

# **Aspekte des literarischen Illusionismus**

– dargestellt an deutschsprachigen  
Dramen

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Grades  
eines Doktors der Philosophie  
im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften  
der  
Bergischen Universität –  
Gesamthochschule Wuppertal

vorgelegt von  
Eun-A Choi  
aus Korea

Wuppertal 2001

Gedruckt mit Genehmigung des Fachbereichs  
Sprach- und Literaturwissenschaften der  
Bergischen Universität – Gesamthochschule Wuppertal

Gutachter: Herr Professor Dr. Dr. J. C. Jacobs  
Herr Professor Dr. D. Weber

Tag der mündlichen Prüfung: am 17. 07.2001

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Stoff	15
1.1 Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit als Kriterium des Illusionsgrades bezüglich des stofflichen Aspekts	15
1.1.1 Die Kombination von Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit und die Kombination von Möglichkeit und Unwahrscheinlichkeit	17
1.1.2 Die Kombination von Unmöglichkeit und Unwahrscheinlichkeit	18
1.2 Geschichtsdrama	20
1.2.1 Das Problem der Illusion im Geschichtsdrama	20
1.2.2 „Maria Stuart“ von Friedrich Schiller	22
1.2.3 „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“ von Peter Weiss	25
1.2.4 „Romulus der Große“ von Friedrich Dürrenmatt	30
1.2.5 „Die Chinesische Mauer“ von Max Frisch	33
1.3 Das Dokumentartheater	37
1.3.1 Der Mischtyp des Dokumentartheaters: Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“ und Heinar Kipphardts „In der Sache J. Robert Oppenheimer“	40
1.3.2 Der reine Typ des Dokumentartheaters: „Die Ermittlung“ von Peter Weiss und „Das Verhör von Habana“ von Hans Magnus Enzensberger	43
1.4 Literarische Fiktion als Verarbeitungsmaterial	49
1.5 Wirklichkeit als Theaterstoff: „Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke“ von Peter Handke	53
2. Zeit	58
2.1 Das Problem der Illusion im Drama des linearen Zeitablaufs	59
2.1.1 Der lineare Zeitablauf in Form der Gegenwart	59
2.1.1.1 Die Gleichzeitigkeit von Spielzeit und gespielter Zeit: „Papa Hamlet“ von Arno Holz und Johannes Schlaf und Sprechstücke von Peter Handke	59

2.1.1.2	Das Verhältnis von fiktiver Zeit und realer Spielzeit in der Einheit der Zeit im aristotelischen Sinn: „Trilogie des Wiedersehens“ von Botho Strauß	64
2.1.1.3	Die Sprunghaftigkeit des Zeitablaufs: „Rose Bernd“ von Gerhart Hauptmann	66
2.1.2	Der lineare Zeitablauf in Form der Vergangenheit: Der Widerspruch zwischen dem gegenwartsillusionistischen Charakter des Dramas und dem Vergangenheitscharakter der historischen Tatsachen	68
2.2	Die Aufhebung des linearen Zeitablaufs: Montage als Konstruktionsprinzip	70
2.3	Die Zeit in der Probensituation: „Biografie: Ein Spiel“ von Max Frisch	75
3.	Raum	79
3.1	Das Verhältnis vom Bühnenraum und Zuschauerraum und der Funktionswechsel des Vorhangs	79
3.2	Das Verhältnis vom fiktiven Bühnenraum zum realen Wirklichkeitsraum	89
3.3	Das Verhältnis von Illusion und Schauplatzwechsel	100
3.3.1	Die Dramen mit Geschichte	100
3.3.2	Die Dramen mit minimaler Geschichte	102
3.3.3	Die Dramen ohne Geschichte	104
3.3.4	Die Dramen voller Geschehen ohne Schauplatzwechsel	105
4.	Geschehen	107
4.1	Montage als Konstruktionsprinzip	107
4.1.1	Der Autor als unsichtbare Hand der Montage: „Furcht und Elend des dritten Reichs“ von Bertolt Brecht und „Die Hypochonder“ von Botho Strauß	108
4.1.2	Die Montage durch den Akt einer vom Autor erfundenen Figur: „Trotzki im Exil“ von Peter Weiss	111
4.1.3	Die Montage durch die unsichtbare Hand mittels einer zentralen Figur: „Groß und Klein“ von Botho Strauß	112
4.2	Die Illusionsdurchbrechung durch die außerhalb des Geschehens stehende Figur oder durch die aus dem Geschehen fallende Figur	114
4.2.1	Das Drama mit einer dem Spiel im Spiel ähnlichen Struktur	114

4.2.1.1 Die Einmischung der außerhalb des Geschehens stehenden Figur in das Geschehen: „Die Chinesische Mauer“ von Max Frisch und „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht	114
4.2.1.2 Die Unterbrechung des kontinuierlichen Geschehensablaufs durch den Chor: „Biedermann und die Brandstifter“ von Max Frisch und „Hölderlin“ von Peter Weiss	117
4.2.1.3 Die aus der Rolle fallende Figur: „Mann ist Mann“ von Bertolt Brecht	122
4.2.2 Das Drama mit der Spiel-im-Spiel-Struktur	123
4.2.2.1 „Marat/Sade“ von Peter Weiss und „Die Besucher“ von Botho Strauß	124
4.2.2.2 Die Reflexion über das Spiel im Spiel: „Besucher“ von Botho Strauß	126
4.2.3 Epische Illusion im Drama	129
4.2.3.1 Epische Illusion durch Erzähler	129
4.2.3.2 Epische Illusion ohne Erzähler	133
Schlußbemerkung	135
Literaturverzeichnis	146

## Einleitung

Im Duden „Deutsches Universalwörterbuch“ wird Illusion als „Täuschung durch die Wirkung eines Kunstwerks, das die Darstellung als Wirklichkeit erleben läßt“<sup>1</sup>, definiert. Diese scheinbar problemlose Definition der Illusion bedarf jedoch bei der Untersuchung der Illusionsproblematik im Drama einer genaueren Überprüfung.

Erstens ist die Bestimmung des Gegenstandes der Illusion unbefriedigend. Die Darstellung kann nicht der Gegenstand der Illusion sein, sondern nur Dargestelltes. Allerdings soll diese vage Bestimmung des Illusionsgegenstandes als Dargestelltes noch präzise erläutert werden. Wenn etwas Dargestelltes als Wirklichkeit erlebt werden soll, muß es ein Gegenbegriff der Wirklichkeit sein: nämlich etwas Erfundenes. Also ist die Illusion erst in der Fiktion überhaupt möglich, aber nicht in allen Kunstwerken. Denn nicht alle Kunstwerke sind fiktional.<sup>2</sup>

Zweitens wird die Illusion in der obigen Definition als Täuschungseffekt definiert. Jedoch ist hier nicht präzise genug formuliert, was mit „Täuschung“ gemeint ist. Wenn z.B. ein Sprecher eine Sachlage erfindet, diese aber mit Täuschungsabsicht als Wirklichkeit konstatiert, ist seine Rede eine Lüge. Die Illusion entsteht aber nicht als Ergebnis der Lüge. Wenn ich zuerst auf der sprachlichen Ebene die Illusion betrachte, entsteht diese Illusion eher aus der Vortäuschung der Wirklichkeit ohne Täuschungsabsicht.<sup>3</sup> In bezug auf die Realität ist Illusion keine bloße konstatierende Täuschungsabsicht, sondern Als-Ob-Täuschungseffekt (als ob die Nichtwirklichkeit Wirklichkeit wäre). Was auffällig bei dieser Definition ist, ist die Tatsache, daß sich die Illusion nicht auf den Sender des Illusionseffekts, sondern auf dessen Empfänger bezieht. In der obigen Definition ist also nicht von der Vorspiegelungsintention des Herstellers der Fiktion die Rede. Vielmehr wird die Rezeption des Empfängers ins Auge gefaßt: Siehe die Ausdrücke „erleben“ und „Wirkung“.

Interessant ist diese Bestimmung insofern, als das Problem der Illusion in der Forschung hauptsächlich im Hinblick auf die Intention des Autors untersucht worden ist: man denke an das epische Theater von Bertolt Brecht. Jedoch hängt dieser Illusionseffekt im Endeffekt vom Rezipienten ab; selbst wenn ein Regisseur im Theater einen Illusionseffekt beabsichtigt, kann es sein, daß dies den Zuschauer nicht immer in die Illusion versetzt. Es ist sogar fast unmöglich,

---

<sup>1</sup>Günther Drosdowski (Hrsg.): Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1989, S. 753.

<sup>2</sup>Vgl. John R. Searle: Ausdruck und Bedeutung. Frankfurt/M: Suhrkamp 1990, S. 80.

<sup>3</sup>Vgl. Searle: Ausdruck und Bedeutung, S. 89-90.

daß der Leser bzw. der Zuschauer während der ganzen Lektüre bzw. der ganzen Aufführung der Illusion hingegeben ist, unabhängig von der Intention des Autors.

Wie die Worte „Wirkung“ und „erleben“ andeuten, ist der Illusionseffekt schwer objektiv festzustellen. Vielmehr bezieht er sich auf eine ganz subjektive Gefühlslage, die also keineswegs eine einheitliche Reaktion des kollektiven Rezipienten erlaubt. Ob und inwieweit jeder einzelne Rezipient in die Illusion versetzt wird, hängt über die Intention des Autors und die Wirkung des Werks hinaus von seinen Vorkenntnissen, Konzentrationsgraden, psychischen Zuständen usw. ab. Also ist die Untersuchung des Illusionsproblems erst dann möglich, wenn man die Schwierigkeit der objektiven Untersuchung einräumt.

In seinem Aufsatz „Marginalie über eine Methode der Illusionsförderung in der Erzählkunst“ versteht András Horn das Illusionsproblem als Gleichgewichtsspiel zwischen der „in unserem Bewußtsein verankerten Naivität und dem kritischen Realitätssinn.“<sup>4</sup> Nach dieser Definition hängt das Illusionsproblem damit zusammen, in welchem Maß der Rezipient die illusionshemmenden oder die auf Illusionsförderung ausgerichteten Motive im Text wahrnimmt.

Das besondere Verdienst von Horn liegt darin, daß er das Illusionsproblem nicht von der Intention des Autors her, sondern von der Seite des Rezipienten erklärt hat. „Uns bleibt es überlassen, das Mosaik der Wirklichkeit nachträglich im Gedanken zusammensetzen, wobei sich die Wirklichkeit als tatsächlich zusammensetzbar erweist: die Räder greifen ineinander. Diese Notwendigkeit und Möglichkeit der selbständigen Rekonstruktion wirkt bereits in sich illusionsfördernd, sie erinnert uns an das wirkliche Leben, in dem wir den Hintergrund, den Zusammenhang der Ergebnisse oft ebenfalls allein, ohne die Hilfe eines zusammenschauenden Blickes aufbauen müssen.“<sup>5</sup> Diese (re)konstruktive Illusionsbildung seitens des Lesers gilt allerdings vor allem der Erzählliteratur, weil der Zuschauer im Theater durch die auf der Bühne dargestellten Szenen eher in die Illusion versetzt wird. Darin zeigt sich ein deutlicher Unterschied zwischen der schriftlich fixierten Erzählliteratur und dem plurimedialen Drama.

Wenn man der Forschungsgeschichte der literarischen Illusion folgt, stößt man nicht nur auf die Schwierigkeit der objektiven Untersuchung, sondern auch auf das theoretische Defizit auf diesem Gebiet. Eine Ursache für die gegenwärtig noch lückenhafte Forschung im Bereich des Illusionismus bzw. des literarischen Illusionismus liegt in der schwierigen Erfassbarkeit der Reaktion des Rezipienten auf das Dargestellte.

---

<sup>4</sup>András Horn: Marginalie über eine Methode der Illusionsförderung in der Erzählkunst. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 41. Stuttgart: J. B. Metzler 1967, S. 592.

<sup>5</sup>Horn: a.a.O., S. 595.

Ein anderer Grund für den Mangel an systematischer und theoretischer Untersuchung hängt mit dem Begriff der Illusion zusammen. Unter dem Begriff der Illusion kann man grundsätzlich jede Art der Illusion verstehen, die sich nicht auf den Begriff der ästhetischen Illusion beschränkt; unter dem Stichwort „Illusion“ kann man eine breite Palette von Beispielen für die umgangssprachliche Anwendung dieses Begriffs finden. Aus dieser Erkenntnis entstanden eine Reihe von Forschungen, die den Begriff der Illusion noch genauer zu definieren versuchten.

Werner Strube hat in diesem Sinne mit seiner Dissertation „Ästhetische Illusion“ einen wichtigen Beitrag zur Theorie der Illusion geleistet. Strube geht es zentral um die ästhetische Illusion. Wie der Untertitel „Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts“<sup>6</sup> andeutet, liegt der Schwerpunkt auf dem wirkungsästhetischen Aspekt der ästhetischen Illusion. Strubes Untersuchung ist für die Illusionstheorie in zweifacher Hinsicht von Bedeutung: Erstens gilt sein Werk als das erste bedeutende Werk im Hinblick auf die ästhetische Illusion.<sup>7</sup> Zweitens wird der Begriff der ästhetischen Illusion erstmals von nichtästhetischer Täuschung wie auch von anderen ästhetischen Zuständen wie „Begeisterung [oder] Interpretieren“<sup>8</sup> abgegrenzt.

Strubes phänomenologische Beschreibung der Illusion hindert ihn jedoch daran, die ästhetische Illusion präzise zu klassifizieren und sie an konkreten Beispielen zu erklären. Seine Untersuchung bleibt zu abstrakt und nicht genug differenzierend.

Unter dem Einfluß der Rezeptionsästhetik entstand das Buch „Theorie literarischer Illusionsbildung“ von Eckhard Lobsien. Lobsien versucht eine spezielle Theorie literarischer Illusionsbildung zu entwickeln und führt Verfahren und Annahmen der Phänomenologie für die genauere Bestimmung des Illusionsbegriffs ein. Er kritisiert dabei die literaturwissenschaftliche Theorie und stellt fest: „denn da die Literaturwissenschaft nur Belege für ein umgangssprachliches Verständnis von Illusion bietet, können aus ihr die Voraussetzungen für die Bewältigung der gestellten Aufgabe nicht gewonnen werden.“<sup>9</sup>

Sein Kompromiß, die literarische Illusion mit der z. T. mißverständlichen phänomenologischen Terminologie und deren unzureichenden Kategorien zu analysieren, mißlingt bereits im Ansatz: Er unterstellt, daß „die Untugend der literaturwissenschaftlichen Theorien darin besteht, aus den

---

<sup>6</sup>Werner Strube: Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts. Bochum 1971. Bochum Univ., Diss., S. 1.

<sup>7</sup>Vgl. Strube: Ästhetische Illusion, S. 5. „Eine systematische Analyse der ästhetischen Illusion, die sich wie die vorliegende Analyse strikt der phänomenologischen Methode bediente, gibt es bislang nicht.“

<sup>8</sup>Ebd.

<sup>9</sup>Eckhard Lobsien: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: J. B. Metzler 1975, S. 3.

verschiedenen Bereichen scheinbar passende Ansätze auszuwählen und sie in einen Argumentationszusammenhang einzubinden.“<sup>10</sup> Als Beleg für seine Kritik nennt er jedoch das Buch „Die typischen Erzählsituationen im Roman“ von F. K. Stanzel und den Begriff „implied author“ von W.C. Booth. Abgesehen von der Tatsache, daß Lobsien die Theorien von beiden bezüglich des Illusionsproblems als unzureichend sowie zum Teil ohne logischen Zusammenhang kritisiert, sind diese zwei Beweismaterialien im Vergleich zu seiner Kritik an der gesamten Erzähltheorie sicherlich zu wenig.

Wenn er mit seiner Begriffsbestimmung der literarischen Illusion „die in literarischer Prosa, in erster Linie dem Roman gebildete Illusion“<sup>11</sup> meint, läßt sich diese Begriffsdefinition weder als phänomenologische noch als literaturwissenschaftliche Definition betrachten, weil sie hier lediglich der Erzählliteratur gilt.

Zu erwähnen ist auch Werner Wolfs „Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst“ (1993). Wie der Untertitel „Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen“ andeutet, enthält diese Abhandlung eine historische und theoretische Untersuchung des Illusionsbegriffes. Wolf definiert ästhetische Illusion als „eine von Kunstwerken mittels der Imitation vor allem von Strukturen und daneben auch von Inhalten lebensweltlicher Wahrnehmung im Rezipienten hervorgerufene lebhaftere Vorstellung.“<sup>12</sup> Er grenzt die ästhetische Illusion, die von einem Kunstwerk oder einem narrativen Text ausgehen kann, von jeder anderen Art von Illusion ab.<sup>13</sup> Darüber hinaus bestimmt Wolf den Begriff der literarischen Illusion - nach seinem Begriff heißt sie narrative Illusion - analog zur Begriffserklärung von András Horn als Synthese von dem Schein eines Miterlebens der Wirklichkeit und einer rationalen Distanz.<sup>14</sup> Die Illusionsdurchbrechung erklärt sich aus demselben Prinzip: „Umgekehrt ergab sich hieraus Illusionsstörung als mehr oder weniger starke Aktualisierung dieser Distanz im Rezeptionsprozeß. Illusionsbildung wie ihr Gegenteil sind damit nach ihrer Intensität steigerbare Phänomene.“<sup>15</sup> Wolf untersucht die Illusionsproblematik ausschließlich im Erzähltext und grenzt das Drama von vornherein bei seiner Untersuchung aus.

---

<sup>10</sup>Ebd.

<sup>11</sup>Ebd.

<sup>12</sup>Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst, Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer 1993, S. 113.

<sup>13</sup>Vgl. Wolf: a.a.O., S. 14.

<sup>14</sup>Vgl. Wolf: a.a.O., S. 111.

<sup>15</sup>Wolf: a.a.O., S. 466.

Seine Illusionstheorie soll auch auf das Drama angewendet werden, wenn das Drama nur „als Lesedrama oder in seinem sprachlichen Zeichensystem - der Narrativik verwandt ist.“<sup>16</sup> Darüber hinaus reicht sein Schema bezüglich des Verfahrens des Illusionsabbaus nicht aus, die zunehmenden desillusionistischen Charakteristika der modernen Dramen zu analysieren. Die Forschung des Illusionismus im Drama bedarf daher sowohl einer systematischen und differenzierenden Analyse als auch der dieser Analyse adäquaten Kategorien.

In der vorliegenden Untersuchung wird daher der Aspekt der literarischen Illusion, die an Dramen dargestellt wird, als Schwerpunkt analysiert. Stilistisch gesehen kann man bei der Erstellung fiktionaler Texte entweder illusionistische oder nichtillusionistische Darstellungsweisen wählen: „Die illusionistische (Geschehens)darstellung im fiktionalen Text ist die Darstellung von bloß in der Phantasie existierendem Vorgestelltem als Wirklichem. Die nichtillusionistische Darstellung im fiktionalen Text ist die Darstellung von bloß in der Phantasie Vorgestelltem als bloß Vorgestelltem.“<sup>17</sup> Es kommt schließlich auf den Gegenwartsbezug an. Allerdings beeinflusst die Art der (Geschehens)darstellenden Medien das Illusionsproblem stark. Man kann das Illusionsproblem auch von dem gattungsspezifischen Unterschied zwischen Drama und Erzählung her ableiten. In „Über epische und dramatische Dichtung“ weisen Goethe und Schiller schon auf den Unterschied zwischen Drama und Epik (Erzählung) hin: „ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt.“<sup>18</sup>

Im Hinblick auf das Illusionsproblem formuliert Käte Friedemann den Unterschied zwischen Drama und Erzählung noch präziser: „In dem Leser Illusion erwecken, heißt, die Vorstellung in ihm wachrufen, daß das, was ihm als Kunstwerk geboten wird, etwas Wirkliches sei. „Wirklich“ im dramatischen Sinne ist ein Vorgang, der eben jetzt geschieht, von dem wir Zeuge sind, und dessen Entwicklung in die Zukunft wir mitmachen. „Wirklich“ im epischen Sinne ist aber zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst. Ob der Erzähler die Vorstellung erwecken will, als handle es sich um tatsächlich einmal geschehene Dinge, oder ob er seinen Hörer merken läßt, daß er Erfundenes vorträgt, es kommt letzten Endes nur darauf an,

---

<sup>16</sup>Wolf: a.a.O., S. 18.

<sup>17</sup>Weber: Forschungsliteratur zur Theorie des Dramas, Sommersemester 1996, (unveröff. Manusk.) S. 20. Vgl. auch Weber: Erzählliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 85-89.

<sup>18</sup>Johann Wolfgang Goethe: Ästhetische Schriften 1771-1805. In: Friedmar Apel, Hendrik Birus u. a. (Hrsg.): Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Bd. 18. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag 1989, S. 445.

daß er selbst uns glaubhaft macht, und daß die Dinge, die er erzählt, als das erscheinen, als was er sie erscheinen lassen will, jedenfalls aber immer als etwas, das bereits in der Vergangenheit seinen Abschluß gefunden hat.“<sup>19</sup>

Was Goethe und Friedemann als gattungsspezifisches Merkmal betrachten, ist allerdings heute nicht mehr stichhaltig. Mit dem Auftauchen des epischen Theaters tritt der Erzähler auch im Drama auf. Man denke an „Der kaukasische Kreidekreis“ von Brecht. Insofern muß man zugeben, daß epische Elemente wie Botenbericht und Erzähler im Drama durchaus vorkommen können.

Je nach der Art der geschehensdarstellenden Medien kann von verschiedenen Arten der Illusion die Rede sein, wie die folgende Definition von Weber zeigt. „Dramatische illusionistische Geschehensdarstellung im fiktionalen Text ist Darstellung von bloß in der Phantasie existierendem Vorgestelltem als gegenwärtiger Wirklichkeit - durch Rede von unmittelbar am Geschehen beteiligten Personen. Erzählerische oder epische illusionistische Geschehensdarstellung im fiktionalen Text ist Darstellung von bloß in der Phantasie existierendem Vorgestelltem als vergangene Wirklichkeit - durch Rede einer außerhalb des Geschehens stehenden (nicht unmittelbar an dem Geschehen beteiligten) Person.“<sup>20</sup> Im Drama können grundsätzlich beide illusionistischen Darstellungsweisen verwendet werden. Wenn eine Figur als Erzähler auftritt und ein Geschehen als vergangene Wirklichkeit darstellt, ist das dargestellte Geschehen „episch-illusionistisch, aber nicht dramatisch-illusionistisch.“<sup>21</sup> Tritt jedoch der Erzähler auf, als ob er sich wirklich auf der Gegenwartsebene befände, entsteht die dramatische Illusion in der Rahmensituation.

Aus dem Vergleich zwischen Erzählung und Drama ergibt sich wiederum die Frage, ob und in welcher Weise der absolute Nichtillusionismus in beiden Gattungen möglich ist. In der Erzählung ist dieser absolute Nichtillusionismus möglich, weil die spielerische und reale Kommunikationssituation in der Erzählung nicht selten gemischt ist. In der Erzählung kann der

---

<sup>19</sup>Käte Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. In: Volker Klotz (Hrsg.): Zur Poetik des Romans. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. 181f.

<sup>20</sup>Weber: Forschungsliteratur zur Theorie des Dramas, S. 20.

<sup>21</sup>Ebd. Auch Weber: Der Geschichtenerzählspieler. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Erzählsachen, Wuppertal 1989 (Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft Nr. 3) S. 107. Im Hinblick auf den Illusionismus trifft Weber mit seiner klaren Formulierung den Kernpunkt des Begriffs: „Epischer Illusionismus: Das war damals. Dramatischer Illusionismus: Das ist jetzt. Psychischer Illusionismus: Das bin ich.“

Autorerzähler<sup>22</sup> auf der fiktionsexternen Ebene den Spielcharakter der erzählten Geschichte direkt erwähnen, wobei die Illusion der ganzen Geschichte zerstört wird. Im Drama hingegen kommt dieser absolute Nichtillusionismus schon dadurch zustande, daß das Drama auf der Bühne - Bühne als fiktive Welt - aufgeführt wird. Das Publikum, das ins Theater kommt, weiß schon, daß es sich hier um eine fiktive Bühnenwelt handelt. Allerdings kann der Zuschauer durch die Wirkung des Stücks während der Aufführung mal in die Illusion versetzt, mal aus der Illusion gebracht werden. Die vollkommene Illusion ist während der Aufführung zwar theoretisch möglich, aber kaum in der Praxis. Falls man trotzdem von dem idealen Zuschauer ausgeht, der bereit ist, der Intention des Autors entsprechend in die Illusion versetzt zu werden, stellt sich die Frage, ob der der Erzählung entsprechende absolute Nichtillusionismus möglich ist.

Im Unterschied zur Erzählung ist eine direkte reale Kommunikation zwischen Dramenautor und Zuschauer nicht möglich. Hier tritt nicht der Autor auf, der auf die Fiktivität des Bühnengeschehens hinweist. Ein derartiger Hinweis ist im Drama höchstens in der Figurenrede möglich. Wenn die Figur zu Beginn des Stücks sich selbst als eine Rolle und das aufzuführende Bühnengeschehen als Spiel erklärt, kann die Illusion des Stücks vollkommen zerstört werden.

In „Mann ist Mann“ von Bertolt Brecht findet man ein Beispiel dafür. Obwohl die Figur Begbick sich nicht explizit als eine erfundene Rolle erklärt, fällt sie im Zwischenspruch aus ihrer Rolle und weist auf den fiktionalen Charakter des Dramas hin, indem sie direkt von dem Autor dieses Dramas spricht.

„Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.

Und das ist etwas, was jeder behaupten kann.

Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann

Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann.

Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert.

Ohne daß er irgend etwas dabei verliert.

Dem Mann wird menschlich nähergetreten.

Er wird mit Nachdruck, ohne Verdruß gebeten

---

<sup>22</sup> Weber: Auctor in fabula und andere literaturwissenschaftliche Unterhaltungen, hrsg. v. Ulrich Ernst, Wuppertal 1995 (Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft Nr. 8) S. 199-225, bes. S. 221-222. Weber setzt sich mit der Frage nach dem Erzähler systematisch auseinander und pointiert, daß das entscheidende Bestimmungsmerkmal für den Erzählertyp „Fiktion“ ist. Er differenziert zwei Erzählungs-Typen wie „Autorerzählung“ und „Rollenerzählung“ und empfiehlt dabei die Begriffe „Autorerzähler“ und „Rollenerzähler“.

Sich dem Laufe der Welt schon anzupassen  
Und seinen Privatfisch schwimmen zu lassen.  
Und wozu auch immer er umgebaut wird  
In ihm hat man sich nicht geirrt.  
Man kann, wenn wir nicht über ihn wachen  
Ihn uns über Nacht auch zum Schlächter machen.  
Herr Bertolt Brecht hofft, Sie werden den Boden, auf dem  
Sie stehen  
Wie Schnee unter Ihren Füßen vergehen sehen  
Und werden schon merken bei dem Packer Galy Gay  
Daß das Leben auf Erden gefährlich sei.“<sup>23</sup>

Wenn die Figur jedoch ihre Rolle nicht explizit als gespielt erwähnt und als Außenstehender auf den Spielcharakter des Stücks hinweist, wird die Illusion des Stücks nicht vollkommen zerstört. In „Die Chinesische Mauer“ von Max Frisch tritt der Heutige im Vorspiel als Regisseur auf, der die Figuren des Spiels vorstellt und den Ort und die Zeit der Handlung angibt. Dies wirkt antiillusionistisch, weil das (Binnen)spiel von Anfang an als Spiel enthüllt wird. Auf der anderen Seite gewinnt der Zuschauer den Eindruck, als würde der Heutige als realer Regisseur wirklich existieren. Indem er die Figuren im Vorspiel vorstellt, sagt er: „**Alexander der Grosse** - das haben wir, nach Rücksprache mit dem Verfasser, geändert.“<sup>24</sup> Also erzeugt die Rahmensituation, in der der Heutige als Regisseur auftritt, die Illusion, während er die Illusion des Binnenspiels zerstört.

Ein ähnliches Beispiel ist auch in „Marat/Sade“ von Peter Weiss zu finden. Am Ende des ersten Aktes richtet sich der Ausrufer, der als Regisseur des Binnenstücks auftritt, direkt an den Zuschauer:

„Erfreuen wir uns jetzt unsrer gegenwärtigen Tage  
Und erwägen wir in der Pause dessen Lage

*zeigt auf Marat*

den Sie bald wieder nach Kaffee und Bier

---

<sup>23</sup>Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt/M: Suhrkamp 1967, S. 336f.

<sup>24</sup>Max Frisch: Stücke. Bd. I. Frankfurt/M: Suhrkamp 1962, S. 151.

sehen werden in der Wanne hier<sup>25</sup>

Indem der Ausrufer von der realen Pause spricht, zeigt er indirekt den fiktiven Charakter des Stücks, aber nicht den des gesamten Stücks, sondern nur den von Sades Werk als Binnenstück. Deshalb entsteht die Illusion, als ob der Zuschauer von Weiss' Stück der Zuschauer von Sades Werk wäre und die Rahmensituation, in der Sade in der Irrenanstalt Charenton Marats Ermordung aufführt, wirklich wäre.

Es bietet sich an, im Anschluß an den bisherigen Diskurs die Auseinandersetzung mit der Illusionsproblematik in der Dramentheorie von Brecht zu thematisieren. Denn Brecht leistet mit dem Begriff des „epischen Theaters“ einen großen Beitrag zur Illusionsproblematik im Bereich des Dramas. Mit seinem epischen Theater erlebt das Theater einen revolutionären Wendepunkt. Nach Brecht besitzt die Gegenüberstellung vom aristotelischen Theater und nichtaristotelischen bzw. epischen Theater immer noch Geltung. Obwohl man durch diese Unterscheidung auch vom Gegensatz zwischen Illusionstheater und Antiillusionstheater spricht, scheint mir, daß diese einfache Unterscheidung im Hinblick auf das Illusionsproblem einer genaueren Überprüfung bedarf.

In „Über eine nichtaristotelische Dramatik“ hat Brecht deutlich gesagt, daß er mit der aristotelischen Dramatik nicht die sogenannten drei Einheiten, sondern die Einfühlung des Zuschauers in die handelnde Person meint.<sup>26</sup> Seine Kritik an aristotelischer Dramatik richtet sich vor allem an die Einfühlungstechnik, mit der der Zuschauer sich in die schicksalhaft dargestellten dramatischen Vorgänge und die handelnden Figuren einzufühlen gezwungen sieht. In seiner Kritik an dieser aristotelischen Dramatik geht es in erster Linie nicht um rein stilistische Fragen, sondern um ideologische Fragen, weil Brecht gemäß seiner fortschreitenden Idee der Weltveränderung und der Veränderbarkeit des Menschen eine neue Dramatik und ein neues Theater fordert.

Indem Brecht statt der Einfühlungstechnik die Verfremdungstechnik in seinen Dramen verwendet, will er auch die vierte Wand niederlegen und die dramatische Illusion zerstören. Allerdings scheint mir, daß Brecht hier das Illusionsproblem vereinfacht oder auf sein Ziel hin betrachtet. Er glaubt, daß das neue Theater durch die Verfremdungstechnik, die durch die Spielweise des Schauspielers, Musik (Chor, Song), Dekoration, Zeigetafeln, Film usw.

---

<sup>25</sup>Peter Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 4. Frankfurt/M: Suhrkamp 1991, S. 224.

<sup>26</sup>Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 15. S. 240. Außerdem weist Brecht zu Recht darauf hin, daß das Prinzip der drei Einheiten von Aristoteles nicht als Normen gefordert worden ist.

praktiziert wird, als antiillusionistisches Theater wirken kann, während das aristotelische Theater als Illusionstheater erscheint. Jedoch kann man sowohl illusionsabschwächende Momente im aristotelischen Theater als auch illusionsstärkende Momente im epischen Theater erkennen. Wenn ein Drama beispielsweise einen unmöglichen, unrealen Stoff im Rahmen des sogenannten Illusionstheaters darstellt, wirkt er wegen seines eindeutig fiktiven Charakters antiillusionistisch. Wie Aristoteles' Forderung nach der Wahrscheinlichkeit, die für die Einfühlung des Zuschauers in gewisser Hinsicht Abbildung der Vorgänge im Leben voraussetzt, will Brecht auch zuerst das Zusammenleben der Menschen in seinem Stück gestalten. Für Brecht scheint der Stoff jedoch in bezug auf das Illusionsproblem bedeutungslos zu sein. Denn er glaubt, daß er trotz der Abbildung des menschlichen Zusammenlebens die Illusion des Theaters zerstören kann. Die Illusion kann jedoch im epischen Drama entstehen, weil der Zuschauer im epischen Drama nicht während der ganzen Aufführung eine Distanz zum dargestellten Vorgang hält: Man denke an die Szene der trommelnden stummen Katrin in „Mutter Courage“. In diesem Stück entsteht gleich eine andere Illusion trotz der Verfremdungstechnik. In „Der kaukasische Kreidekreis“ zerstört der Sänger als Erzähler die dramatische Illusion des Binnenstücks, aber die epische Illusion des Rahmenstücks wird gesteigert. Insofern muß man die einfache Unterscheidung zwischen Illusionstheater und Antiillusionstheater überwinden und das Illusionsproblem noch differenzierter betrachten. Einfühlung ist nicht mit „in die Illusion versetzt sein“ identisch. Der Zuschauer kann sich zwar durchaus in die Lage eines Außerirdischen als Dramenfigur hineinversetzen und einfühlen, wobei die Fiktionalität dieser Figur und damit des dargestellten Vorgangs ihm jedoch bewußt ist.

Allerdings muß man hier ergänzend darauf hinweisen, daß Brecht selbst diese Vereinfachung in gewisser Hinsicht vermeiden wollte. An mehreren Stellen erwähnt Brecht, daß es verschiedene Theater vor dem epischen Theater gab, die die Verfremdungstechnik benutzt haben: Komödie, gewisse Zweige der Volkskunst, Praxis des asiatischen Theaters usw. Indem er die historische Entwicklung der Bühne verfolgt, weist er auch darauf hin, daß der Illusionseffekt im früheren Theater nicht erzielt werden konnte, weil die Abgrenzung zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum durchlässig war. Er erkennt auch, daß sogar die naturalistischen Stücke keine vollkommene Illusion erzielen.

In „Der Messingkauf“ macht er im Gespräch zwischen dem Dramaturgen und dem Schauspieler deutlich, daß es bezüglich der Illusion einen graduellen Unterschied zwischen dem naturalistischen Drama und anderen realistischen Dramen gibt und deshalb eigentlich nur von

einem Gradunterschied der Illusion gesprochen werden kann.<sup>27</sup> Wenn man diesen Begriff „Illusionsgrad“ über das sogenannte Illusionsdrama hinaus auch für das epische Drama ausweitet, kann diese Anwendung ergiebig sein. Für Brecht stand statt des Dramentextes selbst dessen Aufführung im Mittelpunkt seines Interesses. Insofern hat er den Verfremdungseffekt und die damit zusammenhängende Illusionsdurchbrechung im Zusammenhang mit der Theateraufführung betrachtet.

In der vorliegenden Untersuchung sind jedoch weder die einzelnen Dramenaufführungen noch die allgemeinen Dramaturgien Gegenstand der theoretischen Überlegung bezüglich des Illusionsproblems. Vom Dramentextsubstrat ausgehend, kann man allerdings die konkrete Realisierung des Dramas auf der Bühne in Betracht ziehen. Aus diesem Grund wird z.B. die Spielweise, die Brecht besonders im Hinblick auf den Verfremdungseffekt hervorgehoben hat, in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

Außer den drei das Drama konstituierenden traditionellen Kategorien, nämlich Zeit, Raum und Geschehen wird hier das in der Forschung meist vernachlässigte Element des Stoffs im Zusammenhang mit dem Illusionsproblem untersucht. Diese Untersuchung soll zeigen, daß viele verschiedene Faktoren an der Illusionierung bzw. Desillusionierung mitwirken. Eine auf den graduellen Unterschied der Illusion achtende, differenzierende Betrachtung ist gerade deswegen erforderlich. Außerdem wird in der Untersuchung vorausgesetzt, daß ein einheitlicher, kollektiver Zuschauer nicht existiert, so daß das Illusionsproblem nicht objektiv erklärt werden kann, und die Untersuchung des Illusionsproblems deshalb auf dem unsicheren Boden der subjektiven, einzelnen Rezeption basieren muß.

---

<sup>27</sup>Vgl. Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 16, S. 515.

# 1. Stoff

## 1.1 Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit als Kriterium des Illusionsgrades bezüglich des stofflichen Aspekts

Je unverkennbarer die Fiktionalität des Stoffs im Drama ist, desto schwächer ist der Illusionsgrad. Die Fiktionalität des Stoffs ist dann besonders deutlich zu erkennen, wenn dieser in unserer empirischen Welt unmöglich erscheint oder den Tatsachen nicht entspricht. Deshalb spielt der Aspekt der Möglichkeit eine Rolle beim Illusionsproblem. Darüber hinaus steht auch der Aspekt der Wahrscheinlichkeit des Stoffs in engem Zusammenhang mit dem Problem des Illusionsgrades. Im folgenden gilt es zu untersuchen, in welchem Zusammenhang die Begriffe 'Möglichkeit' und 'Wahrscheinlichkeit' mit dem Illusionsproblem stehen.

Die meisten Dramen als Lesetext bestehen nicht nur aus fiktionalen Bestandteilen, sondern auch aus nichtfiktionalen Bestandteilen. Wenn sowohl nichtfiktionale Bestandteile als auch fiktionale Bestandteile wahrscheinlich dargestellt werden und fiktionale Teile als solche möglich sind, wird die Illusion des Dramas bewahrt. Hier muß man zwischen dem Problem der Wahrscheinlichkeit in der Gestaltungsweise und der Wahrscheinlichkeit im stofflichen Aspekt unterscheiden. In unserem Zusammenhang kommt das letztere Problem in Betracht.

Aus den beiden Kategorien, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, ergeben sich drei Kombinationsmöglichkeiten (möglich-wahrscheinlich, möglich - unwahrscheinlich, unmöglich - unwahrscheinlich), anhand deren wir den Illusionsgrad veranschaulichen können. Angesichts der drei Kombinationsmöglichkeiten könnte die Frage gestellt werden, warum die Kombination von Unmöglichkeit und Wahrscheinlichkeit des Stoffs nicht in Betracht kommt. Die Erklärung findet sich im Begriff der 'Wahrscheinlichkeit', weil die Wahrscheinlichkeit als solche schon die Möglichkeit voraussetzt. Daher ist unmöglich, daß irgendwelche Ereignisse oder Vorgänge einerseits in der Wirklichkeit unmöglich sind und andererseits trotzdem wahrscheinlich erscheinen können. Die Ereignisse oder Vorgänge, die in der Wirklichkeit unmöglich sind, können jedoch durch verschiedene Gestaltungsmethoden auf der Bühne wahrscheinlich dargestellt werden, wobei dieser Eindruck der Wahrscheinlichkeit aber nicht auf den Stoff selbst, sondern eher auf die Gestaltungsweise des Stoffs zurückzuführen ist.<sup>28</sup> Aus diesem Grund wird

---

<sup>28</sup>Vgl. Aristoteles: Poetik. Stuttgart: Philipp Reclam 1961, S. 66. Mir erscheint die Meinung von Aristoteles nicht ganz überzeugend, wenn er in seiner „Poetik“ behauptet, daß das Unmögliche im stofflichen Aspekt als solches wahrscheinlich sein kann. Er schrieb: „Ganz allgemein muß man das Unmögliche entweder mit Hinblick auf die

die Kombination von 'Unmöglichkeit -Wahrscheinlichkeit' in der folgenden Untersuchung nicht betrachtet.

Möglich ist nicht nur das wirklich Geschehene. Viele erfundene Vorgänge oder Ereignisse können bezüglich des Aspekts der Möglichkeit durchaus in der Wirklichkeit geschehen. Wenn keine Indizien für die Fiktionalität der Figuren oder der Ereignisse vorliegen - ihre Fiktionalität kann z.B. durch ihre Unstimmigkeit mit den Tatsachen oder durch ihre Unmöglichkeit in der empirischen Welt sichtbar werden - ,können diese Ereignisse wahrscheinlich erscheinen, weil sie in der Realität möglich sind. Der Illusionsgrad der dargestellten Ereignisse oder der Figuren hängt unabhängig von ihrer Fiktionalität (falls diese Fiktionalität nicht deutlich erscheint) allein davon ab, inwieweit sie in der Wirklichkeit wahrscheinlich sind. Also spielt nicht unbedingt die Fiktionalität des Stoffs selbst, sondern eher seine Wahrscheinlichkeit eine entscheidende Rolle für die Illusion des Stoffs. Die Wahrscheinlichkeit, die ich hier meine, hat nichts mit dem Wahrscheinlichkeitseindruck, der durch eine literarische Gestaltungsweise sowohl gestärkt als auch geschwächt werden kann, zu tun. Bezüglich des rein stofflichen Aspekts bedeutet die Wahrscheinlichkeit eines Vorgangs eher den hohen Grad der Möglichkeit. Das heißt, die Wahrscheinlichkeit ist um so stärker, je höher die Möglichkeit eines Geschehens ist.

Wenn die Fiktionalität der Figuren oder der Bühnenergebnisse durch ihre Unstimmigkeit mit den Tatsachen deutlich sichtbar gemacht wird, wird die Illusion abgeschwächt. Allerdings hängt die Erkenntnis dessen, daß ein im Drama dargestelltes Ereignis kein wirkliches Geschehen ist, von den Vorkenntnissen des Zuschauers ab. Dieses Problem soll in 1.2 behandelt werden, während ich im Nachstehenden anhand der Kategorien von Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit auf das Illusionsproblem des Stoffs näher eingehen will.

---

Dichtung oder auf das Bessere oder mit Hinblick auf die allgemeine Meinung rechtfertigen. In der Dichtung als solches ist das Unmögliche, aber Wahrscheinliche vorzüglicher als das Mögliche, das unglaublich ist. Und es mag wohl unmöglich sein, daß es solche Menschen gibt, wie sie Zeuxis gemalt hat, aber sie sind so besser; denn das Vorbildliche muß überlegen sein. Das Unbegreifliche muß sich an die allgemeine Meinung halten; damit kann man zeigen, daß es zuweilen nicht unbegreiflich ist. Denn es ist wahrscheinlich, daß sich die Dinge auch gegen die Wahrscheinlichkeit ereignen können.“ Jedoch kann das Unmögliche nur mit Hilfe bestimmter Gestaltungsmethoden wahrscheinlich dargestellt werden.

### 1.1.1 Die Kombination von Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit und die Kombination von Möglichkeit und Unwahrscheinlichkeit

Der Unterschied zwischen der Kombination von Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit und der Kombination von Möglichkeit und Unwahrscheinlichkeit soll nicht als ein antithetisches, sondern als ein graduelles Problem betrachtet werden.

Die Wirklichkeitsillusion kann entstehen, wenn das erfundene Geschehen im Drama in der empirischen Welt möglich ist und die Fiktionalität dieses Geschehens nicht sichtbar gemacht wird. Das bürgerliche Trauerspiel „Miss Sara Sampson“ von Lessing kann als Beispiel für diese mögliche und wahrscheinliche Geschichte gelten. In diesem Drama gibt es keine deutlichen Indizien dafür, daß diese Geschichte sowohl erfunden als auch unmöglich ist. Demzufolge erscheinen die Vorgänge in diesem Stück sehr wahrscheinlich, wodurch die Wirklichkeitsillusion nicht durchbrochen wird.

Anders als „Miss Sara Sampson“ von Lessing bearbeitet Max Frisch einen Stoff, der zwar möglich, aber sehr unwahrscheinlich ist. „Graf Öderland“ von Max Frisch ist im stofflichen Aspekt höchst unwahrscheinlich, obwohl man grundsätzlich nicht ausschließen kann, daß dieses Geschehen in Wirklichkeit passieren kann.

Anregung für „Graf Öderland“ erhielt Max Frisch durch ein Inserat und eine Zeitungsnotiz, von denen er im ‘Tagebuch 1946-1949’ berichtet. Das Inserat enthält die Geschichte eines bekannten Züricher Professors, der eines Tages verschollen ist und aufgrund der Hinweise eines Hellsehers erschossen im Schilf des Greifensees gefunden wird. Die Zeitungsnotiz berichtet von einem Kassierer, der ohne ersichtlichen Grund eine Mordtat begeht. Frisch setzt zwei verschiedene Stoffe, die er für seinen Zweck bearbeitet, zusammen und nimmt sie als stoffliche Basis seines Stücks „Graf Öderland“. Den Stoff des Mordes des Kassierers übernimmt Frisch ohne große Veränderung. In seinem Stück tritt ein Bankkassierer auf, der aus völlig unerklärlichem Grund den Hauswart der Bank, Karl Hofmeier, mit einer Axt erschlägt. Der Stoff des erschossenen Staatsanwalts hingegen unterliegt einer großen Veränderung im Zusammenhang mit dem Mythos des Grafen Öderland. Diese unerklärliche Tat, die der Staatsanwalt untersucht, wird zum Anlaß für die Reflexion seines unterdrückenden geregelten Arbeitslebens, danach verwandelt er sich in die Figur des legendenhaften Grafen Öderland. Der Staatsanwalt, der sich mit der mythischen Figur des Grafen Öderland identifiziert, greift zur Axt in der Hand als einziger Legitimation zum Richter, wobei er nicht aus politischen Gründen, sondern aus der Sehnsucht nach seiner privaten Utopie so handelt. Er sieht sich am Ende mit der Regierungsbildung in seinem Staat beauftragt.

Die mythische Figur Öderland ist in diesem Stück keine mythische Figur mehr, sondern eine reale Person, die trotz der ihr zugeschriebenen mythischen Elemente sowohl in ihrem Beruf als auch in ihrer Familie durchaus realistisch konzipiert erscheint. Der Vorgang, daß der Staatsanwalt sich mit der mythischen Figur Graf Öderland identifiziert und mit der Axt mordet, scheint zwar in Zusammenhang mit dem Mythos des Grafen Öderland zu stehen, ist aber auch im realistischen Zusammenhang durchaus zu verstehen. Der Geschehensablauf, in dem die Mordtat sich schließlich zur Revolution entwickelt und der Staatsanwalt am Ende mit der Regierungsbildung beauftragt wird, ist zwar möglich, erscheint aber unwahrscheinlich. Das Problem, ob die in der realen Welt möglichen Stoffe wahrscheinlich oder unwahrscheinlich erscheinen, ist eigentlich ein Problem des Prozentsatzes, hängt aber auch von dem subjektiven Urteil des Zuschauers ab. Insofern ist die Frage, ob ein mögliches Geschehen als solches wahrscheinlich oder unwahrscheinlich erscheint, nicht objektiv zu beantworten, daher stellt die Unterscheidung zwischen der Kombination von Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit und der Kombination von Möglichkeit und Unwahrscheinlichkeit keine systematische, sondern eine graduelle dar.

#### 1.1.2 Die Kombination von Unmöglichkeit und Unwahrscheinlichkeit

Wie schon erwähnt, schwächt sich die Illusion ab, wenn die Fiktionalität eines Stoffes im Drama unverkennbar ist. Die Fiktionalität wird dadurch sichtbar, wenn ein dargestellter Vorgang mit den wirklichen Tatsachen nicht übereinstimmt oder in der Wirklichkeit unmöglich ist.

In den expressionistischen Dramen zeichnet sich ihr artifizierlicher Charakter durch die extreme Abstraktheit bzw. Irrealität des Stoffes deutlich ab. In „Lydia und Mäxchen“ von Alfred Döblin, das durch „die denkbar unkonventionelle schwarze Grotteske“<sup>29</sup> gekennzeichnet ist, läßt sich der realitätsferne bzw. unmögliche Ablauf der Vorgänge leicht erkennen. In der „Gas-Trilogie“ von Georg Kaiser treten Figuren auf, die sich voneinander nur in ihrer Farbe unterscheiden. Sie verkörpern die gesichtslosen Marionetten in der technischen Welt, wobei der neue Mensch als Sohn eines Millionärs auftritt. Ein solcher Auftritt der Figuren ist in der Realität unmöglich, daher auch unwahrscheinlich.

In den modernen Dramen findet sich auch nicht selten die Tendenz, dramatische Ereignisse mit sowohl unmöglichen als auch unwahrscheinlichen Zügen zu versehen. Dieser Versuch hängt mit

---

<sup>29</sup>Viktor Žmegač: Zur Poetik des expressionistischen Dramas. In: Reinhold Grimm (Hrsg.): Deutsche Dramentheorien. Frankfurt/M.: Athenäum 1971, S. 484.

der Desillusionierungsabsicht des Autors zusammen, weil ein unmöglicher, unwahrscheinlicher Vorgang die Wirklichkeitsillusion verhindert und das Publikum zu einer gewissen distanzierenden Rezeption führt. In „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird“ von Peter Weiss ist der fiktive Charakter einiger Szenen unverkennbar. Herr Mockinpott wird ohne Gründe am hellen Tag auf der Straße verhaftet. Als er durch Bestechung aus dem Gefängnis entlassen wird, hat er seine Arbeit schon verloren, und hat seine Frau ihn verlassen. Der Vorgang, der bis zur Begegnung mit Wurst zwar absurd in Anklang an Kafka, aber realistisch beschrieben wird, ruft im 6. Bild, also in der Szene der Gehirnoperation, einen grotesken, unwahrscheinlichen Eindruck hervor: „Wurst blickt in Mockinpotts aufgeklappten Schädel. Er hebt die Hand und knipst mit den Fingern. Schwester 2 reicht ihm einen großen Löffel. Er rührt in Mockinpotts Schädel herum. [...] Wurst schlägt die Klappe, mit starkem Geräusch, an Mockinpotts Schädel zu. Er richtet sich auf, reibt sich die Hände.“<sup>30</sup> Hier läßt sich nicht darüber hinwegsehen, daß es sich deutlich um eine erfundene Geschichte bzw. eine unmögliche Operation handelt. Diese in der Realität unmögliche Operationsszene ruft einen grotesken Eindruck hervor. Die Schockwirkung, die im Zusammenhang mit dem Theater der Grausamkeit von Antonin Artaud zu verstehen ist, entsteht hier aus der Unwahrscheinlichkeit des Geschehens und vermindert die Wirklichkeitsillusion.

Wenn ein Mythos als theatralischer Stoff ausgewählt wird, liegt die Fiktionalität des Stoffs auf der Hand. Ein Mythos ist durch seinen zeitenthobenen und metaphysischen Charakter gekennzeichnet und insofern nicht in der Realität zu situieren. Daher zerstört das Drama, das den Mythos verarbeitet hat, im stofflichen Aspekt die Wirklichkeitsillusion, weil der Stoff selbst deutlich auf seine Fiktionalität verweist. Unabhängig davon, wie ein mythischer Stoff verarbeitet wird, ist der Mythos für das heutige aufgeklärte Publikum nicht mehr als eine mögliche Tatsache anzunehmen, selbst wenn der gesamte Vorgang sehr wahrscheinlich geschildert wird. Daraus ergibt sich, daß der mythische Stoff sowohl in einem kryptischen Stück wie „Philoktet“ von Heiner Müller, „das sich ungeachtet aller konkreten Bildlichkeit auf einer hohen Ebene der Abstraktion bewegt“<sup>31</sup>, als auch in „Ithaka“ von Botho Strauß von vornherein die Wirklichkeitsillusion abschwächt.

---

<sup>30</sup>Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 4, S. 139.

<sup>31</sup>Peter Demetz: Fette Jahre, magere Jahre. München: Piper 1986, S. 286.

## 1.2 Geschichtsdrama

### 1.2.1 Das Problem der Illusion im Geschichtsdrama

Wenn man den Begriff „Geschichtsdrama“ bündig und positiv definieren soll, kann man ein Drama, das die Vergangenheit zum Thema macht, so nennen. Allerdings erscheint diese Definition zuerst zu abstrakt und differenzierungsbedürftig. Wenn eine positive Definition nicht effektiv erscheint, scheint mir, daß man das Geschichtsdrama ex negativo, also in der Abgrenzung von naheliegenden dramatischen Gattungen, besser konturieren kann. Wie oben kurz erwähnt, behandelt ein Geschichtsdrama historische Ereignisse und historische Figuren. Diese Definition beinhaltet zwei wichtige Komponenten, die für das Geschichtsdrama konstitutiv sind. Erstens wird hier der Vergangenheitscharakter des Stoffs beispielsweise im Unterschied zum Zeitstück in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts hervorgehoben. Zweitens soll dieses Geschichtsdrama zumindest eine gewisse Menge von historischen *Fakten* im Unterschied zu den Dramen, die aus rein fiktionalen Bestandteilen bestehen, enthalten. Aus einer solchen Abgrenzung entstehen drei verschiedene Dramentypen, nämlich das Geschichtsdrama, das Gegenwartsdrama und das Drama mit einer rein fiktionalen Fabel.<sup>32</sup> Jedoch ist ein solcher Abgrenzungsversuch noch nicht ausreichend, um das Geschichtsdrama in vollen Zügen zu charakterisieren.

Dies macht sich deutlich bemerkbar, wenn man das Geschichtsdrama mit dem Dokumentartheater vergleicht. Das Dokumentartheater besteht nicht unbedingt nur aus aktuellen Fakten. Es kann auch vergangenes Geschehen behandeln, selbst wenn dieses aus jüngster Vergangenheit stammt. In diesem Fall wird es schwierig, diese beiden Dramenformen trennscharf voneinander zu unterscheiden. In den Grenzfällen können sie sich sogar miteinander überschneiden. Wenn es dennoch möglich ist, diese beiden Gattungen voneinander abzugrenzen, muß noch ein anderes Kriterium hinzugefügt werden. Dies ist die authentische und vor allem belegbare Qualität des Faktenmaterials, die im dokumentarischen Theater zur unentbehrlichen Voraussetzung für die Darstellung und Analyse der heutigen Zeit wird.<sup>33</sup> Im historischen Drama hingegen spielt diese Authentizität und die Belegbarkeit des Stoffs keine große Rolle, so daß die Geschichte nur als Quelle für dramatische Ereignisse und Figuren dient, die dann nach dem

---

<sup>32</sup>Vgl. Werner Keller: Drama und Geschichte. In: ders.: Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 298-339.

<sup>33</sup>Brian Barton: Das Dokumentartheater. Stuttgart: Metzler 1987, S. 3.

Prinzip der ästhetischen Autonomie mit künstlerischer Freiheit umgestaltet werden.<sup>34</sup> Selbst wenn Büchner z.B. in „Dantons Tod“ die historische Tatsache sehr getreu gestaltet, hat die historische Authentizität im Geschichtsdrama grundsätzlich keine bindende Bedeutung.

In diesem Sinne hat schon Lessing über das Verhältnis zwischen Drama und Geschichte gesprochen. Der dramatische Dichter sei kein Geschichtsschreiber; sollte er historische Begebenheiten in seinen Werken darstellen, dann „nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz anderen und höheren Absicht.“<sup>35</sup> Das Geschichtsdrama erschöpft sich nicht in dem historischen Stoff. Es basiert zwar auf historischen Fakten, jedoch bleibt der freie Umgang des Dichters mit diesen größtenteils gewährleistet. Das erklärt, warum beispielsweise „Romulus der Große“ mit Untertitel „ungeschichtliche historische Komödie“ von Dürrenmatt und „Die Chinesische Mauer“ von Max Frisch, wo nur die in der Geschichte verbürgten Figuren einen Bezug zur Gattung des Geschichtsdramas darstellen, zum Geschichtsdrama gehören können. Im folgenden werden verschiedene historische Dramen behandelt, wobei das Illusionsproblem im Verhältnis von fiktionalen und nichtfiktionalen Bestandteilen im Geschichtsdrama im Vordergrund stehen soll.

Als Untersuchungsmaterial werden folgende Stücke ausgewählt: „Maria Stuart“ von Schiller, „Marat/Sade“ von Peter Weiss, „Romulus der Große“ von Friedrich Dürrenmatt und Frischs „Die Chinesische Mauer“. Der unterschiedliche Umgang dieser Autoren mit historischen Fakten wird zeigen, daß die modernen Geschichtsdramen zunehmend zur Desillusionierung des Dramas tendieren, wobei diese Desillusionierung aus dem gewagten freien Umgang mit den historischen Fakten hervorgeht.

---

<sup>34</sup>Ebd.

<sup>35</sup>Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Werke in 3 Bänden. Bd. 2. München: Carl Hanser 1969, S. 321.

### 1.2.2 „Maria Stuart“ von Friedrich Schiller

Schiller benutzt für die meisten seiner Dramen historische Stoffe. Von „Fiesco“ über „Don Carlos“ und „Jungfrau von Orleans“ bis zu „Willhelm Tell“, „Demetrius“ und „Wallenstein“ beweist Schiller als Historiker seine umfangreichen Kenntnisse über die Geschichte. Er bevorzugte besonders das 16. und 17. Jahrhundert, die Periode, die er als Vorgeschichte der eigenen Gegenwart ansieht und die für ihn durch zwei Momente bestimmt wird: durch die Entstehung des Bürgertums, das sich mit dem Absolutismus auseinandersetzen mußte, und durch die Entstehung des neuzeitlichen europäischen Staatensystems.<sup>36</sup>

Es ist bemerkbar, daß er sich bei der Dramatisierung des Stoffs von Maria Stuart von einer Beschreibungsmethode des Historikers distanziert. Am geschichtsphilosophischen Freiheits- und Fortschrittskonzept der Aufklärung scheint Schiller in „Maria Stuart“ nicht mehr interessiert. Er thematisiert im Stück z.B. nicht die Dimension der welthistorischen Entscheidung zwischen feudalem Beharren und bürgerlichem Fortschritt, die dem historischen Stoff immanent ist. Eher tritt hier sein dichterisches Interesse in den Vordergrund. Deshalb wird hier z.B. wenig Raum für die Schilderung der spanischen Bedrohung gegeben. Sie wird zwar genannt, bleibt aber am Rand. Darüber hinaus sind historische Fakten zugunsten der dichterischen Phantasie verändert. Die Veränderungen, denen in der vorliegenden Untersuchung näher nachgegangen wird, zeigen deutlich, daß sich Schiller anders als in seinen übrigen Dramen erst in „Maria Stuart“ als Geschichtsdramatiker bewußt mit dem Gattungsproblem auseinandergesetzt hat.

In „Maria Stuart“ findet sich eine Fülle von historischen Fakten und Verweisen, wobei Schiller aber deutlich den Eindruck hinterläßt, daß er hier zunächst mit einem poetisch widerstrebenden Stoff, nämlich einer ‘Tendenz zur Trockenheit’, gekämpft hat. Er muß erneut den ‘poetischen Kampf mit dem historischen Stoff’ bestehen und muß ‘der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen’ suchen und doch ‘von allem, was diese Brauchbares hat, Besitz zu nehmen’ bestrebt sein.<sup>37</sup> Er verzichtet auf die einfache Wiedergabe der Historie und gibt als Geschichtsdramatiker seinen Anspruch auf dichterische Freiheit nicht preis. Es ist deswegen sicherlich falsch, wenn man in „Maria Stuart“ „Belege für geschichtliche Wahrheit“<sup>38</sup> sucht.

---

<sup>36</sup>Vgl. Karl-Heinz Hahn: Schiller und die Geschichte. In: Klaus L. Berghahn (Hrsg.): Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg/Ts: Scriptor 1975, S. 31.

<sup>37</sup>Vgl. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 1259.

<sup>38</sup>Theodor Schieder: Begegnungen mit der Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1962, S. 77.

Im fünften und sechsten Auftritt des ersten Aufzugs hält Schiller mit Mortimers Auftritt eine Überraschung bereit. Schiller hat Mortimer als die einzige Figur im Drama frei erfunden, und er setzt ihn auf bezeichnende Weise aus Partikeln historischer Realität zusammen: „Mortimers Name stammt möglicherweise aus Shakespeares „Heinrich IV.“; das Motiv seiner Liebe zu Maria stammt von Babington, der 1586 die Verschwörung anführte, die zu Marias Verurteilung führte. Nicht er, sondern Dr. jur. William Parry war in Italien zum Katholizismus übergetreten, und er ist von katholischen Priestern zu Elisabeths Ermordung, als einer Gott wohlgefälligen Tat, überredet, und im voraus mit päpstlicher Absolution und Segen ausgestattet worden. Parry kam schon 1584 nach England und wurde 1585 hingerichtet. Auf ihn geht auch die Audienz bei Elisabeth zurück. [...] Die fiktive Datierung bei Schiller stimmt mit den sonstigen Daten seines Dramas überein.“<sup>39</sup> Dramaturgisch gesehen spielt diese Figur eine wichtige Rolle: „Mortimer entbehrt ja den Ansatz zur entscheidenden Tat, und so bleibt denn auch Mortimers besessene Aktivität meisterhaft freilich in das dramatische Gefüge einbezogen, doch ein blindes Motiv, eine Wiederholung mehr der mancherlei paradoxen Verknüpfungen von Absicht und Ergebnis.“<sup>40</sup> Mortimers eigentliche Funktion liegt darin, Marias verhängnisvolle Schönheit offenbar zu machen, die schließlich ihren Tod verursacht. In dieser Funktion sieht Schiller die dramaturgische Wichtigkeit dieser Figur. Zum ersten Mal werden durch Mortimers Auftritt Marias verführerische Kraft, ihre Schönheit und ihre erotische Ausstrahlung deutlich. Die spätere Szene zwischen Maria und Mortimer (III, 6) ist die hochdramatische Situation, die der Wirkung des „Physischen Wesens“<sup>41</sup> entgegensteht. Der dramatische Ablauf zielt auf den Fortgang gemäß der „Euripidischen Methode“<sup>42</sup>, indem die imaginierten Tatsachen weiter der Illusionsbühne unterliegen.

Ungeschichtlich und von Schiller erdichtet ist auch die Beziehung Leicesters zu Maria Stuart. Robert Dudley, Graf von Leicester war Favorit der englischen Königin. Daß er der stille Liebhaber Marias war, ist Schillers Erfindung. Leicester wird hier als opportunistische Figur geschildert. An dieser Figur wird offenbar, daß die Paradoxie als Form des Handlungsverlaufs immer wieder in den Vordergrund rückt. Leicesters Unentschiedenheit ist freilich behende

---

<sup>39</sup>Hans Peter Hermann und Martina Hermann: Friedrich Schiller. Maria Stuart. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt/ M: Diesterweg 1989, S. 52.

<sup>40</sup>Gehard Storz: Schillers „Maria Stuart“. In: Jost Schillemeit (Hrsg.): Interpretationen 2. Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht. Frankfurt/ M: Fischer 1973, S. 175.

<sup>41</sup>Schiller: Sämtliche Werke. Bd. 2, S. 1259.

<sup>42</sup>Ebd.

Wendigkeit, die sich der jeweiligen wechselnden Situation anpaßt. Im letzten Auftritt des zweiten Aufzugs ist seine Funktion deutlich. Leicester erreicht Elisabeths Zustimmung zum Treffen mit Maria. Damit öffnet er den Weg zum Höhepunkt des Dramas. Elisabeth wird zwar von Leicester manipuliert, aber sie verfolgt ihre eigenen Interessen, Neugier und Eitelkeit. Sie hält sich den Ausweg offen, die Verantwortung notfalls auf Leicester abzuwälzen, falls ihr Plan scheitert.

Ferner gehört die Begegnung zwischen Elisabeth und Maria Stuart zu Schillers Erfindungen. In Wahrheit haben sich die beiden nie gesehen. Dieses Treffen vertieft mit den zwei ersten Erfindungen die tragische Spannung des Dramas. Schiller hat die Ausführung der Begegnung als Herausforderung an seine dichterische Gestaltungskraft verstanden. Schiller berichtet Goethe am 3. 9. 1799: „[...] ich habe die Handlung bis zu der Szene geführt, wo die beiden Königinnen zusammenkommen, [...] ich bin sehr verlangend, wie es mir gelungen ist, sie möglich zu machen.“<sup>43</sup>

Also erfindet Schiller die Gestalt Mortimers und erdichtet die Beziehung Leicesters zu Maria. Die Begegnung der Königinnen und schließlich Marias Beichte und Absolution vor der Hinrichtung sind imaginiert. Wenn der Zuschauer durch seine historischen Kenntnisse die Abweichungen des dramatischen Geschehens von der eigentlichen Geschichte sieht, wird die Illusion im stofflichen Aspekt gewissermaßen abgeschwächt. Die Abschwächung der Illusion hängt davon ab, in welchem Maß der Zuschauer über die im Stück dargestellten historischen Fakten Vorkenntnisse besitzt und die erfundenen Teile erkennt. Dadurch kann man den engen Zusammenhang zwischen den Vorkenntnissen des Zuschauers über die betreffende Geschichte und der Illusion bzw. Desillusion erkennen. Bei der Untersuchung des Illusionsdurchbruchs sollte man jedoch darauf achten, daß die Vorkenntnis des Publikums nicht verallgemeinert werden kann. Das gilt auch für die Schwierigkeit der rezeptionsästhetischen Untersuchung, weil die Vorkenntnisse der Zuschauer jeweils unterschiedlich sind.

Schiller bleibt noch im Rahmen der Illusionsbühne, die durch Trennung der Bühne vom Zuschauerraum auf die Bewahrung der Wirklichkeitsillusion abzielt. Die stoffliche Abweichung von den historischen Tatsachen ist insofern in diesem Drama nicht so gravierend, daß der Zuschauer dadurch aus der Illusion des Geschehens herausgerissen würde. Selbst wenn der Zuschauer die Unstimmigkeit der Bühnenhandlung mit der historischen Wirklichkeit entdeckt, unterliegt die Handlung dem Effekt der Illusionsbühne. Daher könnte von der

---

<sup>43</sup>Ebd.

Illusionsabschwächung durch den erdichteten Stoff bzw. dessen Veränderung nur im eingeschränkten Sinn die Rede sein. Wenn der Zuschauer nicht in der Lage ist, diese Veränderung des historischen Stoffs zu erkennen, bleibt die Illusion der Handlung bestehen, zumal diese Handlung durchaus möglich und wahrscheinlich ist.

### 1.2.3 „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“ von Peter Weiss

Bei der Untersuchung des graduellen Unterschiedes der Illusion bezüglich des stofflichen Aspekts kann man „Marat/Sade“ von Weiss zwischen „Maria Stuart“ von Schiller und „Romulus der Große“ von Dürrenmatt einordnen. Einerseits ist „Marat/Sade“ aus dem Interesse des Autors für die Geschichte, genauer gesagt, die französische Revolution, entstanden. Der Versuch von Peter Weiss, der eine Orientierung zwischen der subjektiven Selbstbefreiung und dem wachsenden politischen Engagement zu finden versucht, wird hier in Form des Geschichtsdramas unternommen. „Marat/Sade“ enthält viele historische Tatsachen, die es ermöglichen, dieses Werk als Ausgangspunkt für das dokumentarische Theater von Peter Weiss zu betrachten. Allerdings wird die Bedeutung der Orientierung an Dokumentationen von Vergangenen in diesem Werk insofern eingeschränkt, als die historische Tatsache als Mittel der Reflexion über die zeitgenössische Situation einen modellhaften Charakter annimmt und durch die Verbindung mit den fiktionalen Bestandteilen des Stücks in einen anderen Sinnzusammenhang gebracht wird. Darüber hinaus soll die Tatsache, daß dieses Stück als totales Theater verschiedene theatralische Formen benutzt und dadurch die Wirklichkeitsillusion stark zerstört, nicht übersehen werden; hier finden sich das Element des epischen Theaters, die Einflüsse von Surrealismus und von dem Theater der Grausamkeit Artauds, die Elemente von Kabuki - Theater und der Moritat etc. Die potenzierte Ästhetisierung der Formstruktur fällt unverkennbar deutlich mit dem Geschichtsverständnis von Weiss zusammen. In „Marat/Sade“ handelt es sich nicht mehr um ein Geschichtsdrama im strengen Sinne des Begriffs, der die Blütezeit dieser Gattung im 19. Jahrhundert enden läßt.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup>Vgl. Ulrike Paul: Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion. München: Wilhelm Fink 1974, S. 173-199, sowie Axel Schalk: Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters. Heidelberg: Carl Winter 1989, S. 15-25. Friedrich Sengle: Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart: Metzler 1969, S. 37. Beispielsweise stellt Sengle hier fest, daß mit

„Marat/Sade“ ist nur dann als ein Geschichtsdrama zu bezeichnen, wenn man den Begriff weniger spezifisch als den Namen jener Gruppe von Dramen bestimmt, die - auf welche Weise auch immer - Vergangenheit zum Thema der Zeitgenossenschaft machen. Solche Dramen haben eine Reihe von technischen (nicht definatorischen) Vorzügen, die ihnen sowohl ein Wirkungsspektrum als auch ein Experimentierfeld eröffnen.“<sup>45</sup> Auf die Frage Ernst Schumachers, „ob das sogenannte historische Drama, das Geschichtsdrama, noch eine Chance in unserer Zeit habe, ob weltgeschichtliche Stoffe auf dem modernen Theater noch darstellbar seien“<sup>46</sup>, antwortet Weiss: „Beim „Marat/Sade“ gab es für mich in der Auseinandersetzung mit dem Stoff sehr starke Anklänge, die aktuell sind [...], die ganze Problematik der Auseinandersetzung zwischen diesen beiden historischen Figuren des Marat und des de Sade war eigentlich eine gegenwärtige Auseinandersetzung.“<sup>47</sup>

Diese Elemente, die noch aktuell sind und daher die Vergangenheit zum Thema der Zeitgenossenschaft machen, behandelt Weiss auf doppelter Ebene. Zum einen beziehen sie sich auf das Jahr 1808, in dem de Sade ein Stück über Marat in der Heilanstalt Charenton aufführt. Dieses Binnenstück hat wiederum die Ermordung Marats durch Corday am 13. 7. 1793 zum Thema. Damit werden schon historisch verbürgte Figuren genannt, die Weiss als Verarbeitungsmaterial im Drama benutzt hat. Beim Gespräch mit Dieter Stér bekennt Weiss, daß er 1962-1963 mit dem Quellenstudium begann und daß er dafür den ganzen Herbst und Winter hindurch Zeit investieren mußte.<sup>48</sup> Sein Quellenstudium hinterläßt im Stück überall Spuren, wobei besonders Marats Rede in Szene 11 ‘Triumph des Todes’ als ein Beispiel für die Integration von Originalzitaten in den Dramentext eingebaut wird. Diese Szene basiert auf Marats Betrachtungen ‘Über die Anwendung von Gewalt’ (L’Ami du peuple, Nr. 34/35, 10.

---

Goethes „Götz“ das ‘eigentliche’ historische Drama in Deutschland das langersehnte, wirklich national-historische Drama einsetzt. Sengles Standpunkt orientiert sich an der Entfaltung des historischen Denkens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zu diesem Zeitpunkt entwickelt sich das Bewußtsein von Individualität und der unwiederholbaren Besonderheit geschichtlicher Ereignisse, Personen und Korporationen, aber auch geschichtlicher Kontinuitäten wie Staat und Nation.

<sup>45</sup>Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben. Berlin: Erich Schmidt 1993, S. 54.

<sup>46</sup>Karlheinz Braun: Materialienband zu Peter Weiss’ „Marat/Sade“. Frankfurt/M: Suhrkamp 1973, S. 102.

<sup>47</sup>Vgl. Braun: Materialienband, S. 103.

<sup>48</sup>Vgl. Dieter Stér: Gespräch mit Peter Weiss, Frühjahr 1964. In: Rainer Gerlach und Matthias Richter (Hrsg.): Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt/M: Suhrkamp 1986, S. 44.

November 1789).<sup>49</sup> Weiss verbindet seine dichterische Erfindung mit den historischen Fakten, über die er sich durch das Quellenstudium informiert hat. Zuerst gehört Marats psychosomatische Hautkrankheit, die dieser sich während der Entbehrungen in seinen Kellerverstecken zugezogen hatte und an der er während der letzten Lebensjahre litt, zur historischen Tatsache. Seine Hautkrankheit zwang ihn, zur Milderung des Juckreizes viele Stunden in der Badewanne zu verbringen. Hier hielt er sich auch auf, als am Sonnabend des 13. Juli 1793 Charlotte Corday dreimal an seiner Tür war, ehe sie eingelassen wurde und ihn erstach.<sup>50</sup> Wie oben kurz erwähnt, entsprechen die Äußerungen Marats in seiner Vision oft fast wortgetreu dem Inhalt seiner hinterlassenen Schriften.<sup>51</sup>

Weiss' ursprünglicher Plan war, ein Hörspiel über die Ermordung Marats zu schreiben: „Konfrontation zunächst nur Marat - Corday, Revolution – Konterrevolution.“<sup>52</sup> „Im Hörspiel fehlte noch die Figur des de Sade; im Mittelpunkt steht die Figur des Marat, der aus der Wanne und nur aus seiner Sicht die französische Revolution beschwört. Das Hörspiel ist eine Vision der Revolution - so, wie sie sich im Kopf des fiebernden Marat abspielt.“<sup>53</sup> Weiss wurde schnell klar, daß „noch ein vollwertiger dialektischer Gegenspieler zu Marat“<sup>54</sup> fehlte. Eine entscheidende Idee kam vom Herausgeber, Schriftsteller und Sade-Kenner Alexander Koval. Ein Faktum, auf das Koval Weiss aufmerksam machte, ist, „daß der Marquis de Sade am 29. September 1793, zehn Wochen nach dem Mord, anlässlich der Feier der Section des Piques zum Gedächtnis an Marat und Le Pellettier eine Rede gehalten hatte, in der es hieß: Mitten unter den Tyrannen sprachst Du uns von Freiheit, und dennoch beschuldigst Sklaven Dich, daß Du Blut geliebt hättest! Großer Mann, nur das Tyrannenblut wolltest Du vergießen, und nur um das Blut des Volkes zu schonen, wolltest Du es vergeuden. Du hast auf die Verräter gezeigt: der Verrat mußte

---

<sup>49</sup>Vgl. Arnd Beise und Ingo Breuer: Erläuterungen und Dokumente. Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats. Stuttgart: Philipp Reclam jun 1995, S. 91-96.

<sup>50</sup>Vgl. Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 4, S. 140.

<sup>51</sup>Vgl. Beise und Breuer: Erläuterungen und Dokumente. Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, S. 96-98. In der Szene 26 'Marats Gesichte' (S. 85-97) wird Gottschalks Monographie über Marat als eine andere Quelle vorgelegen haben. Weiss nutzt diese Studie über Marat für die Argumentation der Gegner Marats. Stér: Gespräch mit Peter Weiss, Frühjahr 1964, S. 45. „Die Figur des Marat entspricht weitgehend dem Original. Die meisten Aussprüche Marats sind seinen Schriften, teilweise sogar wörtlich, entnommen.“

<sup>52</sup>Weiss: Notizbücher 1960-1971. Bd. 2. Frankfurt/ M: Suhrkamp 1982, S. 143.

<sup>53</sup>Weiss: Notizbücher 1960-1971. Bd. 2, S. 30.

<sup>54</sup>Beise und Breuer: Erläuterungen und Dokumente. Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, S. 111.

Dich treffen.“<sup>55</sup> Ein zweites historisches Faktum über Sade kam noch hinzu: Weiss las, daß der Marquis de Sade, wegen seiner „Amoralität“ und seiner Gefährlichkeit für die Sitten, von 1801 bis zu seinem Tode 1814 (74 Jahre alt) in der Heilanstalt Charenton interniert war. Alle Proteste Sades gegen die Haft blieben vergeblich, „Da Napoleon persönlich wiederholt die Anweisung gibt, Sade in Charenton in Gewahrsam zu halten, offensichtlich auch auf Betreiben der Verwandten Sades, die für die Internierung des Marquis in Charenton eine ungewöhnlich hohe Pension zahlen. Der Anstaltsdirektor erlaubte ihm während vieler Jahre der Haft, mit den Patienten Theaterstücke einzuüben, an denen sich die Pariser Gesellschaft goutierte.“<sup>56</sup>

Es ist interessant, zu beobachten, wie Weiss die historische Tatsache mit seinen imaginären Erfindungen vermischt. „Die historischen Eckdaten erfüllen einen unterschiedlichen Grad an Historizität.“<sup>57</sup> In der Tat befand sich Sade im Jahre 1808 in Charenton, führte dort auch mit Erlaubnis der Heimleitung eine Reihe von Theaterstücken auf, nicht jedoch das Marat - Stück. Diese Abweichung von der historischen Tatsache ist nicht so auffällig, daß sie dem Zuschauer ein beträchtliches Desillusionierungsmoment anbietet. Die Szenen 12 und 15, in denen Sade sich Marat in dessen letzter Stunde in seinem Stück gegenüberstellt und mit diesem einen Dialog führt, sind auch völlig imaginär. In Wirklichkeit sprach de Sade niemals mit Marat. Es schließt sich nur an die Tatsache an, daß Sade es war, der die Gedenkrede auf Marat hielt, und auch in dieser Rede ist seine Beziehung zu Marat noch zweifelhaft, da er sie vor allem hielt, um seinen eigenen Kopf zu retten, denn er war damals wieder gefährdet und stand schon auf der Liste der Guillotineopfer.<sup>58</sup> Weiss läßt in seinem fiktionalen Drama „Marat/Sade“ Sade entgegen den historischen Tatsachen ein Revolutionsstück inszenieren, da er damit beabsichtigt, das Problem der Notwendigkeit der Revolution in der repressiven, restaurativen Gesellschaft hier in den Mittelpunkt des Dramas zu rücken und zu thematisieren. Weiss läßt die Ermordung Marats 1793 sogar in der Nachrevolutionszeit 1808 aufführen. Die Verbindung der beiden Zeitebenen, 1793 und 1808, zeigt, daß „Marat/Sade“ nicht direkt auf die Revolution selbst, sondern auf die Reflexion über die Möglichkeit und Notwendigkeit der Revolution überhaupt abzielt.

Diese historische Situation hat einen Bezug zur gegenwärtigen Situation von Weiss, wodurch dieses Stück zum Modell für die Reflexion über die Notwendigkeit der Revolution in der Gegenwart wird. Deshalb sind historische Tatsachen als solche nicht mehr wichtig und

---

<sup>55</sup>Weiss: Notizbücher 1960-1971. Bd. 2, S. 143.

<sup>56</sup>Ebd.

<sup>57</sup>Hanenberg: Peter Weiss, S. 54.

<sup>58</sup>Vgl. Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 4, S. 267.

veränderbar. Die historischen Tatsachen werden adaptiert und werden in Verbindung mit dieser Veränderung und in dem Hinzufügen der erfundenen Teile in einen neuen Sinnzusammenhang gebracht. Wenn dieses Stück grundsätzlich nicht die Wiedergabe der historischen Tatsache, sondern die Reflexion über die gegenwärtige Situation mittels der Geschichte beabsichtigt, entspricht diese Illusionsdurchbrechung durch die stoffliche Adaption und Veränderung der eigentlichen Intention des Autors. Dies findet auch eine Entsprechung in der formalen Struktur dieses Textes, die auf die Desillusionierung ausgerichtet ist.

„In der Kunst ist [...] die Wirklichkeit jedoch [...] nicht die eigentliche Trägerin sachlicher Bezogenheit, sondern nur deren Mittlerin.“<sup>59</sup> Dies bedeutet, daß das Kunstwerk die nichtfiktionalen Elemente mit den fiktionalen Elementen zu einer Einheit verbindet. Die Ermordung Marats durch Corday als historisches Ereignis erlebt eine Bedeutungsveränderung und Akzentuierung in dem fiktionalen Sade-Stück, das diese Ermordung in einen Lustmord verwandelt. Diese Bedeutungsveränderung des nichtfiktionalen Elementes tritt immer in der Beziehung zu Fiktionalem ein, das die Stellungnahme zur Problemlage der Wirklichkeit und die Entscheidung über eine von den Möglichkeiten darstellt, die in der Wirklichkeit nicht verwirklicht sind. In dieser Sicht sollte man sich auf die Bedeutung des fiktionalen Bestandteils in diesem historischen Stück einlassen.

In den „Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes“ erklärt Weiss ausführlich, wie er die historischen Tatsachen aufgenommen und verändert hat. Durch diese Anmerkungen werden die Vorkenntnisse des Publikums über die historischen Tatsachen und über die erfundenen Bestandteile in diesem Drama erweitert. Dies soll dazu beitragen, daß der Zuschauer statt der illusionistischen Einfühlung eine Distanz zum Geschehen gewinnt und auf die Bedeutung der veränderten historischen Tatsachen und der erfundenen Teile aufmerksam wird.

---

<sup>59</sup>Jan Mukařovsky: Kapitel aus der Ästhetik, S. 97. zitiert nach Dietrich Krusche: Kommunikation im Erzähltext. 1. Analyse. München: Wilhelm Fink 1978, S. 18.

#### 1.2.4 „Romulus der Große“ von Friedrich Dürrenmatt

„Wenn wir uns nun der modernen Bühne des 19. und 20. Jahrhunderts zuwenden, wollen wir uns auf die vertrauteste Form beschränken, die Guckkastenbühne. [...] Die Guckkastenbühne vollzieht den entscheidenden Schritt zu einer vollständigen Trennung von Publikum und Bühne, zur „Absolutheit“ der dramatischen Fiktion.“<sup>60</sup> Schillers Drama „Maria Stuart“ basiert zwar überwiegend auf historischen Tatsachen, jedoch hat Schiller mit dem Plädoyer für die dichterische Freiheit die Figuren und die Szenen in seinem Drama erfunden. Allerdings ist diese Veränderung nicht so auffallend, wenn der Zuschauer nicht genaue historische Kenntnisse besitzt. Dazu noch ist dieses Stück als Illusionsdrama konzipiert. Deshalb kann von einer starken Illusionszerstörung in diesem Stück nicht die Rede sein. Im Gegensatz zu „Maria Stuart“ dienen allerdings viele formale Elemente, besonders Elemente des epischen Theaters, in „Marat/Sade“ zur Durchbrechung der Illusion, obwohl das Rahmenstück, das die Aufführung des Marat - Stücks in der Irrenanstalt Charenton ist, nach dem Prinzip des aristotelischen Theaters abläuft und dadurch die Illusion hervorruft.

„Marat/Sade“ von Weiss geht - von der Verarbeitung der historischen Fakten her gesehen - wesentlich weiter als „Maria Stuart“. Jetzt dringt die Fiktion als ein wesentliches Element des Dramas in das dramatische Gefüge ein, wobei aber die Unstimmigkeit der als Quelle benutzten historischen Fakten mit dem erfundenen Teil immer noch nicht sehr groß ist. Im Unterschied zu Peter Weiss beharrt Dürrenmatt in seinem Stück auf dem Prinzip des aristotelischen Theaters. Trotzdem distanziert sich Dürrenmatt auf seine eigene Weise von der Forderung nach der Absolutheit des Dramas, die zur Bewahrung bzw. Stärkung der Illusion dient.<sup>61</sup> Dürrenmatt sieht beispielsweise den ‘Zufall’ als einen unabdingbaren Faktor seiner Dramaturgie an. Nach Szondi kann das rein Zufällige die Absolutheit des Dramas zerstören. „Auf der Absolutheit des Dramas beruht auch die Forderung nach Ausschaltung des Zufalls, nach Motivierung. Das Zufällige fällt dem Drama von außen zu. Indem es aber motiviert wird, wird es begründet, das heißt im Grund des Dramas selbst verwurzelt.“<sup>62</sup>

Dürrenmatt hat schon in seinem Erstlingsdrama „Es steht geschrieben“ einen historischen Stoff aufgegriffen. Dieses Drama läßt nur aufgrund stofflicher Analogien auf die literarische Gattung

---

<sup>60</sup>Pfister: Das Drama, S. 44.

<sup>61</sup>Vgl. Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt/M: Suhrkamp 1981, S.18.

<sup>62</sup>Szondi: Theorie des modernen Dramas (1880-1950), S. 18.

des Geschichtsdramas schließen.<sup>63</sup> Im Stück sind viele Aspekte vorhanden, die in manchen Punkten einen deutlichen Bezug zu „Romulus der Große“ aufweisen. „Es steht geschrieben“ entstand zwischen Sommer 1945 und Februar 1946 und wurde am 19. April 1947 im Züricher Schauspielhaus uraufgeführt. In diesem Stück handelt es sich um eine historische Begebenheit, nämlich den Aufbruch einer mittelalterlichen Sekte (die Wiedertäufer), die im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Stadt Münster in Westfalen zur Hauptstadt ihres kurzlebigen Königreiches ausriefen.

Dürrenmatt war nicht der einzige Mensch, der sich für diesen Stoff interessiert. Gerhart Hauptmann beschäftigte sich schon mit dem ‘Wiedertäufer’ - Stoff fast über mehr als vier Jahrzehnte vom Beginn des Dramas 1901 bis zur letzten Arbeitsphase des Romans 1942. Dieser Stoff inspirierte Hauptmann immer wieder zu neuen Plänen, Entwürfen und Ansätzen. Hauptmanns Beschäftigung mit der münsterschen Bewegung hinterließ ihre Spuren in „Emanuel Quint“, „Magnus Garbe“, im „Dom“ - Fragment, im Exposé zu einem Film „Die neue Welt“, in Entwürfen zu „Hamlet in Wittenberg“ und zur „Hohen Lilie“ sowie noch in einer 1944 verfaßten Partie des „Neuen Christophorus“. Es ist ihm aber schließlich nicht gelungen, diesen Stoff dramatisch zu vollenden. Im Wechsel von der Dramenform zur Romanform verarbeitet er später diesen Stoff im „Buch der Leidenschaft“ und im „Abenteuer meiner Jugend“ episch.<sup>64</sup> Die Art und Weise, wie Dürrenmatt mit diesen Stoff umging, zeigt uns eine ganz andere Fassade.

Ganz unmißverständlich enthüllt sich das Drama von Dürrenmatt als imaginär, wenn der Autor im Vorwort folgende Auskunft gibt: „Vielleicht wäre noch zu sagen, es sei nicht meine Absicht gewesen, Geschichte zu schreiben, wie ich denn auch Dokumenten nicht nachgegangen bin, kaum daß ich einige wenige Bücher gelesen habe über das, was sich in jener Stadt zugetragen hat. In diesem Sinne mag die Handlung frei erfunden sein.“<sup>65</sup> In den zitierten Sätzen des Vorworts ist das Geschichtsverständnis Dürrenmatts im Kern umschrieben. Versteht man sein Geständnis wörtlich, daß er eine Handlung imaginiert, ist es deutlich desillusionierend: ein eindeutiges Fiktionssignal. Durch den freien Umgang mit dem historischen Stoff gibt Dürrenmatt sein Stück als ein Spiel zu erkennen.

Die historischen Fakten fungieren bei ihm nur als Gerüst des Dramas, indem die Handlung hauptsächlich aus fiktionalen Bestandteilen besteht. Also dient die Geschichte bei ihm nur als ein

---

<sup>63</sup>Vgl. Manfred Durzak: Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie. Stuttgart: Reclam 1972, S. 44.

<sup>64</sup>Vgl. Roy C. Cowen: Hauptmann. Kommentar. Zum nichtdramatischen Werk. München: Winkler 1981, S. 99-103.

<sup>65</sup>Friedrich Dürrenmatt: Es steht geschrieben. Zürich: Diogenes 1980, S. 11.

ein Mittel zum 'Einfall', den Dürrenmatt als Keim seiner Stücke wiederholt hervorhebt. Es gilt zu betonen, daß der Einfall von Dürrenmatt selbst sozusagen stofflich verstanden wird. Er meint mit dem Einfall einen Einbruch eines zufälligen Ereignisses oder ein unberechenbar stattfindendes Geschehen, das eine ganz bestimmte Handlungsfolge auslösen kann.<sup>66</sup> „Es sind Einfälle, die in die Welt wie Geschosse einfallen (um ein Bild zu brauchen), welche, indem sie einen Trichter aufwerfen, die Gegenwart ins Komische umgestalten.“<sup>67</sup> Unter diesem Geschichtsverständnis verbirgt sich die Erkenntnis: „Geschichte erscheint als Summe unzähliger widersinniger Details, denen der einzelne hilflos überantwortet ist.“<sup>68</sup> Diese Bemerkung kann auch für „Romulus der Große“ gelten.

In der 'Anmerkung II zu „Romulus der Große“' erklärt Dürrenmatt, wie er die historische Vorlage verändert hat: „Romulus Augustus war 16, als er Kaiser wurde, 17, als er abdankte und in die Villa des Lukull nach Campanien zog. Die Pension betrug 6000 Goldmünzen, und seine Lieblingshenne soll Roma geheißt haben. Das ist das Historische. Die Zeit nannte ihn Augustulus, ich machte ihn zum Mann, dehnte seine Regierungszeit auf 20 Jahre aus und nenne ihn 'Den Großen'.“<sup>69</sup> Dürrenmatt verwendet historische Fakten in diesem Stück als eine bloße Rahmensituation des Dramas. Genau wie in „Es steht geschrieben“ verdeutlicht der Autor seine Intention: Er imaginiert eine Geschichte; genau gesagt, ein historisches Geschehen ist ihm eingefallen, und er nimmt diese Geschichte als Stoff. Er verändert aber die Geschichte unabhängig von der historischen Wirklichkeit nach seinem eigenen Geschichtsverständnis.

Dürrenmatts Geschichtsverständnis und seine Komödien - Konzeption, die bei der Auswahl des Stoffes und dessen Verarbeitung eine entscheidende Rolle spielen, stehen in engem Zusammenhang mit dem Problem der Illusion des Stücks. 'Der Zufall' entscheidet wesentlich darüber, welche der möglichen Unwahrscheinlichkeiten letzten Endes Wirklichkeit werden können. Daraus begründet sich ihre Unvorhersehbarkeit. „Je planmäßiger die Menschen vorgehen, desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen.“<sup>70</sup> Wenn man den Umgang Dürrenmatts mit den historischen Fakten ins Auge faßt, so kann man seinen respektlosen Umgang mit geschichtlichen Stoffen und seinen parodistischen Zugriff unschwer erkennen. Bei Dürrenmatt geht es nicht mehr um eine Abbildung der Wirklichkeit, weil die historische

---

<sup>66</sup>Durzak: Dürrenmat, Frisch, Weiss, S. 45.

<sup>67</sup>Dürrenmatt: Theater. Essays und Reden. Zürich: Diogenes 1980, S. 21.

<sup>68</sup>A.a.O., S. 55.

<sup>69</sup>Dürrenmatt: Romulus der Große. Ungeschichtliche historische Komödie. Zürich: Diogenes 1980, S. 120f.

<sup>70</sup>Dürrenmatt: Die Physiker. Zürich: Diogenes 1980, S. 91.

Wirklichkeit selber in Frage gestellt wird. Nach ihm besteht die Geschichte aus vielen Zufällen. Wenn ein historisches Ereignis Dürrenmatt einfällt, wird dieser zufällige Stoff in einer dramatischen Form verarbeitet. „Nach Dürrenmatt ist das Geschichtsdrama unmöglich oder überflüssig geworden, hat sich - anachronistisch geworden - als dramatisches Genre überlebt: Geschichtliches habe inzwischen seine wissenschaftliche Gestalt gefunden, könne vom Theater nur mit untauglichen Mitteln wiederholt werden.“<sup>71</sup> Bei Dürrenmatt ist die Historie nur als ein Rahmen mit dem Begriff des Geschichtsdramas verbunden, indem der Inhalt des Stücks überhaupt nicht den historischen Tatsachen entspricht und aus diesem Grund stark antiillusionistisch wirkt. Seine Anmerkung zu „Romulus der Große“ macht geltend, daß die antiillusionistische Wirkung seines Dramas mit seiner Geschichtsauffassung verbunden ist. Seine Auffassung, daß die eigentliche Weltgeschichte der bloße sinnlose Kreislauf des geschichtlichen Ablaufs ist, wird zur Voraussetzung dafür, daß er zur Schilderung dieses wesentlichen geschichtlichen Vorgangs mit den ihm nebensächlich erscheinenden historischen Details frei umgeht. Obwohl Dürrenmatts Drama auf traditioneller Dramaturgie beruht und im Rahmen der Illusionsbühne bleibt, kann sein gewagter, freier Umgang mit den historischen Tatsachen durchaus nicht illusionistisch wirken. Indem Max Frisch seine Dramen nicht als Imitiertheater, sondern als Bewußtseinstheater konzipiert, radikalisiert er die Gestaltung der historischen Figuren und Ereignisse in seinem Drama dermaßen, daß die Geschichte als solche nicht mehr große Bedeutung im Stück hat. In seinem Stück „Die Chinesische Mauer“ geht Frisch weit über Dürrenmatt hinaus, worauf ich im nächsten eingehen werde.

#### 1.2.5 „Die Chinesische Mauer“ von Max Frisch

„Die Chinesische Mauer“ hat den Untertitel „Eine Farce“. Die Farce erscheint eigentlich als außerliterarisches Genre des niederen Lachtheaters. Sie ist durch „eine einfache Handlungsstruktur, die Typisierung der Figuren und die Dominanz von burlesken [...] und szenisch-optischen Elementen“<sup>72</sup> gekennzeichnet. Das Wort ‘Farce’ wird im allgemeinen Sprachgebrauch nicht nur als Bezeichnung für eine bestimmte literarische Gattung verwendet. Darüber hinaus erscheint es als „Beschreibungsbegriff der Lebenswelt, die in kritischer Absicht

---

<sup>71</sup>Walter Hinck: Zur Poetik des Geschichtsdramas. In: ders. (Hrsg.) Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Frankfurt/M: Suhrkamp 1981, S. 12.

<sup>72</sup>Gerhard Mack: Die Farce. Studien zur Begriffsbestimmung und Gattungsgeschichte in der neueren deutschen Literatur. München: Wilhelm Fink 1989, S. 23.

Phänomenen unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit die Nichtigkeit und den Irrealisierungseffekt des Theatergenres zuschreibt.“<sup>73</sup> „Diese Farcekonzeption kann man auf „Die Chinesische Mauer“ anwenden. Die theatralische Farce, die ursprünglich aus einer Aneinanderreihung derb-komischer Witze bestand, zeichnet sich mehr als andere Gattungen - mehr als andere komische Gattungen - durch ihren antiillusionistischen Charakter aus.“<sup>74</sup> Volker Roloff macht auf diesen antimimetischen, antiillusionistischen Charakter der Farce aufmerksam. Er erkennt, daß sich die Autoren des 20. Jahrhunderts aus diesem antiillusionistischen Grund für die Farce wieder interessieren: per definitionem handelt es sich hier um eine Gattung, die Distanz und Verfremdung des Bühnengeschehens impliziert und dadurch die für das Gegenwartsdrama typische Rezeptionshaltung fördert.<sup>75</sup> Wenn Frisch ein Geschichtsdrama als eine Farce konzipiert, ist seine Geschichtsdramakonzeption durch diesen antiillusionistischen Charakter geprägt. Seine Dramatik distanzieret sich dezidiert von der Norm der traditionellen Geschichtsdramatik. Sie zeigt sich schon im Untertitel, aber auch explizit in der Gestaltung der historischen Personen und Ereignisse.

In einem Artikel für das Programmheft der Uraufführung von „Nun singen sie wieder“ wendet sich Frisch gegen „das erprobte und fast sichere Mittel der historischen Verkleidung: man schlägt die Geschichte, die Ereignisse aus dem soundsovielen Jahrhundert, und man meint die Gegenwart. [...] Es ist das Zeitstück in der Tarnung.“<sup>76</sup> Frisch verwirft diese Form der Geschichtsdramatik aus ästhetischen Gründen: „Man fragt sich dann jedesmal, warum das Dargestellte, was ja Geheimnis genug ist, noch hinter einem Kreuzworträtsel stehen mußte, ferner, ob eine frühere Geschichte einfach aus ihrem eigenen und ebenfalls wirklich gewesenen Dasein entstellt werden darf, um unsere Deutung der Gegenwart wiederzugeben.“<sup>77</sup> Aus dieser Einstellung zum Geschichtsdrama wird der im Drama dargestellte Vorgang von Frisch nicht als historischer Einzelfall, nicht als einmaliges historisches Geschehen dargeboten; dieses Drama hat vielmehr einen paradigmatischen Charakter. Nach Frischs Meinung kann das Theater nie Wirklichkeit abbilden. Außerdem ist die wahre Wirklichkeit bei ihm nicht bloße äußere

---

<sup>73</sup>Mack: A.a.O., S. 21.

<sup>74</sup>Jürgen Kost: Geschichte als Komödie. Zum Zusammenhang von Geschichtsbild und Komödienkonzeption bei Horváth, Frisch, Dürrenmatt, Brecht und Hacks. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 123.

<sup>75</sup>Vgl. Volker Roloff: Alltagssprache als Fremdsprache. Aspekte der modernen Farcenkomik bei Brecht, Sartre, Ionesco und Botho Strauß. In: Forum Modernes Theater Bd. 1/1. 1986, S. 23.

<sup>76</sup>Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 1931-1985. hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Bd. 2. Frankfurt/M: Suhrkamp 1976, S. 288.

<sup>77</sup>Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 2. S. 289.

Wirklichkeit, sondern unsere wahren Erlebnisse. Deshalb will er auch in seinem Geschichtsdrama keine vergangene Geschichte reproduzieren bzw. rekonstruieren. Vielmehr spielt sich dieses Geschichtsdrama als Bewußtseinsdrama auf der Ebene unseres Bewußtseins ab, wodurch die zeitliche Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart durchlässig wird. Aus diesem Grund kann Frisch mit historischen Stoffen frei umgehen, was als Desillusionierungseffekt fungiert und den Spielcharakter des Spiels deutlich zeigt.

In seinem Stück baut Frisch das historische Ereignis nicht direkt als dramatische Handlung ins Drama ein, wie es in „Maria Stuart“ oder „Romulus der Große“ der Fall ist. Im Drama werden zweitausend Jahre Menschheitsgeschichte zu einem zeitgenössischen theatralischen Bewußtseinsraum zusammengefaßt. Die historischen Ereignisse, wie der Abwurf der Atombombe oder die Diktatur des Kaisers Sche in der Tsin - Dynastie in China, sind hier nicht als Wiedergabe der Wirklichkeit konzipiert. Vielmehr werden sie als ein historisches Weltbewußtsein verinnerlicht und auf die Bühne poetisch transponiert. Auf diese Weise entsteht ein Bewußtseinstheater, in dem Welttheater und Ichtheater bei Max Frisch zusammenlaufen.

In diesem Stück tritt eine Reihe von historischen Figuren mit Masken auf. Diese maskierten Figuren sind nichts anderes als historische Zitate: Romeo und Julia, Napoleon Bonaparte, Columbus, Inconnue de la Seine, Pontius Pilatus, Don Juan Tenorio, Brutus etc. Die sich am chinesischen Hof abspielenden Begebenheiten sind meist erfunden. Die historische Tatsache wird hier minimal benutzt, und nur die historisch verbürgten Namen geben diesem Stück einen historischen Charakter. Von diesem Aspekt her konstatiert Walter Schmitz „den antihistorischen Gehalt“<sup>78</sup> dieses Stückes, das Erna Dahms ausdrücklich als „Geschichtsfarce“<sup>79</sup> bezeichnet, während Peter Gontrum es „as an example of the particular species of drama known as World Theater“<sup>80</sup> auffaßt.

Man kann nicht darüber hinweglesen, daß es sich hier nicht um das historische China, sondern um eine fiktionale erfundene Geschichte handelt. Es handelt sich keinesfalls um die historische Chinesische Mauer. „Das scheinbar historische China meint unsere lebensgefährliche Zurückgebliebenheit hinter der objektiven Gegenwart und ihrem Gefahrenpotential, also die

---

<sup>78</sup>Walter Schmitz: Max Frisch: Das Werk (1931 - 1961). Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung. Bern: Peter Lang 1985, S. 157.

<sup>79</sup>Erna Dahms: Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs. Bedeutung und technische Darstellung. Berlin: Walter de Gruyter 1985, S. 26.

<sup>80</sup>Peter Gontrum: Max Frisch's „Die Chinesische Mauer“. A new approach to World Theater. In: Revue des Langues Vivantes 36. 1970 (H. 36), S. 35-44.

‘Ungleichzeitigkeit’ unseres Bewußtseins.“<sup>81</sup> Vom Stoff her gesehen, hat dieses Drama keinen Bezug zum gewöhnlichen Geschichtsdrama, wobei hier nur historisch verbürgte Figuren einen möglichen Zusammenhang mit dem Geschichtsdrama andeuten.

‘Der Heutige’, der im Vorspiel in seiner Rolle als Conferencier und Stage - Manager auftritt, spielt im Spiel die Rolle eines Intellektuellen. Schon damit wirkt ‘der Heutige’ desillusionierend, daß er auf den fiktionalen Charakter des Spiels hinweist, indem er die Figuren des Spiels vorstellt und die Handlung vorwegnehmend andeutet. Seine eigentliche Bedeutung ergibt sich durch die theatralische Konfiguration und Konfrontation, in die der Autor ihn gestellt hat. In der Gegenüberstellung des Heutigen einerseits mit China und der Maskenwelt andererseits hat Max Frisch das problematische Verhältnis von dichterischer Erfindung und historischer Realität zur theatralischen Sichtbarkeit gebracht.

Frischs Versuch, unsere Bewußtseinswelt theatralisch darzustellen, stößt in gewisser Hinsicht mit dem Wesen des Theaters zusammen. Denn das auf der Bühne Dargestellte erscheint als äußere Wirklichkeit, wenn es theatralisch gezeigt wird. Das historische Ereignis ist aber in diesem Stück nicht als eine äußerliche Wirklichkeit dargestellt, sondern zum Bewußtsein verinnerlicht. Frisch hebt immer wieder hervor, daß es keine tatsächliche Wirklichkeit ist, was jetzt auf der Bühne aufgeführt wird, sondern unser Bewußtsein darstellt. Wenn die historischen Figuren, die verschiedenen Zeitebenen entstammen, gleichzeitig auf der Bühne auftreten und sich miteinander unterhalten, wirkt eine solche Szene sehr illusionsdurchbrechend. Daß das Theater gattungsbedingt Bewußtseinswelt nicht zeigen kann, trägt gerade zur Hervorhebung des Spielcharakters des Stücks und zur Durchbrechung der Wirklichkeitsillusion bei.

In seinem historischen Drama „Die Chinesische Mauer“ treibt Frisch seine dichterische Freiheit so weit, daß sein Stück einen minimalen Bezug zur historischen Tatsache hat und dadurch zum Geschichtsdrama ohne Geschichte wird. Die Verschränkung von verschiedenen Zeitebenen, der unverbindliche Umgang mit der Geschichte und die Umfunktionierung des Theaters in den Bewußtseinsraum zerstören die Wirklichkeitsillusion sehr stark, was „Die Chinesische Mauer“ von den vorher behandelten Geschichtsdramen unterscheidet.

---

<sup>81</sup>Jürgen Schröder: Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ - von Goethes Götze und Heiner Müllers Germania. Tübingen: Stauffenburg, S. 284.

### 1.3 Das Dokumentartheater

Das Dokumentartheater hat seinen Ursprung in der Vorstellung, daß die Fiktion nicht mehr in der Lage sei, gewisse Aspekte der Wirklichkeit ausreichend darzustellen. Bestimmte soziale und politische Fragen der Zeit wurden als zu dringend, zu komplex oder zu überwältigend empfunden, als daß sie mit fiktiven Handlungen oder Figuren behandelt werden können. Ein konkreter dokumentarischer Beleg war erforderlich, um diese gesellschaftliche und politische Problematik durch eine öffentliche Kunstform d.h. das Theater zu behandeln. Die dokumentarische Welle beherrschte das deutschsprachige Drama vor allem zwischen 1963 und 1970.<sup>82</sup>

Das Dokumentartheater basiert grundsätzlich auf Dokumenten, die aus dem aktuellen Geschehen oder aus der Vergangenheit entnommen werden. Dieser stoffliche Aspekt ist ein entscheidendes Moment, das die Gattungsbezeichnung des Dokumentartheaters bestimmt. Klaus Harro Hilzinger geht in seiner Untersuchung „Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters“ davon aus, daß für das dokumentarische Drama keine allgemeingültige Form möglich ist, da es „sich immer nur als widersprüchlich gespannte Einheit von historischem Dokument und ästhetischer Umsetzung realisieren läßt und keine Verbindlichkeit der Lösung kennt.“<sup>83</sup> Die hier angedeutete Inhalt-Form-Problematik bietet einigen Kritikern den Grund zu behaupten, daß das Dokumentartheater unter dem Geschichtsdrama subsumiert werden soll.<sup>84</sup> Man soll jedoch nicht übersehen, daß es bestimmte Merkmale gibt, die das Dokumentartheater vom Geschichtsdrama unterscheiden: Die historischen Dokumente fungieren im Dokumentartheater als eine Grundvoraussetzung, während die historischen Figuren und Ereignisse im Geschichtsdrama den Wert der bloßen historischen Quelle besitzen. Wenn das dokumentarische Theater „durch die [...] Einbeziehung dokumentarischen Materials als wesentlichen und nicht nebensächlichen Aufbauelements“<sup>85</sup> bestimmt wird, ist damit schon ein wesentliches Merkmal des Dokumentartheaters genannt.

Die künstlerische Umsetzungsmöglichkeit des Dokumentartheaters ist relativ eingeschränkt, weil dieses Dokumentartheater sich auf beweisbare Nichtfiktion beruft und deswegen sogar eine

---

<sup>82</sup>Vgl. Barton: Das Dokumentartheater, S. 1-2.

<sup>83</sup>Klaus Harro Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Tübingen: Max Niemeyer 1976, S. 4.

<sup>84</sup>Vgl. Bernd W. Seiler: Exaktheit als ästhetische Kategorie. Zur Rezeption des historischen Dramas der Gegenwart. In: Poetica 5. 1972, S. 388-433.

<sup>85</sup>Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, S. 4.

kleine Abweichung von den wirklichen Tatsachen gegebenenfalls zum Verlust der Überzeugungskraft des dokumentarischen Materials führen kann.

„Die Auswahl von Thema und Stoff ist der erste entscheidende Eingriff des Dokumentarautors.“<sup>86</sup> Seine Eingriffe beschränken sich zwar auf die Auswahl von Thema und Stoff und auf die Bearbeitung der Dokumente, wobei es aber gerade auf die ästhetische Gestaltung des Materials ankommt. Der formale Aspekt gilt als ein entscheidender Maßstab, nach dem die ästhetische Qualität eines Stücks gemessen werden kann. „Ob und inwiefern es dem Dokumentarstück gelingt, die Beschränktheit isolierter Tatsachen zu überwinden und Einsichten in die Kernfragen der Zeit zu vermitteln, hängt in hohem Maße von der ästhetischen Gestaltung des Materials ab.“<sup>87</sup>

„Die Postulierung eines starren Gegensatzes zwischen den in den Dokumenten erfaßten Fakten und der künstlerischen Subjektivität des Autors, der Fiktion, ist jedoch nicht haltbar.“<sup>88</sup> Wenn man den Begriff der Fiktion im Zusammenhang mit der künstlerischen Subjektivität benutzt, identifiziert man Fiktion mit der künstlerischen Subjektivität. Eine solche Vereinfachung kann zu dem Schluß führen, daß die künstlerische Subjektivität nur in der fiktionalen Literatur vorkommen kann. Beim genaueren Hinsehen verhält es sich jedoch anders. Die künstlerische Subjektivität läßt sich nicht nur in der fiktionalen Literatur, sondern auch in der nichtfiktionalen Literatur finden. „Die Ermittlung“ von Weiss ist ein Beispiel dafür, daß sich die künstlerische Subjektivität im Drama, das ausschließlich aus rein faktischen Dokumenten besteht, bemerkbar macht. Auch wenn die Fiktionalität als ein den künstlerischen Charakter eines Werks bestimmendes Element betrachtet werden kann, sollte man nicht übersehen, daß es auch andere Elemente als Kriterium für das Künstlerische - wie sprachliche Stilisierung, Beispielhaftigkeit, strukturelle Komplexität - gibt.<sup>89</sup>

Das Dokumentartheater beruht grundsätzlich auf nichtfiktionalen Dokumenten. Es ist aber erforderlich, innerhalb dieser Gattung eine Differenzierung vorzunehmen. Hans - Henner Nordmann unterscheidet den ‘reinen Typ’ des Dokumentartheaters, in dem das Dokument zum strukturierenden Bestandteil der Handlung wird, vom ‘Mischtyp’, in dem das Dokument nur

---

<sup>86</sup>Barton: Das Dokumentartheater, S. 7.

<sup>87</sup>Barton: Das Dokumentartheater, S. 5.

<sup>88</sup>Ingeborg Schmitz: Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der „Ermittlung“ zu „Hölderlin“. Frankfurt/M: Peter Lang 1981, S. 31.

<sup>89</sup>Vgl. Weber: Erzählliteratur, S. 74 - 78, bes. S. 75.

Teilmoment einer fiktiven Handlung ist.<sup>90</sup> Die Dramen wie „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ von Heinar Kipphardt und „Der Stellvertreter“ von Rolf Hochhuth bestehen nicht nur aus realen Tatsachen, sondern auch aus frei erfundenen fiktionalen Bestandteilen. „In welchem Maß die künstlerische Phantasie des Autors in die Gestaltung des dokumentarischen Materials eingeht, hängt wesentlich von der Art der Darstellung ab: Im ‘Mischtyp’ des dokumentarischen Dramas ist dieser Anteil größer als im ‘reinen Typ.’“<sup>91</sup> Das bestätigt aber auch, daß die ästhetische Gestaltung sowohl im ‘Mischtyp’ als auch im ‘reinen Typ’ möglich ist.

Einige Kritiker haben das Dokumentartheater als eine bloß raffinierte Imitation der Realität kritisiert, die eine Wirklichkeitsillusion durch die Verwendung der Tatsachen stärkt.<sup>92</sup> Martin Walser, der in seiner dramatischen Theorie und Praxis eine bedeutende Gegenposition zum dokumentarischen Theater vertritt, erhebt Einwände, das Dokumentarstück täusche die Realität vor und biete dem Zuschauer Ersatz für die Wirklichkeit, an der er nicht teilnehmen mußte.<sup>93</sup>

Von dieser Position aus lautet die Kritik Walsers an den Tendenzen der zeitgenössischen dramatischen Produktion: „Das Theater ist mehr denn je im Abbildungsdienst. Dokumentartheater ist Illusionstheater, täuscht Wirklichkeit vor mit dem Material der Kunst. [...] Kipphardt, Weiss, Hochhuth [...] bringen also den wirklichen Prozeß fast getreu und möglichst entblößt auf die Bühne.“<sup>94</sup> Vom inhaltlichen Aspekt her ist diese Kritik nicht falsch. „Durchgehender Illusionismus als historisch überholte Form dramatischer Präsentation gehört zu den meist geäußerten Vorwürfen in der Diskussion um das dokumentarische Theater. Hiermit ist ein zentrales Problem angesprochen, da Abbildung der Wirklichkeit in der Erscheinungsform der Faktizität zu den Grundlagen dieses Theaters gehört.“<sup>95</sup> Viele Dokumentarautoren scheinen sich wohl des Vorwurfs bewußt zu sein. Sie suchen die Illusionsproblematik durch verschiedene Formexperimente zu lösen. Denn den meisten Dokumentarautoren geht es nicht um die illusionistische Einfühlung des Zuschauers, sondern um das Gegenteil, nämlich die distanzierende Reflexion durch antiillusionistische Formelemente. Im nachstehenden soll untersucht werden, ob eine gewisse Illusion trotz der desillusionierenden Form der meisten

---

<sup>90</sup>Vgl. Hans - Henner Nordmann: Dokumentarisches Drama. Berlin: 1972, S. 18.

<sup>91</sup>Schmitz: Dokumentartheater bei Peter Weiss, S. 34-35.

<sup>92</sup>Vgl. Günter Grass: Theater heute 1967 (H. 4), S. 6.

<sup>93</sup>Vgl. Martin Walser: Theater als Seelenbadeanstalt. In: Die Zeit 29. 9. 1967.

<sup>94</sup>Walser: Ein weiterer Tagtraum vom Theater. In: ders.: Heimatkunde, Aufsätze und Reden. Frankfurt/M: Suhrkamp 1968, S. 75.

<sup>95</sup>Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, S. 12.

Dokumentarstücke im stofflichen Aspekt entsteht und wie der Unterschied zwischen dem Mischtyp und dem reinen Typ innerhalb des Dokumentartheaters im Hinblick auf die Illusionsproblematik aussieht.

### 1.3.1 Der Mischtyp des Dokumentartheaters: Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“ und Heinar Kipphardts „In der Sache J. Robert Oppenheimer“

In 1.3.1 handelt es sich um zwei Dramen, die zwar auf dokumentarischen Materialien basieren, aber auch die Fiktionalität der Geschichte und Figuren zulassen. Die Dramen wie „Der Stellvertreter“ von Rolf Hochhuth und „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ von Heinar Kipphardt bestehen nicht nur aus belegbaren Dokumenten, sondern auch aus fiktionalen Teilen. Im folgenden will ich die Fragen verfolgen, inwieweit diese Autoren fiktionale Teile in ihre Dokumentarstücke einbauen, welche Funktion diese erfundenen Teile haben und ob sie mit der Abschwächung der Illusion zusammenhängen. Außerdem soll auf die Dramaturgie dieser Autoren und den Zusammenhang zwischen dieser Dramaturgie und der Verarbeitung des Stoffs eingegangen werden.

Zuerst will ich „Der Stellvertreter“ von Rolf Hochhuth näher betrachten. Unabhängig davon, ob man dieses Stück überhaupt als Dokumentarstück bezeichnen kann,<sup>96</sup> kann man hier feststellen, daß der Autor sich bemüht, die historische Genauigkeit seines Bühnenstoffes zu verteidigen. Er recherchierte das ihm zugängliche Dokumentenmaterial. Die überwältigende Menge von Belegen, wie etwa die 41 Seiten langen „historischen Streiflichter“ als Anhang zu „Der Stellvertreter“, zeigt seine Mühe deutlich, die historische Genauigkeit seines Dramas zu beglaubigen. Daß dieses Quellenstudium aber nicht in ein übliches ästhetisches Formprinzip des Dokumentartheaters einmündet, erfolgt aus seiner Verarbeitungsweise des dokumentarischen Materials nach ästhetischen und philosophischen Gesichtspunkten des klassischen deutschen Idealismus. Seine Vorliebe für traditionelle dramatische Formen wie die klassische Tragödie und das Charakterdrama ist in der Forschung schon mehrmals erwähnt worden. Wenn man genau dem Aufbauprinzip des Dramas folgt, stößt man schnell auf die für Hochhuth eigentümliche Aufteilung von Fiktion und faktischer Realität: „Historische Personen in einer freien Szenengestaltung, die auch nichthistorische Personen einbezieht, und die Anreicherung des fiktiven Dialogs mit historischen Namen und Fakten sind die einzigen dokumentarischen

---

<sup>96</sup>Ein solcher Einwand scheint durchaus berechtigt, weil die Handlung, die durch die zentrale, aber erfundene Figur Riccardo entwickelt wird, eine fiktionale Fabel darstellt.

Elemente in dem für die szenische Aufführung bestimmten Text von Hochhuths Dramen.<sup>97</sup> Hochhuth selber weist darauf hin, daß außer dem Papst, dem Nuntius, Hirt und Eichmann alle Gestalten wie die Namen frei erfunden sind.<sup>98</sup> Walter Hinck betrachtet dieses Stück mit guten Gründen nicht als dokumentarisch, weil „bei Hochhuth das authentische historische bzw. zeitgeschichtliche Material in den Kommentar oder den Anhang verlegt ist.“<sup>99</sup> Der Zusammenstoß zwischen dem Konzept der klassischen Dramaturgie mit der idealistischen Färbung und dem dokumentarischen Charakter in „Der Stellvertreter“ spiegelt sich sowohl auf der sprachlichen, stilistischen Ebene als auch auf der Ebene der Illusionsproblematik wider. Richtungsweisend für seine Arbeit zitiert Hochhuth Schiller: „[...] daß der Dramatiker kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen Teilen ideell sein muß, wenn es als Ganzes Realität haben soll.“<sup>100</sup> „Der Stellvertreter“ wird seiner Geschichtskonzeption gemäß in eine konventionelle dramatische Handlung integriert. „Die klassisch-idealistische Geschlossenheit des Rahmens“<sup>101</sup> gerät in der jeweiligen szenischen Ausführung in Widerspruch zu genauen und detaillierten Beschreibungen eines vollständigen Bühnenbildes, die offensichtlich eine extreme Form der Guckkastenbühne evozieren. Daraus resultiert eine Mischung verschiedener Darstellungsweisen. Auf der sprachlichen Ebene stoßen freirhythmische Sprache und wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Mundart und Alltagssprache zusammen.

In bezug auf den stofflichen Aspekt schafft der ungeschehene Protest des Papstes gegen die Nazis die Basis für eine illusionistische, realistische Darstellung. Jedoch sind hier viele Figuren des Stücks erfunden, und auch die dramatische Handlung entwickelt sich nicht nach dem historischen Geschehen. Allerdings beeinträchtigt die Veränderung der historischen Tatsache bzw. ihr Gebrauch in einem anderen Kontext die Wirklichkeitsillusion insofern nicht, als die Vorkenntnisse des Zuschauers nicht für die Erkenntnis ihrer Fiktionalität ausreichend sind oder diese fiktionalen Teile im realistischen Zusammenhang erscheinen. Der Auftritt der mystischen

---

<sup>97</sup>Hilzinger: a.a.O., S. 28.

<sup>98</sup>Vgl. Rolf Hochhuth: Der Stellvertreter. Schauspiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963, S. 14.

<sup>99</sup>Hinck: Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1973, S. 206.

<sup>100</sup>Hochhuth: Der Stellvertreter, S. 229.

<sup>101</sup>In fast allen Abhandlungen über Hochhuth findet sich, daß die Dramaturgie Schillers das Vorbild für die Konstruktion der Hochhuthschen Stücke liefert. Hochhuth beruft sich zwar auf Schiller, aber ausdrücklich fast nur in bezug auf das Verhältnis von geschichtlichem Stoff und dramatischer Fassung. Einen wichtigen Hinweis auf die Unvereinbarkeit und Unvergleichbarkeit von Schiller und Hochhuth gibt Klaus L. Berghahn: Eine konservative Revolution als „american dream?“ In: Basis 2. 1971, S. 305-313.

Selbst wenn dieses Stück als Illusionstheater konzipiert ist und den Zuschauer zum moralischen Verantwortungsbewußtsein durch Einfühlung in die dramatische Handlung auffordert, hebt eine solche Konzeption den illusionsdurchbrechenden Effekt nicht gänzlich auf, der durch die Einführung der mystischen Figur und durch die Dissonanz der verschiedenen Darstellungsweisen entsteht.

Anders als Hochhuth hält sich Kipphardt streng an die Protokolle des historischen Verhörs von 1954. „Seine hauptsächliche Quelle ist das 3000 Maschinenseiten umfassende Protokoll des Untersuchungsverfahrens gegen J. Robert Oppenheimer, das von der Atomenergiekommission der Vereinigten Staaten im Mai 1954 veröffentlicht wurde.“<sup>102</sup> Kipphardts Stück „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ unterscheidet sich vom „Stellvertreter“ Hochhuths im Verhältnis zwischen der Freiheit des Autors und dokumentarischem Material: „Die Freiheiten des Verfassers liegen in der Auswahl, in der Anordnung, in der Formulierung und in der Konzentration des Stoffes. Um die Form eines sowohl strengeren als auch umfassenderen Zeitdokuments zu erreichen, [...] waren einige Ergänzungen und Vertiefungen erforderlich.“<sup>103</sup> Hochhuths Stück orientiert sich nicht direkt an den historischen Dokumenten. Sein Versuch, die historische Basis seines Stücks im Anhang zu verteidigen, ist aus der damaligen Atmosphäre zu erklären, in der viele Stücke in den 60er Jahren unter dem Aspekt der historischen Wahrheit beurteilt worden sind. Kipphardts Drama hingegen beruht zuerst auf dem Faktenmaterial.

Hier ist allerdings schon angedeutet, daß das „Oppenheimer“ - Stück nicht nur aus faktischen Dokumenten besteht, sondern auch zum Teil fiktionale Dialoge benutzt. Der Autor beschränkt zwar seine Eingriffe meist auf die Bearbeitung der Dokumente und die Verdeutlichung ihres Sinnes. Er macht aber auch deutlich, daß sein Stück sinnorientiert ist, wonach er die Veränderung des historischen Stoffs im thematischen Zusammenhang vornimmt. In diesem Zusammenhang ist Oppenheimers Reflexion über die moralische Verantwortung für die katastrophale Folge der Atombombe zu verstehen. In Wirklichkeit hat Oppenheimer eine solche Bemerkung in diesem Sicherheitskomitee nie gemacht. Außerdem werden einige Veränderungen zum Zweck der theatralischen Konzentration vorgenommen. Wenn Kipphardt von 39 Zeugen nur sechs, von vier Verteidigern nur zwei auf der Bühne auftreten läßt, gehört diese Vereinfachung

---

<sup>102</sup>Heinar Kipphardt: In der Sache J. Robert Oppenheimer. Schauspiel. Frankfurt/M: Suhrkamp 1964, S. 142.

<sup>103</sup>Kipphardt: In der Sache J. Robert Oppenheimer, S. 142-143.

zur Absicht des Autors, der ein historisches Geschehen nicht bloß wiedergeben, sondern dem historischen Vorgang die Bedeutung für die eigene Zeit zu entreißen versucht.<sup>104</sup>

Die Szene des gerichtlichen oder ähnlichen Verhörs ist theatralisch leicht zu rekonstruieren, weil das Geschehen an sich wenig Bedeutung hat und das Stück sich auf den sprachlichen Inhalt konzentriert. Dies kann zur Verstärkung der Wirklichkeitsillusion beitragen. Vom stofflichen Aspekt her gesehen wirkt „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ noch stärker illusionistisch als „Der Stellvertreter“ von Hochhuth, dessen mystischer Charakter den realistischen Charakter des Stücks zerstört. Diese Behauptung könnte etwas fremdartig klingen, weil die Literaturkritiker „Der Stellvertreter“ mit der Illusionsbühne und das „Oppenheimer“ - Stück mit dem antiillusionistischen, epischen Theater in Zusammenhang gebracht haben. Tatsächlich kann man leicht epische Verfremdungseffekte wie Filmprojektion und Anrede an den Zuschauer im „Oppenheimer“ - Stück finden. Jedoch entsteht dieser Desillusionierungseffekt unter dem formalen Aspekt, aber nicht aus dem stofflichen Aspekt. Insofern kann man wohl sagen, daß die Orientierung Kipphardts an Fakten und geringfügige Veränderungen im realistischen Rahmen in bezug auf die Illusionsproblematik im stofflichen Aspekt stärker illusionistisch wirkt als in „Der Stellvertreter“ von Hochhuth.

### 1.3.2 Der reine Typ des Dokumentartheaters: „Die Ermittlung“ von Peter Weiß und „Das Verhör von Habana“ von Hans Magnus Enzensberger

Das Dokumentartheater im engeren Sinne setzt sich nur aus rein faktischen Dokumenten zusammen. „Die Ermittlung“ von Peter Weiß und „Das Verhör von Habana“ von Hans Magnus Enzensberger unterscheiden sich durch ihre absolute Tatsachenbezogenheit von dem Mischtyp des Dokumentartheaters.

Während Kipphardt das Quellenmaterial zum Teil durch Ergänzung und Vertiefung veränderte, arbeitet Weiß mit rein faktischen Dokumenten des Auschwitz-Prozesses ohne geringe Erweiterungen oder Ergänzungen. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, daß die ‘rein faktischen Dokumente’ nicht als eine völlig unverfälschte Wiedergabe der Wirklichkeit verstanden werden sollen. Mit den ‘rein faktischen Dokumenten’ ist eher die Faktenbezogenheit des Stücks ohne Hinzufügen der imaginierten Teile gemeint.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup>Vgl. Kipphardt: In: Der Spiegel. 15. 5. 1967.

<sup>105</sup>Vgl. Rainer Taëni: „Dokumentarisches“ und „totales“ Theater als Anspruch ans Publikum (Heinar Kipphardt und Peter Weiss) In: Reinhold Grimm und Willy Jäggi (Hrsg.): Eine Einführung in dramatische Probleme der Gegenwart.

Weiss formulierte als einziger Dokumentardramatiker in den „Notizen zum dokumentarischen Theater“ eine Theorie des Dokumentartheaters. Er definiert hier den Begriff des Dokumentartheaters wie folgt: „Ausgehend von der Schwierigkeit, eine Klassifizierung zu finden für die unterschiedlichen Ausdrucksweisen dieser Dramatik, wird hier der Versuch unternommen, eine ihrer Spielarten zu behandeln, diejenige, die sich ausschließlich mit der Dokumentation eines Stoffes befaßt, und deshalb Dokumentarisches Theater genannt werden kann.“<sup>106</sup> Trotz dieser Formulierung soll das Dokumentartheater nicht auf den reinen Typ dieses Theaters reduziert werden. Dies macht sich deutlich bemerkbar, besonders da Weiss selber in „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ und in „Trotzki im Exil“ einige Teile erfindet.

Die Auschwitz-Prozesse in Frankfurt dauerten vom Dezember 1963 bis August 1965. Gerichtsverhandlungen von 182 Tagen bilden die Grundlage für die szenische Bearbeitung von Weiss. Mehr als 350 Zeugen werden von neun anonymen Figuren im Stück, und die zahlreichen Gerichtsbeamten von einem Verteidiger, einem Ankläger und einem Richter vertreten. Die Zahl der Angeklagten wird auf 18 Figuren reduziert, deren Namen „hier als Symbole stehen für ein System, das viele andere schuldig werden ließ, die vor diesem Gericht nie erschienen.“<sup>107</sup> Weiss nahm an diesem Auschwitz-Prozeß zeitweise als Zuhörer teil. Er fuhr nach Polen und hielt sich einen Tag lang, am 13. September, im Auschwitz-Lager auf.<sup>108</sup> Er studierte umfangreiche Literatur zu diesem Thema und hielt sich über den Fortgang der Prozesse durch seine eigene Teilnahme und Lektüre der Artikel in verschiedenen Tageszeitungen und Zeitschriften auf dem laufenden. Aus praktischen Gründen war es ihm unmöglich, die 18000 Aktenseiten des Verfahrens auf die Bühne zu bringen. Deshalb verwendete Weiss seine eigenen Protokollnotizen unter Hinzuziehung der Berichte und Gedächtnisprotokolle Bernd Naumanns.<sup>109</sup> Hier zeigt sich

---

Bd. 9. Basel: Basler Druck- und Verlagsanstalt 1968, S. 123-165. In diesem Aufsatz zeigt Taëni seine Skepsis gegenüber der Dokumentation, wenn er den Begriff ‘Dokumentation’ in Anführungszeichen setzt. Die Grundvoraussetzung des Dokumentartheaters ist, daß es nicht auf einer Fiktion, sondern auf Dokumenten basiert. Die Veränderung am Quellenmaterial ist in diesem Sinne unvermeidbar, weil ein Dokumentarautor kein Historiker ist. Er unterscheidet sich deutlich von einer rein historischen Darstellung wirklicher Ereignisse. Deshalb ist es nicht richtig, angesichts der Verarbeitung der Dokumente als Rohmaterialien die Authentizität des verarbeiteten Dokuments in Frage zu stellen.

<sup>106</sup>Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 5, S. 464.

<sup>107</sup>Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 5, S. 9.

<sup>108</sup>Vgl. Weiss: Notizbücher 1960-1971, Bd. 1-2, S. 323-328.

<sup>109</sup>Der Historiker Naumann wirft Weiss vor, daß er seine Materialien verfälscht hat und Verwechslungen, Ergänzungen, Verwandlung von Kommentar in direkte Rede und ähnliches vorgenommen hat. (vgl. J. Kaiser: Eine

klar, wie er dem dokumentarischen Material getreu folgt und großen Wert auf die Authentizität des Stoffs legt.

In einem Interview mit Weiss stellt Ernst Schmacher die Frage, ob eine neue Möglichkeit der Identifizierung im Bühnendokument, in dem die Darstellung der ungeheuerlichen Fakten der Massenvernichtung konzentriert ist, doch bestehen kann. Im Dokumentarischen offenbaren sich Schmachers Meinung nach ganz neue Möglichkeiten des Emotionalen, des Berührtseins dessen, der unten sitzt.<sup>110</sup> Hier wird angedeutet, daß ein nur aus Dokumenten bestehendes Stück eine starke Wirklichkeitsillusion auslösen kann.

Allerdings steht diese Illusionsmöglichkeit, die aus der Authentizität und der emotionalen Kraft des Stoffs entsteht, im Widerspruch zur Intention des Autors; Weiss will den Zuschauer von der illusionistischen Einfühlung in die Lage der Opfer abbringen und zur kritischen Reflexion über die Bühnenhandlung bringen, wodurch der Zuschauer den Einblick in das soziale, ökonomische System des KZ und die Kontinuität zwischen dem vergangenen KZ-System und dem heutigen kapitalistischen System gewinnen soll. In diesem Stück verzichtet Weiss auf vielfältige theatralische Mittel und konzentriert sich auf die Sprache, wobei die nüchterne Berichtform die emotionale Einfühlung des Zuschauers verhindern soll. Außerdem spielt jeder Spieler Rollen mehrerer Figuren, was die Identifikation und die Einfühlung unmöglich macht. Trotzdem ist es auch nicht zu leugnen, daß der Inhalt dieser Berichte stark gefühlsgeladen ist und die starke Faktenbezogenheit die Wirklichkeitsillusion steigern kann.<sup>111</sup>

„Das Verhör von Habana“ von Hans Magnus Enzensberger ist wie „Die Ermittlung“ von Weiss ein dokumentarisches Drama, das ausschließlich auf den dokumentarischen Fakten basiert. Dennoch kann man den Unterschied zwischen beiden Dramen nicht übersehen. Enzensberger verzichtet in diesem Stück auf künstlerische Gestaltung so weit wie möglich, während Weiss dokumentarische Tatsachen in der „Ermittlung“ künstlerisch bearbeitet. Inwieweit diese künstlerische Bearbeitung auf die Bühnenillusion einwirken kann, soll später behandelt werden.

---

kleine Zukunft. In: Akzente. 1966 (H. 6), S. 216) Er rührte damit an eine Schwierigkeit des dokumentarischen Theaters bei der ästhetischen Gestaltung. Naumann selber überträgt in seiner Dokumentation auch vieles aus der direkten in die einem flüssigen Bericht angemessene indirekte Rede. Weiss gibt Hinweise zur benutzten Literatur in der Nachbemerkung zur „Ermittlung“. Vgl. Gerd Weinreich: Peter Weiss. Die Ermittlung. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis. Frankfurt/M: Diesterweg 1983, S. 40.

<sup>110</sup>Engagement im Historischen. Ernst Schmacher unterhielt sich mit Peter Weiss. In: Gerlach und Richter: Peter Weiss im Gespräch, S. 86.

<sup>111</sup>Man denke an den Untertitel dieses Stücks: Die Gattungsbezeichnung „Oratorium“ zeigt den feierlichen Charakter dieses Stücks.

Nach Enzensbergers eigener Erklärung ist „Das Verhör von Habana“ weder ein Drehbuch noch ein Theaterstück. Daher kann man diesen Text zuerst als Lesetext betrachten. In diesem Fall ist „Das Verhör von Habana“ ein nichtfiktionaler Text, der das vergangene Geschehen darstellt. Auf der anderen Seite hat jedoch Enzensberger die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß dieser Text auf die Medien z.B. Fernsehen oder Theater übertragbar ist. Darüber hinaus ist dieses Werk tatsächlich aufgeführt worden. Als Bühnenhandlung löst „Das Verhör von Habana“ Gegenwartsillusion, die für das Theater - im Gegensatz zur Erzählung - charakteristisch ist, aus: Das heißt, die sich auf der Bühne abspielende Handlung erweckt den Eindruck, daß sie tatsächlich jetzt und hier vor dem Zuschauer stattfindet. Jedoch ist das Verhör in Enzensbergers Stück, das jetzt vor den Augen des Publikums als ein Bühnengeschehen aufgeführt wird, nicht mit dem Verhör identisch, das tatsächlich 1961 in Habana stattgefunden hat. Als Text ist „Das Verhör von Habana“ nichtfiktional, weil jedes Wort und jeder Satz des Dialogs in Habana gefallen sei.<sup>112</sup> Als Bühnengeschehen ist „Das Verhör von Habana“ Fiktion, die medienbedingt ist.

Also ist „Das Verhör von Habana“ als Drama - „als Realisationsentwurf für die Bühne“<sup>113</sup> - eine Fiktion. Daraus ergibt sich, daß überhaupt - Dokumentartheater eingeschlossen - das Drama wegen seiner Aufführungssituation immer fiktional sein muß. Damit ist ein heikles Thema schon angesprochen, nämlich ein gattungsspezifischer Unterschied zwischen Erzählung und Drama. Während das Drama gegenwartsillusionistisch ist und deshalb immer fiktional sein muß, ist die Erzählung meist vergangenheitsillusionistisch, vorausgesetzt, daß sie fiktional ist. Hierbei kann der Erzähler im Unterschied zum Drama auf die Fiktionalität der erzählten Geschichte offen verweisen, wobei die Verganhenheitsillusion dieser Geschichte gänzlich zerstört werden kann. Der Erzähler in der Erzählung kann auch ein Geschehen, das wirklich in der Vergangenheit passiert ist, als vergangenes erzählen. In diesem Fall bleibt die Erzählung nichtfiktional.

Enzensbergers Text beruht auf dem Transkript eines öffentlichen Hearings, das im April 1961 nach dem gescheiterten US - Invasionsversuch an der kubanischen Schweinebucht stattfand. Der Text enthält Auszüge aus einem über tausend Seiten langen Protokoll; von den 41 Verhören beschränkt sich Enzensbergers Auswahl auf 10 Verhöre. Er stellt eine politische Interpretation in einem dem Stück vorangestellten umfangreichen Essay mit dem Titel „Ein Selbstbildnis der Konterrevolution“ klar dar.<sup>114</sup> Anders als Weiss lehnt er jeden Kunstanpruch ab und verdeutlicht

---

<sup>112</sup>Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Das Verhör von Habana. Frankfurt/M: edition suhrkamp 1972, S. 54.

<sup>113</sup>Hinck: Das moderne Drama in Deutschland, S. 11.

<sup>114</sup>Vgl. Enzensberger: Das Verhör von Habana, S. 52.

im „Selbstbildnis“, daß er sein Verfahren lediglich auf die Auswahl der Tatsachen und deren Aneinanderreihung reduziert.<sup>115</sup> Welchen Einfluß nimmt diese strenge Faktenbezogenheit auf die Illusionsproblematik?

Obwohl Enzensberger die Distanz des Zuschauers zu dem Geschehen im Stück fordert, will er keine bestimmten theatralischen Mittel dafür verwenden: „Jede äußerliche Aktualisierung durch Mittel der Regie (Projektionen, Zwischenansagen, visuelle Gags) ist strikt zu vermeiden. Schlechte Unmittelbarkeit fiele nur der Vermittlung zwischen dem historischen Vorgang und der Realität des Zuschauers in den Arm.“<sup>116</sup> Insofern kann die kritische Distanz des Zuschauers zu dem Geschehen und den Figuren nur durch seine Reflexionsfähigkeit gewonnen werden. Dieses Ziel ist nicht immer leicht erreichbar, besonders wenn die verwendete Dokumentation starke Wirklichkeitsillusion hervorruft.

Enzensberger arbeitete selbst an den Uraufführungen in Recklinghausen am 8. 6. 1970 und in Ost-Berlin am 12. 6. 1970 tatkräftig mit.<sup>117</sup> Bei der Uraufführung in Recklinghausen wurden zusätzlich ‘Interviews mit dem Publikum’ eingeführt. Nach jedem der auf acht zusammengestrichenen Verhöre wurde ein ausgesuchter Vertreter im Publikum befragt, so daß das „Verhör von Habana“, der Gebrauchsanweisung Enzensbergers gemäß, zu einem ‘Verhör von Recklinghausen’<sup>118</sup> wurde. Selbst wenn Reinhard Baumgart, „einer der dezidiertesten Kritiker des „Verhörs““<sup>119</sup> bemängelte, daß diese Inszenierung nur „Theater Theater kenntlich gemacht hätte“,<sup>120</sup> hielt Enzensberger diese Inszenierung für gelungen und nannte dieses Vorgehen später „ein wichtiges Experiment.“<sup>121</sup> Darüber hinaus hätte man die „Probe aufs Exempel“ gemacht und spontan eine gewisse Identität der Denk- und Sprachmuster zwischen Personen im Stück und in Westdeutschland herausgestellt.<sup>122</sup>

---

<sup>115</sup>Vgl. Ebd.

<sup>116</sup>Ebd.

<sup>117</sup>Vgl. Frank Dietschreit und Barbara Heinze-Dietschreit: Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart: Metzler 1986, S. 86.

<sup>118</sup>Gerd Vielhaber: Selbstbildnis der Konterrevolution. In: Frankfurter Rundschau. 11. Jun. 1970. Zitiert nach Dietschreit: ebd.

<sup>119</sup> Martin Fritsche: Hans Magnus Enzensbergers produktionsorientierte Moral. Konstanten in der Ästhetik eines Widersachers der Gleichheit. Frankfurt/M: Peter Lang 1997, S. 94.

<sup>120</sup>Reinhard Baumgart: Die Konterrevolution, ein Modell und ein Pfau. In: Joachim Schickel (Hrsg.): Über Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt/M: Suhrkamp 1970, S. 201.

<sup>121</sup>Interview mit Hans Magnus Enzensberger. In: Weimarer Beiträge. 1971, S. 74.

<sup>122</sup>Vgl. A.a.O., S. 73-93.

Enzensbergers Bemerkung verdeutlicht, daß er einerseits Furcht vor dem Illusionsraum des Theaters hat, der durch Einfühlung eine falsche Identifikation beim Zuschauer ermöglicht, die Kritik absorbiert und damit zunichte macht. Auf der anderen Seite scheint die Illusionsproblematik bei ihm neben seiner politischen Intention eine zweitrangige Bedeutung zu haben. Mit dem strengen Verbot jedes äußerlichen Aktualisierungsversuchs durch Mittel der Regie wird im Grunde genommen nicht die illusionistische Vergegenwärtigung des dokumentarischen Stoffs überhaupt gemeint. Vielmehr impliziert dieses Verbot das Mißtrauen Enzensbergers gegenüber den theatralischen Mitteln: „Schlechte Unmittelbarkeit fiele nur der Vermittlung zwischen dem historischen Vorgang und der Realität des Zuschauers in den Arm.“<sup>123</sup> Enzensberger fürchtet, daß die schlechte Unmittelbarkeit durch die Mittel der Regie wie Projektionen, Zwischenansagen oder visuelle Gags den Zuschauer letztlich zu einer unkritischen Identifikation mit dem historischen Geschehen führen kann. „Meine Einrichtung“, heißt es am Ende des Vorwortes, „soll dem Publikum Möglichkeiten der Identifikation anbieten, von denen ich hoffe, daß der Verlauf des Verhörs sie zerstört“<sup>124</sup> Mir scheint aber, daß dieser Verzicht auf ästhetische, theatralische Mittel gerade nicht zur Intention des Autors, d.h. zum Schaffen der kritischen Distanz dient, sondern das Gegenteil dieses Ziels herbeiführen kann. Enzensberger zielt auf die Zerstörung der Identifikation mit dem falschen Bewußtsein der Bourgeoisie ab, indem er künstlerische Verarbeitung des Stoffs und ästhetische Mittel aufgibt. Enzensberger vertraut auf die Dokumente, die jene politische Harmlosigkeit der literarischen Tätigkeit durchbrechen können. Er führt die von ihm behauptete gesellschaftliche Wirkungslosigkeit der Literatur einseitig auf ihren fiktiven Charakter zurück und stellt die Darstellung von Fakten der künstlerischen Fiktion gegenüber. Er verfällt dadurch schließlich in eine einseitige Sichtweise.<sup>125</sup> Die Überlegung Enzensbergers zur formalen Struktur im politischen Theater führt uns zur Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Ästhetizität und der Illusionsproblematik im dokumentarischen Theater.

Mir scheint, daß Enzensberger zwischen der Fiktionalität und der Ästhetizität nicht genug unterscheidet. Es muß betont werden, daß die Ästhetizität auch in den nichtfiktionalen Texten eine konstitutive Rolle spielen kann, was in der Literaturwissenschaft häufig übersehen wird. Die Wirklichkeitsillusion kann durch verschiedene künstlerische Mittel durchbrochen werden, was

---

<sup>123</sup>Enzensberger: Das Verhör von Habana, S. 54.

<sup>124</sup>Enzensberger: a.a.O., S. 53.

<sup>125</sup>Vgl. Weiss wirft Enzensberger vor, sein revolutionäres Denken sei unvermittelt. Weiss: Enzensbergers Illusion. In: Kursbuch. Bd. 1. 1966, S. 165-176.

eigentlich mit dem Ziel Enzensbergers übereinstimmt. Wenn man „Die Ermittlung“ von Weiss mit „Das Verhör von Habana“ von Enzensberger vergleicht, das ohne künstlerische Umgestaltung des dokumentarischen Stoffs und ohne die Verwendung der theatralischen, ästhetischen Mittel auskommt und dadurch die Illusion des Stücks noch steigern kann, wird deutlich, daß der Verzicht auf die Ästhetizität gegebenenfalls zur Stärkung der Wirklichkeitsillusion führen kann.

#### 1.4 Literarische Fiktion als Verarbeitungsmaterial

Hier stelle ich Betrachtungen über die Theaterstücke an, welche literarische Vorlagen verarbeiten. Viele Autoren haben bestehende Werke nach ihren jeweiligen Intentionen wieder aufgenommen und verarbeitet; man denke an Bertolt Brecht, Peter Weiss und Botho Strauß. Durch unverkennbare Fiktionalität des als Vorlage gebrauchten Textes gewinnt das Publikum eine Distanz zum verarbeiteten Stück, und man wird auf die Gemeinsamkeit und Verschiedenheit zwischen der Vorlage und dem neu bearbeiteten Stück aufmerksam gemacht. Allerdings muß in diesem Fall vorausgesetzt werden, daß der literarische Text als Vorlage dem Rezipienten bekannt ist. Erst unter dieser Voraussetzung ist der Vergleich überhaupt möglich, wobei die Illusion des Stoffs nicht mehr entsteht und der Rezipient seine Aufmerksamkeit von dem Stoff selbst auf dessen Veränderungen und auf die diesbezügliche Intention des Autors richtet.

Bertolt Brecht nimmt die „Antigone“ von Sophokles als Vorlage und verarbeitet dieses Stück unter dem Titel „Die Antigone des Sophokles“. Brecht schreibt für die Uraufführung in Chur in der Schweiz ein aktualisierendes Vorspiel, das die Situation zweier Schwestern kurz vor dem Ende des Kriegs 1945 angesichts der letzten Gewaltmaßnahmen der Nazis zeigt. Dadurch bekennt er sich zu seinem stofflichen Interesse, das sich auf die Gestaltung des Widerstands im totalitären Regime bezieht. Das aktuelle Interesse Brechts wird noch einmal im „Vorwort zum Antigonemodell“ bekräftigt; das Stück sei ausgewählt, „weil es stofflich eine gewisse Aktualität erlangen konnte und formal interessante Aufgaben stellte.“<sup>126</sup>

Brecht erweitert das persönliche Schicksal, das vom fluchbeladenen Ödipus ausgeht und zum Untergang der Familie führt, zum allgemeinen, unpersönlichen Schicksal des Volks. Brecht macht sich zunächst die Deutung des antiken Stücks zu eigen, wonach das Werk als „die betonte

---

<sup>126</sup>Bertolt Brecht und Caspar Neher: Antigonemodell 1948. zitiert nach Jan Knopf: Brecht. Handbuch. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 1980, S. 273.

Absage an die Tyrannis und die Hinwendung zur Demokratie“<sup>127</sup> gedeutet werden soll. Dementsprechend erscheint Antigone als Vorbild bzw. Kämpferin für das Volk, das vom Herrscher Kreon in den Untergang gerissen wird, indem dieser das Volk die Stadt Theben sinnlos bis zum Tode verteidigen läßt. Die Bezüge zu Hitlers sogenannten „Säuberungsaktionen“ sind auch hergestellt, wie Brecht auch Theben als Stadt des Bacchus durch die Alten loben läßt, die „für tausend Jahre“ eingerichtet schien. Hier legt Brecht die Gleichungen Hitler = Kreon und Krieg gegen Argos = Krieg gegen die Sowjetunion nahe.<sup>128</sup>

Die meisten Interpretationen des Stücks sind aus dem Vergleich zur Vorlage entwickelt und verfolgen weitgehend Brechts Intentionen, wonach Antigones Widerstandskampf als antifaschistischer Widerstand hervorgehoben wird.<sup>129</sup> Brecht versucht in seiner Fassung, den mythologischen und kultischen Überbau des Antigone-Stücks von Sophokles zu entkleiden. Er verzichtet deshalb ausdrücklich auf das traditionelle Illusionstheater, indem er die zeitgenössische Theaterkonvention an den Pranger stellt. Er distanziert sich von Kultischem aus der zeitgenössischen Theaterkonvention: „Diesem, vielleicht kühnen, Versuch folgend, versuchte ich meinerseits, auf einige mir antiquiert scheinende Reste von Kultischem aus der zeitgenössischen Theaterkonvention zu verzichten, vor allem den Zaubergriff, mit dem unsre Bühne und unsre Schauspielkunst die Illusion herstellen, daß das, was auf der Bühne geschieht, etwas Wirkliches sei, das heißt, daß das Publikum des zwanzigsten Jahrhunderts glauben gemacht wird, es erlebe ein Stück Sage mit, weile in Theben, sehe den Tyrannen Kreon, seine große Widersacherin Antigone und so weiter.“<sup>130</sup> Bei Brecht geht es darum, die alte Guckkastenbühne aufzulösen und den Zuschauer mehr ins Geschehen zu involvieren. Deshalb werden viele Episierungsmaßnahmen getroffen: Der Vorhang ist nicht vorhanden, der nach Brechts Meinung nur zur verstärkten Wirklichkeitsillusion dient. Schauspieler bleiben auf der Bühne, obwohl sie nicht spielen. Die Beleuchtung ist taghell.

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers geht demzufolge von der Was-Spannung zur Wie-Spannung über, indem der Zuschauer den Hergang der Bühnenhandlung gemäß der Absicht des Autors mit der jüngsten Vergangenheit ständig vergleicht. Der Zuschauer soll wachsam bleiben, damit er nicht in die mythische Theaterwelt versinkt, sondern das Geschehen auf der Bühne als

---

<sup>127</sup>Brecht: Die Antigone des Sophokles. Materialien zur ‘Antigone’. Zusammengestellt von Werner Hecht. Frankfurt/M: Suhrkamp 1965, S. 161.

<sup>128</sup>Vgl. Knopf: Brecht, S. 273.

<sup>129</sup>Vgl. Ilja Fradkin: Bertolt Brecht. Weg und Methode. Leipzig: Philipp Reclam 1974, S. 278-279.

<sup>130</sup>Brecht: Die Antigone des Sophokles. Materialien zur „Antigone“, S. 126.

einen Spiegel der gegenwärtigen Situation reflektieren kann. Die antiillusionistische Wirkung des Stücks ist bei genauerem Hinsehen schon in der Vorlage selbst vorhanden. Durch unverkennbare Fiktionalität der als Mythos bekannten Vorlage gewinnt das Publikum Distanz zum verarbeiteten Stück. Der Zuschauer nimmt den Mythos nicht mehr als ein in der empirischen Welt erlebbares Ereignis, wobei der Stoff selber bereits eine Imaginiertheit des Stücks stark hervorhebt. Außerdem kann der Zuschauer aus seiner literarischen Kenntnis wissen, daß es hier um die Verarbeitung eines bekannten literarischen Werks geht, wodurch seine Aufmerksamkeit auf die Veränderung der Vorlage gerichtet wird und die Wirklichkeitsillusion dementsprechend abgeschwächt wird.

Peter Weiss hat den Roman „Der Prozeß“ von Franz Kafka als Vorlage seines dramatischen Versuchs „Der Prozeß“ genommen. „Der Prozeß“ von Peter Weiss, der in den Monaten von Februar bis April 1974 während der Arbeit am ersten Band des Romans „Die Ästhetik des Widerstands“ geschrieben worden ist, wurde erstmals 1975 in „Theater heute“ veröffentlicht.<sup>131</sup> Die Anregung zur Dramatisierung von Kafkas „Prozeß“ stammt von Ingmar Bergmann, aber die Dramatisierung des „Prozeß“ von Kafka durch Weiss entsprach nicht den Erwartungen Bergmanns, da Weiss sich streng an den originalen Text von Kafka hält, während Bergmann von ihm ein „kühnes Experiment“, eine „persönliche Deutung“ erwartet hat.<sup>132</sup> Insofern setzt P. Weiss die Linie des Dokumentartheaters in der Variantenform, nämlich in der Verarbeitung der fiktiven Vorlage, fort.

Weiss' Interesse richtet sich insbesondere auf das Klassenbewußtsein des Kleinbürgertums in der Zeit kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, während Kafka ein allgemeines, existenzielles Problem des Menschen thematisiert. Indem die Figur K. wie die anderen Figuren auf der Bühne auftritt und der Rezipient das Geschehen nicht aus der subjektiven Perspektive Ks. vermittelt bekommt, kann der Rezipient eine kritische Distanz zur Figur K. gewinnen. Eine solche Veränderung wird durch die für das Theater charakteristische szenische Darstellung ermöglicht. Weiss reißt Kafkas „Prozeß“ aus dem mystischen und irrationalen Zusammenhang heraus und transponiert ihn in einen konkreten raum-zeitlichen Zusammenhang. Aus diesem

---

<sup>131</sup>Vgl. Der Prozeß. Stück in 2 Akten von Peter Weiss nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka. In: Theater heute 1975. (H. 7), S. 39-54. Hier zitiert aus der überarbeiteten Fassung in: Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 6, S. 261-336.

<sup>132</sup>Vgl. Weiss: Notizbücher 1971-1980. Bd. 1, S. 328. „Habe erst jetzt, fast 3 Monate nach Ablieferung der Kafka Bearbeitung, von Bergmann die Antwort bekommen, daß er sich etwas ganz anderes erwartet habe, ein „kühnes Experiment“, eine „persönliche Deutung“.

Grund nimmt Weiss zwei wichtige Veränderungen vor. Um eine irrationale und subjektive Welt K.s in die konkrete, objektive Wirklichkeit umzusetzen, baut Weiss „Abhängigkeitsverhältnisse zur Zeitdimension“<sup>133</sup> ins Drama ein. Eine entscheidende Veränderung, die Weiss einführt, ist die Einordnung der Geschehnisse in einen klar umrissenen Zeitrahmen. Diese Daten korrespondieren mit dem Ausbruch des Zweiten Balkankrieges und der Zeit um den Mord in Sarajewo. Der Zeitpunkt der Handlung ist genau festgelegt: vom 3. Juli 1913, K.'s 30. Geburtstag, bis zum 2. Juli 1914, dem Vorabend seines 31. Geburtstags. Das Geschehen findet demnach kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs (August 1914) statt, während K. sich im Roman in keiner meßbaren Zeit befindet und sich nur im Gefüge der Gedankenassoziationen bewegt, die frei von überprüfbarer Gesetzmäßigkeit stehen.

Die historische Konkretisierung der Zeit wird unauffällig in einen Dialog eingebaut. Vor allem über die Figur des Hauptmanns vermittelt der Autor das Zeitgeschehen, indem dieser immer wieder den kommenden Krieg andeutet. In der 2. Szene äußert auch der Direktor-Stellvertreter die politische Situation ausführlich: „DIREKTOR-STELLVERTRETER: Die kleinen Sparer. Ja, die sind beunruhigt! Aber sie wissen, wir können keine Darlehen geben, in diesen Tagen. Bei der Kriegsgefahr. Wie leicht können wir hineingerissen werden.“<sup>134</sup>

Es ist die Epoche der scheinbaren bürgerlichen Stabilität und Sicherheit, in die K. gestellt ist. Weiss sucht, das Bild der bürgerlich - kapitalistischen Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg zu zeigen, die einerseits durch Revolutionen, Aufstände und Streiks bedroht ist, deren Vertreter andererseits bemüht sind, die etablierte kapitalistische Gesellschaftsordnung aufrechtzuerhalten. Der zweite Erweiterungsversuch Weiss' weist darauf hin, daß K.s Untergang aus seinem falschen Standesbewußtsein des Kleinbürgertums hervorgeht. Seine Entfremdungssituation steht im Zusammenhang mit einer konkreten historischen Zeit und Gesellschaft, die sich in einer Krisensituation befindet. Weiss begründet die Kräfte, die K. hinabziehen und schließlich zerstören, insgesamt als die Kräfte der Kleinbürgerlichkeit.<sup>135</sup> Dieser entscheidende Eingriff des Autors in das dramatische Gefüge gilt vor allem der Intention des Autors, die Verschiedenheit der dramatischen Variante durch die Rückbindung der literarischen Figur an ihre historischen Bedingungen zu verdeutlichen.

K. sieht zwar die problematische Seite der bürgerlichen kapitalistischen Gesellschaft, protestiert jedoch nicht dagegen. Vielmehr will er sich der Gesellschaft anpassen, indem er sich einerseits

---

<sup>133</sup>Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 6, S. 265.

<sup>134</sup>Weiss: a.a.O., S. 277.

<sup>135</sup>Weiss: a.a.O., S. 265.

von der sozial oberen Schicht abhängig macht, andererseits sich von der Arbeiterklasse unterscheiden will. Seine nutzorientierte egoistische Tendenz und die Ablehnung der Solidarisierung mit der Arbeiterklasse bildet den Grund für seinen Tod, der eine symbolische Hinrichtung des Kleinbürgertums darstellt.

Die Verarbeitung eines der bekanntesten Werke von Kafka richtet die Aufmerksamkeit des Zuschauers von vornherein darauf, wie diese literarische Vorlage in Weiss' Drama verändert wird. Dies hindert den Zuschauer ständig daran, sich ins Bühnengeschehen hineinzusetzen. Diese aus der stofflichen Verarbeitung entstehende Distanz wird durch den Gattungswechsel von der Erzählung zum Drama und durch den konkreten zeit-räumlichen Bezug des Stücks noch gestärkt, wodurch der Leser sich von der Perspektive K.s distanziert und dessen Untergang erklären kann. Dieses Stück wird dadurch ohne großen Einsatz epischer Mittel in gewisser Hinsicht antiillusionistisch.

#### 1.5 Wirklichkeit als Theaterstoff: „Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke“ von Peter Handke

In 1.5 handelt es sich um einen Dramatypus, in dem es eigentlich keinen Stoff gibt. Bis jetzt haben die Dramatiker mit Stoff gearbeitet, auf dessen Basis eine Handlung auf der Bühne aufgeführt wird, wobei die Dramatiker die nötige Trennung des Theaters von der Wirklichkeit akzeptieren. Die Dramatiker versuchten im Rahmen des Theaters entweder Wirklichkeitsillusion zu erzeugen oder sie zu durchbrechen: Während das Illusionstheater in Form der Guckkastenbühne auf die Wirklichkeitsillusion abzielt, ist das sogenannte epische Drama dadurch gekennzeichnet, diese Wirklichkeitsillusion möglichst stark zu durchbrechen.

In seinem Sprechstück sucht hingegen Peter Handke die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Theater vollständig aufzuheben, indem er die Wirklichkeit zum Gegenstand des Stücks macht. In dem vorliegenden Teil wird „Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke“ von Peter Handke unter diesem Aspekt analysiert. Darüber hinaus wird die Frage gestellt, ob sein Versuch, ein Drama, das die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion verwischt, zu realisieren, gelingt.

Das Sprechstück „Publikumsbeschimpfung“ entstand 1965 und ist am 8. Juni 1966 bei der „experimenta 1“ in Frankfurt am Main durch das Theater am Turm vom Regisseur Claus

Peymann uraufgeführt worden.<sup>136</sup> In „Publikumsbeschimpfung“ findet sich eine Reihe von Versuchen, die Wirklichkeit in den theatralischen Illusionsraum integrieren zu wollen,<sup>137</sup> damit die bekanntlich akzeptierte Dichotomie von Fiktion und Wirklichkeit und die dadurch erzwungene passive Haltung des Zuschauers in Frage gestellt wird. „Die Wirklichkeit soll auch ein einziger Spielraum werden.“<sup>138</sup>

Handke geht in diesem Sinne einen Schritt weiter als Brecht, der dem von Aristoteles geforderten „dramatischen“ Drama sein eigenes „episches“ Theater entgegensetzt. Handke fühlt sich zwar als Schüler und Nachfolger Brechts, jedoch kritisiert er Brecht bezüglich der Rolle des Zuschauers: Brecht war so sehr von gegebenen Spielkanons des Theaters benommen und befangen, daß sein revolutionärer Wille in den Grenzen des Geschmacks blieb, indem er es für geschmackvoll hielt, daß die Zuschauer, indem sie Zuschauer blieben, sich unbehelligt unterhalten lassen sollen.<sup>139</sup> Mit diesem Vorwurf entwirft Handke ein Antitheater, in dem sich der Zuschauer am Spiel beteiligen kann.

In diesem Sinne wird man nicht abstreiten, daß „Publikumsbeschimpfung“ und andere Sprechstücke auf die Schärfung des Bewußtseins beim Publikum abzielt und auch hierzu beiträgt. Was allerdings zu bedenken bleibt, ist, daß Handke die psychologischen Vorgänge beim Ansehen eines konventionellen Theaterstücks sehr einseitig und simplifiziert auffaßt. Die Illusionierung des Zuschauers ist hier einseitig geschildert, was der Komplexität des psychologischen Vorgangs beim Publikum in keiner Weise gerecht wird. Das Paradoxon, auf dem vor allem der entscheidende Fehler Handkes beruht, besteht darin, daß er zwar die bisherige Zweiteilung der Schauspieler und Zuschauer und damit auch die Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit abzuschaffen sucht, aber seinerseits wieder eine Theaterform benutzt, die schließlich für die Fortsetzung des Theaters eine klare Unterscheidung der Wirklichkeit von der

---

<sup>136</sup>Vgl. Manfred Mixner: Peter Handke. Kronberg: Athenäum 1977, S. 29.

<sup>137</sup>Vgl. Johannes Vanderath: Special Report. Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“. Ende des aristotelischen Theaters? In: German Quarterly 43, S. 321-322. Dazu noch Peter Handke: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt/M: edition suhrkamp 1966: Handke bemüht sich darum, die Alltagssituation des Publikums ins Drama einzubeziehen, damit die Illusion des Dramas zerstört wird. Erstens läßt sich dieses Bemühen in der Thematisierung normalen Alltags des Publikums beobachten. (S. 34) Zweitens verlieren Pausen ihre eigentliche Bedeutung, und sie gelten der stummen Handlung des Dramas. (S. 24) Als ein drittes Beispiel kann man die in die dramatische Handlung integrierte Zeit vor und nach der Dramaufführung nennen. (S. 48)

<sup>138</sup>Vgl. Handke: Straßentheater und Theatertheater. Frankfurt/M: Suhrkamp 1969, S. 307.

<sup>139</sup>Vgl. Handke: Straßentheater und Theatertheater, S. 304.

theatralischen Fiktion fordert.<sup>140</sup> Handkes Konzeption erliegt einem folgenreichen Denkfehler. Die härteste Kritik am Antitheater von Handke übt Wolfgang Ignée. Nach Ignée produziere Handke Opas beziehungsweise Omas Theater.<sup>141</sup> Handkes Versuch, als erster gegen die Tradition ausschließlicher Theaterillusionierung das radikal andere, das anti-illusionistische, das Anti-Theater schlechthin zu schreiben, sei viel zu spät, weil vor ihm schon viele wie Pirandello und Tieck diesen Versuch unternommen haben.<sup>142</sup>

Handke benutzt Theater, um das von ihm angegriffene Theater durch Theater zu desavouieren. Handke erkennt bald das Problem seines Antitheatermodells: „Das Theater als Bedeutungsraum ist dermaßen bestimmt, daß alles, was außerhalb des Theaters Ernsthaftigkeit, Anliegen, Eindeutigkeit, Finalität ist, Spiel wird.“<sup>143</sup> Damit ist wohl gemeint, daß das Theater anders als Wirklichkeit als ein theatralischer Illusionsraum fungieren und damit auch die Sonderposition des Theaters gegenüber der Wirklichkeit akzeptiert werden muß.

In „Publikumsbeschimpfung“ strebt Handke danach, die Grundstruktur der traditionellen Bühne zu ändern. Aus diesem Grund verzichtet er bewußt auf Requisiten, Kostüme und eine erfundene Bühnenhandlung, die bisher im Drama als unentbehrliche Bestandteile gelten. Die Bühne beherrscht nur der Sprechakt der vier Schauspieler. Durch die Anrede „Sie sind willkommen“<sup>144</sup> wird das Publikum zum Kommunikationspartner, der schließlich entweder durch irgendwelche Reaktionen das Sprechen der Spieler beeinflussen oder durch schweigendes Zuschauen die herkömmliche passive Zuschauer-Rolle spielen soll. Die beiden Reaktionen führen interessanterweise zum fast gleichen Ergebnis. Mit der Beschimpfung durch den Spieler wird die Möglichkeit erwartet, daß das Publikum darauf gereizt reagieren kann. Der Zuschauer soll durch die wiederholten Beschimpfungen nach und nach dazu gebracht werden, zu reagieren und zurückzuschimpfen, was wirklich in einer Aufführung passiert ist. In der Tat ließ sich die Aufführung am 9. Juni 1966 wegen Zurufen, Beschimpfungen des Autors, des Verlegers, und

---

<sup>140</sup>Vgl. Jürgen Jacobs: Peter Handke. In: Dietrich Weber (Hrsg.): Deutsche Literatur seit 1945. Stuttgart: Alfred Kröner 1970, S. 634: Jacobs kritisiert das Antitheatermodell von Handke, weil dieser durch sein Antitheater den Abstand zwischen Bühne und Auditorium liquidieren will, aber gleichzeitig diesen Abstand voraussetzen muß, um überhaupt das Antitheater möglich zu machen. Jacobs' Erklärung, warum das Antitheater nicht gelingen konnte, bezieht sich genau auf die Illusionsproblematik des Dramas, auf die ich hier eingehe.

<sup>141</sup>Vgl. Wolfgang Ignée: Publikum Raus. In: Michael Scharang (Hrsg.): Über Peter Handke. Frankfurt/M: Suhrkamp 1972, S. 120.

<sup>142</sup>Vgl. Günter Heintz: Peter Handke. München: R. Oldenbourg 1976, S. 37-46.

<sup>143</sup>Handke: Straßentheater und Theatertheater, S. 52.

<sup>144</sup>Handke: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke, S. 15.

schließlich der Schauspieler nicht fortsetzen: „Manche Teile des Handke-Stückes wurden akustisch im Saal gar nicht mehr wahrgenommen. [...] Eine handvoll Besucher erklimm schließlich die Szene, trug Tisch und Stühle aus den Kulissen herbei und wollte sich unter den vier schwitzenden und die Augen doch sehr irritiert rollenden Schauspielern niederlassen.“<sup>145</sup> Aus diesen Reaktionen ergibt sich, daß diese Reaktion des Publikums paradoxerweise nicht zur Aufhebung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit führt, wie Handke eigentlich vorhatte, sondern schließlich zum Störfaktor wird, der die Fortsetzung des Theaters unmöglich macht. Die vier Sprecher können z.B. mit dem Publikum nicht weiter kommunizieren. Das besagt, daß die Grenze zwischen der theatralischen Fiktion und der Wirklichkeit bestehen bleiben muß. Die vier Sprecher agieren nach strenger Choreographie revuehaft auf der Bühne und sprechen den geübten Text, indem sie Rollen spielen. Sie geben sich zwar im Stück als diejenigen aus, die eine ganz normale Alltagskommunikation mit dem Publikum führen, aber sie sind in Wirklichkeit nur Rollendarsteller, die im theatralischen Illusionsraum ihre geübten Rollen spielen. Die Kommunikation, die jetzt auf der Bühne geführt wird, ist auch eine erfundene Situation, die sich von der Wirklichkeit unterscheidet. Handke hat den Irrtum seines Versuchs erkannt und untersagte weitere Aufführungen seines Stückes.

Anders als die Aufführung am 9. Juni lassen sich die Reaktionen der Uraufführung am 8. Juni 1966 als „Beifall, Beifall, Beifall“ (Die Welt) charakterisieren.<sup>146</sup> Bei dieser Uraufführung nehmen die Zuschauer nicht die Position des Kommunikationspartners im Drama ein. Sie gehen unweigerlich zur traditionellen Rolle des passiven Publikums zurück. Auch die Beschimpfungen des Stückes werden nur von der Rampe herab gemacht. Daher kann man dies als ein Beispiel dafür nehmen, daß die offene Seite zum Publikum immer noch die vierte Wand des Theaters bleibt, obwohl das Bestehen der vierten Wand sprachlich negiert wird. In einer solchen Reaktion des Publikums wird der Sonderstatus des Theaters gegenüber der Wirklichkeit bestätigt.

Aus der obigen Betrachtung ergibt sich, daß weder die Reaktion des Publikums, z.B. das Zurückschimpfen, noch das schweigende Zuschauen die Grenze zwischen Publikum und Spieler,

---

<sup>145</sup>Ignée: Publikum raus, S. 118.

<sup>146</sup>Vgl. Wolfgang Bauer: Uraufführung in Frankfurt und Wien: Dandy Handkes „Publikumsbeschimpfung“. In: KLEINE ZEITUNG (Graz). 11. 6. 1966: „Die Wirkung auf das Publikum, das durch seine bloße Anwesenheit der Hauptdarsteller des Abends war, ist stark. Immer wieder brach es bei Handkes ausgezeichneten Formulierungen mit Beifall die Vorstellung. Am Schluß fiel kein Vorhang. Die Schauspieler, ebenso erschöpft wie das Publikum, blieben auf der Bühne stehen; der Applaus wollte nicht enden, kulminierte, als Handke und Peymann erschienen, in Bravorufen. Es dauerte lange, bis die völlig verwirrte, konsternierte und enthusiastische Zuschauerschaft zögernd den Ort der Beschimpfung verließ.“

Wirklichkeit und theatralischer Fiktion aufhebt. Das Drama bleibt gattungsspezifisch Fiktion. Handkes Versuch, die Grenze zwischen dem Theater und der Wirklichkeit zu durchbrechen,<sup>147</sup> zeigt paradoxerweise, daß der Anspruch des Dramas auf einen Sonderstatus gegenüber der Wirklichkeit nicht annulliert, sondern konstatiert wird. Daher erscheint die totale Desillusionierung im Drama unmöglich.

---

<sup>147</sup>Vgl. Karin Kuchbäcker: Das Theater des Peter Handke. In: Der Deutschunterricht 23, 1971. (H. 6), S. 5-14: „Sein Ziel ist es, [...] Theater und Realität sollen miteinander verschmelzen.“

## 2. Zeit

In seiner „Poetik“ empfiehlt Aristoteles drei Einheiten von Zeit, Raum und Handlung,<sup>148</sup> um die Wahrscheinlichkeit des fiktiven Bühnengeschehens zu steigern.<sup>149</sup> Durch diese Wahrscheinlichkeit wird der Rezipient der Wirklichkeitsillusion leichter ausgesetzt. Im Hinblick auf die Kategorie der Zeit entsteht die Illusion besonders dadurch, daß der Rezipient den Eindruck gewinnt, daß sich die Ereignisse wirklich jetzt vor ihm abspielen. Wenn die absolute Illusion des Dramas auf der zeitlichen Ebene durch die Übereinstimmung der realen Aufführungszeit mit der fiktiven Zeit im Drama entsteht,<sup>150</sup> bildet die Diskrepanz zwischen beiden zeitlichen Ebenen einen wesentlichen Grund für einen Illusionsdurchbruch. „Daß sich die zwei Zeitempi hier nicht decken, ergibt einen ‘Verfremdungseffekt’ im Sinne Brechts: der Zeitablauf, der im Drama ebenso wie im tätigen Leben der Handlung immanent und für das Bewußtsein also gar nicht selbständig vorhanden ist, wird durch das Auseinanderfallen dessen, was identisch sein sollte, auf einmal als ein Neues erfahren. Wie die Zeitdauer nur zur Differenz zwischen zwei Zeitpunkten, zur Zeitstrecke verräumlicht erfaßt werden kann, scheint auch der Zeitablauf erst aus der Parallelisierung zweier handlungsimmanenter Zeitabläufe als deren Verschiedenheit herausgestellt werden zu können.“<sup>151</sup>

Im Nachstehenden soll auf die verschiedenen Verhältnisse der fiktiven Zeit zur realen Aufführungszeit bezüglich des linearen Zeitablaufs des Dramas in Form der Gegenwart eingegangen werden.

---

<sup>148</sup> „Die Tragödie versucht so weit als möglich sich in einem einzigen Sonnenumlauf oder doch nur wenig darüber hinaus abzuwickeln.“ Aristoteles: Poetik, S. 30.

<sup>149</sup> Die Norm der Einheit von Raum und Zeit wurde mit allgemeinen Prinzipien des Glaubwürdigen und der Vernunft begründet, ein Schauplatzwechsel und größere Zeitaussparungen würden das Vorstellungsvermögen des Publikums überfordern, das sich ja während der ganzen Vorstellung in zeitlicher Kontinuität an einem Ort befindet, und sie würden damit die dramatische Illusion gefährden oder zerstören. Die Einheit der Zeit, als Verzicht auf zeitliche Diskontinuität, dient zur Verstärkung der dramatischen Illusion. Vgl. Pfister: Das Drama, S. 331.

<sup>150</sup> Die Unterscheidung von der realen Spielzeit und der fiktiven gespielten Zeit ist analog zur Unterscheidung von erzählter Zeit und Erzählzeit in der Narrativik, die von Günther Müller stammt. Diese Unterscheidung von der realen Spielzeit und der fiktiven gespielten Zeit wird in der weiteren Analyse als Maßstab für die Untersuchung des Illusionsgrades auf der zeitlichen Ebene dienen. Unter der realen Spielzeit verstehen wir die Zeitdauer der Aufführung, nämlich den realen Zeitraum vom Beginn bis zum Ende der Aufführung, abzüglich der Pausen. Die fiktive gespielte Zeit ist dagegen bereits im Textsubstrat mehr oder weniger präzise fixiert und braucht im inszenierten Text nur noch verdeutlicht und sinnfällig gemacht zu werden. Vgl. Pfister: a.a.O., S. 369.

<sup>151</sup> Szondi: Theorie des modernen Dramas (1880-1950), S. 151.

## 2.1 Das Problem der Illusion im Drama des linearen Zeitablaufs

### 2.1.1 Der lineare Zeitablauf in Form der Gegenwart

#### 2.1.1.1 Die Gleichzeitigkeit von Spielzeit und gespielter Zeit: „Papa Hamlet“ von Arno Holz und Johannes Schlaf und Sprechstücke von Peter Handke

Wie oben gesagt, kommt die Durchbrechung der dramatischen Illusion auf der zeitlichen Ebene nicht zustande, wenn die fiktive gespielte Zeit mit der realen Spielzeit identisch ist. Die Tendenz zur Deckung von realer Spielzeit und fiktiver gespielter Zeit findet sich „nach der theoretischen Diskreditierung der normativen Forderung nach Einheit von Raum und Zeit als einer vernunftbegründeten Notwendigkeit“<sup>152</sup> beispielsweise im naturalistischen Drama, das auf eine möglichst große Annäherung der fiktiven Darstellung an die empirische Realität und auf eine möglichst weitgehende Unmittelbarkeit der Darstellung abzielt. Der ‘Sekundenstil’ läßt sich als ein Beispiel für den Versuch der möglichst lückenlosen Wiedergabe der Realität nennen, weil besonders dem ‘Sekundenstil’ die Funktion zukommt, die fiktive gespielte Zeit mit der realen Spielzeit zur Identität zu bringen.

Eine prägnante Begriffserklärung des ‘Sekundenstils’ findet sich in den epischen und dramatischen Versuchen der „Neuen Gleise“ von Johannes Schlaf und Arno Holz, die allgemein als die reinste und konsequenteste Ausprägung des Naturalismus gelten. Die „Neuen Gleise“ sind ein theoretisches Experiment von Holz und Schlaf, das seit 1888 entstanden und unter dem Namen „Neue Gleise“ in einem Band zusammengefaßt ist. Holz und Schlaf beschrieben in der Vorrede zu diesem Band den ästhetisch experimentellen Charakter der „Neuen Gleise“ wie folgt: die „Neuen Gleise“ seien „von Anfang an nie etwas anderes als ein einziges großes Experiment gewesen.“<sup>153</sup>

Die in „Neue Gleise“ zum Ausdruck kommende Idee wird nicht in allen naturalistischen Dramen verwirklicht. In den meisten naturalistischen Dramen vollzieht sich die vollkommene Wiedergabe der Wirklichkeit nicht, wobei die Sprunghaftigkeit auf der zeitlichen Ebene häufig sichtbar wird. Die konsequente Durchführung des ‘Sekundenstils’ und die vollkommene Deckung der beiden Zeitebenen werden vor allem im weitgehend dramatisch strukturierten Text

---

<sup>152</sup>Pfister: Das Drama, S. 334.

<sup>153</sup>Holz und Schlaf: Neue Gleise, S. 5. Zitiert nach Gerhard Schulz: Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens. München: C.H. Beck 1974, S. 62.

„Papa Hamlet“ realisiert. Aus diesem Grund scheint „Papa Hamlet“ ein geeignetes Beispiel dafür zu sein, die Identität von Spielzeit und gespielter Zeit zu zeigen.

Die Versuche, die Holz und Schlaf unternommen haben, werden von modernen Dramatikern wie Peter Handke fortgesetzt, der eine lückenlose Deckung der beiden Zeitebenen als Ziel gesetzt hat. Die handlungslosen Sprechstücke von Handke zeigen einen lückenlosen gegenwärtigen Zeitablauf. In solchen Dramen wird eine absolute Gegenwartsillusion auf der zeitlichen Ebene erzeugt, weil sich die fiktive Zeit mit der realen Aufführungszeit in dem ausschließlich aus Sprechen bestehenden Drama deckt. Die Sprechstücke von Handke bestehen lediglich aus den Worten der Figuren, die jetzt ausgesprochen werden. Der Zeitraum, den die Sprecher auf der Bühne zum Sprechen benötigen, ist mit der Zeit identisch, die tatsächlich in der Wirklichkeit vergeht. Handkes Sprechstücken gelingt diese absolute Identifikation der beiden Zeitebenen. Im folgenden werde ich an Beispielen von „Papa Hamlet“ und „Publikumsbeschimpfung“ auf dieses Problem näher eingehen.

Arno Holz ist einer der wichtigsten naturalistischen Theoretiker, der den Naturalismus von der Bindung an das Stoffartige wie Milieu, Vererbung und Biologie usw. ablöst und auf die Formproblematik aufmerksam macht. Im Nachwort des „Papa Hamlet“ schrieb Fritz Martini wie folgt: „Mit ihm (Arno Holz, Verf.) hat in der deutschen Literatur wieder ein akzentuiertes Bewußtsein der Formengesetzlichkeit begonnen, nachdem es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinter mehr inhaltlich bestimmten Dichtungsauffassungen zurückgetreten war.“<sup>154</sup> Holz bemühte sich darum, daß das Stück so dargestellt wird, als ob es sich jetzt in voller Vergegenwärtigung vollzöge. Dazu dient auch die Sprache, die aus dem Jargon, aus der Redensart, aus den unartikulierten Nebengeräuschen der Rede und noch aus der Atempause besteht und dadurch eine reale Sprechweise und -situation nachahmen soll. G. Hauptmann drückt seinen negativen Eindruck davon folgendermaßen aus: „Ihre Schilderung kommt mir sehr, sehr unbeholfen vor: „jetzt geschah das, jetzt machte er das, jetzt u. jetzt. abermals jetzt““<sup>155</sup> Jedoch gerade in dieser Beurteilung kommen der sprachliche Stil und das Verhältnis von gespielter Zeit und Spielzeit in „Papa Hamlet“ deutlich zum Ausdruck.

Im ersten Akt dieses Stücks wird beispielsweise die Geburt des kleinen Fortinbras so realistisch dargestellt, als ob man diese Geburt jetzt direkt vor den Augen sehen würde. Der Nahblick, der

---

<sup>154</sup>Holz und Schlaf: Papa Hamlet. Ein Tod. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1963, S. 105.

<sup>155</sup>Siegwart Berthold: Der sogenannte „Konsequente Naturalismus“ von Arno Holz und Johannes Schlaf. Bonn 1967, S. 229.

sich hier beobachten läßt, ist die Form, optisch-räumlich die Illusion der realen Gegenwärtigkeit durchzusetzen:

„Hä, oller Junge? Hä?“

„In der Tat, Nielchen! In der Tat, ein ... ein ... Prachtinstitut! Ein Prachtinstitut!“

„Hoo, hoo, hoo, hopp!! Hoo, hoo, hoo, hopp! Bumm!!!“<sup>156</sup>

Die Darstellungstechnik des letzten Satzes ist sehr realitätsnah, so daß der Geburtsmoment des Kindes fast unvermittelt sichtbar, hörbar und fühlbar wird. Im letzten Satz erscheint die redende Figur wegen des vollständig objektiven Realitätsanspruchs von Holz nicht. Dadurch gewinnt die Sprache mittels des Akustischen ihre vollkommene Gegenwärtigkeit. Die absolute Gegenwärtigkeit erschöpft sich nicht allein im Dialog. Darüber hinaus macht sie sich auch in der Beschreibung der Orte und Dinge deutlich bemerkbar. Dies zeigt sich besonders im Epilog, in dem die Innenarchitektur und danach das Wassertropfen akustisch beschrieben werden. Dieser Satz ist so zusammengesetzt, daß eine längere Pause in völliger Stille der Einführung in die erste Dialogphase vorausgeht. Eine etwas kürzere Pause ist in die Mitte gelegt, eine dritte, sehr lange Pause schließt ab. Ihre Stille und Dauer wird gesteigert durch die mechanische Monotonie des sie durchbrechenden ‘Tipp’- Geräusches: „Eine Diele knackte, das Öl knisterte, draußen auf die Dachrinne tropfte das Tauwetter.

Tipp.....  
..... Tipp.....  
..... Tipp.....  
..... Tipp.....  
.....<sup>157</sup>

Der Dialog soll nach Holz in der Alltagssprache mit Stockungen und Pausen, Interjektionen und der phonetisch getreuen Wiedergabe umgangssprachlicher Eigenheiten aufgezeichnet werden. Darüber hinaus soll auch die Beschreibung der inneren wie äußeren Situation der Figuren gemäß dem wirklichen Zeitablauf beschrieben werden, wie das ‘Tipp’ - Beispiel zeigt.

Dieser Stil läßt sich mikroskopisch auf das kleinste, flüchtigste Detail ein und versucht dies festzuhalten.<sup>158</sup> Durch die Aufzeichnung der wirklichen Sprache des Lebens ist es erst möglich,

<sup>156</sup>Holz und Schlaf: Papa Hamlet, S. 20.

<sup>157</sup>Holz und Schlaf: a.a.O., S. 62.

<sup>158</sup>Vgl. Holz und Schlaf: a.a.O., S. 111.

den Menschen in seinen vielfältigen Beziehungen zu Umwelt, Mitmensch und sich selbst besser darzustellen. Schulz sieht die eigentliche Intention und Funktion des ‘Sekundenstils’ in diesem Zusammenhang.<sup>159</sup> Die mehrfache Pause zwischen den Tippgeräuschen veranschaulicht die wirklich verlaufende Zeit, die auf dem Papier ebenso optisch präsentiert wurde.

Die Geschichte des Begriffs ‘Sekundenstil’ geht auf einen längeren Passus aus Heinrich Harts „Literarischen Erinnerungen“ zurück: Die Stelle über das fallende Blatt aus diesem Passus wird in der Sekundärliteratur oft als Interpretation der Holzschen Intention zitiert: „Die neue Kunst schildert diesen Vorgang von Sekunde zu Sekunde; sie schildert, wie das Blatt, jetzt auf dieser Seite vom Licht beglänzt, rötlich aufleuchtet, auf der andern schattengrau erscheint, in der nächsten Sekunde ist die Sache umgekehrt, sie schildert, wie das Blatt erst senkrecht fällt, dann zur Seite getrieben wird, dann wieder lotrecht sinkt, sie schildert - ja, der Himmel weiß, was sie sonst noch zu berichten hat.“<sup>160</sup> Adalbert von Hanstein verwendet zum ersten Mal den Namen ‘Sekundenstil’: „Die innere Technik ist das, was ich als ‘Sekundenstil’ bezeichnen möchte, insofern Sekunde für Sekunde Zeit und Raum geschildert werden.“<sup>161</sup> Im Hinblick auf die Illusionsproblematik versteht sich der Sekundenstil als eine Gestaltungstechnik bzw. ein Darstellungsmittel, die mittels der Sprache das Vergehen der realen Aufführungszeit mit der fiktiven gespielten Zeit zur Identität bringt. „Das Ziel dieser Dialogtechnik ist die äußerste Vergegenwärtigung, die rückhaltlose Nähe, so daß der Leser sich als der Zeuge eines gegenwärtigen Vorgangs fühlen muß.“<sup>162</sup>

Die Zeit, die eine Frau vor Geburtsschmerzen zum Schreien braucht, wird im dramatischen Text auch mit der Atempause einkalkuliert. Auch der zeitliche Abstand zwischen den Tip-Geräuschen des tropfenden Tauwassers wird hier realitätsnah wiedergegeben. Dadurch entsteht ein großer Wahrscheinlichkeitseindruck, und die Wirklichkeitsillusion wird auf der zeitlichen Ebene stark erhöht.

Handke unternimmt in „Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke“ den Versuch, die Wirklichkeit in die Fiktion zu integrieren. Dadurch zielt er auf die Grenzverwischung zwischen Wirklichkeit und Fiktion ab. Dieser Versuch scheint auf der zeitlichen Ebene zu gelingen.

---

<sup>159</sup>Vgl. Schulz: Arno Holz, S. 58.

<sup>160</sup>Heinrich Hart: Literarische Erinnerungen. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3. Berlin: 1907, S. 68.

<sup>161</sup>Adalbert v. Hanstein: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. Leipzig: Voigtlaender 1901, S. 157.

<sup>162</sup>Fritz Martini: Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart: Klett 1954, S. 122.

Handkes Bemerkung, daß manche überlieferten Dramaturgien in seinen Dramen keinen Gültigkeitsanspruch mehr erheben können, läßt sich in seinen eigenen Stücken leicht feststellen. Beispielsweise gilt die Begriffsbestimmung der realen Spielzeit von Manfred Pfister für Handkes Sprechstücken nicht mehr, weil die Pause anders als die Bestimmung von Pfister im Stück von Handke in die dramatische Handlung integriert ist. Wenn Pfister unter der realen Spielzeit die Dauer der Aufführung, den realen Zeitraum vom Beginn bis zum Ende der Aufführung abzüglich der Pausen versteht,<sup>163</sup> wird die Pause im Sprechstück von Handke als ein Teilmoment der realen Spielzeit verstanden. Das heißt, daß der Pause in den Sprechstücken von Handke eine andere Funktion zukommt. Die Pause verliert ihre eigentliche Bedeutung und bildet einen Teil der Handlung des Dramas: „Hier gibt es keine Pausen. Hier sind die Pausen zwischen den Worten ohne Bedeutung. Hier sind die unausgesprochenen Worte ohne Bedeutung. Es gibt keine unausgesprochenen Worte. Das Schweigen sagt nichts aus. Es gibt keine schreiende Stille. Es gibt keine stille Stille. Es gibt keine Totenstille. Hier wird durch das Sprechen kein Schweigen erzeugt. In dem Stück steht keine Anweisung, die uns zu schweigen heißt. Wir machen keine Kunstpausen. Unsere Pausen sind natürliche Pausen.“<sup>164</sup>

Handke artikuliert deutlich, daß es hier nicht die Zweiteilung in eine gespielte Zeit und in eine Spielzeit gebe. In der Tat vergeht die gespielte Zeit in dem Maße, wie die vier Schauspieler auf der Bühne ihren geübten Sprechtext aussprechen. Aus diesem Grund ist eine bestimmte Zeitangabe von vornherein nicht vorhanden. Die Zeit, die die vier Sprecher ihren geübten Sprechtext zum Rezitieren brauchen, ist mit der Zeit, in der die Zuschauer dies hören, gleichzusetzen.

Die handlungslosen Dramen von Handke zeigen die beispielhafte Übereinstimmung der gespielten Zeit mit der Spielzeit. Auf der zeitlichen Ebene entsteht dadurch eine absolute Wirklichkeitsillusion, wobei schließlich diese Deckung der fiktiven Zeit mit der realen Aufführungszeit dem nur aus Figurenreden bestehenden Dramentext zu verdanken ist. Die Sprechstücke zielen auf die Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit ab, was auf der zeitlichen Ebene gelingt.

---

<sup>163</sup>Vgl. Pfister: Das Drama, S. 369.

<sup>164</sup>Handke: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke, S. 23f.

### 2.1.1.2 Das Verhältnis von fiktiver Zeit und realer Spielzeit in der Einheit der Zeit im aristotelischen Sinn: „Trilogie des Wiedersehens“ von Botho Strauß

Ein wichtiges Moment der Durchbrechung der dramatischen Illusion liegt in dem bereits erwähnten Abstand zwischen der gespielten fiktiven Zeit und der realen Spielzeit. Nun ist zu fragen, inwieweit dieser Zeitabstand zur Abschwächung des Wahrscheinlichkeitseindrucks beiträgt.

Zunächst stelle ich Betrachtungen über die Dramentexte an, die zwar die Forderung nach der Einheit von Zeit im aristotelischen Sinne erfüllen, jedoch den zeitlichen Abstand zwischen der gespielten Zeit und der realen Spielzeit enthalten. Daraus ergibt sich ein gradueller Unterschied des Illusionsgrades im Vergleich mit den in 2.1.1.1 erwähnten Dramen. Es gilt hier zu klären, was man unter Einheit im aristotelischen Sinn verstehen soll, bevor wir auf die Analyse einzelner Dramentexte näher eingehen. In bezug auf das Einheitsprinzip gab es einige Auslegungen des Prinzips der Einheit von Raum und Zeit in Dramen. Viele Theoretiker sahen das Prinzip der zeitlichen Einheit über den Zeitraum von „einem einzigen Sonnenlauf oder doch nur wenig drüber hinaus“<sup>165</sup> auch dann noch erfüllt, wenn die fiktive gespielte Zeit einen Tag oder einen Tag und eine Nacht umfaßte. Diese Fassungen der Norm von Zeit - sowohl die rigorose Fassung von Lodovico Castelvetro, der eine absolute Deckung von realer Spieldauer und fiktiver gespielter Zeit forderte, als auch die weniger strengen Fassungen insgesamt - wurden mit allgemeinen Prinzipien des Glaubwürdigen und der Vernunft begründet.<sup>166</sup> Aus diesem Grund versteht sich die Forderung nach der Einheit von Zeit im aristotelischen Sinne als erfüllt, wenn die fiktive gespielte Zeit einen ungefähr eintägigen Zeitraum umfaßt, weil diese Spieldauer das Vorstellungsvermögen des Publikums nicht gefährdet und damit die dramatische Illusion nicht zerstört.

Die Zeitstruktur des Stücks „Trilogie des Wiedersehens“ von Botho Strauß entspricht dem Prinzip des Zeitablaufs im Sinne von Aristoteles. Man kann nicht nur auf der zeitlichen Ebene, sondern auch fast in der gesamten formalen Struktur das Gefüge des beinahe aristotelischen Zuschnitts feststellen.<sup>167</sup> Zeit, Ort und Handlung scheinen der Einheit klassischer Vorbilder zu folgen. Der Ort des Geschehens, der Ausstellungsraum eines Kunstvereins, wechselt nicht. Die

---

<sup>165</sup>Aristoteles: Poetik, S. 30.

<sup>166</sup>Vgl. Pfister: Das Drama, S. 331.

<sup>167</sup>Ursula Kapitza: Bewußtseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß. Frankfurt/M: Peter Lang 1987, S. 125.

fiktive gespielte Zeit folgt genau dem Tagesablauf; mittags, nachmittags und spätnachmittags. Also beträgt sie kaum mehr als einen halben Tag. Die Handlung konzentriert sich auf die Ankündigung, den Vollzug und die Rücknahme des Ausstellungsverbotes. Bei genauerem Hinsehen erweisen sich jedoch die aristotelischen Aufbaukriterien als Scheinkategorien, und der innere Aufbau entspricht auch nicht dem äußeren Eindruck einer geschlossenen Form, weil die Szenenstruktur durch eine „filmschnittähnliche“ Schnitttechnik aus einer Vielzahl von kurzen Szenen besteht und dem Zuschauer ein illusionistisches Hineinversetzen in die dramatische Handlung nicht erlaubt wird. Inhaltlich gesehen ist die am Anfang des Stücks schon angedeutete Kommunikationsstörung zwischen den Personen und die hoffnungslose beständige Wiederholung von Begegnungen und Trennungen ein Dauerzustand. Im Grunde genommen ändert sich nichts an den ausweglosen Zuständen.

Das ganze gesellschaftlich differenzierte und nervös aufgeladene Beziehungsgeflecht zwischen einer Gruppe von Personen macht sich in der sehr locker strukturierten Aufbauform in epischer Breite bemerkbar. Das Stück gliedert sich in ein kurzes Vorspiel und drei Teile, die wiederum in insgesamt 19 numerierte Szenengruppen zerfallen und durch 29 ‘Blenden’ gegliedert werden, so daß sich insgesamt 48 kurze Einzelszenen ergeben. Die Technik der Kurzszene und das filmschnittähnliche Verfahren lassen keine übergreifende Handlungsstruktur mehr zu, wobei das Geschehen sich allein in der ‘Momentaufnahme’ entfalten kann und sich das Bild von den Figuren aus Bruchstücken zusammensetzt. Der fortführende Bewegungsfluß, unterbrochen durch stumme Einschübe lebender „Bilder der Erwartung“, verstärkt das Moment des Vorübergehenden, Ausschnitthaften, lockert aber andererseits die harte Schnitt-Technik auf.<sup>168</sup>

Der Zuschauer hat sein Bild von den Figuren des Stücks aus Bruchstücken selbst zusammenzusetzen. Das Verfahren von „Nahaufnahme und Totaleinstellung“ fungiert im Drama als ein Mechanismus, der den sukzessiven Zeitablauf unterbricht und den Eindruck der Stagnation des Lebens, der Zerrüttung der zwischenmenschlichen Beziehungen und der Schrumpfung der Kommunikation vermittelt. Darüber hinaus bringt der sukzessive Zeitablauf keine vollkommene Illusion auf der zeitlichen Ebene, weil die fiktive Zeit trotz der Einhaltung der Forderung von Aristoteles mit der realen Spielzeit nicht gänzlich übereinstimmt. Dieser kleine Abstand, der nur beim genaueren Hinsehen erkannt wird, dient dazu, die dramatische Illusion zeitlich gewissermaßen aufzuheben. Denn dieses Drama wird nicht mittags, nachmittags und spätnachmittags, sondern innerhalb von ein paar Stunden auf der Bühne präsentiert. Die

---

<sup>168</sup>Kapitza: Bewußtseinsspiele, S. 126.

gespielte Zeit ist also länger als die Spielzeit. Die Diskrepanz zwischen der fiktiven gespielten Zeit von einem halben Tag und der realen Spielzeit von etwa ein paar Stunden ist allerdings nicht sehr groß.

Jedoch soll man hier nicht vergessen, daß außer dieser zeitlichen Diskrepanz ein filmschnittähnliches Verfahren verwendet wird. Diese Technik vermittelt dem Zuschauer das subjektive Zeitgefühl der Stagnation und der Ausweglosigkeit. Zusammengefaßt kann man sagen: „Trilogie des Wiedersehens“ ist konzipiert nach dem Prinzip der drei Einheiten, so daß die Illusion auf der zeitlichen Ebene nur gering abgeschwächt wird. Im Unterschied zu den Dramen, die rein nach der klassischen Dramaturgie verfaßt sind, wird hier aber auch filmschnittähnliche Technik verwendet, die viele Kurzszene ermöglicht und dadurch illusionistisches Hineinversetzen des Zuschauers in die dramatische Handlung verhindert. Darin liegt der spezielle Charakter dieses Stücks als modernes Drama, das das aristotelische drei Einheiten-Prinzip als Scheinkategorie benutzt.

#### 2.1.1.3 Die Sprunghaftigkeit des Zeitablaufs: „Rose Bernd“ von Gerhart Hauptmann

In 2.1.1.3 werden Dramen untersucht, die die Einheit der Zeit im Sinne von Aristoteles nicht befolgen. Die Handlung spielt sich nicht in einem Sonnenumlauf ab, sondern sie nimmt viel mehr Zeit in Anspruch. Die fiktive gespielte Zeit läuft mit mehr oder weniger zeitlichem Intervall, aber sukzessiv. Unter dem Begriff der Sukzession im Drama versteht man einen nacheinander laufenden Zeitablauf. „Sukzession im Drama ist auf zwei Ebenen gegeben: auf der Ebene der Geschichte, die dem Text als Substrat zugrunde liegt, und auf der Ebene des Textablaufs.“<sup>169</sup> Diese Formulierung von Pfister läßt sich so verstehen, daß das Prinzip der Sukzession sowohl für die fiktive Spielzeit als auch für die reale gespielte Zeit gelten kann. Nun stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis diese zeitlich weitgedehnte sukzessive Handlung des Dramas zum Illusionsproblem steht.

Bevor ich auf dieses Problem eingehe, werde ich ein Element erwähnen, das außer der zeitlichen Diskrepanz zwischen gespielter fiktiver Zeit und realer Spielzeit die zeitliche Sukzessivität auf der gespielten Zeit durchbricht und dadurch die Illusion des Stücks abschwächt. Pfister geht davon aus, daß die Durchbrechung der Sukzession in dem Moment stattfindet, wo epische Kommunikationsstrukturen auftreten, selbst wenn von dem gesamten Ablauf des Stücks her der

---

<sup>169</sup>Pfister: Das Drama, S. 361f.

Sukzession der realen Spielzeit eine Sukzession der fiktiven gespielten Zeit entspricht.<sup>170</sup> Wenn sich ein epischer Kommentator oder Spielleiter in die fiktive Handlung einmischt und die reale Spielzeit für sein Auftreten in Anspruch nimmt, verbraucht er in diesem Fall die reale Spielzeit, wodurch gleichzeitig auch die Sukzession auf der Ebene der fiktiven Zeit aufgehoben wird. In diesem Fall erstarren alle Bühnenfiguren außer dem Kommentator in Bewegungslosigkeit. Das ist eine Technik, die einen Augenblick vertieft und intensiviert, wobei die Sukzession gar nicht vorangetrieben wird. Mit dieser Bemerkung gehe ich auf das eigentliche Thema, die zeitliche Sprunghaftigkeit im Drama, zurück, wobei „Rose Bernd“ von Gerhart Hauptmann als Beispieltext dienen soll.

„Rose Bernd“ ist ein soziales Drama ohne epische Breite und ohne epische Elemente.<sup>171</sup> Deshalb ist hier nur die weitgedehnte Zeitspanne in diesem Drama als einzige Kategorie für die Untersuchung der Illusionsproblematik zu betrachten. In „Rose Bernd“ spielt sich die Handlung von Mai bis September ab. Diese Zeitspanne deutet schon darauf hin, daß die fiktive gespielte Zeit nicht die Einheit der Zeit verwirklicht, wodurch die zeitliche Diskrepanz zwischen beiden Zeitebenen sichtbar ist.

Der erste Akt des Stücks „Rose Bernd“ beginnt mit der Zeitangabe der Jahreszeit: „Klarer, sonnig warmer Morgen im Mai.“<sup>172</sup> Im zweiten Akt wird auch die Zeitangabe „Herrlicher Spätfrühlingstag gegen elf Uhr früh“<sup>173</sup> gegeben. Im dritten Akt weist die Angabe „das Summen einer fernen Dreschmaschine“<sup>174</sup> auf die hochsommerliche Erntezeit hin. Dann entwickelt sich die Handlung eines Sonnabendnachmittags Anfang September zur unvermeidbaren Tragik. „Rose Bernd“ zeigt in der Abfolge der fünf Akte die jahreszeitliche Bewegung vom Frühling bis zum Herbst, wodurch der tragische Abstieg Rose Bernds mit der sich neigenden Jahreszeit korreliert und den Charakter schicksalhaft naturgegebener Zwangsläufigkeit erhält. Wenn die Handlung von „Rose Bernd“ sich in dem Zeitraum vom Mai bis September abspielt, aber innerhalb von ein paar Stunden auf der Bühne aufgeführt wird, ist die Unstimmigkeit der fiktiven Zeit mit der realen Aufführungszeit nicht zu übersehen. Im Hinblick auf die Illusionsproblematik bietet der zeitlich weitgespannte Abstand der sukzessiven Chronologie auf der Ebene der fiktiven Zeit einen Moment der Illusionsabschwächung.

---

<sup>170</sup>Vgl. Pfister: a.a.O., S. 363.

<sup>171</sup>Vgl. Klaus Hildebrandt: Naturalistische Dramen Gerhart Hauptmanns. München: R. Oldenbourg 1983, S. 59.

<sup>172</sup>Gerhart Hauptmann: Rose Bernd. Frankfurt/M: Ullstein 1959, S. 7.

<sup>173</sup>Hauptmann: Rose Bernd, S. 22.

<sup>174</sup>Hauptmann: a.a.O., S. 34.

Das gleiche Prinzip gilt z.B. auch für das Drama „Im Dickicht der Städte“ von Bertolt Brecht. In diesem Drama findet sich auch eine nacheinander laufende sukzessive zeitliche Abfolge vom Vormittag des 8. August 1912 bis zum 19. November 1915. Um diese weit gedehnte Handlung auf der Bühne aufzuführen, braucht man entweder eine Technik der Zeitraffung oder ein Einschalten epischer Elemente. Die Zeitraffungstechnik, die in „Im Dickicht der Städte“ verwendet wird, führt zur zeitlichen Diskrepanz zwischen gespielter Zeit und Spielzeit und bildet einen Grund für die Illusionsabschwächung.

2.1.2 Der lineare Zeitablauf in Form der Vergangenheit: Der Widerspruch zwischen dem gegenwartsillusionistischen Charakter des Dramas und dem Vergangenheitscharakter der historischen Tatsachen.

Betrachtet man das Drama unter dem Gesichtspunkt der zeitlichen Sukzession, kommt auch das Geschichtsdrama in Betracht, wobei im Geschichtsdrama von linearem Zeitablauf in Form der Vergangenheit die Rede ist. Hier wird die Problematik zwischen dem Gegenwartscharakter des Dramas und der Auswahl des historischen Stoffs, also die dem Geschichtsdrama als solchem innewohnende Diskrepanz zwischen gespielter Zeit der Vergangenheit und realer Spielzeit der Gegenwart, thematisiert.

Als Beispieltext nehme ich wieder Schillers „Maria Stuart“. In diesem Stück gibt Schiller selten bestimmte Zeitangaben, dennoch ist leicht zu erkennen, daß sich die gesamte Handlung innerhalb von zwei Tagen abspielt. Der zweite, dritte und vierte Akt spielen an einem einzigen Tag. Dabei wird der sukzessive Zeitablauf kaum durchbrochen, wodurch der Zuschauer sich leicht in die dramatische Handlung hineinversetzen kann. Der fünfte Akt setzt unmittelbar danach, also in der nächsten Morgenfrühe, ein. Die letzten Szenen des Dramas fallen in die Nachmittagsstunde des Hinrichtungstages. Daraus ergibt sich, daß dieses Drama die Forderung nach der Einheit von Zeit im aristotelischen Sinne mit einer kleinen Abweichung erfüllt. Die fiktive gespielte Zeit von dem zweiten bis zum fünften Akt überschreitet kaum einen Tag oder einen Tag und eine Nacht, wobei das Vorstellungsvermögen des Zuschauers nicht überfordert wird. Von diesen zeitlich eng aufeinander folgenden vier Akten setzt sich der erste Akt etwas ab: Der zeitliche Abstand von den folgenden vier Aufzügen ist nicht festgelegt, man kann aber vermuten, daß dieser Abstand nicht erheblich groß ist.

Das gattungsimmanente Problem des Geschichtsdramas wird erst dann ersichtlich, wenn man dieses Geschichtsdrama im Hinblick auf die Illusionsproblematik betrachtet. Denn das

Geschichtsdrama muß trotz seines vergangenen Charakters auf der Bühne in Form der Gegenwart aufgeführt werden. Trotz der sukzessiven Zeitabfolge im Geschichtsdrama handelt es sich nicht um eine gegenwärtige Handlung, sondern um Vergangenheit, und demzufolge sind die zeitliche Sukzession und die Einhaltung der Einheit der Zeit keine Garantie für die Gegenwartsillusion. Vielmehr empfindet der Zuschauer diese Unstimmigkeit und gewinnt eine Distanz zum Bühnengeschehen. Es ist klar, daß es sich in „Maria Stuart“ um Geschichte handelt, die zur Vergangenheit gehört und das Publikum den Vorgang des Dramas für vergangene Ereignisse hält. Gerade durch die Behandlung des historischen Stoffes wird die Gegenwartsillusion im Geschichtsdrama zerstört.

Noch ein anderes Beispiel für einen solchen Illusionsdurchbruch, dessen Grund im gattungsimmanenten Charakter des Dramas liegt, findet sich außer im Geschichtsdrama auch in Dramen, in denen eine konkrete, auf die Vergangenheit verweisende Zeitangabe für das Bühnengeschehen steht. Die dramatische Gegenwartsillusion kann abgeschwächt werden, wenn die Geschehnisse auf der Bühne aus der Perspektive des Publikums als vergangene erscheinen. Die Diskrepanz zwischen der realen Zeit (Gegenwart) und der konkreten Zeitangabe der Vergangenheit ruft einen gewissen Desillusionierungseffekt beim Zuschauer hervor. Als ein Beispiel dafür kann man „Der Besuch der alten Dame“ von Dürrenmatt nehmen, in dem eine konkrete Zeitangabe für das Bühnengeschehen gegeben wird.

Ein entscheidendes Indiz dafür ist die Gerichtsaussage von Butler, der von dem früheren Verhältnis zwischen Claire Zachanassian und Ill und von dessen indirektem Mord berichtet. „Der Butler: Es war im Jahre 1910. Ich war Oberrichter in Güllen und hatte eine Vaterschaftsklage zu behandeln. Claire Zachanassian, damals Klara Wäscher, klagte Sie, Herr Ill, an, der Vater ihres Kindes zu sein.“<sup>175</sup> Hier wird das genaue Datum (1910) zum ersten Mal deutlich genannt, wobei man genau rechnen kann, wann sich die gegenwärtige Handlung abspielt, da 45 Jahre nach diesem Ereignis vergingen.<sup>176</sup> Das Datum (1910) spielt weiter eine wichtige Rolle sowohl für die Bühnenfiguren, die besonders an diesem Ereignis beteiligt waren, als auch für den gegenwärtigen

---

<sup>175</sup>Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame. Tragische Komödie. Zürich: Diogenes 1980, S. 46.

<sup>176</sup>Vgl. Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 18. Hier wird der Zeitpunkt genannt, indem die beiden auseinandergehen. „Ill: Wir waren die besten Freunde - jung und hitzig - war schließlich ein Kerl, meine Herren, vor fünfundvierzig Jahren - und sie die Klara, ich sehe sie immer noch, wie sie mir durchs Dunkel der Peterschen Scheune entgegenleuchtete oder mit nackten Füßen im Konradsweilerwald durch Moos und Laub ging, mit wehenden roten Haaren, biegsam, gertenschlank, zart, eine verteufelt schöne Hexe. Das Leben trennte uns, nur das Leben, wie es eben kommt.“

Zuschauer. Dieses Datum wird noch einmal ausdrücklich genannt. „Der Butler: Dies ist die Geschichte: Ein Richter, ein Angeklagter, zwei falsche Zeugen, ein Fehlurteil im Jahre 1910. Ist es nicht so, Klägerin?“<sup>177</sup> Der heutige Zuschauer kann also dadurch die Bühnenhandlung für vergangen halten, selbst wenn dieses Drama damals (1955), als Dürrenmatt es schrieb, gegenwärtigen Charakter hatte. Die bestimmte Zeitangabe kann deshalb beim Zuschauer in der Gegenwart einen zeitlichen Abstand zwischen der Zeit der Handlung und der des Zuschauers zu erkennen geben, wodurch die Gegenwartsillusion des Dramas durchbrochen wird.

## 2.2 Die Aufhebung des linearen Zeitablaufs: Montage als Konstruktionsprinzip

Bis jetzt habe ich die Illusionsproblematik im Hinblick auf die Dramen mit dem linearen Zeitablauf betrachtet, wobei deutlich wurde, daß die Wirklichkeitsillusion abgeschwächt oder durchbrochen wird, wenn die zeitliche Diskrepanz zwischen gespielter Spielzeit und realer Spielzeit sichtbar ist. Eine solche Illusionsabschwächung kommt nicht nur durch die sich zeitlich sprunghaft entwickelnde Handlung zustande. Selbst wenn die Einheit der Zeit im aristotelischen Sinn eingehalten wird, kann von einer geringen Illusionsabschwächung gesprochen werden. Außerdem ist auch der gegenwartsillusionistische Charakter des Dramas hervorgehoben worden. In diesem Zusammenhang habe ich auf den Widerspruch zwischen dem **historischen** Stoff des Geschichtsdramas und dessen **gegenwärtiger** Aufführung hingewiesen. Dies kann als Faktor der Illusionsabschwächung auf der zeitlichen Ebene erscheinen. Schließlich bin ich kurz darauf eingegangen, wie Elemente des epischen Theaters, z. B. der Auftritt des Kommentators, des Chors etc., die dramatische Handlung unterbrechen und dadurch ein zeitliches Vakuum schaffen, was sicherlich zur Illusionszerstörung führen kann. Die Episierungstendenz, die im modernen Drama immer dominanter wird, verhindert die dramatische Konzentration und nimmt starken Einfluß auf die Zeitstruktur des Dramas.

Im Unterschied zu den Dramen, die eine lineare Zeitstruktur haben, gibt es auch Dramen, die diesen linearen Zeitablauf in verschiedener Form aufheben. Dadurch wird der Illusionsvorgang blockiert, und eine kritische Distanz zur dramatischen Handlung wird ermöglicht. In den modernen Dramen findet sich zunehmend diese Art der Desillusionierung in jeder Variation. Wie Pfister richtig pointiert, kommt es beispielsweise zur Dominanz der zyklischen Zeitkonzeption erst in Dramen der Moderne.<sup>178</sup> Der zyklische Zeitablauf ist aber nur ein Beispiel dafür, wieviele

---

<sup>177</sup>Dürrenmatt: a.a.O., S. 48.

<sup>178</sup>Vgl. Pfister: Das Drama, S. 377.

Möglichkeiten bei der Gestaltung der Zeitstruktur in modernen Dramen zur Überlegung miteinbezogen werden können. Pfister leistet zwar mit seinem Buch „Das Drama“ einen Beitrag zur Demonstration der verschiedenen Zeitstrukturen im Drama. Mir scheint jedoch, daß er trotz seiner systematischen Überlegung über verschiedene Zeitkonzeptionen im Drama ein wichtiges Konstruktionsprinzip, nämlich die Montage nicht genügend behandelt hat. Im folgenden werde ich auf die Montage als ein zeitliches Konstruktionsprinzip im Hinblick auf die Illusionsproblematik näher eingehen.

In den Dramen, in denen Montage als Gestaltungsprinzip verwendet wird, wird der lineare Handlungsablauf aufgehoben. Nach der Montagetechnik können die miteinander nicht zusammenhängenden Szenen nebeneinander gestellt werden, wodurch weder eine einheitliche, organische Handlung noch ein zeit-räumlicher Zusammenhang entstehen. Die Dramen, die Montage als Konstruktionsprinzip verwenden, können in zwei Typen unterteilt werden: Erstens gibt es Dramen, in denen das Zentrum dieser montageartigen Konstruktion der Autor selbst ist, der selbst nicht im Drama erscheint. Brechts „Furcht und Elend des dritten Reichs“ kann als Beispiel dafür bezeichnet werden. Zweitens gibt es Dramen, in denen das Zentrum dieser Montage - Konstruktion eine Figur ist. Auch wenn der Autor selbst die komplizierte Handlungsstruktur durch die Montagetechnik herstellt, läßt er das Bühnengeschehen durch eine Figur vermitteln, die sozusagen als Orientierungszentrum für jedes Geschehen fungiert. „Trotzki im Exil“ von Peter Weiss kann man unter diesen Typus einordnen. In „Trotzki im Exil“ bestimmt die assoziative Erinnerung der Figur Trotzki die Struktur des Dramas.

Zuerst will ich mich mit dem Drama „Furcht und Elend des dritten Reichs“ beschäftigen. Dieses Stück besteht aus 24 Einzelszenen, die ohne direkten Zusammenhang aneinandergereiht sind. Das Konstruktionsprinzip dieses Werks ist die Nebeneinanderstellung der handlungsbezogenen, raumzeitlich zusammenhanglosen Einzelszenen. Nach der Angabe von Brecht sind 24 Szenen nach der Montagetechnik zusammengestellt, mit der er eine an Erfahrungen der revolutionären Arbeiterbewegung orientierte künstlerische Methode unter neuen Bedingungen und an neuen Gegenständen erprobt.<sup>179</sup> Die Montage bezieht sich nicht auf die in sich geschlossenen, selbständigen einzelnen Szenen, sondern auf ihre Gesamtheit. Mit dieser Montagetechnik, also zeit - räumlich verschiedene, locker strukturierte Szenenfolgen aneinanderzureihen, versucht Brecht die charakteristischen Situationen und die psychischen Zustände des Volkes in der

---

<sup>179</sup>Vgl. Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 1, S. 524.

Hitlerzeit vor dem zweiten Weltkrieg sichtbar zu machen, wobei er dieses Gestaltungsprinzip in der Auseinandersetzung mit Georg Lukács rechtfertigt.<sup>180</sup>

Wie gesagt, setzt sich dieses Drama aus 24 Szenen zusammen, die sich in verschiedenen Städten und im Zeitraum von 1933 bis 1938 abspielen, wobei die Handlungsfolge nicht linear, sondern in Zickzack - Form präsentiert wird; von der ersten Szene bis zur zwölften Szene scheinen sich die jeweiligen selbständigen Handlungen an verschiedenen Orten, im sprunghaften, aber sukzessiven Zeitablauf abzuspielen. (von der ersten Szene bis zur dritten Szene: 1933, von der vierten Szene bis zur siebten Szene: 1934, von der achten Szene bis zur zwölften Szene: 1935) Jedoch geht die Zeit in den Szenen 13 und 14 wieder rückwärts (ins Jahr 1934). Diese zeitliche Rückwärtsbewegung findet sich noch einmal in der 20. Szene. Die sprunghafte, montageartige Zeitstruktur dieses Dramas ist von der Nachahmung der realen Zeit weit entfernt, was zu einer starken Illusionsdurchbrechung auf der zeitlichen Ebene führt.

Während man von der Technik der Zeitraffung in „Furcht und Elend des dritten Reichs“ von Brecht sprechen kann, wird das Stück „Trotzki im Exil“ von Peter Weiss durch die Technik der Zeitdehnung realisiert. In „Furcht und Elend des dritten Reichs“ muß der Zeitraum von 1933 bis 1938, also 6 Jahre, in Zickzack - Form auf der Bühne innerhalb von ein paar Stunden Aufführungszeit dargestellt werden, während das Trotzki-Stück, das eigentlich die Erinnerung Trotzkis und Trotzkis Tod im mexikanischen Exil 1940 darstellt, mehr Zeit in der Aufführung in Anspruch nimmt, als der Erinnerungsakt und der danach folgende Mord real brauchen. Dies ist im Zusammenhang mit dem speziellen Darstellungsmedium des Theaters zu erklären. Im Theater müssen sowohl Traum als auch Erinnerung auf der Bühne szenisch dargestellt werden. Der Inhalt des Traums bzw. der Erinnerung erhält im Theater die Substanz und erscheint wie eine äußere Wirklichkeit. Dadurch dauert die Darstellung des Inhalts unseres Bewußtseins länger als in der Wirklichkeit.

Das Drama „Trotzki im Exil“ besteht aus zwei Akten mit 15 Szenen. Strukturell gesehen besteht dieses Stück aus der Rahmensituation, die Trotzki im mexikanischen Exil zeigt, und aus der Binnensituation, deren Inhalt die verschiedenen Stadien der assoziativen Erinnerungen Trotzkis darstellt. Die Struktur dieses Stücks ist im Grunde genommen nichts anderes als Spiel-im-Spiel-Struktur, weil die Rahmen- und Binnensituation hierarchisch ineinander verschachtelt sind. Peter Weiss hat früher einen ähnlichen Versuch unternommen. In der verlorengegangenen Hörspielversion des Marat - Stücks beschwört Marat in der Badewanne die Revolution als

---

<sup>180</sup>Vgl. Brecht: a.a.O., S. 529.

visionäre Erinnerung. Ähnlich wie Marat in dieser Urfassung sitzt Trotzki am Tisch, in einem Manuskript lesend und einen Federhalter in der Hand haltend. Dieses Trotzki-Stück findet eine Entsprechung auch in der autobiographischen Erzählung „Abschied von den Eltern“ von Peter Weiss. Angesichts des Tods der Eltern und der Auflösung der Familie erinnert sich der Erzähler an seine Kindheit und Jugendzeit. Obwohl sich diese Erzählung im Unterschied zu „Trotzki im Exil“ chronologisch entfaltet, sollte man die strukturelle Ähnlichkeit zwischen „Abschied von den Eltern“ und „Trotzki im Exil“ nicht übersehen. Wie die Unterscheidung von erzählter Figur als erlebendem Ich und gegenwärtigem erzählenden Ich für die Interpretation von „Abschied von den Eltern“ von entscheidender Bedeutung ist, sollte man hier zwischen Trotzki als Erinnerungssubjekt und Trotzki als vergangenem Ich in seiner Erinnerung unterscheiden. Dies hat auf der inhaltlichen Ebene wichtige Interpretationen zur Folge, wonach Trotzki, der jetzt in seiner Erkenntnis und Weltanschauung reif geworden ist und aus dieser höheren Position auf seine Vergangenheit zurückblickt, eine kritische Einstellung zu seiner alten Position zeigt.

Auf der zeitlichen Ebene läuft die Handlung der Rahmensituation sukzessiv: die relativ lang dauernde assoziative Erinnerung Trotzkis und die bald darauf folgende Ermordung Trotzkis. Die Binnensituation, die die assoziativen Erinnerungen und die Vision Trotzkis<sup>181</sup> bilden, ist jedoch noch komplizierter strukturiert. Der Zeitraum des ersten Aktes umfaßt die Zeit von 1900 bis 1928. Die erste Szene beginnt mit der dritten Verbannung von 1928 und die letzte Szene dieses Aktes endet mit derselben Situation im selben Jahr. Dazwischen finden die Erinnerungen im Zeitraum von 1900 bis 1924 sprunghaft, **fast** linear statt, denn in der sechsten Szene wird wieder auf das Jahr 1928 hingewiesen. Außerdem soll man nicht vergessen, daß die Ausgangssituation, daß Trotzki am Tisch sitzt und sich an die vergangenen Geschehnisse erinnert, ab und zu erwähnt wird. Dies soll dem Zuschauer deutlich machen, daß es hier nicht um jetzt geschehende Ereignisse, sondern um bloße Erinnerungen geht, was den Zuschauer am illusionistischen Hineinversetzen ins Geschehen hindert und eine kritische Distanz ermöglicht.

Der Zeitraum des zweiten Aktes erstreckt sich von 1921 bis 1940, aber nicht von 1928 bis 1940, wie Ingeborg Schmitz nach der Schematisierung der Zeitstruktur des Trotzki-Stücks sagt: „Weiss schachtelt zwei Zeitebenen ineinander: die erste erstreckt sich vom Januar 1928, dem Zeitpunkt, an dem Trotzkis dritte Verbannung beginnt, bis zu seiner Ermordung im Jahre 1940, die zweite von 1900 bis 1924. Sie endet mit dem Tod Lenins. Beide Zeitebenen schildern die jeweiligen

---

<sup>181</sup>Trotzki stellt sich den Moskauer Prozeß, an dem er nicht teilgenommen hat, visionär vor. Also besteht die Binnensituation nicht nur aus seiner Erinnerung an die Revolution, deren Verlauf und der mehrfachen Verbannung, sondern auch aus seiner Vision.

Ereignisse in ihrer zeitlichen Abfolge und werden miteinander verbunden durch die Erinnerung Trotzki's, der sich während der dritten Verbannung und später im Exil einzelne Vorgänge aus der Zeit vor 1924 vergegenwärtigt.<sup>182</sup>

Eine solche Schematisierung ist nicht ganz überzeugend. Das Jahr 1928 hat natürlich in der Lebensphase Trotzki's eine wichtige Bedeutung, weil die sozialistische Revolution eine Wende erlebt und zur bürokratischen Diktatur übergeht. Trotz der inhaltlichen und strukturellen Bedeutung dieses Jahres ist der Erinnerungsakt Trotzki's nicht auf dieses Jahr 1928, sondern nur auf das Jahr 1940 zurückzuführen. Zwischen den Szenen sowohl im ersten Akt als auch im zweiten Akt gibt es keinen kausalen Zusammenhang. Was die 15 Szenen miteinander verbindet, sind ausschließlich die assoziativen Erinnerungen der Hauptfigur Trotzki. Im Unterschied zu „Furcht und Elend des dritten Reichs“ von Brecht wird dieses Stück durch die Vermittlung dieser Figur montageartig konstruiert.

Die Struktur dieses Stücks ist der Traumeinlage im Drama analog, in der eine geträumte Situation szenisch-plurimedial präsentiert wird, wobei die Bühne zum Innenraum des Bewußtseins der träumenden Figur wird. Daß die außerhalb des Träumens bzw. der Erinnerung liegende Situation zur Rahmensituation werden kann, erläutert Pfister in bezug auf die Traumeinlage: „Die untergeordnete Traumsequenz überwiegt schon rein quantitativ die übergeordnete Sequenz der primären Spielebene, die damit zum einleitenden und abschließenden Rahmen wird.“<sup>183</sup> Die sukzessiv laufende Rahmensituation, also der Vorgang der Erinnerungen Trotzki's, wird durch die Technik der Zeitdehnung szenisch auf der Bühne dargestellt. Weil diese Erinnerung auf der Bühne dargestellt werden kann und viel Zeit für die Darstellung in Anspruch nimmt, trägt dies zur Illusionsdurchbrechung bei. Diese Illusionsdurchbrechung wird noch dadurch gestärkt, daß sich die Erinnerungen in der Binnensituation nicht sukzessiv, sondern assoziativ und sprunghaft entfalten. Ein solches Verfahren fordert vom Publikum viel Konzentration und eine distanzierende, reflektierende Rezeptionshaltung, anstatt sich ins Bühnengeschehen illusionistisch einzufühlen.

---

<sup>182</sup>Schmitz: Dokumentartheater bei Peter Weiss, S. 151.

<sup>183</sup>Pfister: Das Drama, S. 296.

### 2.3 Die Zeit in der Probensituation: „Biografie: Ein Spiel“ von Max Frisch

Brecht hatte in seinem schriftlichen Diskussionsbeitrag zum fünften Darmstädter Dramaturgen-Gespräch von 1955 die Frage „Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?“ so beantwortet: „Die heutige Welt ist den heutigen Menschen nur beschreibbar, wenn sie als eine veränderbare Welt beschrieben wird [...] Heutige Menschen interessieren sich für Zustände und Vorkommnisse, denen gegenüber sie etwas tun können.“<sup>184</sup> Darauf reagiert Max Frisch wie folgt: „Die Frage ist bestürzender als die Antwort, bestürzend durch die Unterstellung, daß die Welt einmal abbildbar gewesen sei. Wann?“<sup>185</sup> Damit kritisiert Frisch das Imitiertheater, das die Wirklichkeit nachzuahmen versucht, indem er dieses Theater von vornherein für zum Scheitern verurteilt hält, weil das Theater in der Behandlung der Wirklichkeit immer die Wirklichkeit verändern muß. Seine Kritik richtet sich nicht nur gegen die Werke anderer Autoren, sondern auch gegen seine früheren Werke: „Alle meine früheren Stücke suchten ihre Glaubwürdigkeit mit mehr oder weniger Gelingen darin, daß sie die Fabel als nicht-zufällig demonstrierten, als zwangsläufig unter den jeweils gegebenen Bedingungen.“<sup>186</sup> Frisch kritisiert die Dramaturgie der Fügung bzw. Peripetie, die die Zufälligkeit nicht zuläßt und den Eindruck der Notwendigkeit des Geschehenen erweckt, wobei er dieser Dramaturgie eine neue Dramaturgie, nämlich die von ihm sogenannte Permutationsdramaturgie, gegenüberstellt. Aus dem Unbehagen an seinen früheren Werken versucht Frisch seine theoretische Überlegung zur Permutationsdramaturgie in die Praxis umzusetzen. „Biografie: Ein Spiel“ entstand vor diesem Hintergrund.

In der Permutationsdramaturgie wird der kausalen Notwendigkeit eines Handlungsverlaufs in einer festumrissenen Fabel, die den Zufall ausklammert und das Leben imitiert, vorgeworfen: „Leben ist geschichtlich, in jedem Augenblick definitiv, es duldet keine Variante. Das Spiel gestattet sie... Flucht aus der Realität? - das Theater reflektiert sie, es imitiert sie nicht. Nichts widersinniger als Imitation von Realität, nichts überflüssiger; Realität gibt's genug.“<sup>187</sup> Es gilt zu betonen, daß hier nicht Geschichtlichkeit des Geschehenen, sondern dessen Zwangsläufigkeit von Frisch bestritten wird. Dadurch hebt Frisch jedoch ausdrücklich hervor, daß das Geschehene hätte anders verlaufen können: „Die dem inneren Wesen des Theaters gemäße Aufgabe sieht

---

<sup>184</sup>Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 16. Schriften zum Theater 2, S. 929-930.

<sup>185</sup>Frisch: Der Autor und das Theater. In: ders.: Öffentlichkeit als Partner. Frankfurt/M: Suhrkamp 1976, S. 75.

<sup>186</sup>Durzak: Dürrenmatt. Frisch Weiss, S. 155.

<sup>187</sup>Durzak: a.a.O., S. 154.

Frisch darin, Realität nicht zu imitieren, sondern sie zu reflektieren über das Zusammenwirken von Varianten- und Zufallsfaktor.<sup>188</sup> Darin liegt der Kernpunkt seiner Permutationsdramaturgie. Das Schlagwort, gegen das Frisch seine Dramaturgie der Permutation stellt, ist das 'Imitier-Theater'. In bezug auf die Zeit ist zu bemerken, daß die Zeit in der Permutationsdramaturgie eine ganz andere Bedeutung trägt als im sogenannten Imitiertheater. Letztlich gehört auch das Sprechstück von Peter Handke zum Imitiertheater, weil der Versuch, die Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit aufzuheben, die Illusion hervorruft, daß die dargestellte Bühnensituation mit der Realität identisch ist. Die gespielte Zeit und die Aufführungszeit laufen gleichzeitig, was auf der zeitlichen Ebene die Illusion auslöst. Im Gegensatz zu Handke zielt Frisch nicht auf die absolute Aufhebung beider Zeitebenen hin. Im Gegenteil will Frisch den Spielcharakter seines Stücks deutlich machen, indem er sein Stück von Imitiertheater unterscheidet. Die gespielte fiktive Zeit in „Biografie: Ein Spiel“ ahmt nicht die wirkliche Zeit nach. Im Gegensatz zur „Geschichtlichkeit“ des Lebens kann die Biographie Kürmanns in diesem Spiel wiederholt und verändert werden, wobei auch die Zeit hier in einer solchen Probesituation offenkundig als fiktive Zeit ausgegeben wird.

Im Mittelpunkt der Forschungen über das Stück „Biografie: Ein Spiel“ stand immer die Frage, ob die Umsetzung der 'Dramaturgie der Permutation' in die Praxis des Theaters gelungen ist.<sup>189</sup> Dieses Stück haben viele Kritiker meist als gescheitert erklärt, weil es den Eindruck der Zwangsläufigkeit des Geschehens erweckt, was im Widerspruch zur Intention des Autors zu stehen scheint.<sup>190</sup> Die meiste Kritik an diesem Stück richtet sich gegen den Inhalt und argumentiert zumeist direkt vom Verhalten der Hauptfigur her, deren Einfallsarmut ein überzeugenderes Variantenspiel verhindere.<sup>191</sup> Im Vergleich zum Verhalten Kürmanns ist die Bedeutung von Antoinettes Entscheidung am Ende des Stücks zu Unrecht unterschätzt worden. Die durch Antoinette gezeigte Variationsmöglichkeit gegenüber der alten Biographie Kürmanns ist zusammenhanglos und vom vorangegangenen Spiel isoliert betrachtet. In „Biografie: Ein Spiel“ versucht Frisch zu demonstrieren, welche Variationsbreite im einzelnen in der Biographie Kürmanns verborgen liegt, welche anderen Richtungen dessen Lebenslauf hätte nehmen können, wenn bestimmte Zufälle auf sein Leben eingewirkt hätten. Sein Ziel ist nicht, eine andere

---

<sup>188</sup> Andreas Schäfer: Rolle und Konfiguration. Studien zum Werk Max Frischs. Frankfurt/M: Peter Lang 1989, S. 288.

<sup>189</sup> Vgl. Schäfer: Rolle und Konfiguration, S. 285-288.

<sup>190</sup> Vgl. Schäfer: a.a.O., S. 280.

<sup>191</sup> Vgl. Ebd.

Biographie Kürmanns darzustellen, sondern verschiedene Varianten und Zufälle statuarisch, aber nicht in der dynamischen Entwicklung wie in einer Fabel zu zeigen. Wenn Kürmann wie Antoinette ohne Zögern eine andere Entscheidung getroffen hätte, wäre dieses Stück überhaupt nicht zustande gekommen oder es wäre eine sich dynamisch entwickelnde Fabel gewesen, die der eigentlichen Intention des Autors nicht entsprechen würde. Insofern kann man den Verlauf dieses Stücks in bezug auf die Dramaturgie der Permutation nachvollziehen. In Hinblick auf die Komposition der Kürmann-Figur besteht zwar das Dilemma, daß eine Überwindung seiner alten Biographie zur Spaltung der Figur führt und ein Festhalten an der alten Biographie Verzicht auf eine radikale Anwendung der Möglichkeiten des Variantentheaters bedeutet. Man soll jedoch die Hauptfigur Kürmanns nicht mit dem Autor gleichsetzen, viele Kritiker haben dadurch einen entscheidenden Interpretationsfehler gemacht. Kürmann verkörpert nur einen Typus, der trotz der Möglichkeit der Veränderung seiner Biographie bei seiner alten Wahl bleibt. Dennoch soll man seine gescheiterten Veränderungsversuche nicht voreilig als ein Mißlingen der Permutationsdramaturgie verurteilen, weil das Publikum über den Grund für die Unfähigkeit Kürmanns, seine Biographie zu ändern, reflektieren und ex negativo eine Erklärung finden muß.<sup>192</sup>

„Biografie: Ein Spiel“ führt eine Probensituation vor. Schon das Bühnenbild, das die erste Regieanweisung entwirft, verstärkt den Eindruck der Theaterprobe: „Wenn der Vorhang aufgeht: Arbeitslicht, man sieht die ganze Bühne, in der Mitte stehen die Möbel, die bei Spiellicht ein modernes Wohnzimmer darstellen: ein Schreibtisch rechts, links Sofa und Fauteuil und Stehlampe, keine Wände.“<sup>193</sup> Der Eindruck eines Theaterspiels wird auch durch einen Registrator verstärkt, dessen eigenes Interesse im engen Zusammenhang mit dem Variantenspiel steht. „Diese Interessen sind es, die den Registrator als das heimliche Subjekt des Spiels erscheinen lassen und in der Konsequenz die partiell enttäuschende Kürmann-Perspektive

---

<sup>192</sup>Ein Grund dafür wird vom Registrator explizit genannt: „Sehen Sie: Sie verhalten sich nicht zur Gegenwart, sondern zu einer Erinnerung. Das ist es. Sie meinen die Zukunft schon zu kennen durch Ihre Erfahrung. Drum wird es jedesmal dieselbe Geschichte.“ Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 5. S. 492.

Gerade die ewige Wiederholung des Gleichen durch die Erinnerung der Toten wird im nachfolgenden Stück „Triptychon“ thematisiert, wobei Frisch diese Wiederholung ohne Umdenken als das Tödliche überhaupt in unserem Leben bezeichnet. In diesem Zusammenhang können die unbelehrt bleibenden Figuren wie Biedermann und Andorraner verstanden werden. Sie denken nicht um und verändern ihre Denkweisen und Haltungen nicht. Diese Vorurteile als ewig gleich bleibende Meinungen stellen das Tödliche in unserem Leben dar.

<sup>193</sup>Frisch: a.a.O., S. 483.

relativieren.<sup>194</sup> In der zweiten Fassung bezeichnet Frisch die das Variantenspiel organisierende Figur nicht mehr als Registrator, sondern als Spielleiter. Man kann in einem Spielleiter einen ‘Regisseur’ oder einen ‘Schiedsrichter’ sehen.<sup>195</sup> Dieser Spielleiter besitzt in seinen Äußerungen wie überhaupt in seinem Bühnenverhalten mehr Spielraum als der Registrator. „Die deutlichere Betonung des Spielcharakters in der zweiten Fassung läßt seine figurale Selbständigkeit klarer hervortreten als im Falle des Registrators.“<sup>196</sup> Der Auftritt zweier Assistenten in der zweiten Fassung soll die Spielsituation des Stücks deutlich machen. Im Hinblick auf die Zeit spielt die Probensituation eine wichtige Rolle, weil die Zeit schon in der Zeitlosigkeit der Probensituation aufgehoben wird, in der bestimmte Situationen wiederholt und Vergangenheit immer wieder aufgegriffen wird. Das heißt, die Probensituation ermöglicht es, daß die unterschiedlich vergangene Zeit beliebig unterbrochen und wieder aufgenommen werden kann. Kürmann kann so weit wie möglich seine alte Biographie ändern. Er hat freie Wahl, an jedem beliebigen Punkt seines Lebens wieder zu beginnen und etwas zu ändern, was er in seinem Leben für korrekturbedürftig hält.

Wenn die Wirklichkeit, die schon zur Geschichte geworden ist, nicht imitiert wird und zum Gegenstand des Spiels wird, wird die Zeit in der Zeitlosigkeit der Spielsituation aufgehoben. An die Stelle der einzig notwendig erscheinenden Wirklichkeit treten jetzt mehrere mögliche Varianten. Die Zeit gewinnt in der ständigen Wiederholung ihre eigentliche Bedeutung. Durch diese Wiederholung der Vergangenheit, die ständige Unterbrechung der Zeit und schließlich durch die inszenierte Probensituation wird das Bühnengeschehen als Spielsituation enthüllt. Dadurch wird die Illusion auch auf der zeitlichen Ebene stark zerstört.

Auf der anderen Seite jedoch kann sich der Rezipient der Illusion aussetzen, daß der Versuch, Kürmanns Biographie zu ändern, nämlich diese probenähnliche Spielsituation wirklich stattfindet. Auf der Ebene dieser Illusion ist die gespielte, fiktive Zeit des Spiels als solches, d.h. die Zeit, die das Biographie - Spiel gebraucht hat, mit der Aufführungszeit dieses Stücks identisch. Frisch, der sein Stück antiillusionistisch konzipiert hat, entzieht sich nicht gänzlich dem Bann der Illusion. Sein Versuch, ein Anti-Imitiertheater zu schreiben, schlägt in das Gegenteil um: nämlich in eine Variante des Imitiertheaters, also ins Imitiertheater in einer anderen Form.

---

<sup>194</sup>Schäfer: Rolle und Konfiguration, S. 306.

<sup>195</sup>Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Gütersloh u. a.: Bertelsmann-Lexikon 1968, S. 3352

<sup>196</sup>Schäfer: Rolle und Konfiguration, S. 307.

### 3. Raum

#### 3.1 Das Verhältnis vom Bühnenraum und Zuschauerraum und der Funktionswechsel des Vorhangs

Wenn man das räumliche Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum im Zusammenhang mit der Illusionsproblematik betrachtet, läßt sich feststellen, daß die moderne Standardbühne des 19. und 20. Jahrhunderts, d.h. die Guckkastenbühne, den entscheidenden Schritt zu einer vollständigen Trennung von Publikum und Bühne und demzufolge zur absoluten dramatischen Illusion vollzieht. Eine gerahmte Bühne und die Rampe trennen den erleuchteten Bühnenraum vom dunklen Zuschauerraum und lassen ihn wie ein geschlossenes Bild erscheinen. Auf dieser Illusionsbühne sind Bühnenbild, Schauspielstil, Beleuchtung und Requisiten auf getreue Wirklichkeitsnachahmung angelegt, wobei ein Vorhang eine wichtige Rolle spielt, weil er die Funktion hat, die Zerstörung der Gegenwartsillusion beim Wechsel des Bühnenbildes oder der Requisiten zu verhindern.<sup>197</sup>

Der Vorhang wurde zwar schon am Anfang der Illusionsbühne verwendet, jedoch erweckte er keineswegs die Gegenwartsillusion, weil der Anspruch auf die Gegenwartsillusion erst mit der Vollendung dieser Illusionsbühne erhoben wurde. Die Illusionsbühne mit illusionistischer Wirkung soll sich von der sogenannten Perspektiv - Bühne unterscheiden, auf der eine perspektivische Malerei einen scheinbaren, nicht wirklich vorhandenen Raum darstellt. Die Perspektiv - Bühne, die eine typische Barockbühne war, stellt Räume aus Flächen von Leinwand dar. Diese Darstellungsweise hatte keine wirklichkeitsvortäuschende Wirkung der modernen Bühne, die die Illusion im eigentlichen Sinne hervorruft. Die Bühnenform im Barock wirkt überhaupt nicht illusionistisch, wenn z.B. die recht massiven Papp- und Leinwand-Wolken über die Bühne schweben, um himmlische und mythologische Szenen darzustellen. Der Theaterdekorateur des Barocks wollte, ganz wörtlich genommen, nur 'Dekoration' bieten, wobei auch der damalige Zuschauer nicht auf die wirklichkeitsgetreue Rekonstruktion des Bühnenbildes achtete. Der Bühnenbildner des Barocktheaters beabsichtigt nicht 'Illusion', sondern 'Repräsentation'.<sup>198</sup> Der Begriff der „Illusionsbühne“, der bisher ganz allgemein und deshalb auch für die Perspektiv - Bühne gebraucht wurde, gilt daher im Grunde genommen nur für

---

<sup>197</sup>Vgl. Pfister: Das Drama, S. 44.

<sup>198</sup>Vgl. Werner Gabler: Der Zuschauerraum des Theaters. In: Julius Petersen (Hrsg.): Theatergeschichtliche Forschungen 44. Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1977, S. 33.

die naturalistische Bühne, weil die naturalistische Bühne die Vortäuschung einer nicht vorhandenen Wirklichkeit durch das Mittel des Spiels und der Raumdarstellung bezweckt.<sup>199</sup> Gabler weist darauf hin, daß die Illusionsbühne auf möglichst getreue Nachahmung der Realität angelegt ist, damit die Wirklichkeitsillusion erzeugt wird. Eine standardisierte Bühnenform des modernen Theaters, die Guckkastenbühne, von der hier die Rede ist, bedeutet nichts anderes als die Illusionsbühne.

Die Rolle des Vorhangs verändert sich im Lauf der Dramageschichte. Der Vorhang hatte am Anfang dieser Guckkastenbühne eine rein dekorative Funktion. Dazu noch war die Bühne nicht gerahmt, obwohl diese Bildbühne die ganze Breite des Theatersaals einnahm. Dann kommt der Funktionswechsel des Vorhangs mit der Vervollständigung der Guckkastenbühne zum Vorschein. Durch den Vorhang wird hier das Theater in zwei Teile, nämlich in Bühne und Zuschauerraum geteilt, wobei der Zuschauer erst mit dem Aufgehen des Vorhangs vollständig in die dramatische Illusion versetzt wird. Die scharfe Trennung von Bühne und Zuschauerraum gelingt erst Richard Wagner. Er schafft das architektonisch völlig abgetrennte Bühnenbild durch radikale Änderungen und Einführung der Idee des „mythischen Abgrundes“.<sup>200</sup> Wagner schafft für seine Werke einen Aufführungsstil, der uns heute selbstverständlich erscheint; ein verdunkelter Zuschauerraum und die Zuschauerschaft, die bereit war, auf die repräsentative Wirkung eines festlich belebten, hellerleuchteten Zuschauerraums zu verzichten und den verdunkelten Zuschauerraum zu akzeptieren, vollziehen eine vollständige Trennung der Bühne vom Zuschauerraum. Dies ermöglicht, daß der Zuschauer seine eigene Wirklichkeit vergißt und sich in die dramatische Illusion hineinversetzt. Der Vorhang fungiert nun als die vierte Wand, die einen unentbehrlichen Bestandteil der Illusionsbühne in Form der Guckkastenbühne bildet.

In den Dramastücken des 20. Jahrhunderts kann man abermals eine Funktionsveränderung des Vorhangs beobachten; der Vorhang wird zunehmend in Verbindung mit der Desillusionierungsabsicht verwendet. Der Vorhang verliert seine frühere Bedeutung, so daß er auf der Guckkastenbühne nicht mehr illusionistisch wirkt. Darüber hinaus reduziert sich der Vorhang, der erstmals zu einer feststehenden Bühnenarchitektur gehörte, sogar auf ein Requisit auf der Bühne. Das heißt, der Vorhang fällt und geht nicht zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum auf, sondern er wird auf die Bühne verlagert. Ein gutes Beispiel für diesen praktikablen Vorhang ist „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ von Peter Weiss.

---

<sup>199</sup>Vgl. Gabler: Der Zuschauerraum des Theaters, S. 32f.

<sup>200</sup>Vgl. Gabler: a.a.O., S. 88.

Der bewußte, experimentelle Umgang mit dem Vorhang ist jedoch keine neue Errungenschaft der modernen Bühne des 20. Jahrhunderts. Vielmehr ist der Funktionswechsel des Vorhangs, der vor allem aus dem Unbehagen an der Guckkastenbühne herrührte, noch früher sichtbar. In verschiedenen Epochen in der Dramageschichte kann man dies schon beobachten. Darüber hinaus kann man diese Funktionsveränderung des Vorhangs auch in der Entwicklung von der Guckkastenbühne, die eigentlich auf eine getreue Nachahmung der Realität angelegt ist und auf eine vollkommene illusionistische Wirkung abzielt, zur abstrakten bzw. antiillusionistischen Bühne erklären. Im folgenden Kapitel werde ich auf den Funktionswandel des Vorhangs und dessen Wirkung auf die Illusionsproblematik näher eingehen.

Die Illusionsbühne war in der Hochrenaissance am Anfang des 16. Jahrhunderts von italienischen Malern entwickelt worden: Perspektivische Malerei auf reliefartig angeordneten Winkelrahmen schuf bildmäßig die räumliche Illusion, vor allem die Illusion bekannter italienischer Stadtplätze. Diese Bildbühne nahm zwar die ganze Breite des Theatersaals ein, jedoch war sie nicht gerahmt. Vor Beginn der Aufführung war sie hingegen mit einem Vorhang verhüllt, um Effekte zu steigern.<sup>201</sup> In bezug auf den Vorhang gilt es zu bemerken, daß dieser zu Beginn der Illusionsbühne eine für heutige Zuschauer ungewöhnliche Sitte erlaubte. Es war im italienischen, französischen und auch im deutschen Theater üblich, den vornehmsten Besuchern Plätze auf der Bühne einzuräumen. Die Besucher blieben auf der Bühne sitzen, obwohl der Vorhang bereits zum Abschluß der Bühnenaufführung auf der Bühne gebraucht wird, so daß die Bühne insgesamt mit den vornehmsten Besuchern hinter der Vorhangszone lag. Allerdings handelte es sich hier nicht um geschlossene Sitzreihen, sondern nur um Stühle oder Bankreihen zu beiden Seiten des Spielfeldes für bestimmte Zuschauer. Der Vorhang diente keinesfalls dazu, eine abgeschlossene Bühnenwelt herzustellen. Vielmehr fungierte er so, daß der Vorhangsschlitz in der Decke nach Aufziehen des Vorhanges gegen Zugluft für die Bequemlichkeit der Besucher durch eine Leiste geschlossen werden kann. Plätze für den Zuschauer hinter dem Vorhang gibt es in späteren Zeiten nicht mehr.<sup>202</sup>

Im Barock erreichte die Illusionsbühne mit der Entwicklung der Oper ihren Höhepunkt in der gerahmten Kulissenbühne. Im Spätbarock wurde die absolute Trennung von Bühne und Zuschauerraum vollzogen; der Bühnenrahmen öffnet sich mit einem Vorhang, man erblickt ein

---

<sup>201</sup>Vgl. Edmund Stadler: Bühne und Abstraktion von der Urzeit bis heute. In: Rolf Badenhausen und Harald Zielske (Hrsg.): Bühnenformen - Bühnenräume, Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Berlin: Erich Schmidt 1974, S. 201.

<sup>202</sup>Vgl. Gabler: Der Zuschauerraum des Theaters, S. 87-88.

Bühnenbild, das den Raum illusionistisch darstellt. Dadurch sind Zuschauerraum und Bühnenraum zu zwei völlig verschiedenen architektonischen Gebilden geworden. Seit dem Barock, nämlich seit der Trennung des Spielortes in der besonderen Form der Rahmenbühne vom Zuschauerraum, gewinnt der Bühnenraum immer mehr an Bedeutung, während der Zuschauerraum in der Theateraufführung seine Bedeutung zunehmend verloren hat, so daß die Bühne allein bestimmend für die Anlage des Theaters zu sein scheint, wobei Publikum und Zuschauerraum für die Aufführung als störend empfunden werden.

Wenn der Eigenwert des Zuschauerraums so eingeschränkt und der Zuschauerraum sogar als ein Störfaktor angesehen werden, sinkt das Interesse an diesem Zuschauerraum, der während der Aufführung des Stücks verdunkelt werden muß. Daraus ergibt sich, daß die Aufmerksamkeit mehr und mehr auf die Bühne gerichtet und die Konzentration des Zuschauers verlangt wird. Dadurch nimmt bei der Guckkastenbühne allein die Bühne Einfluß auf die Illusion des Stücks. Die völlige Trennung von Bühne und Zuschauerraum macht es unmöglich, daß der Zuschauer sich in das Theaterstück einmischte oder direkt auf das Stück reagiert. Insofern kann Illusions- bzw. auch Desillusionseffekt auf der Guckkastenbühne nur aus dem Bühnenvorgang entstehen. Wagners Worten kann man entnehmen, wie die vollkommene Trennung von Bühne und Zuschauerraum zur Stärkung der Illusion beiträgt: „[...] ein Theatron, d. h. einen Raum, der für nichts anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn (den Zuschauer) weist. Zwischen ihm und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine, zwischen den beiden Proszenien durch architektonische Vermittlung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem „mythischen Abgrund“ geisterhaft erklingende Musik, gleich den unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschoße Gaias's entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehers versetzt, in welchem das erschaute szenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird.“<sup>203</sup>

In der Nachbarockzeit blieb die Illusionsbühne weiter erhalten. Die Tradition des Barocks, durch perspektivische Malerei auf einer gerahmten Tiefenbühne räumliche Illusion zu erzeugen, behauptete sich trotz gewisser Veränderung fast bis zu Beginn unseres Jahrhunderts siegreich. Ungeachtet dieser Erhaltung der Illusionsbühne begann die Auseinandersetzung mit der

---

<sup>203</sup>Richard Wagner: Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth. Leipzig 1873, S. 23-24.

Illusionsbühne schon am Anfang des 19. Jhs., wobei man Ludwig Tieck als Repräsentant dieser kritischen Auseinandersetzung bezeichnen kann.

Tiecks scharfes Urteil gegen die traditionelle Bühnenform ist in seinem Erzählzyklus „Phantásus“ zu finden: „Ich bin der Meinung, sagte Ernst, daß wir die ganze Form unserer Bühne, nebst diesem Apparat der Dekoration und besonders der Kulissen wieder wegwerfen müssen, um ein Schauspiel zu erhalten. Diese Einrichtung ist auch nur aus Mißverständnis den Italienern nachgeahmt, weil schon früh eine falsche malerische Absicht eingemengt wurde, und darüber haben wir, besonders die Engländer, die alte Einrichtung eingeübt, die wahrhaft malerisch war, denn diese konnten ehemals so wie die Maler malen, mit den Figuren und dem Theater, die sich gegenseitig heraushoben; jetzt hängen Figuren und Theater nicht zusammen, sie sind vielmehr im Krieg mit einander, und die Wirkung kann man in der Tat nur mit einem geschmacklosen Kuckkasten vergleichen.“<sup>204</sup>

Die englischen Frühromantiker entdeckten das Bühnengerüst der Shakespeare-Zeit wieder, wobei ihnen allerdings der Fehler unterlaufen war, Shakespeare die Verwendung der Schrifftafel für szenische Hinweise zuzuschreiben.<sup>205</sup> Mit dieser Verwendung der Schrifftafel wurde dabei keine verfremdende Wirkung erzielt. Die Schrifftafel diente hauptsächlich dazu, dem Publikum bessere szenische Hinweise zu geben. Tieck sieht aber in der Verwendung von Schrifftafeln einen Verfremdungseffekt, der die illusionistische Wirkung der künstlichen Guckkastenbühne durchbrechen kann. In seinem Drama „Der gestiefelte Kater“, das 1797 im 2. Band der „Volksmärchen von Peter Leberecht“ erschienen ist, wendet Tieck beinahe 150 Jahre vor Brecht diesen ‘Verfremdungseffekt’ bewußt an und läßt das erfundene Publikum auf der Bühne erscheinen. Dies ist ein Versuch von Tieck, dem damaligen Publikum zu zeigen, wie künstlich diese strenge Trennung von Bühne und Zuschauerraum ist. Dies ist die Errungenschaft von Tieck, die er durch die Auseinandersetzung mit den englischen Frühromantikern gewonnen hat.

„Der gestiefelte Kater“ ist ein Theaterstück, dessen einziger Inhalt ein mißglückender Theaterabend ist, nämlich der halb scheiternde Versuch einer fiktiven Theatergruppe, das Märchenstück eines fiktiven Autors vor einem fiktiven Publikum aufzuführen. „Der gestiefelte Kater“ ist als Stück im Stück konzipiert. Das Binnenstück wird sehr realistisch dargestellt und wirkt demzufolge dem damaligen Publikum ungewöhnlich störend, weil sich das fiktive Publikum auf der Bühne während der Aufführung in das Märchenstück ständig einmischt. Diese

---

<sup>204</sup> Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6. hrsg. v. Manfred Frank: Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 684.

<sup>205</sup>Vgl. Stadler: Bühne und Abstraktion von der Urzeit bis heute, S. 203.

Einmischung des fiktiven Zuschauers im Binnenstück hindert das Publikum daran, sich in die theatralische Illusion hineinzusetzen. Ein ruhiges Hineinversetzen des Zuschauers in die dramatische Handlung und die dafür notwendige Trennung der Bühne vom Zuschauerraum ist in diesem Binnenstück nicht gewährleistet. Dadurch stellt Tieck die künstliche Guckkastenbühne an den Pranger. Tieck scheint wohl aber nur auf diese illusionenstrebende Wirkung des Binnenstücks zu achten, weil das Rahmenstück, nämlich die Aufführung dieses Binnenstücks, selbst weiterhin illusionistisch bleibt. Je realistischer das Binnenstück dargestellt wird, desto stärker illusionistisch wirkt das Rahmenstück, wobei der Vorhang im Rahmenstück weiter konventionelle Funktion ausübt. „Der gestiefelte Kater“ ruft zwar keine gravierende Illusionsdurchbrechung durch den Vorhang hervor, richtet aber schon im 18. Jahrhundert die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die künstliche Trennung der Bühne vom Zuschauerraum und auf die Rolle des Vorhangs.

In der 1836 erschienenen Novelle „Der junge Tischlermeister“ von Tieck kann man auch Tiecks Kritik an der traditionellen Illusionsbühne und der Verwendung des Vorhangs finden. In dieser Novelle läßt Tieck den Professor Emmrich für die Aufführung von Shakespeares „Was ihr wollt“ eine Bühne in einem Saal errichten, die aus einer vorhanglosen breiten Vorbühne und einer schmäleren, um drei Stufen erhöhten Mittelbühne besteht. Auf dieser Bühne steht auf Säulen ein Altan, zu dem seitlich Treppen hinaufführen. Zwischen den Säulen ist ein Vorhang angebracht, der durch Öffnung die Andeutung von Stube, Feld und Höhle ermöglicht.<sup>206</sup> Für Tieck erfüllt die „Shakespearebühne“ alle Erwartungen einer fruchtbaren Bühnenform, indem Tieck die Figur Emmrich den konventionellen Gebrauch des Vorhangs im damaligen deutschen Theater im Vergleich zu dem der Engländer kritisieren läßt:

„Emmrich antwortete: „Wenn wir die Räume anständig bekleiden und verzieren, wenn die Vorhänge, die die innere Bühne verdecken, mit Schicklichkeit sich schließen und öffnen, wenn in diesem kleineren Theater die Hinterwand wieder aus Seide oder Tuch besteht, so sind sie uns freilich überflüssig. Indessen können wir einzelne Stücke von Wald, Feld und Garten drinnen aufstellen, um manche Szenen noch bestimmter anzudeuten.“

„Ein sehr viel breiterer Vorhang, als jener, wird aber notwendig sein“, sagte Leonhard.

„Wir brauchen gar keinen, der vorn die ganze Bühne schlösse“, antwortete Emmrich, „wie Shakespeare auch keinen solchen auf seinem Theater hatte. Sorgen wir nur, daß durch

---

<sup>206</sup>Vgl. Tieck: Der junge Tischlermeister. München: Winkler 1966, S. 241.

Verzierung die Bühne sich geschmackvoll und nicht allzu störend mit dem übrigen Saal verbindet. Bei den Engländern war das ganze Gebäude eine Rotunde oder ein Viereck, und die Logenreihen standen in Verhältnis mit dem Balcon hier; dieser war fast nur eine Fortsetzung derselben, so daß die Bühne in sich selbst ein schön geordnetes Ganzes war, und die Zuschauenden dadurch gleichsam zu den Mitspielenden gehörten, ganz ähnlich dem griechischen Theater. Bei uns ist der grelle Abschnitt der Bühne vom Schauspielhause völlig unkünstlerisch und barbarisch; schon vorher, besonders aber, wenn der Vorhang aufgezo- gen ist, sieht das Haus nicht anders aus, als wenn die eine Hälfte weggeworfen wäre. Wir setzen gerade darin den Vorzug, daß Bühne und Zuschauer in gar keiner Verbindung sein sollen.<sup>207</sup>

Wie das obige Beispiel nahelegt, dient die Kritik an der konventionellen Verwendung des Vorhangs zur Kritik an der Illusionsbühne. Diese veränderte Funktion des Vorhangs steht in engem Zusammenhang mit dem Desillusionierungseffekt, was in modernen Dramen wie expressionistischen häufig zu sehen ist.

Unter zahlreichen expressionistischen Dramen ist vor allem „Der gelbe Klang“ von Wassily Kandinsky als geeignetes Beispiel für die veränderte Funktion des Vorhangs zu betrachten.

In „Der gelbe Klang“ zeigt sich ein Experiment, den Vorhang als ein Requisit, genau gesagt als eine Leinwand zu benutzen. Der Vorhang dient nicht zur Trennung der Bühne vom Zuschauerraum, sondern hängt als ein Bildschirm auf der Hinterbühne, um bedeutungsreiche, symbolische Lichter darauf zu projizieren: „Die Bühne muss hier möglichst tief sein. Ganz weit hinten ein breiter grüner Hügel. Hinter dem Hügel glatter, matter, blauer, ziemlich tieffarbiger Vorhang.“<sup>208</sup> Dieses Stück basiert ausschließlich auf Nebentexten, die einen reinen Bühnenanweisungscharakter haben. Darüber hinaus spielt sich dieses Stück nicht auf einer gerahmten Bühne, sondern auf einer Vorderbühne und einer Hinterbühne ab, auf denen eine Handlung nur durch Lichteffekte und verschiedene Klänge ersetzt wird und dieses Drama dadurch ein handlungsloses Wort - Ton - Drama wird.

Kandinskys Theorie des „monumentalen Kunstwerks“ hat viel Ähnlichkeiten mit dem Wort - Ton - Drama Wagners. Es geht Wagner um eine Stufenfolge der einzelnen Kunstarten nacheinander zum Zwecke der höchstmöglichen Steigerung der Ausdrucksintensität. Die so

---

<sup>207</sup>Tieck: Der junge Tischlermeister, S. 243-244.

<sup>208</sup>Wassily Kandinsky: Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition. In: Horst Denkler (Hrsg.): Einakter und kleine Dramen des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1968, S. 55.

entstehende Ordnung des 'idealen Kunstwerks' vergleicht Kandinsky im gleichen Gedankenhorizont wie Wagner mit dem Bild der Pyramide, welche als Abbild des künstlerischen Formprinzips bis zum Himmel reichen wird.<sup>209</sup> Auch bei Wagner entsteht ein gewisses hierarchisches System unter den verschiedenen Gattungen durch die in der Stufenfolge bedingte Rangordnung jeder Kunstart. Die jeweilige Stellung jeder Kunstart in dieser Hierarchie entscheidet sich danach, wie stark eine Kunstgattung als sinnliches Ausdrucksmittel eingesetzt werden kann. Dieser Maßstab bleibt von Wagner bis zur expressionistischen Theorie erhalten. In der Theorie von Kandinsky steht vornehmlich die Musik an der Spitze der 'geistigen Pyramide'. Dazu noch wirkt das sich bewegende Licht in der Inszenierung als Farbkomplex, wobei es eine illusionsdurchbrechende Funktion ausübt.

Kandinsky benutzt den Vorhang, um Lichteffekte zu steigern, wobei der Vorhang seine eigentliche Funktion verliert und als Leinwand auf die Hinterbühne verlegt wird. Die räumliche Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum wird in diesem Stück nicht durch das Aufgehen und Fallen eines Vorhangs vollzogen. Der Eindruck der räumlichen Trennung entsteht eher dadurch, daß der Vorhang endgültig auf die Hinterbühne verlegt wird und die Bühne als solche eine abstrakte Bühne verkörpert, was jedoch keine Illusionssteigerung auf der Bühne, sondern eine Distanz des Zuschauers zum Bühnenvorgang bedeutet. Daraus resultiert, daß die funktionale Wandlung des Vorhangs in eine Projektionswand in Kandinskys Drama den Verlust der eigentlichen Funktion des Vorhangs herbeiführt und dementsprechend in gewisser Hinsicht zur Desillusionierung des Stücks beiträgt.

Ein anderes Beispiel für die Abschwächung der dramatischen Illusion durch die veränderte Funktion des Vorhangs kann man im Stück „Die Versicherung“ von Peter Weiss finden. Ungefähr 40 Jahre nach Kandinsky machte Weiss 1952 in „Die Versicherung“ auf die Funktion des Vorhangs aufmerksam, der als eine Projektionsfläche wie in „Der gelbe Klang“ verwendet wird. In „Die Versicherung“ fällt der Vorhang nicht zwischen Bühne und Zuschauerraum, sondern auf der Bühne: „Vorhang, der so weit zurückliegt, daß davor Raum für die folgende Szene bleibt.“<sup>210</sup> Dieser weit zurückliegende helle „Vorhang, auf den Reklamefilme projiziert werden,“<sup>211</sup> dient schließlich als ein Bildschirm. Darauf werden kurze Szenen von einem Hundewettbewerb mit Preiskrönung, einem diplomatischen Empfang, von der Einweihung eines

---

<sup>209</sup>Vgl. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 1910. 4. Aufl. Bern: Benteli 1952, S. 56.

<sup>210</sup>Weiss: Werke in sechs Bänden, Bd. 4, S. 48.

<sup>211</sup>Weiss: a.a.O., S. 54.

neuen Wohnviertels, einer Modeschau usw. projiziert.<sup>212</sup> Seit Piscator ist eine solche Verwendung der Filmtechnik im Theater nicht mehr als originär anzusehen. Jedoch geht Peter Weiss einen Schritt weiter, wenn er in „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ den Vorhang als ein tragbares Requisit benutzt. Er läßt den Vorhang von einer Bühnenfigur, Hulda, vor die Bühne ziehen. Hulda, die eigentlich eine zum Spiel gehörende Figur ist, erscheint durch diese Geste als eine Figur, die außerhalb des Spiels steht. Diese Geste zerbricht die Illusion, und der Rezipient wird dazu geführt, über die eigentliche Funktion des Vorhangs nachzudenken.

In „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ macht es sich deutlich bemerkbar, daß der Vorhang zum Zweck der Desillusionierung gebraucht werden kann. Dieses Stück zeigt, inwieweit die dramatische Illusion durch einen Vorhang durchbrochen werden kann. Schon im ersten Akt gibt es eine ungewöhnliche Anweisung zum Auftritt des Schauspielers: „1 und 7 tragen an 5 Stöcken einen kleinen Vorhang aus schäbigem rotem Samt. Hinter dem Vorhang geht 5.“<sup>213</sup> Diese Bühnenanweisung verdeutlicht, daß hier eine unverkennbare Desillusionierungstechnik mittels eines Vorhangs eingesetzt wird. Der Vorhang fungiert jetzt wie ein tragbares Requisit auf der Bühne. Bei diesem Gebrauch des Vorhangs verkündet sich die unverkennbare Intention des Autors; der Vorhang gehört nun endgültig zum Bühnenraum wie andere Requisiten.

Den oben genannten drei Dramen ist gemeinsam, daß der Vorhang hier zwar als Requisit in die dramatische Handlung integriert wird, jedoch die Grenze zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum bestehen bleibt. Die funktionale Wandlung des Vorhangs in ein Requisit und der Verlust seiner eigentlichen Funktion auf der Guckkastenbühne tragen zur Abschwächung der dramatischen Illusion bei. Dabei läßt sich ein gradueller Unterschied der Illusionsdurchbrechung beobachten. Das Paradoxon liegt aber darin, daß die vierte Wand unbeschadet bleibt, obwohl der Vorhang auf der Guckkastenbühne seine eigentliche Funktion verloren hat; denn der Zuschauer kann sich nicht gänzlich der Illusion des Bühnenvorgangs entziehen, in dem der Vorhang als Requisit integriert wird.

In „Publikumsbeschimpfung“ geht Peter Handke noch einen Schritt weiter als Peter Weiss. Handke versucht, die Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit mit dem Vorhang aufzuheben, während Weiss noch im Rahmen des Theaters den Vorhang gebraucht. Der geschlossene Vorhang bedeutet im allgemeinen, daß das Stück noch nicht beginnt. Er deutet an, daß sich sowohl Zuschauer als auch Schauspieler noch auf der Ebene der Wirklichkeit befinden. In den meisten Fällen beginnt das Stück erst in dem Moment, wo sich der geschlossene Vorhang öffnet.

---

<sup>212</sup>Weiss: a.a.O., S. 64.

<sup>213</sup>Weiss: Werke in sechs Bänden, Bd. 5, S. 203.

Erst wenn der Vorhang aufgeht, wird der Zuschauer in die theatralische Illusion versetzt. In der „Publikumsbeschimpfung“ experimentiert Handke genau hiermit. Er integriert z.B. die Bewegung der Bühnenarbeiter, die Umstellung der Requisiten hinter dem geschlossenen Vorhang und die Vorbereitungszeit als einen Teil des Stücks, während der Zuschauer noch nicht erkennt, daß das Stück hinter dem geschlossenen Vorhang schon begann. Handke gibt eine ausführliche Bühnenanweisung, um die Erwartung des Publikums strategisch zu enttäuschen: „Vielleicht ist hinter dem geschlossenen Vorhang das Geräusch von irgendwelchen Gegenständen zu hören, die den Besuchern das Verschieben und Zurechtrücken von Kulissen vortäuschen. [...] Die Zuschauer in den ersten Reihen können hinter dem Vorhang auch die geflüsterten Anweisungen vorgetäuschter Bühnenmeister und die geflüsterten Verständigungen vorgetäuschter Arbeiter hören.“<sup>214</sup> Die Bühne ist jedoch leer, als sich der Vorhang öffnet. Die Erwartung des Publikums, daß der Vorhang die Wirklichkeit vom Theater trennt, wird hier nicht erfüllt. In „Publikumsbeschimpfung“ ist vielmehr diese gewöhnliche Vorstellung des Zuschauers über das Theater schon einkalkuliert und in das Stück einbezogen.

Damit negiert Handke die vierte Wand, die die Bühne vom Zuschauerraum trennt. Die unüberschreitbare Grenze zwischen den beiden Räumen wird in der Guckkastenbühne durch die Beleuchtung deutlich. Handke läßt aber in seinem Theaterstück das Licht ebenso auf der Bühne wie im Zuschauerraum ungefähr gleich hell leuchten. Die offene Seite zum Publikum soll nicht die vierte Wand sein, wie Handke betont. Trotz seines experimentellen Versuchs bleibt jedoch in Wirklichkeit diese vierte Wand. Die Schauspieler müssen ihre geübten Rollen spielen, und die Zuschauer sollen sich nicht in das Stück einmischen, indem sie z.B. auf die Schimpfwörter der Schauspieler reagieren und die Aufführung unterbrechen. Sonst könnte dieses Drama nicht bis zum Ende aufgeführt werden.

Nach der Mitte dieses Jahrhunderts setzte sich die experimentelle Bühne wieder mehr und mehr durch, nicht zuletzt in Verbindung mit neuen architektonischen Theaterkonzeptionen wie der in den Zuschauerraum vorstoßenden oder mit diesem eine Einheit bildenden Raumbühne und der von Zuschauern umgebenen Arenabühne. In jüngster Zeit treten auch mobile Theaterräume auf, in denen Bühnen- und Zuschauerraum einmal hier, einmal dort ineinanderfließen, so daß es überhaupt keine feste Grenze mehr gibt. Ein anschauliches Beispiel findet sich nicht selten im heutigen Theater. In „Das Irrenhaus“, das vor ein paar Jahren in einem Wuppertaler Kellertheater aufgeführt wurde, wurde der Theaterraum nicht auf herkömmliche Weise als Zuschauerraum und

---

<sup>214</sup>Vgl. Handke: Publikumsbeschimpfung, S. 11.

Bühnenraum aufgeteilt. Die Zuschauer, die wie die Schauspieler einen weißen Kittel zu tragen aufgefordert sind, sollen auf den für sie vorbereiteten Stühlen in der Mitte des Raums sitzen, und die Schauspieler umlagern die Zuschauer kreisförmig. Die Schauspieler laufen zuerst den vier Wänden entlang, ohne dabei die Zuschauer anzusehen, und murmeln vor sich hin. Sie fordern anfangs keine Reaktion von anderen Schauspielern oder Zuschauern. Ab und zu werden die stummen Zuschauer angesprochen, wobei diese Forderung der Schauspieler zum Mitspielen das Publikum total verwirrt. Es waren zwei unterschiedliche Reaktionen zu beobachten. Die Zuschauer nehmen entweder die Rolle des traditionellen Zuschauers und reagieren nicht, oder sie spielen mit und improvisieren ihre Rolle. Außerdem wird diese Reaktion der Zuschauer gar keine Gegenreaktion der Schauspieler verursachen. Diese Improvisation ist dann schnell unterbrochen, sobald die Schauspieler wieder zu ihrer geübten Rolle, nämlich als Geistesranke, zurückkehren. Dies beweist, daß die vierte Wand ohne Vorhang und ohne räumliche Aufteilung in Bühnen- und Zuschauerraum existiert. Der Zuschauer kann seinerseits nicht als Schauspieler agieren und wird nur passiv ins Stück einbezogen. Insofern werden die Trennung von Zuschauer und Schauspieler und die Unterscheidung der Wirklichkeit von der theatralischen Welt nicht gänzlich aufgehoben.

### 3.2 Das Verhältnis vom fiktiven Bühnenraum zum realen Wirklichkeitsraum

Im Hinblick auf die Raumgestaltung liegt der wesentliche Unterschied zwischen dem Erzähltext und dem Drama als Entwurf für die Bühnenrealisation in der Verwendung der verschiedenen Medien und in den unterschiedlichen Rezeptionsweisen. In den Erzähltexten werden die Handlungsräume hauptsächlich durch einen Erzähler unmittelbar beschrieben oder durch die Perspektive der Romanfiguren gezeigt. Dazu kann z.B. noch der Dialog zwischen Figuren gewissermaßen zur Raumdarstellung dienen. Im Erzähltext kommt diese Raumgestaltung also immer nur schriftlich zustande. Deshalb soll der Leser seine Einbildungskraft mobilisieren, um sich die schriftlich dargestellten Räume szenisch vorzustellen. Darüber hinaus wird der Leser dazu aufgefordert, die einzelne Beschreibung der Gegenstände und Räume zu einem synthetischen Bild zusammenzufügen, weil er dadurch das Gesamtbild des beschriebenen Raumes gewinnen kann. Also wird die Einbildungskraft des Lesers für die Konkretisierung der beschriebenen und gesprochenen Räume in den Erzähltexten benötigt.

Bei der Raumgestaltung und der Rezeption verhält es sich im Drama ganz anders. Dies erklärt sich gerade aus der medialen Eigenschaft des Dramas. Die Informationen über die Raumgestaltung im Drama sind hauptsächlich im Nebentext zu finden, in dem eine konkrete

Bühnenanweisung gegeben wird. Die Haupttexte wie Dialoge können nebenbei zur Raumgestaltung des Dramas dienen. Jedoch geht es im Drama darum, wie man diese Bühnenanweisung und die in der Figurenrede implizierte Raumgestaltung szenisch umsetzt. Denn ein dramatischer Text existiert im Grunde genommen nicht als Lesetext, sondern für die Inszenierung. In diesem Sinn weist Pfister auf die Plurimedialität des dramatischen Textes hin: „Der dramatische Text als ein „aufgeführter“ Text bedient sich, im Gegensatz zu rein literarischen Texten, nicht nur sprachlicher, sondern auch außersprachlich - akustischer und optischer Codes; er ist ein synästhetischer Text.“<sup>215</sup>

Diese Plurimedialität, die für das Drama charakteristisch ist, fehlt dem Erzähltext, weil dieser grundsätzlich als Lesetext konzipiert ist und die Plurimedialität hier nur in der Vorstellung des Lesers reproduzierbar ist. Bei der Untersuchung der Illusionsproblematik bezüglich der Raumgestaltung im Drama gibt es allerdings eine Schwierigkeit. Diese Schwierigkeit bezieht sich auf die Festlegung des Untersuchungsgegenstandes, was in der Bemerkung von Pfister angedeutet wird: „Aus dieser Mehrschichtigkeit des dramatischen Textes ergeben sich in seiner Wirkungsgeschichte zwei oft stark divergierende Stränge: die rein literarischen Interpretationen des sprachlich fixierten Textsubstrats, eine Reihe seiner Bühnenrealisierungen.“<sup>216</sup> In bezug auf die Raumgestaltung spielt der letzte Aspekt, nämlich die Inszenierung, eine wichtige Rolle, weil der Regisseur bei der Raumgestaltung im Vergleich zur Verarbeitung der anderen Textkomponenten wie Handlung und Zeit viel freieren Entscheidungsraum hat. Gerade je nach Interpretation oder Interessen eines Regisseurs können die Bühnenaufführungen sehr unterschiedlich sein, obwohl derselbe Damentext inszeniert wird.

Um das Illusionsproblem im Hinblick auf den Raum zu untersuchen, muß ich deshalb nicht von der freien Inszenierung des Regisseurs, sondern vom dramatischen Text selbst ausgehen. Allerdings sollen die allgemeinen dramaturgischen Überlegungen der repräsentativen, besonders der expressionistischen Regisseure zur Bühnenkonstruktion hier mit berücksichtigt werden. Wenn der Bühnenraum die Illusion eines realen Raums erzeugen will, soll er realitätsnah gestaltet werden. Zu diesem Effekt können konkrete Angaben zur Bühnenrealisierung, nämlich zum Bühnenbild, zur Beleuchtung und zu Requisiten im dramatischen Text dienen. Die Frage, ob der Raum im dramatischen Text konkret und realitätsnah oder abstrakt und unreal dargestellt ist, entscheidet also das Ausmaß der Illusion. Als extreme Beispiele für konkrete und abstrakte

---

<sup>215</sup>Vgl. Pfister: Das Drama, S. 24f. Pfister verwendet den Begriff des plurimedialen Textes, um die Variabilität und Mehrschichtigkeit der dramatischen Textpräsentation zu definieren.

<sup>216</sup>Pfister: a.a.O., S. 25.

Raumgestaltungen will ich zwei gegensätzliche Dramaturgien nehmen: die naturalistische und die expressionistische Dramaturgie. Durch den Vergleich der beiden Dramaturgien soll verdeutlicht werden, wie die verschiedenen Raumdarstellungen auf das Illusionsproblem Einfluß nehmen können.

Die naturalistische Dramaturgie grenzt sich von den vor ihr entstandenen Dramaturgien dadurch ab, daß sie die Illusionsproblematik bewußt in die dramaturgische Überlegung einbezieht. Die Präzision, die bei der Darstellung eines fiktiven Schauplatzes im naturalistischen Drama hervorgehoben wird, demonstriert das Streben der naturalistischen Dramatiker nach vollkommener Illusion. Dies wird besonders deutlich, wenn man die vor den naturalistischen Dramen entstandenen Dramen mit diesen vergleicht.

In den Dramen der Weimarer Klassik wurden gemalte zweidimensionale Prospekte verwendet. Diese Prospekte bilden zwar einen gemalten Hintergrund der Bühne, jedoch sind sie nicht zur illusionistischen Wirkung beabsichtigt. Mittels der zweidimensionalen Prospekte kann der abstrakte Bühnenraum in gewisser Hinsicht eine noch konkretere Kontur gewinnen, jedoch reicht dies nicht zur Realisation des dreidimensionalen realen Raums.<sup>217</sup> Die Konstruktion dieses stilisierten Schauplatzes ist deshalb auf das Vorstellungsvermögen des Zuschauers stark angewiesen. Die einer derartigen Bühnenkonstruktion entsprechende Raumdarstellung findet ihre Entsprechung auf der Ebene des dramatischen Textes. Schiller strengt sich z.B. nicht an, um eine genaue Angabe über einen fiktiven Schauplatz zu geben. In seinem Drama „Don Carlos“ schreibt Schiller einen knappen Nebentext zum ersten Akt: „Der königliche Garten in Aranjuez“<sup>218</sup>. Der Schauplatz des zweiten Aktes verweist eben so knapp wie der des ersten Aktes darauf, daß der fiktive Schauplatz ein königlicher Palast zu Madrid ist.

Betrachtet man dagegen die Raumkonzeption des Dramas „Die Familie Selicke“ von Arno Holz und Johannes Schlaf, das als „die konsequenteste Entwicklung und Zusammenfassung eines neuen Kunst- und Stilverständnisses, der Bemühungen um einen strengen Naturalismus“<sup>219</sup> gilt, ist der Unterschied augenfällig. Holz und Schlaf schicken dem Drama einen ausführlichen Nebentext zum ersten Akt voraus, der dem Bühnenbildner nur wenig Spielraum für eine freie Raumgestaltung läßt:

---

<sup>217</sup>Vgl. Pfister: a.a.O., S. 346.

<sup>218</sup>Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 9.

<sup>219</sup>Holz und Schlaf: Die Familie Selicke: Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1977, S. 68.

„Es ist mäßig groß und sehr bescheiden eingerichtet. Im Vordergrund rechts führt eine Tür in den Korridor, im Vordergrund links eine in das Zimmer Wendts. Etwas weiter hinter dieser eine Küchentür mit Glasfenstern und Zwiirngardinen. Die Rückwand nimmt ein altes, schwerfälliges, großgeblumtes Sofa ein, über welchem zwischen zwei kleinen, vergilbten Gipsstatuetten „Schiller und Goethe“ der bekannte Kaulbachsche Stahlstich „Lotte, Brot schneidend“ hängt. Darunter, im Halbkranze, symmetrisch angeordnet, eine Anzahl photographischer Familienporträts. Vor dem Sofa ein ovaler Tisch, auf welchem zwischen allerhand Kaffeegeschirr eine brennende weiße Glaslampe mit grünem Schirm steht. Rechts von ihm ein Fenster, links von ihm eine kleine Tapetetür, die in eine Kammer führt. Außerdem noch, zwischen den beiden Türen an der linken Seitenwand, ein Tischchen mit einem Kanarienvogel, über welchem ein Regulator tickt, und, hinten an der rechten Seitenwand, ein Bett, dessen Kopfende, dem Zuschauerraum zunächst, durch einen Wandschirm verdeckt wird. Über ihm zwei große, alte Lithographien in fingerdünnem Goldrahmen, der alte Kaiser und Bismarck. Am Fußende des Bettes, neben dem Fenster, schließlich noch ein kleines Nachttischchen mit Medizinflaschen. Zwischen Kammer- und Küchentür ein Ofen; Stühle.“<sup>220</sup>

Schon an diesem Nebentext fällt die ausführliche Beschreibung des Innenraums im Vergleich zu dem von Schiller auf. In der Raumgestaltung des naturalistischen Dramas also soll die möglichst vollständige Illusion eines realen Raumes erzeugt werden. Holz und Schlaf haben hier den Stil des traditionellen Illusionstheaters festgehalten und ihn bis zu seiner äußersten Konsequenz gebracht. Die Bühne sollte mit der Lebenswirklichkeit identisch werden; das Drama wird hier zur Manifestation, daß es zumindest während des Ablaufes des Spiels für die Spieler wie für die Zuschauer nur diese hier mit sinnlichster Nähe vergegenwärtigte Welt und nichts sonst gäbe. Im Hinblick auf die Illusionsproblematik erzeugt die Illusionsbühne der naturalistischen Konvention sicher einen sehr hohen Illusionsgrad, weil sie den dargestellten Bühnenraum in die Nähe des realen Raums bringt.

Anhand der Bühnenanweisungen im expressionistischen Drama kann man ein völlig neues Experiment der Expressionisten beobachten, die um ein neues Theater gekämpft haben. Der Expressionismus ist eine Reaktion gegen die materielle Wirklichkeitsnachbildung im Naturalismus und die Wiedergabe subjektiv - sinnlicher Eindrücke im Impressionismus. Die

---

<sup>220</sup>Holz und Schlaf: Die Familie Selicke, S. 5.

Expressionisten suchen die mit diesen beiden Strömungen verbundenen Form- und Denkkonventionen der Künste und Wissenschaften zu überwinden.<sup>221</sup> Der expressionistische Raum bedeutet jetzt nichts anderes als „nach außen gekehrter Innenraum“<sup>222</sup> und stellt eine fiktive Welt des über die materielle Außenwelt erhabenen Geistes dar.

Die expressionistischen Dramen suchen „expressiv, suggestiv - aggressiv, demonstrativ - plakativ zu wirken und verlangen daher nach der Aufführung auf einer Bühne. [...]“<sup>223</sup> Das von den Expressionisten geforderte Theater macht sich alle Errungenschaften der zeitgenössischen Bühnentechnik zunutze, um die tragenden Ideen der Menschheit erörtern und die demonstrative Verwandlung dieser Ideen in Wirklichkeit anbahnen zu können. Das Theater soll sich jetzt von den Konventionen und den Aufführungspraktiken des bürgerlichen Bildungstheaters, der naturalistischen Realitätsschau, der impressionistischen Spielbühne lösen und die Errungenschaften der Theaterreformer Adolphe Appia und Edward Gordon Craig (Stilbühne, Raumbühne, Lichtdramaturgie, Symbolrequisiten) und die Erfindungen der modernen Theatertechniker (Hebe-Versenkbühne, Bühnenscheinwerfer, Drehscheibe, architektonisch gegliederte Szene) für die Aufführung der expressionistischen Dramen bereithalten.<sup>224</sup>

Die Revolution der Kunst, die die Expressionisten in Deutschland voranzutreiben suchen, war in Europa längst im Gange. Der entscheidende Anstoß geht von den späten Wort-Ton-Dramen Richard Wagners (1813-1883) aus. Der Schweizer Adolphe Appia (1862-1928), der als ein unmittelbarer Vorläufer des Konstruktivismus und Expressionismus auf der Bühne galt, sucht schon in den 1890er Jahren die Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit abbildenden illusionistischen Aufführungspraxis Wagners und den mit Wort und Ton ins Allegorisch-Symbolische reichenden Weltspielen dieses Dichterkomponisten zu überwinden. Appia fordert eine absolute Entsprechung von Drama und Bühne. Er schlägt eine vom dramaturgisch eingesetzten Licht erhellte, den Spielboden architektonisch gliedernde Bühne vor, die auf das Bewegungsspiel ausgerichtet ist. Darüber hinaus entwirft er die Bühne, deren Realitätswert sich aus Inhalt, Sprache und Stil der dramatischen Vorlage ergibt und nicht etwa von der in ihr angegebenen zufälligen historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit abgeleitet wird.<sup>225</sup> Die expressionistischen Dramatiker nehmen die Entwürfe und Thesen des Bühnenreformers Appia

---

<sup>221</sup>Vgl. Denkler (Hrsg.): Einakter und kleine Dramen des Expressionismus, S. 5.

<sup>222</sup>Annalisa Viviani: Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1970, S. 61.

<sup>223</sup>Denkler (Hrsg.): Einakter und kleine Dramen des Expressionismus, S. 8.

<sup>224</sup>Vgl. Denkler (Hrsg.): a.a.O., S. 5-8.

<sup>225</sup>Vgl. Denkler: Das Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater. München: Winkler 1979, S. 131.

auf. Dies entspricht ebenso der Konzeption des expressionistischen Dramas als Programm drama. Der Engländer Edward Gordon Craig ( 1872-1966) muß neben Appia auch als ein großer Pionier der heutigen abstrakten Bühne genannt werden. Er hebt besonders das eigenschöpferische Theater aus Bewegung, Gebärde und Tanz hervor. Er fordert ein suggestives, antiillusionistisches, unnaturalistisches Theater, das das Drama nur noch als Grundlage für das Bühnenkunstwerk im Bühnenraum anerkennt.<sup>226</sup> Seine Begegnung mit der Tänzerin Isadora Duncan läßt ihn die dramaturgische Funktion der Treppe neu erkennen. Die neue Bühne bindet Programm, Drama und Szene zum Bühnenkunstwerk, weil erst im Zusammenspiel von Autor, Regisseur, Schauspieler und Zuschauer der geforderte Bühnenkomplex realisiert und dadurch die expressionistische Programmatik szenisch verwirklicht werden kann. Zur Bühne, auf der die expressionistischen Dramatiker wichtige Impulse zu ihren szenischen Entwürfen finden, gehört auch das deutsche Bauhaus. Das deutsche Bauhaus in Dessau wurde Zentrum der neuen abstrakten Bühne. Dazu gehören der Maler Oskar Schlemmer und der Architekt Walter Gropius, der 1927 für Piscator ein variables Theaterinstrument konzipierte, in dem selbst der Zuschauerraum drehbar ist und bei einer Drehung um 180 Grad sogar die Verwandlung in eine Arena ermöglicht wird. Das erste Totaltheater wurde aber trotz weitgehender Finanzierung nicht ausgeführt.<sup>227</sup>

Die früheren Bühnenkompositionen Wassily Kandinskys kündigen mit Alfred Döblin und Oskar Kokoschka den Einbruch des Expressionismus als Kunstwende an. Besonders liefert die von Kandinsky erschlossene theatralische Gattungsform Formelemente für zahlreiche dramatische und theatralische Experimente. Sie wird vor allem im Sturm-Kreis konsequent weiterentwickelt und durchgeprobt.

In seinem Buch „Der literarische Expressionismus“ teilt Walter H. Sokel den Expressionismus im weitesten Sinne in zwei Gruppen ein: den surrealistischen und den kubistischen Expressionismus. Im surrealistischen Expressionismus entsteht Raum aus Traum und Vision, im kubistischen durch Konstruktion.<sup>228</sup> Die Sturm-Bühne in Berlin (1918-1921), gleichzeitig die Kampfbühne in Hamburg und später das Bauhaus in Weimar lassen sich dem kubistischen Expressionismus zuordnen. Diese kubistischen Expressionisten spielen jedoch nur für einen

---

<sup>226</sup>Ebd.

<sup>227</sup>Vgl. Heinz Kindermann: Bühnenbild 1928. Eine Frage und zwanzig Antworten. In: Badenhausen und Zielske (Hrsg.): Bühnenformen - Bühnenräume, Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Berlin: Erich Schmidt 1974, S. 190-193.

<sup>228</sup>Denkler: Einakter und kleine Dramen des Expressionismus, S. 55.

ausgewählten Kreis, kommen mit dem weiteren Bevölkerungskreis nicht in Berührung. Aus diesem Grund kritisiert Viviani den kubistischen Expressionismus, der „kaum mehr als eine Zerfallserscheinung des expressionistischen Dramas“ sein soll: „eine Entwicklung, die von den Inszenierungstheorien Craigs und Kandinskys ausgeht, wird im Sturm-Kreis und am Bauhaus aus innerer Konsequenz ad absurdum geführt.“<sup>229</sup>

Bis jetzt habe ich mich insbesondere mit der Bühnenkonstruktion des Expressionismus beschäftigt. Dadurch ist klar geworden, daß die Expressionisten mit der Theaterbühne experimentierten und dadurch eine neue Raumgestaltung auf der Bühne herbeiführten. Von dieser allgemeinen Reflexion über die Bühnenkonzeption der Expressionisten will ich jetzt zur konkreten Analyse der Raumdarstellung im expressionistischen Drama übergehen.

Anders als im Naturalismus stellen die abstrakt stilisierten Räume des Expressionismus nicht Gegenständliches, sondern innere Zustände dar.<sup>230</sup> Das expressionistische Drama stellt etwa stilisierte Räume dar, die jeden realen Zusammenhang entbehren und nur noch veräußerlichende Projektionen innerseelischer Zustände und Vorgänge sind. Deshalb ist es im expressionistischen Drama nicht wichtig, wie ein Handlungsort der Realität getreu dargestellt wird. Vielmehr wird die Aufmerksamkeit darauf gerichtet, wie sich die innerseelischen Zustände und Vorgänge des Protagonisten in den Räumen widerspiegeln. Die Dramen, die vor allem nach Denkler dem kubistischen Expressionismus zugeordnet werden, bieten aufschlußreiche Beispiele für die Illusionsdurchbrechung durch die abstrakte und symbolische Raumgestaltung. Deshalb will ich im folgenden auf die Raumanalyse dieser Dramentypen näher eingehen.

In seiner Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“ bedient sich Kandinsky der dramaturgischen und szenischen Elemente, die die Bühnenreformer Appia und Craig für die Bühne aktiviert haben. „Der gelbe Klang“ besteht aus einer Einleitung und sechs Bildern. In diesem Stück stellt Kandinsky den ganzen Text hauptsächlich aus dem Nebentext heraus, der die Bühnenanweisungen zur Raumdarstellung, Lichtregie, Musik, Geste usw. enthält. Im Unterschied zu den konventionellen Dramen, in denen der Nebentext nur informativen Wert besitzt, konstituiert hier dieser Nebentext das ganze Stück. Die sich pantomimisch entwickelnde Handlung ergibt sich aus dem Nebentext. Die Spielelemente wie Licht, Farbe, Klang, Geste usw., die das synthetische Spiel bestimmen, fungieren mehr als bloße Bühnenanweisungen und bringen die Idee des Stückes symbolisch zum Ausdruck. Durch diesen ausführlichen Nebentext wird die Gestaltung des Bühnenraums konkret bestimmt, obwohl der Bühnenraum selbst gemäß dem

---

<sup>229</sup>Viviani: Das Drama des Expressionismus, S. 34.

<sup>230</sup>Vgl. Pfister: Das Drama, S. 347.

symbolischen Charakter des Stücks abstrakt dargestellt wird. Diese präzise Bestimmung der Raumgestaltung führt zwar dazu, daß der Regisseur seinerseits seine eigene Regieanweisung nicht zu geben braucht. Jedoch soll sich diese konkrete Anweisung zur szenischen Darstellung nicht mit der naturalistischen Detaildarstellung des Raumes gleichsetzen, weil Kandinsky durch seine szenische Anweisung nicht die bloße Nachahmung der Realität beabsichtigt. An der ästhetischen Selbstgesetzlichkeit des Dramas und gleichzeitig des Theaters, die er in seinem Stück demonstrativ zeigt, ist eine starke Tendenz zur abstrakten und symbolischen Bühne sichtbar, die zur Zerstörung der Wirklichkeitsillusion führt.

„Rußlands Tag“ von Ludwig Rubiner ist ein typisches Beispiel für die kinematische Raumdarstellung. Dieses Drama, dessen Handlungsort mit filmtechnischen Mitteln entworfen ist, zielt auf den kinematographisch raschen Geschehensablauf als Abfolge szenischer Bilder hin. Durch dieses kinematische Verfahren<sup>231</sup> wird die an sich statisch bleibende Bühne geeignet für den häufigen Szenenwechsel. Für den ideologischen Zweck dieses Stückes wird auch eine zum Demonstrationzweck stilisierte allegorische Bildbühne gefordert, wobei die Raumdarstellung über die realistische Wiedergabe hinausgeht.

Die symbolische Funktion des dargestellten Raums findet sich auch in Hasenclevers Drama „Der Sohn“ (1913/14). In „Der Sohn“ sind die Bühnenräume einerseits als seelische Landschaft, andererseits als neutraler Kampfplatz polarer Kräfte angelegt. Das Geschehen findet in geschlossenen, aber bei genauerem Hinsehen zu einer anderen Welt hin geöffneten Räumen statt. Immer wiederkehrende Raumtypen wie der geschlossene Raum, der Sternhimmel usw. lassen sich in diesem Drama beobachten. Der geschlossene Raum wird im expressionistischen Drama als Symbol des isolierten Menschen verwendet, was auch für dieses Stück gilt. In einem kahlen Hotelzimmer spiegelt sich der innere Zustand der Protagonisten. Anders als der kahle Raum des Sohnes wird das Sprechzimmer des Vaters mit ärztlichen Utensilien konkret dargestellt und wirkt dem Sohn gegenüber sehr bezwingend. Auf der anderen Seite ist das Zimmer des Sohnes durch ein Fenster mit der Außenwelt und darüber hinaus mit dem Kosmos in Verbindung gesetzt.

---

<sup>231</sup>In seinen Dramen benutzt Hasenclever die vom Film übernommene Revuetechnik. Beispielsweise in „Die Menschen“ und „Jenseits“ versucht er mehrere kleine Szenenkomplexe auf der Simultanbühne mittels des Scheinwerfers (wie Kamera im Film) nach der jeweiligen Situation zu beleuchten, wodurch die scharfe Trennung von Kino und Theater gewissermaßen aufgehoben werden soll. Mit dieser Lichtdramaturgie, d.h. durch das Einschalten und Ausschalten des Lichtes in kurzen, regelmäßigen Abständen, wird die Bühnenaufführung unterbrochen, was das einführende Rezeptionsverhalten des Publikums stört. Die Simultanbühne, auf der mehrere Schauplätze stehen, wirkt antiillusionistisch, wenn die anderen Schauplätze für einen erleuchteten Schauplatz im Dunkeln bleiben und erst durch das Licht des Scheinwerfers lebendig werden.

Das Vorzimmer zu einem durch einen Vorhang abgetrennten Saal symbolisiert einen Raum, wo der Wandlungsakt des Sohnes durchgeführt werden soll. Türen sind in allen Räumen vorhanden und funktionieren als wichtige symbolische Bedeutungsträger; sie heben besonders die seltenen Auftritte und Abgänge, aus denen sich jeweils eine Handlungsentwicklung ergibt, hervor. In diesem Stück wird die polar angelegte Raumkonstellation zum Symbol für die Ausweglosigkeit des Vaters und den Freiheitswillen seines Sohnes. Diese Raumkonstruktion ist ein gutes Beispiel für die expressionistische Raumdarstellung ohne filmverwandten Einfluß. Die verschiedenen Räume des Stücks sind realitätsgetreu dargestellt. Jedoch ist diese realistische Raumdarstellung als durchdachte Symbolik konzipiert. Diese symbolisch dargestellten Räume machen den artifiziellen Charakter des Stücks aus und schwächen gelegentlich die Wirklichkeitsillusion des realistisch dargestellten Raums ab.

Mit dem 1916/17 entstandenen Stück „Die Koralle“ von Georg Kaiser schließt das zweiteilige Stück von „Gas I (1918)“ und „Gas II (1920)“ den Dramenzyklus von einem Milliardär und seiner Familie ab. Dieser Dramenzyklus verdeutlicht, wie sich Kaiser der expressionistischen Formmittel immer konsequenter bedient. Gas ist das Symbol für die vom Menschen errungene Macht, die eigentlich das Leben erleichtern soll, aber schließlich den Untergang des Menschen herbeiführt. Dieses Thema wird sowohl in der Darstellung der Räume als auch in der Verkörperung der Figuren deutlich bemerkbar gemacht.

Die Handlung spielt sich in stilisierten, geometrisch konstruierten Bühnenräumen ab. Mit den abstrakt-geometrischen Formen, die für den Expressionisten keine ewigen Ordnungsbezüge, sondern „Fremdkörper und Zeugen des Chaos“<sup>232</sup> sind, sucht Kaiser ähnliche Gefühlsassoziationen des Betrachters zu evozieren. In Akt 1 und II von „Gas I“ entspricht „der quadratische Raum“<sup>233</sup> der verantwortungsvollen, harten Arbeit des Ingenieurs und der Arbeiter. Der Raum in Form des Ovals von Akt III soll die Assoziation des großmütigen Gönntums hervorrufen. In diesem Raum bittet ein Offizier seinen Schwiegervater, den Milliardärsohn, um Geld. Im vierten Akt von „Gas I“ versammeln sich die versklavten Menschen unter der Betonkuppel. „Betonhalle; rund, dunsthoch. Von der Kuppel stäubendes Bogenlampenlicht.“<sup>234</sup> Der Kugelschnitt erinnert den Zuschauer an eine Art verkürztes Himmelsgewölbe, dieser Himmel besteht aber aus Stahl und Beton, von dem keine Sonne auf die Arbeiter niederscheint. Statt der Sonne beleuchten Bogenlampen das gesamte Betongebäude, und darüber hinaus

---

<sup>232</sup>Viviani: Das Drama des Expressionismus, S. 115.

<sup>233</sup>Georg Kaiser: Werke. Bd. 2. Stücke 1918-1927. Hrsg. v. Walther Huder. Frankfurt/M: Propyläen 1971, S. 11.

<sup>234</sup>Kaiser: Werke. Bd. 2, S. 39.

betonen Blinkanlagen die inhumanen Massenräume. In der typisch expressionistischen Raumsymbolik kann ein solcher runder himmelähnlicher Raum als ein Sinnbild realisierter expressionistischer Geist-Seele-Wirklichkeit betrachtet werden und die innere Harmonie des Menschen quasi als ein Zustand eines versöhnten expressionistischen Menschen in diesen Weltraum projiziert werden. Beim genaueren Hinsehen kann man jedoch Kaisers pessimistische Tendenz in diesem Stück feststellen. Die Betonkuppel ist kein Sinnbild der harmonischen Welt, von der die Expressionisten träumen, sondern ein inhumaner Raum, wo man keine Wandlung und keine Erlösung erlebt. Darum endet das Stück mit der Gasexplosion.

Kaiser verwendet die expressionistischen Formmittel weiter bei der Darstellung der Figuren. Die Figuren dieses Stücks erscheinen hier als Repräsentanten von bestimmten Gruppen und Mächten. Zur Typisierung der Figuren dient auch das expressionistische Farbsymbol. In diesem Drama symbolisiert die weiße Farbe das Entsetzen. Der weiße Herr verkündet als erster die bevorstehende Explosion des Gaswerkes. Die fünf schwarzen Herren, die die Fabrikdirektoren darstellen, vergegenwärtigen das Bedrohliche, Unergründliche und Verhängnisvolle. Das Kostüm der schwarzen Herren ist das der herrschenden Klasse und symbolisiert die korrupte, veraltete Staatsmacht und deren verbrecherische Transaktionen. Die kriegführenden Blaufiguren sind „szenisches Sinnbild für das Regime.“<sup>235</sup> Die Requisiten, die nur durch Farbe voneinander unterschieden werden können, tragen auch zur abstrakten Raumdarstellung bei, wobei die durch die starke Abstraktion ausgeprägte Raumgestaltung mit den genauso abstrakt dargestellten Figuren zur Illusionsdurchbrechung führt.

Die zwei gegensätzlichen Dramentypen zeigen uns, wie die dramaturgischen Grundgedanken die Illusionsproblematik beeinflussen können. Die detailgetreue Darstellungsweise des Raumes, die im naturalistischen Drama vorkommt, erlaubt dem Regisseur fast kaum freien Raum bezüglich der Bühnengestaltung, weil der Regisseur die Bühnengestaltung nach der Bühnenanweisung des dramatischen Textes inszenieren muß. Die naturalistisch dargestellten Bühnenräume sollen dem Zuschauer vortäuschen, die Handlung finde in einem realen Lebensraum statt. In dem expressionistischen Drama hingegen handelt es sich nicht um die bloße Nachahmung der realen Räumlichkeiten, sondern um die Darstellung der inneren seelischen Zustände bzw. Vorgänge des Protagonisten. Für diesen Zweck können die Bühnenräume abstrakt oder symbolisch gestaltet werden. Selbst wenn die Bühnenräume als realitätsgetreu dargestellt erscheinen, wird das Publikum immer wieder darüber hinaus zur Entschlüsselung der dahinter verborgenen

---

<sup>235</sup>Denkler: Das Drama des Expressionismus, S. 91.

Raumsymbolik auffordert. Dies kann das Rezeptionsverhalten des Publikums beeinflussen und die Illusionsabschwächung zur Folge haben.

Bis jetzt habe ich versucht, im Vergleich der gegensätzlichen dramaturgischen Raumgestaltungen miteinander das Illusionsproblem in der Raumdarstellung zu untersuchen, wobei ich mich hauptsächlich auf die Analyse naturalistischer und expressionistischer Dramen beschränkt habe. Dies bedeutet nicht, daß alle Dramen dieser literarischen Strömungen in der Raumdarstellung auf die gleiche Weise arbeiten. Beispielsweise zeigt sich ein beträchtlicher Unterschied zwischen den expressionistischen Dramen in der Raumdarstellung; einerseits gibt es Dramentypen, die trotz der gewissen Raumsymbolik den Bühnenraum realistisch wiederzugeben suchen. Andererseits gibt es Dramentypen, die zur Raumbeschreibung viel Licht gebrauchen und Bühnenraum abstrakt darstellen. Deshalb muß man zugeben, daß es innerhalb einer literarischen Tendenz viele Zwischenstufen in bezug auf die Raumgestaltung und deren Einfluß auf die Illusionsproblematik geben kann. Insofern wäre auch eine systematische literaturgeschichtliche Untersuchung zum Illusionsgrad bei der Raumgestaltung im dramatischen Text wohl schwierig, was uns über die allgemeine Überlegung zur Raumgestaltung in der jeweiligen literarischen Strömung hinaus zur Analyse der Raumgestaltung im einzelnen Dramastück auffordert.

### 3.3 Das Verhältnis von Illusion und Schauplatzwechsel

In bezug auf die Norm der Einheit des Orts hindert jeder Wechsel des fiktiven Schauplatzes den Zuschauer daran, sich der Illusion hinzugeben, weil die Bühne anders als der fiktive Schauplatz eigentlich immer dieselbe bleibt. Die räumliche Einheit und der Verzicht auf den Schauplatzwechsel hingegen verstärken dramatische Gegenwartsillusion.

Den meisten Dramen liegt im allgemeinen eine Geschichte zugrunde, die als eine Folge von Situationen und Situationsveränderungen formuliert wird, wobei die Situationsveränderung entweder durch intentionales Geschehen (= Handlung) oder durch nichtintentionales Geschehen bewirkt wird.<sup>236</sup> Diese Situationsveränderung im dramatischen Text hat meistens auch die räumliche Veränderung zur Folge.

#### 3.3.1 Die Dramen mit Geschichte

Die Grundstruktur des traditionellen Dramas baut sich meist auf dem bekannten Pyramiden-Schema von Gustav Freytag auf: „Diese Teile des Dramas, a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhepunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe, jeder Besonderes in Zweck und Baueinrichtung.“<sup>237</sup> In dem so strukturierten Drama wechselt der Raum mit der Geschehnisabfolge, die die Situationsveränderung herbeiführt, wobei jeder dargestellte Raum ein semantischer Raum ist. Mit dem semantisierten Raum wird gemeint, daß sich z.B. die sozialen Schichten der Figuren in dem dargestellten Raum widerspiegeln. In der räumlichen Opposition stellt sich indirekt die gegensätzliche Figurenkonstellation dar. In „Kabale und Liebe“ stellt Schiller den bürgerlichen Bereich, der vom Stadtmusikanten Miller und dessen Tochter Luise vertreten wird, dem höfischen Bereich gegenüber, wobei diese Gegenüberstellung durch den räumlichen Kontrast verdeutlicht wird.

---

<sup>236</sup> In der Definition der Handlung stellt Pfister die Handlung dem Geschehen gegenüber. Vgl. Pfister: Das Drama, S. 268-271. Weber macht darauf aufmerksam, daß sowohl die Handlung als auch das Geschehen die Situationen und Situationsveränderungen impliziert. Das heißt, daß die Handlung auch ein Geschehen ist: „Geschichte ist eine Folge von Situationen und Situationsveränderungen in Raum und Zeit im Zusammenhang mit mindestens einer Person, wobei die Situationsveränderung entweder durch intentionales Geschehen (= Handlung) oder durch nichtintentionales Geschehen bewirkt wird.“ Weber: Forschungsliteratur zur Theorie des Dramas, S. 3. Aus diesem Grund scheint es mir adäquat, das Geschehen als Oberbegriff zu nehmen, wobei es sich wiederum in das intentionale Geschehen (= Handlung) und in das nichtintentionale Geschehen unterteilt.

<sup>237</sup> Gustav Freytag: Die Technik des Dramas. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 102.

Das expressionistische Protagonistendrama, in dem ein Held statt der figuralen Opposition des klassisch strukturierten Dramas auftritt, bleibt zwar anscheinend dem herkömmlichen Fünf - Akt - Schema des Dramas treu, zeigt jedoch bei genauerem Hinsehen sein Ungenügen an der herkömmlichen Form. Dies ist vor allem in der 1913 entstandenen Tragödie „Die Verführung“ von Paul Kornfeld und in „Der arme Vetter“ von Ernst Barlach zu beobachten. Kornfeld demonstriert den Wandlungsprozeß des Protagonisten Hans Ulrich Bitterlich in fünf Akten. Die überkommene fünftaktige Form bildet aber nur noch das äußerliche Gerüst für das Drama, weil die fünf Akte hier keine in sich gerundete Einheit wie im herkömmlichen fünftaktigen Drama bilden. Auch Barlach zerlegt sein Drama „Der arme Vetter“ in zwölf Bilder, wodurch das Fünf - Akt - Schema als strukturelles Gerüst eigentlich aufgegeben wird, obwohl dieses Drama den Untertitel „Drama in fünf Akten“ trägt. Der Schauplatzwechsel im expressionistischen Protagonistendrama findet nicht zur Darstellung der gegensätzlichen Kräftefelder und Milieus wie im traditionellen Fünf-Akt-Drama, sondern zur Darstellung des Entwicklungsweges des Protagonisten statt. Dieser ständige Wechsel der dargestellten Orte kennzeichnet diese Dramentypen.

Bis jetzt hat man das klassisch strukturierte Drama, also das Drama, das auf dem Dramenmodell G. Freytags beruht, als das Illusionsdrama betrachtet. Wenn man jedoch an die Norm der Einheit des Ortes denkt, stellt sich die Frage, ob das Drama mit der klassischen Fünf-Akt-Struktur hinsichtlich der räumlichen Illusion wirklich die Illusion hervorrufen kann. Im traditionellen Drama fordert die Situationsveränderung auch den dementsprechenden räumlichen Wechsel, wobei diese Notwendigkeit des Schauplatzwechsels keine Illusion evozieren kann. Das expressionistische Drama versucht mit diesem Fünf-Akt-Schema zu zeigen, daß das Drama mit herkömmlichen fünf Akten mit der Forderung nach der Illusion nicht in Einklang gebracht werden kann. In diesem Sinne läßt sich dieses expressionistische Drama als eine Ironie zum klassisch strukturierten Fünf-Akt-Drama betrachten.

„Groß und Klein“ von Botho Strauß gehört auch zum Protagonistendrama, dessen dramatische Entwicklung nicht durch die gegensätzliche Figurenkonstellation zustande kommt. Vielmehr steht hier ein Protagonist namens Lotte im Mittelpunkt, die jetzt als Individuum im ausweglosen Verhältnis mit ihrer Umgebung steht. In diesem Drama sucht Lotte nach einer menschlichen Beziehung und Zugehörigkeit, indem sie verschiedene Stationen durchläuft. Im Stationendrama wird das Handlungskontinuum in eine Szenenfolge aufgelöst, wobei die einzelnen Szenen in keinem kausalen Bezug stehen, sondern als Aneinanderreihung der singulären Geschehnisse erscheinen. Der Name Strindberg ist untrennbar mit der Form des Stationendramas verbunden.

Er findet diese Form 1898 mit „Nach Damaskus“, in dem nur ein zentrales Ich seinen Weg, durch eine Reihe von Stationen geht. „Groß und Klein“ ist zwar auf dem Schema des Stationendramas aufgebaut, fällt jedoch nicht vollkommen mit dem eigentlichen Entwicklungsschema des Stationendramas zusammen. Das Stück basiert auf einer Geschichte, die in 10 Szenen aufgeteilt ist. Dieses Drama schildert den Lebensweg einer jungen Frau Lotte, die nach ihrem Mann, nach Freunden, nach einem Halt und nach Veränderung sucht. Ihre Suche nach einer humanen Beziehung und Geborgenheit spielt sich in verschiedenen Orten ab, jedoch erreicht sie am Ende des Stücks nicht ihr Ziel. Von der Struktur her ähnelt dieses Stück dem früheren expressionistischen Entwicklungs-drama, das gleichsam als eine szenische Umsetzung eines Bildungsromans anzusehen ist. Hier wie dort erlebt der Protagonist letztlich eine Wandlung und geistige Reife. In „Groß und Klein“ findet jedoch keine Wandlung der Protagonistin Lotte statt, indem ihre Hoffnung angesichts der unverändert bleibenden Umgebung allmählich zusammenschrumpft und am Ende im Sprechzimmer eines Arztes landet, der sie für eine Geistesranke hält und sie sanft ermahrend nach Hause schickt. Die insgesamt 10 Stationen des Stücks zeigen die Suche Lottes nach Wärme und humaner Beziehung, die die Veränderung der einzelnen Suchsituationen und den damit verbundenen Ortswechsel zur Folge hat. Allerdings führt dies jedoch nicht zur grundlegenden Wandlung Lottes und zur Veränderung ihrer Gesamtlage.

### 3.3.2 Die Dramen mit minimaler Geschichte

In den Dramen, in denen nicht viel passiert und die aus einer dementsprechenden minimalen Geschichte bestehen, bleibt die ganze Situation unverändert. Demzufolge findet hier normalerweise kein bzw. wenig Schauplatzwechsel statt. „In einem kleinen Hotel in Königswinter“ spielt sich Strauß' Stück „Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle“ ab. Die Wahl des Handlungsortes deutet schon die Enge, das Schlossensein und die Ausweglosigkeit der dramatis personae an, weil dieser Handlungsort im Lauf der Geschichte unverändert bleibt und die sieben Hausbewohner auch diesen Ort nicht verlassen. In diesem Stück handelt es sich um die sieben Leute, deren Leben und Biographien auf nie ganz deutlich werdende Weise miteinander verschlungen sind. Vor allem herrscht bei diesen Leuten die Angst, nach der Auflösung der bestehenden oberflächlichen Lebensform noch einsamer zu werden. Dies spiegelt sich in der Raumdarstellung des Dramas wider. Innerhalb des ohnehin abgelegenen Spielortes wird die weitere Aufteilung der Bühne in Foyer und Saal nur mit dazwischen liegenden Türen

möglich. In diesem engen Raum stehen die Personen in ihrer Beschränktheit einer möglichen anderen, idealisierten und erträumten Existenz unvermittelt gegenüber.

In „Trilogie des Wiedersehens“ von Strauß wird auch die Thematik der ausweglosen Situation des Menschen behandelt. Der Schauplatz ist „Ein Ausstellungsraum im Kunstverein“ und wird im Lauf der Geschichte nicht gewechselt. In diesem Stück zeigen die Figuren ihre bewußte oder latente Angst vor dem Alleinsein, aber auch vor der zwanghaft werdenden Bindung. Aus diesem Zustand ergibt sich die Oberflächlichkeit aller Beziehungen. Eine Rundbank bildet den Mittelpunkt, und zwei Ausgänge führen in das Innere der Galerie, wobei es in dieser Galerie keinen direkten Weg nach außen gibt. Wie sich die Besucher der Ausstellung immer wieder in einem Raum treffen, so verläuft auch ihr Leben ohne Veränderung im Kreis.

Diese zwei angeführten Beispiele zeigen deutlich, daß die Dramen, in denen Situationen unverändert bleiben, auch keine räumliche Veränderung herbeiführen. In den Dramen, denen eine minimale Geschichte zugrunde liegt, findet auch nur ein minimaler bzw. kein Schauplatzwechsel statt, was die räumliche Gegenwartsillusion steigert.

Eine minimale Geschichte kann auch auf eine bestimmte Weise vermittelt werden. Viele Zeitstücke in den 20er und Dokumentarstücke in den 60er Jahren haben beispielsweise Prozesse oder gerichtliche Verfahren rekonstruiert, wobei der dramatische Vorgang statt in der szenischen Darstellung meist in Form des Berichtes vermittelt wird. Die Dramen wie „Die Ermittlung“, „Das Verhör von Habana“ und „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ lassen sich vor allem durch die sprachliche Präsentation der Geschichte von den anderen dokumentarischen Dramen unterscheiden. Von der Struktur her bestehen diese Dramentypen aus Vordergrundgeschichte und Hintergrundgeschichte. Die Vordergrundgeschichte ist mit dem Verlauf des Prozesses bzw. Verhörs identisch, während die Hintergrundgeschichte durch die Figuren wie Zeugen oder Angeklagte erzählt wird.<sup>238</sup>

Die sachliche Berichtsform in den Gerichtsdramen hat die Funktion, dem Zuschauer ohne emotionale Aufregung und Einfühlung eine epische Distanz zum Erzählten zu ermöglichen, was bei einer szenischen Darstellung schwer gelingen wird. Was die Vordergrundgeschichte betrifft, geschieht in diesen Verhör- bzw. Gerichtsdramen nicht viel, besonders wenn sie einen offenen Schluß haben, also ohne Urteil enden. In diesen Gerichtsdramen, die sich besonders auf die Sprache konzentrieren, findet kein Ortswechsel statt. Dazu tragen sowohl die sprachliche

---

<sup>238</sup>Manfred Pfister unterscheidet zwischen szenischer Präsentation und narrativer Vermittlung. Nach seiner Ansicht wird eine Geschichte in narrativer Vermittlung rein verbal und figurenperspektivistisch dargeboten, weshalb er diese erzählte Geschichte als verdeckte Handlung bezeichnet. Pfister: Das Drama, S. 276.

Präsentation als auch der spezifische Charakter des Gerichtssaals bei. Das minimale Geschehen in der Vordergrundgeschichte und die sprachliche Präsentation der Hintergrundgeschichte können im Zusammenhang mit dem einheitlichen Raum, nämlich dem Gerichtssaal, erklärt werden.

Um eine Reihe von Ereignissen einzubeziehen und um die szenische Präsentation zu stärken, soll das Drama nicht aus reinen Gerichtsszenen, sondern auch aus anderen Szenen bestehen, wie es im Beispiel „Der zerbrochne Krug“ von Kleist deutlich wird. In solchen Dramen wird dementsprechend der Schauplatzwechsel unvermeidlich. Zusammenfassend kann man sagen, daß sich das Verhältnis von minimaler Geschichte und minimalem Schauplatzwechsel auch in Dramen aus reinen Gerichts- bzw. Verhörsszenen und mit Konzentration auf narrative Vermittlung bestätigt.

### 3.3.3 Die Dramen ohne Geschichte

In seinem Buch „Das Drama“ vertritt Manfred Pfister die Meinung, daß alle Dramentexte eine Geschichte enthalten. „Jeder dramatische Text präsentiert [...] eine Geschichte, stellt sich diese nun dominant als Handlungssequenz, als Geschehensablauf oder als Verknüpfung von beiden dar.“<sup>239</sup> Diese Voraussetzung, daß einem dramatischen Text eine Geschichte zugrunde liegt, scheint angesichts zunehmender experimenteller Versuche in modernen Dramen nicht mehr stichhaltig zu sein.

In seinen Sprechstücken verzichtet Handke meist auf die Handlung, wie er auch in „Bemerkung zu meinen Sprechstücken“ explizit sagt: „Es kann in den Sprechstücken keine Handlung geben, weil jede Handlung auf der Bühne nur das Bild von einer anderen Handlung wäre: die Sprechstücke beschränken sich, indem sie ihrer naturgegebenen Form gehorchen, auf Worte und geben keine Bilder, auch nicht Bilder in der Form von Worten, die nur die vom Autor erzwungenen Bilder eines inneren, naturgemäß nicht geäußerten wortlosen Sachverhalts wären und keine natürlichen Äußerungen.“<sup>240</sup>

Während „Kaspar“ noch einen gewissen Geschehensablauf hat und die Verhaltensweise und die Bewegung der Figur szenisch darstellt, besteht „Selbstbeichtigung“ nur aus Worten von zwei Sprechern. Diese Sprecher treten nicht auf der Bühne auf. Die Bühne ist leer, und die beiden

---

<sup>239</sup>Vgl. Pfister: Das Drama, S. 273.

<sup>240</sup>Handke: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke, S. 95f.

Sprecher arbeiten mit Mikrofonen und Lautsprechern. Hier kann von einer Geschichte nicht gesprochen werden, weil es keine Geschehensfolge und keine Situationsveränderung gibt.

In solchen Sprechstücken geht es nicht um die szenische Darstellung, sondern um die gesprochenen Worte. Dazu braucht das Stück nur Sprecher, die auf der Bühne stehen bzw. sitzen und sprechen. Deshalb findet hier kein Schauplatzwechsel statt. Im extremsten Fall wie „Selbstbezeichnung“ wird die Bühne leer gezeigt, weil die Worte der Sprecher zwar innerhalb des Theaters, aber nicht auf der Bühne gesprochen werden.

### 3.3.4 Die Dramen voller Geschehen ohne Schauplatzwechsel

In der bisherigen Untersuchung haben wir Dramen behandelt, deren unveränderte Situationen keine räumliche Veränderung herbeiführen. Man kann sich aber auch Dramen vorstellen, in denen kein Schauplatzwechsel stattfindet, obwohl eine Ereigniskette hier zu sehen ist. Im nächsten wird meine Aufmerksamkeit den Dramen geschenkt, in denen der Geschehensablauf in einem einzigen Raum und kein Ortswechsel im Lauf der Geschichte stattfindet. Ein Beispiel für den oben erwähnten Dramentyp liefert „Nacht mit Gästen“ von Peter Weiss. Das Stück besteht aus einer einfachen Mordgeschichte, wie dies der Untertitel „Eine Moritat“ schon andeutet. Der Geschehensablauf ist sehr einfach: Ein Gast, eigentlich ein Räuber, bricht in ein Haus einer bürgerlichen Familie ein und bedroht das Ehepaar und seine Kinder mit einem Messer. Die ganze Familie paßt sich schnell der neuen Situation an und schmeichelt dem Räuber. Sie versuchen ihn mit dem Abendessen und mit einer scheinbar existierenden mit Gold gefüllten Kiste im Teich von seiner Absicht abzubringen. Während der Ehemann ausgeht, um diese Schatzkiste abzuholen, kommt ein zweiter Fremder, als Warner bezeichnet, in dieses Haus, um die Familie vor einem sich angeblich in dieser Gegend herumtreibenden Räuber zu warnen. Der Warner verwechselt jedoch den Ehemann, der schließlich mit einer Kiste voller Rüben zurückkehrt, mit dem Räuber und ersticht ihn. Danach metzeln sich der Warner und der Räuber gegenseitig nieder, um die scheinbar mit Gold gefüllte Kiste für sich allein zu besitzen. Zuletzt löst sich die Familie auf, und die Kinder allein mit der Kiste voller Rüben überleben.

Diese Geschichte ereignet sich in einem Raum, nämlich innerhalb der Wohnung der Familie. Außer diesem Raum wird kein anderer Raum auf der Bühne dargestellt. Trotzdem besteht dieses Drama aus einer ganzen Reihe von Ereignissen.

Dies zeigt deutlich, daß der Schauplatzwechsel im Drama, das aus einer Abfolge der Geschichte besteht, nicht unbedingt stattfindet. Daß die Geschehnisabfolge und die Situationsveränderung

den räumlichen Wechsel im Drama herbeiführen, ist kein konstitutives Merkmal für das Drama. Den meisten Dramen liegt eine Geschichte zugrunde. Die Geschichte ist als die aufeinanderfolgenden Geschehnisse und die damit verbundene Situationsveränderung zu definieren. Also kann eine Geschichte nur in zeitlicher Abfolge präsentiert werden, was das untrennbare Verhältnis von Zeit und Geschichte zeigt. In diesem Sinne ist die Zeit ein konstitutives Merkmal für die Präsentation der Geschichte.

Der Raum bzw. der räumliche Wechsel hingegen spielt im Grunde genommen in der Definition der Geschichte keine grundlegende Rolle. Daraus kann man den Schluß ziehen, daß das ereignisvolle Drama grundsätzlich ohne Schauplatzwechsel möglich ist, selbst wenn es keinen Normalfall darstellt. Falls jedoch umgekehrt Ortswechsel im Drama stattfindet, entsteht ausnahmslos eine Geschichte, weil der Ortswechsel immer Situationsveränderung herbeiführt. Daraus ist auch die allgemeine Schlußfolgerung zu ziehen, daß geschehensarme Dramen im allgemeinen wenig räumlichen Wechsel erfordern.

## 4. Geschehen

### 4.1 Montage als Konstruktionsprinzip

Im folgenden wird untersucht, wie die chronologischen Abläufe des intentionalen Geschehens (= Handlung) und des nichtintentionalen Geschehens in Drama aufgehoben werden und welche Typen es als Aufbauform der Montage gibt.

Nach Aristoteles' „Poetik“ (Kap. 6, 7) soll eine Handlung so aufgebaut sein, daß sie nicht beliebig an einem Punkt beginnt oder aufhört, sondern vollständig und ganz sein soll.<sup>241</sup> Die Montage ist ein Konstruktionsprinzip, das gerade auf diese Forderung verzichtet. Der Terminus und das Phänomen der Montage entstammen eigentlich der Filmkunst. Seit G. W. Griffiths „Birth of a Nation“ (1905) wurde das Bühnendrama von der Montage-Technik unvermittelt beeinflusst.<sup>242</sup>

Die Montage kann die Kontinuität des Geschehens auf verschiedene Weise aufheben. Die inhaltlich zusammenhanglosen Szenen werden lose aneinandergereiht bzw. aufgrund eines bestimmten Bindegliedes zusammengesetzt. Im Hinblick auf das Subjekt der Montage - Konstruktion kann ein kontinuierlicher Geschehensablauf sowohl durch den Autor als auch durch eine vom Autor erfundene Figur aufgehoben werden. Im ersten Fall fungiert der Autor als unsichtbare Hand, welche die diskontinuierlichen Szenenfolgen zusammensetzt, ohne selber im Drama aufzutauchen. In der Montage-Konstruktion wird zwar der Autor als deren Subjekt vorausgesetzt, jedoch erscheint er nicht explizit im Drama selbst. „Furcht und Elend des dritten Reichs“ von Bertolt Brecht und „Die Hypochonder“ von Botho Strauß verkörpern einen derartigen Montage-Typus.

Während Bertolt Brecht in „Furcht und Elend des dritten Reichs“ als unsichtbare Hand die anscheinend ohne direkten Zusammenhang aneinandergereihten Szenen zusammenbindet, stehen die assoziativen Erinnerungen Trotzki im Mittelpunkt der Montagekonstruktion in „Trotzki im Exil“ von Peter Weiss. Selbst wenn der Autor als Schaffender des Dramentextes die ganze Handlung konstruiert hat, sind das Konstruktionsprinzip der dramatischen Handlung nach deren innerer Logik die assoziativen Erinnerungen der Figur Trotzki. Also steht hier eine vom Autor

---

<sup>241</sup>Vgl. Aristoteles: Poetik, S. 34.

<sup>242</sup>Vgl. Pfister: Das Drama, S. 108.

erfundene Figur im Zentrum der Montage - Konstruktion. Dies zeigt sich besonders deutlich in der Zeitkonstruktion.

„Groß und Klein“ von Botho Strauß läßt sich von der Aufbauform der Montagekonstruktion her zwischen den oben erwähnten zwei Typen einordnen. In diesem Drama stellt der Autor einerseits die zehn voneinander unabhängigen Szenen nach einem thematischen Zusammenhang nebeneinander. Andererseits läßt der Autor die von ihm erfundene Figur Lotte auftreten, die in jeder Szene als Hauptfigur eine wichtige Rolle spielt. Im Unterschied zu Trotzki bindet Lotte die ganzen Geschehensabläufe nicht durch ihren Akt (wie die Erinnerungen Trotzkis) selbst zusammen. Vielmehr benutzt der Autor die Hauptfigur Lotte als Kompositionszentrum, um die lose aneinandergereihten Szenen in einen gewissen Zusammenhang zu bringen. Als nächstes werde ich auf diese vier Dramen, die zwar alle nach der Montagetechnik gebaut sind, jedoch in der Aufbauform die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten zeigen, näher eingehen.

#### 4.1.1 Der Autor als unsichtbare Hand der Montage:

„Furcht und Elend des dritten Reichs“ von Bertolt Brecht und „Die Hypochonder“ von Botho Strauß

In „Furcht und Elend des dritten Reichs“ konstruiert Brecht die Struktur des Dramas als Montage, wobei die Montage sich nicht auf die einzelnen Szenen, sondern auf ihre Gesamtheit bezieht. „Gerade also die Zusammenstellung des Vereinzelten und Verschiedenen ist eines der Merkmale des Gesamt-Stücks, das es zunächst nicht zu geben scheint.“<sup>243</sup> Diese Montierung bzw. die Verbindung der Szenen impliziert bereits eine Instanz, die die Umstellung in der raumzeitlichen Kontinuität vornimmt. Diese Instanz interpretiert das Dargestellte durch die in dieser Umstellung neu hergestellten Kontrast- und Korrespondenzbezüge. Dadurch erscheint die Konsequenz der achronologischen Geschehensabläufe als intentionaler Akt einer arrangierenden Instanz.<sup>244</sup>

Brecht stellt die in sich geschlossenen 24 Szenen nach der Thematik der „Lüge“ nebeneinander, wobei er selbst im Drama nicht auftritt. Die einzelnen Szenen gewinnen erst durch diese Technik einen zusammenhängenden Verweischarakter; sie zeigen die Aporie der Anpassung, die Vereinzelnung der Menschen im faschistischen Regime und das System des Verrats und des Mißtrauens. In 24 Szenen werden die charakteristischen Situationen und die psychischen

---

<sup>243</sup>Knopf: Brecht, S. 145.

<sup>244</sup>Vgl. Pfister: Das Drama, S. 108-109.

Zustände des deutschen Volkes vor dem zweiten Weltkrieg enthüllt. Die Einzelszenen liegen in ihrer räumlichen Situierung weit auseinander; die Spielorte sind von Chemnitz über Berlin bis Breslau über das ganze Reich verteilt. Die 24 Szenen stehen jedoch in einer gewissen zeitlichen Kontinuität. Das Stück spielt von 1933 bis 1938. Innerhalb dieses Zeitraums werden die verschiedenen Geschichten meist in sprunghafter, aber sukzessiver zeitlicher Abfolge präsentiert. Nur in den Szenen 13 und 14 wird die zeitliche Abfolge nicht eingehalten und die Zeit geht rückwärts ins Jahr 1934. Diese zeitliche Rückwärtsbewegung findet sich noch einmal in der Szene 20.

„Die Hypochonder“ von Botho Strauß läßt sich vom Aufbauprinzip her auch unter diesem Dramentypus subsumieren, dessen Aufbau durch die Montage-Konstruktion gekennzeichnet ist, weil dieses Stück als Montage die Struktur eines „Phantasiespiels, das seine Freiheit in der Auswahl und der Verbindung der Assoziationen bestätigt“<sup>245</sup>, besitzt. Das Stück gibt sogar punktuell den Anschein, als handele es sich grundsätzlich um einen Traum oder eine Wahnvorstellung. Ebenso wie bei der Spannungserzeugung wird die Technik der Kennzeichnung des träumenden oder delirierenden Subjekts lediglich vorgetäuscht, so daß sich kein eindeutiger Bezugspunkt für die Charakterisierung der Organisation des dramatischen Geschehens zu erweisen scheint. Dieser Charakter manifestiert sich in einer losen Szenenfolge, die nicht nur in ihrer Gesamtheit der Wahrscheinlichkeit und der Notwendigkeit entbehrt, sondern die auch Inkohärenzen, Zufälligkeiten, Widersprüchlichkeiten oder Wiederholungen aufweist. „Damals war das Publikum irritiert von seiner Methode, mit Hilfe von Verkünstlichung und Verrätselung vertraute Formen der Wahrnehmung zu durchbrechen.“<sup>246</sup>

Dies bezieht sich vor allem auf die dramaturgische Überlegung von Botho Strauß: „Man muß sich zuerst klarmachen, daß es im Grunde in den meisten Fällen bei interessanten Stücken die Fabel gar nicht gibt, sondern daß das, was an Szenen und Situationen aneinandergereiht ist, oft eine ganze Serie von Fabeln darstellen kann.“ Strauß' Abkehr vom Mythos als „Nachahmung einer einzigen und ganzen Handlung“<sup>247</sup> führt zu einem Prinzip der Aneinanderreihung der Szenen, die auf den ersten Blick nach aristotelischen Kategorien dem episodischen Mythos entspricht, „in welchem die Abfolge der einzelnen Episoden ohne Wahrscheinlichkeit oder

---

<sup>245</sup>Ingeborg Heidemann: Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild der Gegenwart. Berlin: Walter de Gruyter 1968, S. 79.

<sup>246</sup>Botho Strauß: Die Hypochonder, Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle. Zwei Theaterstücke. München: dtv 1981, S. 1.

<sup>247</sup>Aristoteles: Poetik, S. 35.

Notwendigkeit erfolgt.“<sup>248</sup> In „Die Hypochonder“ vermeidet Botho Strauß bewußt die Kausalzusammenhänge, wodurch sich das Stück als die praktische Umsetzung seiner dramaturgischen Überlegung erweist.

In „Die Hypochonder“ handelt es sich um Mord, Betrug, Liebe, Haß, Einbildungen und Sinnestäuschungen. Die dramatische Handlung besteht in der sukzessiven Vergegenwärtigung von vorweggenommener Zukunft und nachgeholter Vergangenheit. Hier tritt keine Figur auf, die als Bezugspunkt für die gesamten Szenen gelten kann. Der Autor Strauß allein unterwandert die sukzessive Vergegenwärtigung, indem er als implizites Aussagesubjekt die Spannungsmomente erzeugt, die im Rahmen des dramatischen Geschehens entweder ziel- und konsequenzenlos in sich kreisen oder widersprüchliche Konsequenzen nach sich ziehen.<sup>249</sup>

Die Teile des Geschehens sind im Stück so zusammengesetzt, daß alle Teile umgestellt oder zum Teil weggenommen werden können, ohne daß dies die Wirkung des Gesamtstücks verändert. Das Ganze hat wiederum zwar Anfang, Mitte und Ende, jedoch stehen sie in keinem notwendigen Kausalzusammenhang. Deshalb hat das Vorhandensein bzw. das Fehlen einer Szene keine unmittelbare Wirkung auf das Gesamtgeschehen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß „Furcht und Elend des dritten Reichs“ von Bertolt Brecht und „Die Hypochonder“ von Botho Strauß zu dem Typus der Montage-Konstruktion gehören, in der der Autor als unsichtbare Hand bzw. implizites Aussagesubjekt wirkt und die scheinbar zusammenhanglose Szenenabfolge ohne die Hilfskonstruktion der Hauptfigur allein nach seiner bestimmten Intention zusammenbindet. Die einzelnen Szenen dieser beiden Stücke werden dem Zuschauer ohne logischen Zusammenhang dargestellt, deshalb wirken sie auf ihn sehr fremdartig. Dies steigert den Desillusionseffekt dieser Stücke. Der Zuschauer kann höchstens durch seine Interpretation den thematischen Zusammenhang zwischen den einzelnen, scheinbar zusammenhanglosen Szenen herausfinden, wobei er auf die unsichtbare Hand des Autors als Konstruktionsprinzip stößt.

---

<sup>248</sup> Aristoteles: a.a.O., S. 37.

<sup>249</sup> Vgl. Katrin Kazubko: Spielformen des Dramas bei Botho Strauß, Germanistische Texte und Studien. Hildesheim: Georg Olms 1990, S. 49.

#### 4.1.2 Die Montage durch den Akt einer vom Autor erfundenen Figur:

„Trotzki im Exil“ von Peter Weiss

Peter Weiss stellt die historische Person Trotzki in den Mittelpunkt seines Dramas „Trotzki im Exil“. In seinem Drama versucht Weiss, das von Stalin geschaffene Schandbild Trotzkis zu korrigieren, indem er die historischen Dokumente dagegen verwendet. „Trotzki hat also für Weiss die Funktion eines Katalysators, der dazu dienen soll, den geschichtlichen Prozeß der Russischen Oktoberrevolution und deren politische Folgen und Irrwege bis zu Stalin hin und darüber hinaus zu reflektieren, um die Erscheinungsformen des friedlichen Reiches der Arbeit von seiner Substanz zu unterscheiden.“<sup>250</sup>

Die Ausgangssituation stellt Trotzki dar, der am Tisch sitzend, ein Manuskript liest und dabei in Erinnerungen an sein vergangenes Leben versinkt. Nach seinen lang andauernden Erinnerungen, die szenisch dargestellt werden und als Binnenhandlung betrachtet werden können, kehrt die Ausgangssituation in der Schlußszene wieder. Die Erinnerungen Trotzkis fungieren als Bindeglied zwischen der Rahmensituation und der Binnensituation, wobei man jeweils die letztere mit dem dargestellten Erinnerungsinhalt und die erstere mit dem Raum des Erinnerungsaktes von Trotzki in Verbindung bringen kann.

Dieses Stück zeigt eine sehr komplizierte Zeitstruktur; in der Rahmensituation setzt der Autor die Rückblendetechnik ein, in der die Hauptfigur von der Gegenwart in die Vergangenheit überwechselt. Die Binnensituation als die in Trotzkis Erinnerungen wiedergegebenen privaten und historischen Ereignisse wird auch nicht in einem sukzessiven Geschehensablauf, sondern in einer zickzackförmigen Struktur präsentiert. Dies wird vor allem durch die freien Assoziationen Trotzkis hervorgerufen. Durch diese komplizierte Montagekonstruktion, die zur Zerstörung des kontinuierlichen Geschehensablaufs führt, läßt Weiss den Zuschauer über die sozialistische Revolution und deren Folgen reflektieren. Dadurch soll der Zuschauer eine reflektive Distanz zum Geschehen gewinnen. Diese montageartige Konstruktion soll die naive Einfühlung des Zuschauers verhindern. Darüber hinaus kann man Trotzkis Erinnerungsakt als einen Versuch, dessen eigene Identität aufzuspüren, betrachten. Wie diese komplizierte Aufbauform zeigt, kommt seine Identitätsfindung nicht einfach und reibungslos zustande. In der Auseinandersetzung mit den unterdrückenden historischen Situationen und in der kritischen Reflektion über seine Vergangenheit sucht Trotzki nach seiner neuen Identität, was eigentlich

---

<sup>250</sup>Durzak: Dürrenmatt, Frisch, Weiss, S. 319.

Weiss' eigenen Versuch der Identitätsfindung in der veränderten historischen Situation widerspiegelt.

Wenn die traumhaften und assoziativen Erinnerungen Trotzki's auf der Bühne szenisch dargestellt werden, kann dies zur Illusionsabschwächung führen, weil sich der Inhalt unseres inneren Bewußtseins eigentlich nur in unserem Gehirn entfaltet. Trotzdem kann die bezüglich des Geschehensablaufs dieses Stücks entstehende Illusion im Vergleich mit dem Stück von Brecht noch stärker sein. Denn die in diesem Stück zickzackartig zusammengesetzten Szenen werden von der Hauptfigur Trotzki, genauer gesagt, von seinem Erinnerungsakt zusammengebunden. Dadurch werden die lose aneinandergereihten Ereignisse als freie Assoziation dieser Figur glaubhaft dargestellt. In „Furcht und Elend des dritten Reichs“ und „Die Hypochonder“ hingegen fehlt eine solche Figur.

#### 4.1.3 Die Montage durch die unsichtbare Hand mittels einer zentralen Figur:

„Groß und Klein“ von Botho Strauß

Die Montagetechnik dient auch als Aufbauprinzip des Stationendramas „Groß und Klein“ von Botho Strauß. Hier geht die Hauptfigur Lotte von einer Situation zu einer anderen Situation über, wobei die einzelnen Szenen nicht in notwendiger Kausalität aufeinanderfolgen.

In „Groß und Klein“ löst Strauß die äußere Geschlossenheit des dramatischen Aufbaus auf. Dies zeigt sich schon deutlich im Untertitel der „Szenen“. Die „Szenen“ verweisen auf die dramaturgische Konzeption kurzer Blenden und auf die fragmentarische Montage von Lottes Lebens- und Leidensweg. Die Montage-Technik spiegelt sich auch in der Zeit- und Raumkonstruktion wider. Der Spielort und die gespielte Zeit bleiben in diesem Stück unbestimmt. Der zeitliche Ablauf ist nur in den Veränderungen von Lottes Erscheinung bemerkbar. Ihr Aussehen verblaßt von Station zu Station; sie war in der ersten Station noch geschminkt und mit einem falschen Haarteil herausgeputzt, dann erschreckt sie aber als „ekligere Engel“<sup>251</sup> den Mann im Parka. Ihr Verhalten verursacht eine abstoßende Reaktion und verdeutlicht ihre Verzweiflung, ihre von der Norm abweichende Geistesverfassung.

In den Stationen, die Lotte durchlaufen muß, kann man keine Entwicklung bzw. keinen Wandel sehen. Man kann nur feststellen, daß Lotte sich mit der Zeit auf ihre Verelendung zubewegt. Die Szenenstruktur setzt die allgemeine Erfahrung des nur flüchtigen Kennenlernens adäquat um. Sie

---

<sup>251</sup> Strauß: Groß und Klein. Szenen. München: Hanser 1979, S. 127.

unterstreicht die Thematik der Beziehungslosigkeit im zwischenmenschlichen Bereich sowie auch die Bedeutungslosigkeit von Lottes Leben. „Die fehlenden konkreten Zeitbezüge erfüllen damit einen genau kalkulierten dramaturgischen Zweck; sie spiegeln die Auflösung der inneren Zusammenhänge nach außen wider. Die Stagnation der Zeit, in der nichts passiert, entspricht der Situation der Figuren im Stück, die über den Augenblick hinaus kein Vorher oder Danach kennen.“<sup>252</sup>

Mit den vagen Zeitangaben korrespondiert der Bühnenraum, der nur oberflächlich auf reale Orte verweist. Die Stationen von Lottes Reise stehen „mehr für Bewußtsein als für Ortschaften“.<sup>253</sup> Die Ortsangaben Marokko, Saarbrücken, Essen und Sylt sind eigentlich von keiner großen Bedeutung, weil sie nur eine gewisse szenische Abwechslung zeigen. Die Schauplätze wechseln zwar, jedoch zeigen sie keinen Unterschied. Die Räume sind überall unwirtlich, unbewohnbar, kontaktfeindlich. Die dargestellten Räume projizieren die inneren Zustände Lottes. Dies wird vor allem in der fünften Szene, die als „Station“ betitelt ist, dadurch ausdrücklich hervorgehoben, daß ihre Verzweiflung in Form eines Briefes zum Ausdruck gebracht wird. Lotte liest einen Brief an Paul per Telefonapparat in einer wohnlich eingerichteten Telefonzelle, als würde sie gerade mit Paul ein Telefongespräch führen.

„Wieder einmal. Genau wie nach dem letzten Krieg. Manchmal denke ich: vielleicht ist etwas passiert, wovon ich nichts weiß. Die Menschen aus dieser Gegend sind alle auf und davon, es läßt sich ja keiner mehr blicken. Die Grenzen haben sich verschoben und ich sitze hier längst in einem anderen Land.

Entschuldige meine zeitweise Angst. Im Grunde bin ich stark und es wird mir schon einfallen, wie ich wieder etwas glücklicher werde.“<sup>254</sup>

Die Hauptfigur Lotte allein hält die lose aneinandergereihten Szenen inhaltlich zusammen. Sie stellt die Verbindung zwischen den heterogenen Stationen ihrer Wanderung her. Die Szenen

---

<sup>252</sup>Ursula Kapitza: Bewußtseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß. Frankfurt/M: Peter Lang 1987, S. 167.

<sup>253</sup>Ebd.

<sup>254</sup>Strauß: Groß und Klein, S. 91-92.

werden nach der thematischen Überlegung vom Autor unter dem Titel „Groß und Klein“ zusammengestellt, und die Hauptfigur Lotte steht im Mittelpunkt der Montagekonstruktion, obwohl der Autor selbst die gesamten Szenen nach bestimmten Themen konstruiert. Die dramatische Illusion wird in diesem Drama insbesondere durch die Sprunghaftigkeit und die Zusammenhanglosigkeit der Einzelsituationen stark abgeschwächt. Was uns jedoch den Leidensweg Lottes nachvollziehbar und einfühlsam macht, also eine gewisse Illusion hervorrufen kann, ist die Existenz der Hauptfigur Lotte, um die sich die ganze Geschichte dieses Stücks dreht. Darin macht sich ein Unterschied zwischen diesem Stück und Brechts Stück „Furcht und Elend des dritten Reichs“ bemerkbar.

4.2 Die Illusionsdurchbrechung durch die außerhalb des Geschehens stehende Figur oder durch die aus dem Geschehen fallende Figur

4.2.1 Das Drama mit einer dem Spiel im Spiel ähnlichen Struktur

Falls eine vom Autor erfundene Figur außerhalb des Geschehens steht, kann sie durch ihr Eingreifen die dramatische Illusion des Geschehens zerstören. In diesem Fall entsteht ein Rahmen, in dem sich diese Figuren als Erzähler, fiktiver Regisseur, Ausrufer usw. befinden. Sie mischen sich ständig in das Geschehen der Binnenhandlung ein, wodurch zwar die Illusion der Binnenhandlung abgeschwächt, jedoch die der Rahmensituation um so mehr verstärkt werden kann. Diese Situation entsteht nicht unbedingt nur aus dem Drama mit der Struktur des Spiels im Spiels. Im folgenden werde ich auf die Dramen näher eingehen, die als Beispiele für die Rahmenbildung durch die außerhalb des Geschehens stehende Figur oder durch die aus dem Geschehen fallende Figur gelten können. Diese Typen von Dramen haben eine ähnliche Struktur wie Spiel im Spiel.

4.2.1.1 Die Einmischung der außerhalb des Geschehens stehenden Figur in das Geschehen: „Die Chinesische Mauer“ von Max Frisch und „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht

Die erste Fassung des Stücks „Die Chinesische Mauer“ schrieb Max Frisch vom November 1945 bis Mai 1946. Sie wurde am 10. Oktober 1946 in Zürich uraufgeführt. In der ersten Fassung kommt dem „jungen Mann von heute“ zugleich die Rolle des verfolgten Dichters Min Ko, der Stimme des Volks, zu. Die zweite Fassung schrieb Max Frisch 1955 für eine Inszenierung Oscar

Fritz Schuhs bei den Berliner Festwochen. Eine entscheidende Änderung wurde dabei vorgenommen; in der zweiten Fassung wird die Rolle des „jungen Mannes“ als eines Intellektuellen von der Rolle „Min Kos“ getrennt. Die letzte Fassung entstand im Jahre 1972 in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Jean Pierre Miquel und dem Übersetzer Henri Bergerot für das Théâtre National de L'Odéon in Paris. Sie wurde mit dem Zusatz „Version für Paris“ gedruckt und gilt seither als gültige Fassung. In der letzten Fassung tritt „der junge Mann“ nicht mehr auf. An die Stelle des jungen Mannes tritt „der Heutige“ sowohl im Vorspiel als auch im Spiel. Ich wähle die Fassung von 1972 als Textgrundlage für die Analyse aus, weil die Rolle „des Heutigen“ im Hinblick auf die Illusionsproblematik eine große Bedeutung besitzt.

„Die Chinesische Mauer“ besteht aus einem Vorspiel und einem Spiel. Nur die Figur „der Heutige“ tritt in beiden Teilen auf, in denen er zwei unterschiedliche Rollen spielt: „der Heutige“ im Vorspiel den Spielleiter, im Spiel die Rolle des „Dr. jur.“. Er bringt die verschiedenen Zeitebenen als auch die den unterschiedlichen historischen Zeitebenen gehörenden Figuren miteinander in Verbindung. Bevor er als Intellektueller im Spiel auftritt, macht er schon im Vorspiel den Spielcharakter des gesamten Stücks deutlich. Im „Vorspiel“ kommt „der Heutige“ in seiner Rolle als Spielleiter, Kommentator und Ansager auf die Spielsituation dieses Stücks zu sprechen. Diese Rolle wird vor allem in der Szene deutlich, in der Olan, eine chinesische Bäuerin, im Vorspiel auftritt und sich folgendermaßen vorstellt: „Ich bin eine chinesische Bäuerin. Ich heiße Olan. Ich bin die Mutter, die niemals eine Rolle spielt in der Geschichte der Welt.“<sup>255</sup> Der Heutige kommentiert ihre Aussage aus der Distanz wie folgt: „Das sagt sie natürlich nur, weil sie später, wie wir sehen werden, durchaus eine Rolle spielt, sogar eine entscheidende Rolle.“<sup>256</sup> „Der Heutige“ verweist hier unverkennbar auf die Spielsituation des Stücks und damit auch indirekt auf den Rahmencharakter des Vorspiels.

Obwohl das Stück nicht als Spiel im Spiel konzipiert ist, zeigt sich die eigentliche China-Geschichte durch das Einmischen der Figur des Heutigen ins Spiel als Binnengeschichte. In dieser Binnengeschichte handelt es sich jedoch nicht um die historische Chinesische Mauer. Vielmehr ist sie als eine Metapher für die Rückständigkeit unseres Bewußtseins und deren potentielle Gefahr zu verstehen. „Auf der Bühne werden zweitausend Jahre Menschheitsgeschichte zu einem zeitgenössischen theatralischen Bewußtseinsraum zusammengefaßt. Das scheinbar historische China meint unsere lebensgefährliche Zurückgebliebenheit hinter der

---

<sup>255</sup>Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 2. S. 142.

<sup>256</sup>Ebd.

objektiven Gegenwart und ihrem Gefahrenpotential, also die Ungleichzeitigkeit unseres Bewußtseins.“<sup>257</sup>

Der Heutige, der den höchsten Bewußtseinszustand unter den Figuren in diesem Drama zeigt, tritt zwar als Intellektueller im Spiel auf, also als spielinterne Figur, jedoch kann er auch aus seiner Rolle fallen. Sein scharfes Erkenntnisvermögen bezüglich des Laufs der Weltgeschichte verdankt er auch seiner dramenstrukturell gewährleisteten Position, die ihm eine kritische Distanz zum Geschehen des Dramas ermöglicht. Indem der Heutige aus der Binnengeschichte fällt oder sich in der Rahmensituation befindet, verweist er auf den fiktiven Charakter der Binnengeschichte. Jedoch wird er sich dessen nicht bewußt, daß er selbst eine erfundene Figur ist. Dadurch entsteht der Eindruck, daß diese Rahmensituation Wirklichkeit darstellt. Dies ist ein für das Drama mit der Struktur des Spiels im Spiel typisches Phänomen.

Ein ähnliches Beispiel findet sich auch in „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht. Brecht verteilt eine Rolle auf zwei dramatis personae und läßt diese auf verschiedenen Ebenen auftreten. In diesem Stück übernehmen „ein Ausrufer“<sup>258</sup> und „die fahle Stimme“ die Rolle des Erzählers. „Der Ausrufer“ erzählt die Lebensgeschichte des großen Feldherrn Lukullus bis zu seinem Tod. Von der sechsten Szene an übernimmt „die fahle Stimme“ die Rolle des Ausrufers: „Die fahle Stimme ist die Stimme des Türhüters des Schattenreiches. Sie erzählt jetzt weiter.“<sup>259</sup> Der weitere Vorgang des Feldherrn Lukullus im Schattenreich wird also zum Gegenstand der erzählerischen Darstellung der „fahlen Stimme“. Im Prinzip üben die beiden dramatis personae die gleiche Funktion aus. „Der Ausrufer“ steht jedoch außerhalb des Geschehens, während „die fahle Stimme“ als spielinterne Figur dem Geschehen angehört. Die verschiedenen Ebenen, auf denen sich die beiden Figuren befinden, wirken auch auf das Illusionsproblem in diesem Stück. Dieses Illusionsproblem besteht in der Frage, ob die Figur außerhalb des Geschehens steht oder aus ihrer Rolle fällt und inwiefern sie auf den fiktiven Charakter des Stücks verweist.

---

<sup>257</sup>Schröder: Geschichtsdramen, S. 284.

<sup>258</sup>Pfister weist auch auf die epische Funktion dieser Regiefigur hin, die unter verschiedenen Namen auftritt: „Als „Sänger“, „Ausrufer“ (Brecht: *Das Verhör des Lukullus*), „Stage Manager“ (Wilder: *Our Town*), „Explicateur“ (Claudel: *Le Livre de Cristoph Colomb*) oder unter ähnlichen Namen tritt sie vermittelnd zwischen die innere Spielebene und das Publikum. Über die Funktion des kommentierenden und reflektierenden Chors hinausgehend, erscheint sie als fiktives Aussagesubjekt der Textschicht der inneren Spielebene.“ Pfister: *Das Drama*, S. 111.

<sup>259</sup>Brecht: *Das Verhör des Lukullus* (1951). Bd. 6., S. 123.

#### 4.2.1.2 Die Unterbrechung des kontinuierlichen Geschehensablaufs durch den Chor: „Biedermann und die Brandstifter“ von Max Frisch und „Hölderlin“ von Peter Weiss

Die Ansicht, daß die dramatische Illusion im modernen Drama durch den Einsatz des Chors durchbrochen wird, scheint heutzutage als selbstverständlich angesehen zu werden. Diese Vorstellung vom Chor ist jedoch erst auf Schiller zurückzuführen. Schiller kämpft in seiner Vorrede zur „Braut von Messina“ mit seiner Vorstellung vom Chor gegen den Begriff des Natürlichen im Theater und verwehrt sich der Vorstellung poetischer Illusionistik: „Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt - und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer seyn, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.“<sup>260</sup> Diese Kriegserklärung geschieht um der poetischen Freiheit willen. Damit wird vor allem der Kunstcharakter des Chors im modernen Drama hervorgehoben.

Der Chor, der in „Biedermann und die Brandstifter“ von Max Frisch und in „Hölderlin“ von Peter Weiss eingesetzt wird, weist außerdem auch auf eine spezifische Funktion in bezug auf die Illusion hin, worauf ich im folgenden näher eingehen möchte.

1949/50 verfertigte Max Frisch im Auftrag von Radio Zürich einen Hörspielentwurf mit dem Titel „Die Brandstifter“. Aus der Sicht eines Überlebenden wird die Geschichte von Biedermann und der Brandstiftung erzählt. „Der Überlebende“ hat vielfältige Funktion. Er ist Berichterstatter, Spielleiter und auch Dialogpartner Biedermanns.“<sup>261</sup> Außer der Hörspielversion gibt es drei Fernsehfassungen von „Biedermann und die Brandstifter“.

Die auffälligste Änderung im Stück gegenüber dem Hörspiel und der Fernsehfassung ist die Einführung des Chors aus Feuerwehrleuten. Der Chor tritt an die Stelle „des Überlebenden“ bzw. „des Verfassers“ oder „Sprechers“, der in den Hörspielversionen von 1955 und 1956 an Stelle „des Überlebenden“ auftritt. Der Chor übernimmt jetzt die Funktion des Kommentators, obwohl er manchmal zum Dialogpartner von Biedermann wird.

Mit Prolog und Epilog sowie überleitenden Texten umrahmt der Chor strukturell das Ganze des Stückes. Die Kommentare des Chors bestehen aus der Vorausdeutung der Schlußkatastrophe, der zurückhaltenden Belehrung und dem wiederholt freudigen Konstatieren des noch nicht erfolgten

---

<sup>260</sup>Schiller: Sämtliche Werke. Bd. 2. S. 819.

<sup>261</sup>Vgl. Heinz Gockel: Max Frisch. Drama und Dramaturgie. München: R. Oldenbourg 1989, S. 77.

Unheils.<sup>262</sup> Frisch beruft sich auf die Verwendung des Chors in „Ödipus rex“ von Sophokles: „Der antike Chor, der die Stadt (und insofern den Zuschauer) vertritt und auf der Bühne wacht, beschwichtigt und warnt, ohne wirklich eingreifen zu können, wenn Kreon sich blindlings ins Unheil begibt, hat mich immer an die brave Feuerwehr erinnert, die auch nichts machen kann, bevor’s brennt, und dann ist es ja - in der Tragödie und heute - zu spät.“<sup>263</sup>

Frischs Behauptung, daß der antike Chor den Zuschauer vertritt, beruht auf der Meinung von A. W. Schlegel zur Bedeutung des Chors. Nach Schlegels Ansicht wird der Chor als idealisierter Zuschauer betrachtet. Er hat diese Meinung über die Funktion des Chors in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur vorgetragen. In der fünften Vorlesung, die vom Wesen der griechischen Tragödie handelt, heißt es: „Ich komme auf eine andre Eigenheit, welche die alte Tragödie von der unsrigen unterscheidet: den Chor. Wir müssen ihn begreifen als den personifizierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Teilmaßnahme des Dichters als des Sprechers der gesamten Menschheit. [...] Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eigenen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.“<sup>264</sup>

Daher scheint Frisch mit dem antiken Chor auf die Funktion des antiken Chors als Vertreter des Mythos hinweisen zu wollen. Denn der antike Chor vertritt den Mythos, wodurch er ein wichtiger Bestandteil der antiken Schicksalstragödie bildete. Also fungiert der Chor als Offenlegung des unvermeidlichen Schicksals. Diese Ansicht spiegelt sich in „Biedermann und die Brandstifter“ mit gewisser Variation wider.

Auf dem ersten Blick scheint das Biedermann-Stück mit dem Chor als Vertreter des Mythos auf eine Schicksalstragödie hinzuweisen. Wenn der Chor dazu noch als Offenlegung des unvermeidlichen Schicksals zu fungieren scheint, zeigt sich dieses vermeintliche Schicksal bei genauerem Hinsehen als Scheinschicksal. Die Schlußkatastrophe ist kein unvermeidliches Schicksal, sondern sie geht aus Biedermanns mangelndem Erkenntnisvermögen und der

---

<sup>262</sup>Vgl. Manfred Brauneck (Hrsg.): Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Bamberg: C.C. Buchners 1977, S. 257.

<sup>263</sup>Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 4. S. 456.

<sup>264</sup>Edgar Lohner (Hrsg.): August Wilhelm Schlegel: Kritische Schriften und Briefe. Bd. 5. Stuttgart: Kohlhammer 1966, S. 64f.

Ablehnung der Veränderung seiner bestehenden Meinungen hervor. Deshalb kann dieses Schicksal eigentlich als Unfug, vermeidbarer Unfug des Menschen bezeichnet werden.<sup>265</sup>

In diesem Stück verweist der Chor auf die anderen Handlungsmöglichkeiten, die Biedermann von der schicksalhaften Katastrophe befreien können. Jedoch nimmt Biedermann die Ratschläge und die Warnungen des Chors nicht an, was zu seinem katastrophalen Schicksal führt. Der Chor dient also zur Hervorhebung dieses Scheinschicksals. Der Chor übt eine verfremdende Funktion aus, wodurch das Publikum statt des Eindrucks der Zwangsläufigkeit des Geschehens einen möglichen anderen Schluß erwarten kann. Erst durch diese epische Distanz des Chors wird es möglich, Biedermanns Verhalten auf einer höheren Ebene zu betrachten. Der Chor erzeugt auf diese Weise eine erkenntnisvermittelnde Funktion zwischen dem Stück und dem Zuschauer.

Allerdings spielt der Chor hier außer der Rolle des Kommentators auch die Rolle der Feuerwehrleute, wobei er zur im Geschehen agierenden dramatis persona wird. Dadurch entsteht eine gewisse dramatische Illusion. Wenn der Chor jedoch seine Rolle chormäßig spielt, wird der lineare Geschehensablauf unterbrochen. Deshalb könnte beim oben erwähnten Fall von der Entstehung der Illusion nur im beschränkten Sinn gesprochen werden.

Anders als der Chor in „Biedermann und die Brandstifter“ bleibt der Chor in „Hölderlin“ von Weiss von vornherein außerhalb des Geschehens. Es gilt zu untersuchen, inwiefern die Tatsache, daß der Chor außerhalb des Geschehens steht, die Illusion beeinflusst. Man kann im Hölderlin-Stück eine ganz andere Verwendung des Chors als im Biedermann-Stück beobachten. Weiss schreibt dem Chor eine doppelte Funktion zu: Der Chor soll die innere Stimme Hölderlins und gleichzeitig die Stimme des Volkes sein.<sup>266</sup> Erst in diesem Zusammenhang ist die Rolle des Chors in diesem Stück verständlich.

---

<sup>265</sup> Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 4. S. 389. Der Chor spricht zwar von Anfang an vom Schicksal, das vom Chor als Scheinschicksal enthüllt wird:

„CHOR Was nämlich jeder voraussieht

Lange genug,

Dennoch geschieht es am End:

Blödsinn,

Der nimmerzulöschende jetzt,

Schicksal genannt.“

<sup>266</sup> Vgl. Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 6, S. 199 und S. 421.

„CHOR

Wer ist Empedókles

HÖLDERLIN

Er ist der TodtFeind

aller einseitigen Existenz

Er hasst das Flickwerk

die Servilität

verachtet

wer um seine Haut bangt und

um seine Ämther zittert

CHOR

Wo lebt Empedókles<sup>267</sup>

Auf diese Weise wechseln sich die Fragen des Chors und die Antworten von Hölderlin ab. Weiss gibt schon zu Anfang dieser Szene die szenische Anweisung, daß es die Aufgabe des Chors sei, Hölderlins eigene Vision und Stimme zu erweitern. Für die Zuschauer sei der Chor nicht anwesend. Die Zuschauer sollen die Aussagen des Chores als Hölderlins Äußerungen aufnehmen.<sup>268</sup> Also ist die Funktion des Chors als Sprachrohr Hölderlins von vornherein erklärt. In der Nachbemerkung zu seinem Hölderlin-Stück macht Weiss noch eine Angabe über den Chor in seinem Stück: **Der Chor** in der Empedokles-Szene wird von den Arbeitern und Arbeiterinnen besetzt, um anzuzeigen, an wen Hölderlin sich nun mit seinem zentralen Thema wendet. In seinen Skizzen zum Trauerspiel DER TOD DES EMPEDOKLES weist Hölderlin mehrmals auf die Bedeutung hin, die er dem „Chor des Volks“, den „Abgesandten des Volkes“ zumißt.<sup>269</sup> Daraus kann man den Schluß ziehen, daß die Fragen und die Antworten zwischen dem Chor und Hölderlin einen Dialog zwischen dem Volk und Hölderlin darstellen, der jedoch eigentlich nichts anderes als ein Selbstgespräch von Hölderlin ist. Im Vergleich mit „Tod des Empedokles“ von Hölderlin, wo Empedokles dem Volk dessen Souveränität zurückgibt und dabei die Möglichkeit und Bereitschaft des Volkes zu eigenem verantwortlichem Tun voraussetzt, bleibt die geistige Reife des deutschen Bürgertums am Ende des 18. Jahrhunderts weit dahinter zurück. Die Diskrepanz zwischen der geistigen Reife der Agrigentiner im Mythos

---

<sup>267</sup>Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd 6, S. 203.

<sup>268</sup>Vgl. Weiss: a.a.O., S. 199.

<sup>269</sup>Weiss: a.a.O., S. 421.

und der geistigen Unreife des deutschen Bürgertums am Ende des 18. Jahrhunderts spiegelt sich in der Empedokles-Szene im „Hölderlin“ - Stück wider, was Weiss auch an die regressive Situation seiner Gegenwart erinnert. Trotz dieser düsteren Situation verliert Weiss nicht die Hoffnung auf die Verbesserung der Verhältnisse in der Zukunft, selbst wenn diese Hoffnung nur in Form des Appells zum Ausdruck kommt. Am Ende der Empedokles-Szene wendet sich der Chor direkt an das Publikum und fordert es zur tatkräftigen Handlung auf:

„CHOR

Deshalb erwägt  
den Aufruf  
der aus der Stille  
von den Bergen kommt  
und setzt ihm selbst  
die Worte und  
die Handlung“<sup>270</sup>

Anders als in „Biedermann und die Brandstifter“ mischt sich der Chor in „Hölderlin“ nicht in das Geschehen ein. Vielmehr vertritt der Chor die Stimme des Volkes und zugleich die des Autors, indem er sich nur in der Rahmensituation befindet. Wenn der Chor hier immer außerhalb des Geschehens steht und sich ans Publikum wendet, kann dies zur Desillusionierung des dramatischen Geschehens führen. Noch ein anderer, wesentlicher Grund für diese Illusionsdurchbrechung durch die Einführung des Chors liegt darin, daß der Chor die kontinuierliche Entwicklung des Geschehensablaufs im Drama unterbricht. Deshalb besitzt der Chor als solcher eine illusionsdurchbrechende Funktion, wie es bereits in der Bemerkung über Schillers Vorrede zur „Braut von Messina“ erwähnt worden ist. Insofern ist der Chor, der grundsätzlich als solcher außerhalb des Geschehens des Dramas steht, eine illusionsdurchbrechende Instanz, unabhängig davon, wie unterschiedlich diese Funktion ausgeübt werden kann.

---

<sup>270</sup>Weiss: a.a.O., S. 225.

#### 4.2.1.3 Die aus der Rolle fallende Figur: „Mann ist Mann“ von Bertolt Brecht

Wenn eine Figur auf die Fiktivität des Bühnengeschehens deutlich hinweist, wird die Illusion des Stücks geschwächt. Eine Figur gibt das Geschehen als Fiktion zu erkennen, wenn sie es als Spiel und sich selbst als Rollendarsteller erklärt. In „Mann ist Mann“ von Bertolt Brecht erklärt die Figur Begbick in der Szene „Zwischenspruch“ ihre Rolle zwar nicht explizit als erfundene Rolle, doch indem sie aus ihrer Rolle fällt, wird die Illusion des Stücks gestört. Darüber hinaus wendet sie sich in dieser Szene direkt an das Publikum und spricht direkt von dem Autor dieses Dramas.

„Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann  
Und das ist etwas, was jeder behaupten kann.  
Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann  
Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann.  
Hier wird heute Abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert.  
Ohne daß er irgend etwas dabei verliert.  
Dem Mann wird menschlich nähergetreten.  
Er wird mit Nachdruck, ohne Verdruß gebeten  
Sich dem Lauf der Welt schon anzupassen  
Und seinen Privatfisch schwimmen zu lassen.  
Und wozu auch immer er umgebaut wird  
In ihm hat man sich nicht geirrt.  
Man kann, wenn wir nicht über ihn wachen  
Ihn uns über Nacht auch zum Schlächter machen..  
Herr Bertolt Brecht hofft, Sie werden den Boden, auf dem  
Sie stehen  
Wie Schnee unter Ihren Füßen vergehen sehen  
Und werden schon merken bei dem Packer Galy Gay  
Daß sein Leben auf Erden gefährlich sei.“<sup>271</sup>

Durch dieses Aus-der-Rolle-Fallen kann ein starker Desillusionierungseffekt entstehen, weil das Publikum sich dadurch des fiktiven Charakters des Geschehens deutlich bewußt wird. Indem die

---

<sup>271</sup> Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt/M: Suhrkamp 1967, S. 336f.

spielinterne Figur aus dem Spiel heraustritt, wird der Spielcharakter der dargestellten Szenen deutlich bemerkbar. Die Illusionsdurchbrechung liegt dann vor, wenn der Schauspieler aus seiner Rolle fällt und ex persona das Geschehen als Theater, sich selbst als Schauspieler und die Zuschauer als Theaterpublikum exponiert. Allerdings ist hier nicht zu übersehen, daß sich diese Figur Frau Begbick doch auf der höheren Spielebene, nämlich in der fiktiven Rahmensituation bewegt. Demzufolge bleibt eine gewisse Illusion in dieser Szene weiter bestehen.

#### 4.2.2 Das Drama mit der Spiel-im-Spiel-Struktur

Im folgenden wird die Illusionsproblematik bezüglich der Stück-im-Stück-Konstruktion behandelt. Wenn die vom Autor erfundenen Figuren in der Stück-im-Stück-Struktur außerhalb des Geschehens stehen, läßt sich die Illusion des Geschehens durch das Eingreifen dieser Figuren in das Geschehen zerstören. Im dadurch entstandenen Rahmen befinden sich die Figuren als Erzähler, fiktiver Regisseur, Ausrufer usw. Sie mischen sich in das Geschehen des Binnenstücks ein, indem sie selbst der Rahmensituation bzw. der anderen, höheren Spielebene angehören. Dies führt zur Durchbrechung der Illusion des Binnenstücks. Das bedeutet gleichzeitig die Verstärkung der Illusion des Rahmenstücks. Je stärker die Illusion des Binnenstücks zerstört wird, desto stärker wird die Illusion des Rahmenstücks.

Die Stück-im-Stück-Konstruktion macht den Gebrauch von vielfältigen dramaturgischen Mitteln leicht und hat einen formal komplexen Aufbau zur Folge. Dies beeinflußt von vornherein die Illusionsproblematik, weil die angewendeten unterschiedlichen dramaturgischen Mittel gemäß der bestimmten Strategie des Autors einen Desillusionseffekt hervorrufen können. Im nächsten Abschnitt wird die Illusionsdurchbrechung im Stück im Stück bezüglich der unterschiedlichen Dramaturgien untersucht. Erstens wird ein anti-illusionistisches Moment des Stücks „Marat/Sade“ und die Rolle des Ausrufers untersucht. „Besucher“ von Botho Strauß dient als zweites Beispiel für die Illusionsproblematik in der Stück-im-Stück-Struktur. Aus der konkreten Textanalyse wird das für das Spiel im Spiel typische Merkmal herausgearbeitet: Die primäre Fiktionalität wird durch eine sekundäre potenziert.<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup>Joachim Voigt: Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen englischen und spanischen Drama. Diss. Göttingen 1954. (masch. Vervielf.), S. 169. definiert das Spiel im Spiel als „eine Einlage in ein Drama, die über eigene Zeitlichkeit, eigenen Raum und eigenes Geschehen verfügt, und zwar so, daß ein zeitliches und räumliches Nebeneinander von Spiel- und Dramensphäre entsteht.“

#### 4.2.2.1 „Marat/Sade“ von Peter Weiss und „Die Besucher“ von Botho Strauß

„Marat/Sade“ gehört zum beispielhaften Typus des Spiels im Spiel. Dieses Stück besteht aus einem Rahmenstück und einem Binnenstück; im Rahmenstück findet die Aufführung von Sades Stück über Marat in der Irrenanstalt Charenton 1808 statt, während das Binnenstück von der Ermordung Marats durch Corday 1793 handelt.

Durch diese komplizierte Struktur entstehen verschiedenen Spielebenen, auf denen sich die Spielfiguren befinden. Erstens gibt es die Figuren, die ausschließlich zum Rahmenstück gehören. Der Direktor des Irrenhauses, Coulmier, die fiktiven Zuschauer und das Pflegepersonal bewegen sich nur in der Rahmensituation. Ab und zu mischen sie sich auch in das Binnenstück ein, wodurch die Verzahnung von Binnen- und Rahmenstück deutlich wird.<sup>273</sup> Coulmier versucht die Aufführung des Sade-Stücks zu unterbrechen, wenn er eine Szene für gefährlich hält. Auch das Pflegepersonal mischt sich ins Binnenstück ein, indem es die aus der Rolle fallenden Darsteller nach hinten zurückdrängt oder sie sogar schlägt. Diese Einmischung der Figuren, die außerhalb des Binnenstücks stehen, macht uns die Fiktionalität des Binnenstücks deutlich.

Zweitens gibt es die Figuren, die sowohl zum Rahmenstück als auch zum Binnenstück gehören. Sade kann als solche Figur gelten. Sade ist zwar der Autor des Marat - Stücks, jedoch führt er auch Dialog mit der Figur Marat, wobei er vom Rahmenstück zum Binnenstück übergeht. Insofern kann man sagen, daß Sade sich auf beiden Spielebenen bewegt. Beim Fall des Ausrufers verhält es sich noch komplizierter. Der Ausrufer übernimmt die Rolle des Spielleiters.<sup>274</sup> Er übt verschiedene Funktionen im Marat - Stück aus, insofern gehört er nicht zum Rahmenstück, sondern zum Binnenstück. Jedoch befindet er sich auf einer höheren Spielebene als die anderen Figuren im Marat - Stück, weil er außerhalb der Binnenhandlung steht: Er sorgt dafür, daß die Aufführung vom Marat - Stück reibungslos läuft. Außerdem gibt er die Musikeinsätze und souffliert ab und zu. In der Präsentation und im Epilog weist der Ausrufer sogar eindeutig auf die Fiktionalität des Marat - Stücks hin:

---

<sup>273</sup> „In den Reaktionen Coulmiers, der Patienten, der wenigen Zuschauer im Badesaal und des Pflegepersonals auf die Aufführung manifestiert sich die Wirkung des Sade-Stücks und damit die Verzahnung von Binnen- und Rahmenstück.“ Brigitte Keller-Schumacher: Dialog und Mord. Ein Interpretation des „Marat/Sade“ von Peter Weiss. Frankfurt/M: Athenäum 1973, S. 362.

<sup>274</sup> Der Geschicklichkeit des Ausrufers ist es zuzuschreiben, daß das repressive Verhalten Coulmiers nicht zum Abbruch des Spiels führt. Der Ausrufer greift Coulmier an und zieht ihn mit Witz und Ironie geschickt in das Spielgeschehen, damit er besänftigt den weiteren Ablauf verfolgt. Indem der Autor Sade die Rolle des Spielleiters dem Ausrufer überläßt, kann er den direkten Konflikt mit Coulmier und die Unterbrechung des Stücks vermeiden.

„Ausrufer

Geehrtes Publikum in aufgeklärter Zeit  
Nach diesem Blick in die Vergangenheit  
wenden wir uns wieder der Gegenwart zu  
die uns heute wenn auch nicht mit Ruh  
so doch mit Zuversicht füllt vor dem Morgen  
von dem es heißt es sei ohne Sorgen  
Eh Sie hinausgehn aus den Türen  
lassen Sie uns kurz rekapitulieren  
was wir versuchten auszudrücken  
in den gesprochenen und gesungenen Stücken  
Zu diesem Zweck rufen wir noch einmal zum Leben  
den Sie ermordet sahen soeben“<sup>275</sup>

Die Verwendung dieser antiillusionistischen Mittel ermöglicht es dem Rezipienten, daß dieser nicht in das Geschehen hineinversetzt wird, sondern eine Distanz zum Geschehen gewinnt. Dieser Desillusionseffekt wird vor allem durch die Position des Ausrufers verursacht, der außerhalb der Binnenhandlung steht und jederzeit auf die Fiktivität der Binnenhandlung verweisen kann.

Schließlich gibt es die Figuren, die eigentlich zur Binnenhandlung gehören, aber durch das Aus-der-Rolle-Fallen von der Binnenhandlung zum Rahmenstück überwechseln. Dieses Herausfallen aus der Rolle ist auf den Zustand der Darsteller, also der Patienten zurückzuführen: Corday ist eine Somnambule und Duperret ein Erotomane. Duperret spricht von platonischer Liebe und hohem Ideal in seiner Rolle, während er zugleich als Patient auf der Wirklichkeitsebene über den Körper Cordays streichelt. Dadurch entpuppen sich die großen Worte der Herrschaftsschicht als leeres Klischee, wobei die Unstimmigkeit der Identität von Rolle und Darsteller im Endeffekt zur Illusionsdurchbrechung dient.

Im Hinblick auf das Problem der Illusion ist es im Grunde genommen gleich, ob sich die zum Rahmenstück gehörende Figur in das Binnenstück einmischt oder ob die zum Binnenstück

---

<sup>275</sup>Weiss: Werke in sechs Bänden. Bd. 4, S. 251.

gehörende Figur aus ihrer Rolle fällt. Im Endeffekt wird die Fiktivität des Binnenstücks in beiden Fällen manifestiert.

Interessanterweise wird die Illusion des Rahmenstücks um so mehr gestärkt, je stärker die Illusion des Binnenstücks durch verschiedene Mittel durchbrochen wird. In diesem Zusammenhang vertritt F. Rieping die Meinung, daß das Rahmenstück von „Marat/Sade“ durch das aristotelische Theater gekennzeichnet ist und das Binnengeschehen durch das epische Theater geprägt ist. Obwohl Rieping mit dieser Gegenüberstellung dem komplizierten Verhältnis vom Rahmen- und Binnenstück in „Marat/Sade“ nicht ganz gerecht wird, scheint mir, daß man aus seiner Betrachtung einen Nutzen ziehen kann: nämlich in bezug auf das Problem der Rezeptionslenkung und der Illusion kann man den Fall „Marat/Sade“ verallgemeinern und darin eine typische Struktur des Spiels im Spiel finden. Der Wechsel von einer Spielebene zu einer anderen bringt den Desillusionierungseffekt mit sich, weil die Fiktivität des Binnenstücks dadurch herausgehoben wird. Jedoch führt diese Desillusionierung des Binnenstücks zur Stärkung der Illusion des Rahmenstücks, weil der Zuschauer den Eindruck bekommt, daß die Bemerkungen der außerhalb des Geschehens stehenden Figuren über das Geschehen des Binnenstücks oder ihr Handeln wie die Einnischung in das Binnenstücks real sind.

#### 4.2.2.2 Die Reflexion über das Spiel im Spiel: „Besucher“ von Botho Strauß

„Besucher“ von Botho Strauß sieht auf den ersten Blick wie ein Drama mit einer traditionellen Stück-im-Stück-Struktur aus. Handlung des Stücks ist eine Theaterprobe: Ein großer Mime der alten Schule probt eine Szene aus einem Stück über einen Molekularbiologen, Brückner. Karl Joseph spielt die Rolle des Brückner und seine Partnerrolle des Dr. Bernd Teichmann spielt Max, der Joseph mit seiner ununterbrochenen Verehrung nervt. Wenn man das Stück über den Molekularbiologen als Binnenstück betrachtet, wird die gesamte Probesituation als Rahmenstück aufgefaßt. Zum Rahmenstück gehören auch Regisseur Volker und andere Schauspieler mit Nebenrollen wie Pförtner, Garderobenfrau und die Blinde.

Außer dieser Probengeschichte entfaltet sich auch das private Leben von Max: Max spielt also die Rolle des Dr. Bernd Teichmann und später die Rolle eines fiktiven Zuschauers im Binnenstück, während er als Schauspieler und private Person in der Rahmensituation auftritt. Bei genauerem Hinsehen ist jedoch die Grenze zwischen der fiktiven Geschichte als Inhalt der Theaterprobe und dem privaten Leben von Max als Wirklichkeit nicht deutlich. Im Geschehensablauf bekommt das Publikum allmählich den Eindruck, ob vielleicht auch das

private Leben von Max und sein jegliches Handeln eine Art von Theater ist. Max ist insofern ein Darsteller, dessen Leben als solches eine fiktive Rolle ist. Im Spiel-im-Spiel wird im allgemeinen die Illusion des Binnenstücks durch das Aus-der-Rolle-Fallen des Schauspielers zerstört, während die Illusion des Rahmenstücks um so stärker wird. Diese Regel scheint auch für „Besucher“ zu gelten.

Karl Joseph, der mit der Darstellung von Max unzufrieden ist, schreit diesen an:

**„Karl Joseph** Was kann ich für Sie tun?... Teichmann!  
Sie sind's! Was zum Teufel suchen Sie hier? *außer der Rolle* Näher! Kannst du nicht zwei Schritte näher kommen?  
So. Noch einen Schritt. Was willst du? Willst du mir eine Hausratsversicherung verkaufen oder was willst du?“<sup>276</sup>

Hier geht Karl von der fiktiven Spielsituation des Binnenstücks zur höheren Spielsituation des Rahmenstücks über, die als reale Situation vorgetäuscht wird. Auch die Einmischung des Regisseurs Volker in das Binnenstück erhöht den illusionistischen Effekt im Hinblick auf die Rahmensituation. Der Regisseur Volker bricht die Probe ab, weil er über den Auftritt des Pförtners auf der Bühne erbost ist:

**„VOLKER** Was fällt Ihnen ein? Was haben Sie hier auf der Bühne verloren? Sind Sie Nachtpförtner oder Nachtwandler? Sie stolchen in eine Probe hinein! Wie lange sind Sie schon beim Theater? Wissen Sie, was eine Probe ist? Wir arbeiten hier, Sie absurdes Geschöpf! Komme ich etwa zu Ihnen in die Pförtnerloge und störe Sie beim Fernsehen? Na also. Verschwinden Sie! Kein Wort. Schweigen. Vollkommene Stille. Ruhe!“<sup>277</sup>

Diese Art des Aus-der-Rolle-Fallens ist mit dem Brechtschen „Aus-der-Rolle-Fallen“ nicht identisch, in dem der Schauspieler gemäß der Theorie des epischen Theaters nicht in seiner Rolle

---

<sup>276</sup>Botho Strauß: Besucher. Komödie, München: dtv 1990, S. 9.

<sup>277</sup> Strauß: Besucher, S. 22.

sondern neben seiner Rolle stehen soll. Dieses „Neben-die-Rolle-Treten“<sup>278</sup> findet im Rahmen der Songs oder in der verwandten Form des „Ad-spectatores-Sprechens“ statt, und deren Wirkung reicht freilich bei Brecht in den realen Zuschauerbereich hinein. Darüber hinaus bewirkt es eine deutlich desillusionierende Wirkung des gesamten Stücks.<sup>279</sup>

Aber die Struktur des Stücks „Besucher“ weicht gewissermaßen von der traditionellen Spiel-im-Spiel-Struktur ab. Das Stück ist als Reflexion über das traditionelle Spiel im Spiel zu betrachten. Das traditionelle Spiel im Spiel hat dem Zuschauer vorgetäuscht, die Rahmengeschichte würde eine reale Situation darstellen, indem das Binnenstück als fiktive Geschichte demonstriert wird. Im Stück „Besucher“ verfährt jedoch Botho Strauß ganz anders. Die Rahmensituation, die am Anfang die Wirklichkeit darzustellen scheint, entpuppt sich allmählich auch als eine theatralische Situation. Die private Geschichte von Max wird mal parallel zur Probe, mal als Teil der Probe (vielleicht auf der noch höheren Ebene) präsentiert, obwohl Max sich dieser Tatsache nicht bewußt wird: Er sieht die Probensituation als Theateraufführung bzw. Fiktion an, während er sein eigenes Leben für die Wirklichkeit hält. Er durchschaut zwar die Fiktionalität des anderen Rollendarstellers, jedoch erkennt er nicht, daß sein verzweifelndes Ich selbst eine Fiktion ist. Diese Teilerkenntnis soll das Publikum selbst vervollkommen und zwar aus der Distanz zu Max und aus der Reflexion über die Spiel-im-Spiel-Struktur.

Jedoch steht das Stück von B. Strauß nicht ganz im Gegensatz zum traditionellen Spiel im Spiel. B. Strauß versucht nicht, den fiktiven Charakter des Theaterstücks vollkommen aufzuzeigen. Vielmehr geht es ihm darum zu zeigen, daß unser Leben in Wirklichkeit auch eine Fiktion ist und „Ich“ als Subjekt eigentlich nichts anderes als ein bloßer Rollendarsteller ist. Diese Erkenntnis hängt mit dem inhaltlichen und gedanklichen Aspekt zusammen, jedoch nicht mit dem formalen und theatralischen Aspekt. Das heißt, die Existenz der Figur Max als solche wird verneint, nicht weil er als eine vom Autor erfundene Figur enthüllt wird, sondern weil er keine feste Identität zeigen kann.

In diesem Stück erreicht B. Strauß in gewisser Hinsicht einen Desillusionseffekt bezüglich des Rahmenstücks. Jedoch entsteht dieser Effekt nicht aus der formalen Struktur des Stücks wie im Brechtschen Stück. Im Brechtschen Stück wird z. B. durch das Aus-der-Rolle-Fallen der Figur auf die Fiktivität des Stücks, also auf die Erfundenheit des Theaters verwiesen. B. Strauß zeigt

---

<sup>278</sup> Vgl. Ernst Nef: Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionszerstörung bei Tieck und Brecht. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83. (1962). H. 2, S. 191-215.

<sup>279</sup> Vgl. Manfred Schmeling: Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik. Rheinfelden: Schäuble 1977, S. 161.

jedoch durch das Aus-der-Rolle-Fallen nicht die Fiktivität des Stücks, sondern die Fiktivität der Realität, nämlich daß unser Leben als solches eine Fiktion ist. Wenn der Autor davon ausgeht, daß es keine reale Wirklichkeit gibt (nur die fiktive Wirklichkeit ist vorhanden), kann man in einem solchen Stück nicht von der theatralischen Illusion sprechen. Denn die theatralische Illusion bedeutet immer die Vortäuschung der vorhandenen Wirklichkeit. Der Desillusionseffekt von Strauß bezieht sich deshalb nicht auf den theatralischen Desillusionseffekt, sondern auf den epistemologischen Desillusionseffekt.

#### 4.2.3 Epische Illusion im Drama

Wir haben bis jetzt die Illusionsproblematik ausschließlich im Hinblick auf die dramatische Illusion untersucht. Die dramatische Illusion spiegelt die dargestellte Wirklichkeit als Gegenwart vor, wobei diese Wirklichkeit durch die szenische Darstellung die Gegenwartsillusion hervorruft. Es gibt jedoch Szenen, die zwar dramatisch - nichtillusionistisch, dabei aber episch - illusionistisch sind. Dieser epische Illusionismus läßt sich als Vorspiegelung vergangener Wirklichkeit formulieren.

Es gilt zu untersuchen, mit welchen dramaturgischen Kunstmitteln die epische Illusion im Drama erzeugt wird und wodurch der Zuschauer das Dargestellte als Vergangenes empfindet. Als nächstes will ich dieses Problem aufgrund konkreter Beispiele näher behandeln.

##### 4.2.3.1 Epische Illusion durch Erzähler

„Episierung des Dramas in diesem Sinn des Aufbaus eines vermittelnden Kommunikationssystems ist eine Tendenz, die sich schon lange vor Brecht an dramatischen Texten immer wieder beobachten läßt.“<sup>280</sup> Durch den systematischen Einsatz des vermittelnden Kommunikationssystems wie Erzähler, Chor etc. kann die Illusion des Dramas aufgehoben werden. In diesem Zusammenhang hat man auch auf den antiillusionistischen Effekt der epischen Darstellungsweise hingewiesen, die als Gegenteil der szenisch-dramatischen Darstellungsweise zu betrachten ist. Allerdings muß genau untersucht werden, ob epische Mittel unbedingt bloß antiillusionistisch wirken oder eine andere Art der Illusion zur Folge haben. Die episch - erzählerische Rede kann im Drama sowohl von einer zentralen Erzählerfigur als auch von

---

<sup>280</sup>Pfister: a.a.O., S. 105.

anderen Figuren gesprochen werden. Diese erzählerische Rede kann normalerweise die dramatische Illusion zerstören, wodurch die epische Illusion gesteigert werden kann. Jedoch kann die dramatische Illusion unter bestimmten Umständen auch in der epischen Darstellungsweise hervorgerufen werden, worauf ich später eingehen werde. Im folgenden werde ich aber zuerst den epischen Effekt an zwei Beispielen, nämlich „Marat/Sade“ von P. Weiss und „Der kaukasische Kreidekreis“ von B. Brecht, betrachten. In der Szene 10 von „Marat/Sade“ tritt Corday als Mädchen vom Land auf, das zum ersten Mal in eine große Stadt kommt und alles voller Verwunderung betrachtet. Die Geschichte von Corday wird von Kokol und Polpoch singend erzählt, die die Erzählerfigur verkörpern.

### „KOKOL UND POLPOCH

Sie aber hörte auf keinen Pfiff  
und ging geradewegs zum bezeichneten Laden  
erstand dort einen Dolch mit weißem Griff  
und der Verkäufer fragte zu wessen Schaden  
Sie aber lächelte nur und bezahlte den Preis  
von zwei Livres wie jeder weiß“<sup>281</sup>

Hier wird die vergangene Geschichte von Corday in der Form eines Berichts dargestellt, wobei sie nicht als gegenwärtiges Geschehen, sondern als vergangenes präsentiert wird. Dies zeigt sich deutlich im Präteritum.

Eine Erzählerfigur findet sich auch in „Der Kaukasische Kreidekreis“ von B. Brecht. Dieses Stück ist als Spiel im Spiel konzipiert. Das Rahmenstück handelt vom Streit um ein Tal, über dessen Besitz Mitglieder zweier Kolchosen in der Sowjetunion diskutieren. Um eine gerechte Lösung zu finden, spielen die Kolchosbauern im Anschluß an diese Diskussion das vom Volkssänger Arkadi Tschaidse einstudierte Spiel vom Kreidekreis, einer chinesischen Legende. Die Aufführung dieser Legende bildet das Binnenstück. Diese Spiel-im-Spiel-Struktur bleibt während des ganzen Stücks erhalten.<sup>282</sup>

Das Rahmenstück wird nur szenisch dargestellt, um eine Gegenwartsillusion hervorzurufen, während das Binnenstück vom „Kreidekreis“ nicht nur szenisch dargestellt, sondern auch vom Sänger erzählt wird. Der Sänger ist zwar am Geschehen des Binnenstücks unbeteiligt, jedoch als

---

<sup>281</sup>Weiss: a.a.O., S. 173.

<sup>282</sup> Vgl. Therese Poser: Brecht. Der kaukasische Kreidekreis. München: Oldenbourg 1988, S. 52.

spielinterne Figur kontinuierlich auf der Bühne präsent. Er blättert ein „abgegriffenes Büchlein“<sup>283</sup> durch und zeigt damit demonstrativ den Vergangenheitscharakter des Binnenstücks. „Durch dieses ständig benutzte Requisite bleibt der Vergangenheitscharakter des Berichteten und der dramatischen Handlung immer betont.“<sup>284</sup> Der Sänger überbrückt die ausgesparten Zeiträume mit narrativem Bericht, kündigt den Inhalt der folgenden Szene an oder wirft ethische Fragen auf und kommentiert die Entscheidungen der Figuren. Er zählt zu dem Trägertyp für ein vom Personal der inneren Spielebene unabhängiges vermittelndes Kommunikationssystem.<sup>285</sup>

Sowohl die Zeit als auch der Handlungsort werden nicht szenisch dargestellt, sondern nur episch beschrieben. Dies wird beispielsweise im dritten Akt „Die Flucht in die nördlichen Gebirge“ veranschaulicht. Der Sänger erschafft nur durch das Wort die Vorstellung des langen Wanderungsweges von Grusche. Diese Szene ist auf der Bühne nicht zu sehen; sie wird nicht durch den Modus der Wahrnehmung, sondern nur durch die Vorstellung des psychisch erlebenden Zuschauers vermittelt.<sup>286</sup>

Der Sänger macht aus seiner fiktionalen Rollenrede kein Hehl und dadurch wird dem Zuschauer der Spielcharakter des Kreidekreis-Stücks bewußt. Der Sänger verwendet dabei zwei Tempora, das Präteritum und das Präsens. Wenn er den Vorgang erzählerisch darstellt, wird die Geschichte in der Vergangenheitsform präsentiert.

„DER SÄNGER *vor seinen Musikern auf dem Boden sitzend, einen schwarzen Umhang aus Schafsfleder um die Schultern, blättert in einem abgegriffenen Textbüchlein mit Zetteln:*  
In alter Zeit, in blutiger Zeit  
Herrschte in dieser Stadt, „die Verdammte“ genannt

---

<sup>283</sup> Brecht: Der kaukasische Kreidekreis (1954). Bd. 8, S. 101.

<sup>284</sup> Hinck: Die Dramaturgie des späten Brecht. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956, S. 48.

<sup>285</sup> Vgl. Pfister: Das Drama, S. 111.

<sup>286</sup> Brecht: Der kaukasische Kreidekreis (1954). Bd. 8, S. 116.

„Der Sänger: *laut*

Schrecklich ist die Verführung zur Güte!

*Grusche sitzt deutlich wachend bei dem Kinde die Nacht durch. Einmal zündet sie eine kleine Lampe an, es anzuleuchten, einmal hüllt sie es wärmer in den Mantel. Mitunter horcht sie und schaut sich um, ob niemand kommt.*

Lange saß sie bei dem Kinde

Bis der Abend kam, bis die Nacht kam

Bis die Frühdämmerung kam. [...]“

Ein Gouverneur mit Namen Georgi Abaschwili.  
er war reich wie der Krösus.  
Er hatte eine schöne Frau.  
Er hatte ein gesundes Kind.  
Kein anderer Gouverneur in Grusinien hatte  
So viele Pferde an seiner Krippe  
Und so viele Bettler an seiner Schwelle  
So viele Soldaten in seinem Dienste  
Und so viele Bittsteller in seinem Hofe.  
Wie soll ich euch einen Georgi Abaschwili beschreiben?  
Er genoß sein Leben.  
An einem Ostersonntagmorgen  
Begab sich der Gouverneur mit seiner Familie  
In die Kirche<sup>287</sup>

Die folgende Ankündigung des Sängers, die wie eine Regieanweisung aussieht, wird in Form des Präsens gemacht. „Der Sänger Die Stadt **ist** stille. Auf dem Kirchplatz **stolzieren** die Tauben. Ein Soldat der Palastwache. Scherzt mit einem Küchenmädchen. Das vom Fluß herauf mit einem Bündel **kommt**.“<sup>288</sup> Obwohl hier der Sänger in Form des Präsens das Auftreten von Grusche und Simon ankündigt, weiß man, daß diese Beschreibung grundsätzlich auf Vergangenes verweist. Denn alles, was hier beschrieben, gesprochen oder erzählt wird, rührt von einem alten Text her. Deshalb kann die obige Beschreibung eigentlich in der Erzählung als szenisch-erzählende Rede verwendet werden. Insofern nimmt die epische Illusion im Binnenstück eine dominante Stellung ein, während das Rahmenstück die dramatische Illusion hervorruft.

Wenn die dramatische Illusion trotz der epischen Illusion im Binnenstück dieses Stücks nicht ganz verschwindet, dann ist das auf seine Stück-im-Stück-Struktur zurückzuführen. Denn die Figuren des Rahmenstücks spielen im Stück im Stück das Binnenstück und der Eindruck, daß dieses Kreidekreis-Stück gespielt wird, bleibt trotz des Einsatzes der epischen Techniken weiter bestehen.

---

<sup>287</sup>Brecht: a.a.O., S. 101.

<sup>288</sup>Brecht: a.a.O., S. 103.

Bis jetzt habe ich mich mit den Dramen mit Erzählerfigur beschäftigt, die die epische Illusion hervorrufen. Die epische Illusion kann aber auch ohne die Einführung einer Erzählerfigur erzeugt werden. Im nächsten wird auf dieses Thema näher eingegangen.

#### 4.2.3.2 Epische Illusion ohne Erzähler

Wenn ein vergangenes Geschehen im Drama nicht als Gegenwärtiges, sondern als Vergangenes dargestellt wird, kann dies die Gegenwartsillusion des dramatischen Geschehens durchbrechen: Auf der anderen Seite bekommt der Zuschauer den Eindruck, als ob das Dargestellte in der Vergangenheit wirklich passiert wäre. Eine solche epische Illusion entsteht im Drama normalerweise durch die erzählende Rede der Erzählerfigur. Jedoch kann die epische Illusion auch ohne Erzähler zustandekommen.

„Andorra“ von Max Frisch ist als Beispiel dafür anzusehen. Die Schuldigen, die für Andris Tod direkt oder indirekt mitverantwortlich waren, treten jeweils nach den dargestellten Szenen in den Zeugenstand auf der Bühne und erörtern die damaligen Ereignisse bzw. Situationen im Rückblick, wobei sie sich zu verteidigen bzw. zu rechtfertigen versuchen.

„Vordergrund

*Der Wirt, jetzt ohne die Wirtschürze, tritt an die Zeugenschranke.*

WIRT Ich gebe zu: Wir haben uns in dieser Geschichte alle getäuscht. Damals. Natürlich hab ich geglaubt, was alle geglaubt haben, damals. Er selbst hat's geglaubt. Bis zuletzt. Ein Judenkind, das unser Lehrer gerettet habe vor den Schwarzen da drüben, so hat's immer geheißen. [...] Ich bin nicht schuld, daß es dann so gekommen ist. Das ist alles, was ich nach Jahr und Tag dazu sagen kann. Ich bin nicht schuld.“<sup>289</sup>

Die einzelnen Geschichten vor diesen Aussagen sind zwar szenisch dargestellt, jedoch wird das szenisch Dargestellte durch die Rechtfertigung der Zeugen im Zeugenstand als vergangene Geschichte gezeigt. Dies wird vor allem durch das Wort „damals“ hervorgehoben. Die szenisch dargestellte Geschichte erweist sich automatisch als Vergangenes, weil sich die Andorraner danach im Zeugenstand rechtfertigen. Daraus erfolgt die epische Illusion, die hier ohne Erzählerfigur entsteht.

---

<sup>289</sup>Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 4. S. 477.

## Schlußbemerkung

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war die Erforschung der Illusionsproblematik im Drama.

Der Begriff der Illusion spielt in der Literaturwissenschaft besonders im Zusammenhang mit Drama und Erzählliteratur oder allgemein: „geschehensdarstellender“<sup>290</sup> Literatur, eine wichtige Rolle. Jedoch fehlt es bislang an einer differenzierten und systematischen Erörterung der Illusionsproblematik in bezug auf die einzelnen Textschichten und Textpartien des literarischen Werks.

Die Arbeit versteht sich als ein Beitrag zu dieser methodischen Problematik am Beispiel des neueren deutschsprachigen Dramas, besonders vom Naturalismus bis zur Gegenwart.

Gegen eine pauschale Verwendung des Begriffs Illusionstheater bzw. illusionistisches Drama habe ich den Begriff unterschiedlicher „Illusionsgrade“ gesetzt, an denen jedwedes Drama auf seine Weise Anteil hat. Bildung von Illusion, Abschwächung von Illusion oder auch Durchbrechung von Illusion im einzelnen Stück können auf diese Weise jeweils in ihrem spannungsreichen Zusammenhang erfaßt werden.

Der Gang der Abhandlung orientiert sich an den elementaren Kategorien Zeit, Raum und Geschehen, wobei hier das in der Illusionsforschung meist vernachlässigte Element des Stoffs außer den konstituierenden, traditionellen Kategorien im Zusammenhang mit dem Illusionsproblem untersucht wird.

Im ersten Teil handelt es sich um den stofflichen Aspekt bezüglich der Illusionsproblematik.

Von Aristoteles ausgehend werden zuerst zwei Elemente, nämlich Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, als Kriterien der drei Kombinationen abgeleitet: Die Kombination von Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, die Kombination von Möglichkeit und Unwahrscheinlichkeit und die Kombination von Unmöglichkeit und Unwahrscheinlichkeit. Dabei wird klargestellt, daß die Unterscheidung zwischen der Kombination von Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit und der Kombination von Möglichkeit und Unwahrscheinlichkeit keinen strukturellen und systematischen, sondern einen graduellen Unterschied darstellt. Denn die

---

<sup>290</sup> Die folgende Formulierung der „geschehensdarstellenden“ Literatur ist das Ergebnis der intensiven Auseinandersetzung von Weber mit der Frage nach dem Gegenstand, auf den sich alle literaturwissenschaftliche Erzähltheorie bezieht. Weber hält an dem Begriff Erzählung als Strukturbegriff fest, wobei er Storyliteratur als Oberbegriff vorschlägt: „Storyliteratur. Umständlicher gesagt: Texte, denen eine Geschichte zugrunde liegt. Vorsichtiger gesagt, um möglichst wenig auszuschließen: Texte, denen ein Geschehen zugrunde liegt, oder geschehensdarstellende Texte.“ Vgl. Weber: Geschichtenerzähler, S. 151-153, bes., S. 152.

Frage, ob die in der realen Welt möglichen Stoffe als wahrscheinlich oder als unwahrscheinlich erscheinen, ist eigentlich eine Frage des Prozentsatzes und hängt daher wesentlich von dem subjektiven Urteil des Zuschauers ab. Aus der Kombination von Unmöglichkeit und Unwahrscheinlichkeit ergibt sich, daß die Illusion in diesem Fall am stärksten abgeschwächt bzw. durchbrochen wird, weil die Fiktionalität des dramatischen Stoffs durch die Unstimmigkeit mit den wirklichen Tatsachen oder durch die Unmöglichkeit in der Wirklichkeit sichtbar wird.

Unter dem Geschichtsdrama lassen sich verschiedene, anscheinend unhomogene Dramen unter dem stofflichen Aspekt subsumieren. Im Geschichtsdrama handelt es sich um historische, vergangene Geschehnisse. Diese Tatsache steht eigentlich im Widerspruch mit der Gattung des Dramas, das sich durch seine gegenwartsillusionistische Darstellungsweise von der Erzählung unterscheidet. Im Unterschied zum dokumentarischen Theater dient die Geschichte im Geschichtsdrama nur als Quelle für dramatische Ereignisse und Figuren. Das Geschichtsdrama erschöpft sich nicht im historischen Stoff. Es basiert zwar auf historischen Fakten, jedoch bleibt der freie Umgang des Dichters mit diesen Fakten größtenteils gewährleistet. Unter diesem Aspekt sind „Maria Stuart“ von Friedrich Schiller, „Marat/Sade“ von Peter Weiss, „Romulus der Große“ von Friedrich Dürrenmatt und „Die Chinesische Mauer“ von Max Frisch behandelt worden, wobei die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen dem freien Umgang des Autors mit historischen Fakten und der Illusion gerichtet worden ist.

Das Dokumentartheater basiert grundsätzlich auf Dokumenten, die dem aktuellen Geschehen oder der Vergangenheit entnommen werden. Dieser stoffliche Aspekt ist ein entscheidendes Moment, das die Gattung des Dokumentartheaters bestimmt. Das Dokumentartheater habe ich nach Hans-Henner Nordmann - in zwei Typen, nämlich Mischtyp und reinen Typ, unterteilt. Das Dokumentartheater, das in den Mischtyp einzuordnen ist, besteht nicht nur aus realen Tatsachen, sondern auch aus frei erfundenen fiktionalen Bestandteilen. Wir haben festgestellt, daß die ästhetische Gestaltung sowohl im Mischtyp als auch im reinen Typ möglich ist. Es ist weiter untersucht worden, ob eine gewisse Illusion trotz der desillusionierenden Formelemente unter dem stofflichen Aspekt entstehen kann und wie der Unterschied zwischen verschiedenen Subtypen innerhalb des Dokumentartheaters im Hinblick auf die Illusionsproblematik aussieht.

„Der Stellvertreter“ von Rolf Hochhuth und „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ von Heinar Kipphardt sind unter dem stofflichen Aspekt in den Mischtyp einzuordnen. Durch die Orientierung an Fakten und deren geringfügige Veränderungen im realistischen Rahmen wirkt „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ unter dem stofflichen Aspekt stärker illusionistisch als „Der Stellvertreter“, in dem antiillusionistische Effekte durch die Einführung der mystischen

Figur „Doktor“ und durch die Dissonanz der verwendeten Darstellungsweisen hervorgerufen werden.

Als Beispiele für den reinen Typ des Dokumentartheaters habe ich „Die Ermittlung“ von Peter Weiss und „Das Verhör von Habana“ von Hans Magnus Enzensberger herangezogen. Weiss konzentriert sich auf die rein faktischen Dokumente des Auschwitz-Prozesses, ohne geringe Erweiterungen oder Ergänzungen vorzunehmen. „Die Ermittlung“ unterscheidet sich in dieser Tatsachenbezogenheit vom Stück Kipphardts, der das Quellenmaterial zum Teil durch Ergänzung und Vertiefung veränderte. Auch „Das Verhör von Habana“ gehört zum reinen Typ des Dokumentartheaters. Jedoch besteht ein Unterschied zwischen diesem Stück und „Die Ermittlung“. „Das Verhör von Habana“ ist durch strenge Tatsachenbezogenheit gekennzeichnet, und das Verfahren des Autors in diesem Werk wird lediglich auf die Auswahl der vorliegenden dokumentarischen Materialien reduziert. In der „Ermittlung“ hingegen verzichtet Peter Weiss nicht auf den Gebrauch von ästhetischen Mitteln. In der „Ermittlung“ macht sich bemerkbar, daß die Ästhetizität auch in den nichtfiktionalen Texten eine konstitutive Rolle spielen kann. Dabei kann die Wirklichkeitsillusion durch die Verwendung der verschiedenen künstlerischen Mittel abgeschwächt werden, weil diese Mittel dem Rezipienten den künstlichen, artifiziellen Charakter des Textes zu erkennen geben.

Beim Thema „literarische Fiktion als Verarbeitungsmaterial“ sind zwei Dramen - „Antigone“ von B. Brecht und „Der Prozeß“ von Peter Weiss - analysiert worden. Ich ging davon aus, daß der Zuschauer durch unverkennbare Fiktionalität des als Vorlage gebrauchten Textes eine Distanz zum verarbeiteten Stück gewinnen kann. In solchen Dramen wird der Zuschauer auf die Gemeinsamkeit und Verschiedenheit zwischen der Vorlage und dem aufgeführten Stück aufmerksam, in dem er ständig aus gewisser Distanz die beiden Texte miteinander vergleicht.

In „Publikumsbeschimpfung“ von Peter Handke ist der Stoff des literarischen Textes nichts anderes als die Wirklichkeit. Er versucht mit seinem Stück die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion vollständig aufzuheben. Sein Experiment scheitert, weil er schließlich in ein Paradoxon gerät. Das Paradoxon liegt darin, daß er zwar einerseits die bisherige Zweiteilung zwischen Schauspieler und Zuschauer und damit auch die Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit abzuschaffen sucht, aber andererseits wieder eine Theaterform benutzt. Schließlich wird eine klare Unterscheidung der Wirklichkeit von der theatralischen Fiktion für die Fortsetzung der Theateraufführung erforderlich. Die zwei unterschiedlichen Reaktionen des Zuschauers auf dieses Stück verdeutlichen, daß der Anspruch des Dramas auf einen Sonderstatus gegenüber der Wirklichkeit nicht annulliert, sondern konstatiert wird: Wenn der Zuschauer die

Theateraufführung für die Wirklichkeit hält und sich in die Aufführung einmischt, kann das Stück nicht mehr fortgesetzt werden. Wenn der Zuschauer auf die Beschimpfung der Schauspieler nicht reagiert, zeigt dies, daß er die Grenze zwischen dem Theater und der Wirklichkeit zugibt und die Theateraufführung für Fiktion hält. Dies bestätigt wiederum die Unmöglichkeit der totalen Desillusionierung im Drama.

Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit thematisiert die Illusionsproblematik bezüglich der Kategorie der Zeit. Im Hinblick auf die Kategorie der Zeit entsteht die Illusion besonders dadurch, daß das Publikum den Eindruck gewinnt, die dargestellten Bühnenergebnisse spielten sich **jetzt** vor ihm ab. Die Abschwächung bzw. die Durchbrechung der Illusion auf der zeitlichen Ebene entsteht durch die Unstimmigkeit zwischen der realen Aufführungszeit und der fiktiven Zeit im Drama. Die Illusion kann hingegen entstehen, wenn die fiktive gespielte Zeit mit der realen Spielzeit identisch ist und das Publikum keine zeitliche Diskrepanz wahrnimmt.

Im folgenden werden verschiedene Dramen nach dem Illusionsgrad in bezug auf die Kategorie der Zeit gegliedert. Wenn das naturalistische Drama und „Publikumsbeschimpfung“ in der folgenden Untersuchung den höchsten Grad der Illusion zeigen, ist „Biografie: Ein Spiel“ von Max Frisch durch den niedrigsten Illusionsgrad gekennzeichnet.

Das naturalistische Drama zielt auf eine möglichst große Annäherung der fiktiven Darstellung an die empirische Realität und auf eine möglichst weitgehende Unmittelbarkeit der Darstellung ab. Ich habe versucht, dies am Beispiel „Papa Hamlet“ von Arno Holz und Johannes Schlaf zu veranschaulichen. Mittels des „Sekundenstils“ gibt dieser Text einen großen Wahrscheinlichkeitseindruck, der sich auch auf der zeitlichen Ebene widerspiegelt.

In „Publikumsbeschimpfung“ von Peter Handke zeigt sich auch der perfekte Illusionseffekt zumindest auf der zeitlichen Ebene. Denn die gespielte Zeit, die die vier Sprecher zum Sprechen ihres geübten Sprechtextes brauchen, ist mit der Aufführungszeit identisch. Handke integriert auch die Pause als eine gespielte Zeit in das Stück, was die Illusion bezüglich des zeitlichen Elements steigert. „Trilogie des Wiedersehens“ von Botho Strauß ist nach dem Prinzip der Drei Einheiten konzipiert, so daß die Illusion auf der zeitlichen Ebene im Endeffekt nur gering abgeschwächt wird. Bei genauerem Hinsehen werden jedoch die aristotelischen Drei Einheiten hier nur als Scheinkategorie benutzt. Denn dieses Stück verwendet filmtechnische Mittel, die das Hineinversetzen des Zuschauers in das Geschehen verhindern. Der Zeitverlauf des Stücks „Rose Bernd“ von Gerhart Hauptmann ist noch sprunghafter als in „Trilogie des Wiedersehens“. Im Hinblick auf die Illusionsproblematik führt der zeitlich weitgespannte Abstand der sukzessiven Chronologie dieses Stücks die Illusionsabschwächung herbei. „Im Dickicht der Städte“ von

Bertolt Brecht ist auch ein ähnliches Beispiel für den sprunghaften Zeitverlauf. Die Zeitraffungstechnik, die in diesem Stück verwendet wird, führt zur zeitlichen Diskrepanz zwischen gespielter Zeit und Spielzeit und bildet einen Grund für die relativ starke Illusionsabschwächung.

Ich habe das Geschichtsdrama auch unter dem Gesichtspunkt der zeitlichen Sukzession betrachtet. In diesem Fall war vom Geschichtsdrama mit linearem Zeitablauf in Form der Vergangenheit die Rede. Hier wurde der grundlegende Widerspruch zwischen dem Gegenwartscharakter des Dramas und der Auswahl des historischen Stoffs, also die dem Geschichtsdrama als solchem innewohnende Diskrepanz zwischen gespielter Zeit der Vergangenheit und realer Spielzeit der Gegenwart thematisiert. Dieses gattungsbestimmte Problem wird erst dann ersichtlich, wenn man das Geschichtsdrama im Hinblick auf die Illusionsproblematik betrachtet. Denn das Geschichtsdrama soll trotz seines vergangenen Charakters auf der Bühne in Form der Gegenwart aufgeführt werden. Trotz der sukzessiven Zeitabfolge im Geschichtsdrama handelt es sich hier nicht um ein gegenwärtiges Geschehen, sondern um ein vergangenes. Demzufolge sind die zeitliche Sukzession und die Einhaltung der Einheit der Zeit keine Garantie für die Gegenwartsillusion. Vielmehr empfindet der Zuschauer diese Unstimmigkeit und gewinnt eine Distanz zum Bühnengeschehen.

Ein anderes Beispiel für den Illusionsdurchbruch, dessen Grund im gattungsimmanenten Charakter des Dramas liegt, findet sich auch in Dramen, in denen eine konkrete, auf die Vergangenheit verweisende Zeitangabe für das Bühnengeschehen gegeben ist. Als Beispiel ist „Der Besuch der alten Dame“ von Friedrich Dürrenmatt zu nennen. Die im Stück deutlich genannte Zeitangabe gibt dem Zuschauer einen zeitlichen Abstand zwischen der Zeit der Handlung und der des Zuschauers zu erkennen, wodurch die Gegenwartsillusion des Dramas durchbrochen wird.

Im Unterschied zu den Dramen, die eine lineare Zeitstruktur haben, gib es auch Dramen, in denen der lineare Zeitablauf in verschiedener Form aufgehoben wird. In den Dramen, in denen Montage als Gestaltungsprinzip verwendet wird, wird der lineare Handlungsablauf aufgehoben. Die Montage-Konstruktion blockiert den Illusionsvorgang und ermöglicht eine Distanz zur dramatischen Handlung. Die Dramen, die Montage als Konstruktionsprinzip verwenden, können in zwei Typen unterteilt werden: Erstens gibt es Dramen, in denen das Zentrum dieser Montage-Konstruktion der Autor selbst ist. Der Autor tritt allerdings nicht im Drama auf. Brechts „Furcht und Elend des dritten Reichs“ ist ein Beispiel dafür. Zweitens gibt es Dramen, in denen das Zentrum dieser Montage-Konstruktion eine Figur ist. Auch wenn der Autor selbst die

komplizierte Handlungsstruktur durch die Montagetechnik herstellt, läßt er das Bühnengeschehen durch eine Bühnenfigur vermitteln, die sozusagen als Orientierungszentrum für jedes Geschehen fungiert. „Trotzki im Exil“ von P. Weiss kann man in diesen Typus einordnen. Die Montage-Konstruktion fordert vom Publikum viel Konzentration und eine distanzierende, reflektierende Rezeptionshaltung, anstatt sich ins Bühnengeschehen illusionistisch einzufühlen. Sie zeigt deswegen auf der zeitlichen Ebene einen sehr niedrigen Illusionsgrad.

Im Stück „Biografie: Ein Spiel“ von Max Frisch ahmt die fiktive Zeit nicht die wirkliche Zeit nach. Wenn die Figur Kürmann ihr vergangenes Leben in einer Probesituation zu verändern versucht, aber scheitert, wird die gespielte Zeit offenkundig als fiktive Zeit ausgegeben. Wenn die Wirklichkeit, die schon zur Geschichte geworden ist, nicht imitiert wird, sondern zum Gegenstand des Spiels wird, wird die Zeit in der Zeitlosigkeit der Spielsituation aufgehoben. Die Zeit gewinnt in der ständigen Wiederholung ihre eigentliche Bedeutung. Dadurch wird die Illusion auf der zeitlichen Ebene stark gestört. Auf der anderen Seite kann sich jedoch das Publikum der Illusion aussetzen, daß die probeähnliche Spielsituation wirklich stattfindet. Auf der Ebene dieser Illusion ist die gespielte, fiktive Zeit des Spiels, d.h. die Zeit, die das Biographie-Spiel gebraucht hat, mit der Aufführungszeit des Stücks identisch.

Im dritten Teil wird das Illusionsproblem im Hinblick auf die Kategorie des Raumes untersucht. Ich habe vorhin Dramentext wie folgt definiert: „Dramentext ist im Haupttext ein Schreib - Lese - Text, der darauf angelegt ist, auf der Bühne als Sprech - Hör - Text realisiert zu werden.“<sup>291</sup> Aus diesem Grund ist es erforderlich, das Drama nicht bloß als einen Lesetext, sondern als einen auf der Bühne zu realisierenden Text zu betrachten. Dadurch wird der gattungsspezifische Charakter des Dramas hervorgehoben: „Drama ist keine rein literarische, sondern eine „plurimediale“ Kunstgattung.“<sup>292</sup>

Die Illusionsbühne bzw. Guckkastenbühne wurde erst dann möglich, als der entscheidende Schritt zu einer vollständigen Trennung von Publikum und Bühne und demzufolge zur absoluten dramatischen Illusion vollzogen wurde: also erst im 20. Jahrhundert. Zuerst habe ich die Illusionsproblematik im Raum, vor allem in bezug auf den Vorhang bzw. dessen Funktionswechsel, betrachtet. Der Vorhang fungierte am Anfang der Guckkastenbühne als unentbehrlicher Bestandteil der Bühne und diente dazu, eine vollkommene dramatische Illusion zu erzielen. Jedoch veränderte sich die Funktion des Vorhangs mit der Zeit. In den

---

<sup>291</sup> Weber: Forschungsliteratur zur Theorie des Dramas, S. 25.

<sup>292</sup> Ebd.

Dramenstücken des zwanzigsten. Jahrhunderts diente der Vorhang nicht selten zum Desillusionierungseffekt. „Der gelbe Klang“ von Wassily Kandinsky wurde als Beispiel dafür analysiert. In „Der gelbe Klang“ dient der Vorhang als Leinwand und wird auf die Hinterbühne verlegt. In „Die Versicherung“ von Peter Weiss fällt der Vorhang nicht zwischen Bühne und Zuschauerraum, sondern auf der Bühne. Hier wird der Vorhang auch von einer Figur vor die Bühne gezogen. Diese Geste führt schließlich zur Illusionsdurchbrechung, wobei der Zuschauer zum Nachdenken über die Bedeutung, die hinter diesem ungewöhnlichen Vorhangsgebrauch steckt, angeregt wird. Weiss läßt in „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ beim Auftritt der Figuren den Vorhang auf fünf Stöcken aus rotem Samt tragen. Dadurch wird der Vorhang endgültig als Bühnenrequisit in die Bühne integriert. In „Publikumsbeschimpfung“ läßt Peter Handke die Theateraufführung schon beginnen, bevor der Vorhang geöffnet wird. Als sich der Vorhang öffnet, zeigt die Bühne nur einen leeren Raum. Die Erwartung des Zuschauers, daß das Stück nach der Öffnung des Vorhangs anfangen wird, wird auf diese Weise nicht erfüllt. Denn dieses Stück begann schon vor der Öffnung des Vorhangs. Auf diese verschiedenen Weisen wird der Vorhang desillusionistisch verwendet, was die traditionelle Definition der Funktion des Vorhangs nicht mehr gelten läßt.

Die nächste Frage war das Verhältnis vom fiktiven Bühnenraum und realem Wirklichkeitsraum. Wenn der Bühnenraum die Illusion eines realen Raums erzeugen will, soll er realitätsnah gestaltet werden. Für diesen Effekt können z.B. konkrete Angaben zur Bühnenrealisierung gegeben werden. Die Frage, ob der Raum im dramatischen Text konkret und realitätsnah oder abstrakt und unreal beschrieben ist, entscheidet also das Ausmaß der Illusion. Als Beispiel habe ich zwei gegensätzliche Dramaturgien, nämlich die naturalistische Dramaturgie und die expressionistische Dramaturgie, einander gegenübergestellt.

Im Hinblick auf die Illusionsproblematik erzeugt die Illusionsbühne der naturalistischen Konvention sicher einen sehr hohen Illusionsgrad, weil sie den dargestellten Bühnenraum in die Nähe des realen Raums zu bringen versucht. „Die Familie Selicke“ von Arno Holz und Johannes Schlaf zeigt dies deutlich. In der expressionistischen Dramaturgie hingegen macht sich ästhetische Selbstgesetzlichkeit des Dramas und gleichzeitig des Theaters deutlich bemerkbar. Die starke Tendenz zur abstrakten und symbolischen Bühne ist in „Der gelbe Klang“ von Wassily Kandinsky sichtbar, die zur Zerstörung der Wirklichkeitsillusion führt. In „Rußlands Tag“ von Ludwig Rubiner findet sich eine kinematische Raumdarstellung, wodurch die an sich statisch bleibende Bühne für den häufigen Szenenwechsel geeignet erscheint. „Der Sohn“ von Hasenclever und „Gas“ von Georg Kaiser stehen auch in engem Zusammenhang mit dieser

illusionsdurchbrechenden Dramaturgie. Dies kann das Rezeptionsverhalten des Zuschauers stark beeinflussen, weil der Zuschauer trotz der realitätsgetreu dargestellten Bühnenräume zur Entschlüsselung der dahinter verborgenen Raumsymbolik aufgefordert wird.

In den Dramen, in denen nicht viel passiert und die aus einer dementsprechenden minimalen Geschichte bestehen, bleibt die ganze Situation unverändert. Im eben erwähnten Fall findet normalerweise kein bzw. wenig Schauplatzwechsel statt, was die räumliche Gegenwartsillusion steigert. „Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle“ und „Trilogie des Wiedersehens“ von Botho Strauß sind Beispiele dafür. Die minimale Geschichte findet sich meist in den Dramen, in denen Geschichte nicht szenisch, sondern sprachlich präsentiert wird. Von der Struktur her bestehen diese Dramen aus Vordergrundgeschichte und Hintergrundgeschichte. Das minimale Geschehen in der Vordergrundgeschichte und die sprachliche Präsentation der Hintergrundgeschichte können im Zusammenhang mit dem einheitlichen Raum gebracht werden. In dem sprachlich präsentierten Dokumentarstück, dessen Spielplatz beispielsweise ein Gerichtssaal ist, spielt die sprachliche Präsentation eine dominante Rolle, wodurch die Situationsveränderung in der Vordergrundgeschichte wenig eintritt, während viel Geschehen in der Hintergrundgeschichte verbal vermittelt werden kann und dementsprechend auch der Schauplatzwechsel kaum stattfindet.

Auch in den Sprechstücken von Peter Handke tritt die Sprache an die Stelle des szenisch dargestellten Vorgangs. Hier liegt auch nur minimale Geschichte als Vordergrundgeschichte vor; nämlich der Auftritt des Sprechers und sein Sprechakt. Dafür ist kein Schauplatzwechsel notwendig, so daß der Schauplatz bis zum Ende unverändert bleibt.

Obwohl die minimale Geschichte mit weniger Situationsveränderung wenig Schauplatzwechsel zur Folge hat, gilt das Umgekehrte nicht: Das heißt, ohne Schauplatzwechsel, also in einem Raum, kann vieles passieren. „Nacht mit Gästen“ von Peter Weiss zeigt, daß eine Ereigniskette ohne Schauplatzwechsel durchaus möglich ist.

Die Untersuchung hat das Verhältnis von Raum und Geschichte zu erhellen versucht. Daraus ergab sich, daß geschehensarme Dramen allgemein wenig räumlichen Wechsel erfordern. Die Geschehensabfolge und die Situationsveränderung hingegen können zwar den räumlichen Wechsel herbeiführen, aber nicht immer. Auch die Frage, ob die szenische Darstellung oder die sprachliche Präsentation dominant sind, ist im Zusammenhang mit dem Schauplatzwechsel betrachtet worden. All diesen Thesen liegt die folgende Voraussetzung zugrunde: Der Schauplatzwechsel zerstört die räumliche Illusion. Denn die Bühne, die vor dem Zuschauer liegt, bleibt immer dieselbe.

Nach der Untersuchung zum Verhältnis von Raum und Geschichte gehe ich zum Thema „Geschehen“ über, das im vierten Teil meiner Arbeit behandelt wird. Hier handelt es sich darum, wie die chronologischen Abläufe des intentionalen Geschehens (= Handlung) und des nichtintentionalen Geschehens im Drama aufgehoben werden. Die Aufhebung des kontinuierlichen Geschehensablaufs wird zuerst in der Montagekonstruktion untersucht. Die Montage wird dadurch gekennzeichnet, daß die inhaltlich zusammenhanglosen Szenen lose aneinandergereiht bzw. aufgrund eines bestimmten Bindegliedes zusammengesetzt werde. Im Hinblick auf das Subjekt der Montagekonstruktion kann ein kontinuierlicher Geschehensablauf sowohl durch den Autor als auch durch eine vom Autor erfundene Figur aufgehoben werden.

Erstens läßt sich der Autor als unsichtbare Hand fungieren, welche die diskontinuierliche Szenenfolge zusammensetzt, ohne selber im Drama aufzutauchen. „Furcht und Elend des dritten Reichs“ von Bertolt Brecht und „Die Hypochonder“ von Botho Strauß werden in diesem Zusammenhang analysiert. Die einzelnen Szenen dieser beiden Stücke werden dem Zuschauer ohne logischen Zusammenhang dargestellt, deshalb wirken sie auf ihn sehr fremdartig. Dies steigert den Desillusionseffekt dieser Stücke.

Zweitens läßt sich die Illusion durch den Akt einer vom Autor erfundenen Figur aufheben. „Trotzki im Exil“ von Peter Weiss ist ein Beispiel dafür. In diesem Werk konstruiert der Autor als Schaffender des Dramentextes die ganze Handlung mosaikartig, die aber durch eine bestimmte Vermittlungsinstanz, d.h. die assoziativen Erinnerungen der Figur Trotzki entfaltet wird. Wenn die traumhaften und assoziativen Erinnerungen Trotzkis auf der Bühne szenisch dargestellt werden, kann dies auch zur Illusionsabschwächung führen, weil sich der Inhalt unseres inneren Bewußtseins eigentlich nur in unserem Gehirn entfaltet. Trotzdem kann die aus diesem Stück entstehende Illusion im Vergleich mit den Stücken „Furcht und Elend des dritten Reichs“ und „Die Hypochonder“ noch stärker sein. Denn die zickzackartig zusammengesetzten Szenen des Trotzki-Stücks sind vom Erinnerungsakt der Figur Trotzki zusammengebunden, wodurch die lose aneinandergereihten Ereignisse in diesem Stück als freie Assoziation dieser Figur glaubhaft dargestellt werden können.

Drittens kann der Autor einerseits die voneinander unabhängigen Szenen nach einem thematischen Zusammenhang zusammenstellen, wobei ein alle Szenen zusammenbindendes Kompositionszentrum, anders als in „Trotzki im Exil“, fehlt. Andererseits läßt der Autor eine von ihm erfundene Figur auftreten, die in jeder Szene als Hauptfigur eine wichtige Rolle spielt und die lose aneinandergereihten Szenen miteinander in Verbindung bringt. „Groß und Klein“ von Botho Strauß ist diesem dritten Typus der Montage-Konstruktion zuzuordnen. Die

dramatische Illusion wird in diesem Drama insbesondere durch die Sprunghaftigkeit und die Zusammenhanglosigkeit der Einzelsituationen stark abgeschwächt. Alle drei Typen der Montagetechnik zeigen in der Aufbauform verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten und dementsprechend unterschiedlichen Illusionsgrad.

Die Aufhebung des kontinuierlichen Geschehensablaufs und die dadurch entstehende Illusionsdurchbrechung kann durch die außerhalb des Geschehens stehende Figur oder durch die aus der Rolle fallende Figur verursacht werden. Diese Figuren treten meist sowohl in einer dem Spiel im Spiel ähnlichen Struktur als auch in der Struktur des Spiels im Spiel auf.

Zuerst bin ich auf das Drama mit einer dem Spiel im Spiel ähnlichen Struktur eingegangen. Die Illusion in den Stücken „Die Chinesische Mauer“ von Max Frisch und „Das Verhör von Lukullus“ von Bertolt Brecht wird durch die Einmischung der außerhalb des Geschehens stehenden Figur in das Geschehen durchbrochen. In diesem Fall entsteht ein Rahmen, in dem diese Figuren als Erzähler, fiktiver Regisseur, Ausrufer usw. fungieren. Sie mischen sich ständig in das Geschehen der Binnenhandlung ein, wodurch zwar die Illusion der Binnenhandlung abgeschwächt, jedoch die der Rahmensituation um so mehr verstärkt wird. Das Illusionsproblem hängt hier davon ab, ob die Figur außerhalb des Geschehens steht, bzw. aus ihrer Rolle fällt und inwiefern sie auf den fiktiven Charakter des Stücks verweist.

Der Chor kann auch den kontinuierlichen Geschehensablauf unterbrechen und besitzt damit eine antiillusionistische Funktion. Diese Funktion des Chors wird hier an zwei Beispielen untersucht. In „Biedermann und die Brandstifter“ von Max Frisch spielt der Chor die Rolle des Kommentators bzw. des Warners, indem er außerhalb des Geschehens steht oder den Geschehensablauf unterbricht. Wenn der Chor aber als Feuerwehrleute an dem Geschehen teilnimmt, agiert er im Geschehen, wodurch die dramatische Illusion erzeugt werden kann. Dies zeigt, daß die Illusionsproblematik davon abhängt, ob der Chor als Feuerwehrleute am Geschehen teilnimmt oder außerhalb des Geschehens steht. Der Chor in „Hölderlin“ von Peter Weiss bleibt dagegen immer außerhalb des Geschehens, was die illusionistische Einfühlung des Zuschauers verhindert und seine Distanz zum Geschehen ermöglicht.

Wenn eine Figur aus ihrer Rolle fällt, wird der Geschehensablauf unterbrochen und damit auch die dramatische Illusion durchbrochen. Ein Beispiel für die aus der Rolle fallende Figur habe ich mit „Mann ist Mann“ von Bertolt Brecht gezeigt. In diesem Drama spricht die Witwe Begbick einen Zwischenspruch und fällt dabei aus ihrer Rolle, indem sie sich an das Publikum wendet. Durch dieses Aus-der-Rolle-Fallen wird ein starker Desillusionseffekt erzeugt, weil das Publikum sich dadurch des fiktiven Charakters des Geschehens deutlich bewußt wird. Wenn eine

spielinterne Figur aus dem Spiel herauskommt, macht sich der Spielcharakter der dargestellten Szenen deutlich bemerkbar.

Im Spiel im Spiel läßt sich die Illusion des Rahmenstücks verstärken, wenn die Illusion des Binnenstücks durch das Einmischen der zum Rahmenstück gehörigen Figuren ins Binnenstück durchbrochen wird. Ich habe dies am Beispiel „Marat/Sade“ von Peter Weiss demonstriert. Daraus ergab sich letztlich, daß es im Hinblick auf das Problem der Illusion im Grunde gleich ist, ob sich die zum Rahmenstück gehörige Figur in das Binnenstück einmischt oder ob die zum Rahmenstück gehörige Figur aus ihrer Rolle fällt. Denn die Fiktivität des Binnenstücks wird in allen beiden Fällen manifest.

Ich habe bis jetzt die Illusionsproblematik ausschließlich im Hinblick auf die dramatische Illusion untersucht. Der letzte Teil meiner Arbeit befaßt sich aber auch mit den Dramen bzw. den Dramenpartien, die zwar dramatisch - nichtillusionistisch, dabei jedoch episch - illusionistisch sind. Wenn die epische Illusion in einem Drama erzeugt wird, wird die dargestellte Wirklichkeit nicht als Gegenwart, sondern als Vergangenheit präsentiert. Der episch – illusionistische Effekt kann durch eine Erzählfigur hervorgerufen werden. Als Beispiel dafür habe ich „Marat/Sade“ von Peter Weiss und „Der kaukasische Kreidekreis“ von Bertolt Brecht genommen. In „Marat/Sade“ wird Cordays Ankunft in Paris und ihr Kauf eines Dolchs von „Kokol und Polpoch“ singend erzählt. In „Der kaukasische Kreidekreis“ läßt auch Brecht den Sänger Arkadi Tschaidse eine Geschichte als vergangenes Geschehen erzählen. Falls die dramatische Illusion trotz der epischen Illusion nicht ganz verschwindet, dann ist dies auf die Spiel-im-Spiel-Struktur des Dramas zurückzuführen. Denn wenn die Figuren des Rahmenstücks das Binnenstück spielen, wird der Eindruck erweckt, daß die spielenden Figuren wirklich existieren und dieser Spielakt als solcher echt ist.

Die epische Illusion kann auch ohne Erzählerfigur erzeugt werden. In Frischs Drama „Andorra“ treten die Andorraner jeweils nach den dargestellten Szenen auf die Rampe und versuchen, sich im Rückblick auf vergangenes Geschehen und in ihren Kommentaren zu rechtfertigen. Dadurch wird das vorher szenisch Dargestellte als Vergangenes gezeigt. Dies führt die epische Illusion beim Zuschauer herbei.

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht, mich mit der bestehenden Unterscheidung vom Illusionstheater und epischen Theater auseinanderzusetzen und statt dieser Vereinfachung eine differenzierte und systematische Betrachtung anzustellen. Für diesen Zweck wurden vier elementare Kategorien, nämlich Stoff, Zeit, Raum und Geschehen, verwendet. Dies soll ermöglichen, sich der Illusionsproblematik aus verschiedenen Perspektiven anzunähern und den

unterschiedlichen Illusionsgrad der jeweiligen Kategorie ins Auge zu fassen. Über die Fragen, ob es noch eine für die Illusionsproblematik wesentliche Kategorie gibt oder ob die Subkategorien bei den vier genannten Kategorien unvollkommen sind, kann und soll man durchaus weiter diskutieren.

## **Literaturverzeichnis**

### **a) Primärliteratur**

**Aristoteles:** Poetik. Stuttgart: Philipp Reclam 1964

**Brecht, Bertolt:** Gesammelte Werke. hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller: Frankfurt/M: Suhrkamp 1989

**Dürrenmatt, Friedrich:** Der Besuch der alten Dame. Tragische Komödie. Zürich: Diogenes 1980

Ders.: Es steht geschrieben. Zürich: Diogenes 1980

Ders.: Romulus der Große. Ungeschichtliche historische Komödie. Zürich: Diogenes 1980

Ders.: Theater Essays und Reden. Zürich Diogenes 1980

**Enzensberger, Hans Magnus:** Das Verhör von Habana. Frankfurt/M: edition suhrkamp 1972

**Frisch, Max:** Stücke. Bd. I. Frankfurt/M: Suhrkamp 1962

Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 7 Bd. 1931-1985. hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt/M: Suhrkamp 1976

**Handke, Peter:** Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt/M: edition suhrkamp 1966

Hauptmann, Gerhart: Rose Bernd. Frankfurt/M: Ullstein 1959

Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. Schauspiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963

Holz und Schlaf: Papa Hamlet. Ein Tod. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1963

Dies.: Die Familie Selicke. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1977

**Kandinsky**, Wassily: Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition. In: Horst Denkler (Hrsg.): Einakter und kleine Dramen des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1968, S. 54-64.

Kipphardt, Heinar: In der Sache J. Robert Oppenheimer. Schauspiel. Frankfurt/M: Suhrkamp 1964

**Lessing**, Gotthold Ephraim: Werke in 3 Bänden. München: Carl Hanser 1969

**Schiller**, Friedrich: Sämtliche Werke. hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981

Strauß, Botho: Besucher. Komödie. München: dtv 1990

Ders.: Die Hypochonder. Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle. Zwei Theaterstücke. München: dtv 1984

Ders.: Groß und Klein. Szenen. München: Hanser 1979

**Tieck**, Ludwig: Der junge Tischlermeister. München: Winkler 1966

Ders.: Schrifte in zwölf Bänden. Bd. 6. hrsg. v. Manfred Fank. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag 1985

**Weber, Dietrich**: Erzählliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998

Weiss, Peter: Werke in sechs Bänden. Frankfurt/M: Suhrkamp 1991

Ders.: Notizbücher 1960-1971. Bd. 2. Frankfurt/M: Suhrkamp 1982, S. 143-328.

## b) Sekundärliteratur

**Barton**, Brian: Das Dokumentartheater. Stuttgart: Metzler 1987

Bauer, Wolfgang: Uraufführung in Frankfurt und Wien: Dandy Handkes „Publikumsbeschimpfung“. In: Kleine Zeitung (Graz), 11. 6. 1966

Baumgart, Reinhard: Die Konterrevolution, ein Modell und ein Pfau. In: Joachim Schickel (Hrsg.): Über Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt/M: Suhrkamp 1970

Beise, Arnd und Breuer, Ingo: Erläuterung und Dokumente. Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1995, S. 91-111.

Berghahn, Klaus L.: Eine konservative Revolution als „american dream?“ In: Basis 2. 1971, S. 305-313.

Berthold, Siegwart: Der sogenannte „konsequente Naturalismus“ von Arno Holz und Johannes Schlaf. Bonn: Uni., Diss. 1967

Braun, Karlheinz: Materialienband zu Peter Weiss` „Marat/Sade“. Frankfurt/M: Suhrkamp 1973

Braunek, Manfred (Hrsg.): Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Bamberg: C.C. Buchners 1977

**Cowen**, Roy C.: Hauptmann. Kommentar. Zum nichtdramatischen Werk. München: Winkler 1981

**Dahms**, Erna: Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs. Bedeutung und technische Darstellung. Berlin: Walter de Gruyter 1985

Demetz, Peter: Fette Jahre, magere Jahre. München: Piper 1986

Denkler, Horst: Das Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater. München: Winkler 1979

Ders.: Einakter und kleine Dramen des Expressionismus, Stuttgart: Philip Reclam Jun. 1968

Dietschreit, Frank und Heinze-Dietschreit, Barbara: Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart: Metzler 1986

Drosdowski, Günther (Hrsg.): Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1989

Durzak, Manfred: Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie. Stuttgart: Reclam 1972

**Fradkin**, Ilja: Bertolt Brecht. Weg und Methode. Leipzig: Philipp Reclam 1974

Freitag, Gustav: Die Technik des Dramas. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992

Friedemann, Käte: Die Rolle des Erzählers in der Epik. In: Volker Klotz (Hrsg.): Zur Poetik des Romans. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969

Frisch, Max: Der Autor und das Theater. In: ders.: Öffentlichkeit als Partner. Frankfurt/M: Suhrkamp 1976

Fritsche, Martin: Hans Magnus Enzensbergers produktionsorientierte Moral. Konstanten in der Ästhetik eines Widersachers der Gleichheit. Frankfurt/M: Peter Lang 1997, S. 84-95.

**Gabler**, Werner: Der Zuschauerraum des Theaters. In: Julius Petersen (Hrsg.): Theatergeschichtliche Forschungen 44. Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1977, S. 32-88.

Gockel, Heinz: Max Frisch. Drama und Dramaturgie. München: R. Oldenbourg 1989

Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften 1771-1805. In: Friedmar Apel, Hendrik Birus u.a. (Hrsg.): Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Bd. 18. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag 1989

Gontrum, Peter: Max Frisch's „Die Chinesische Mauer“. A new approach to World Theater. In: Revue des Langues Vivantes 36, Tijdschrift voor Levende Talen, XXXVI, 1970, 1, S. 35-44.

**Hahn**, Karl-Heinz: Schiller und die Geschichte. In: Klaus L. Berghan (Hrsg.): Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg/Ts: Scriptor 1975, S. 25-54.

Handke, Peter: Straßentheater und Theatertheater. Frankfurt/M: Suhrkamp 1969

Hanenberg, Peter: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben. Berlin: Erich Schmidt 1993

Hanstein, Adalbert v.: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebte Literaturgeschichte. Leipzig: Voigtlaender 1901

Hart, Heinrich: Literarische Erinnerungen. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3. Berlin: 1907

Hecht, Werner: Bertolt Brecht. Die Antigone des Sophokles. Materialien zur Antigone. Frankfurt/M: Suhrkamp 1965

Heidemann, Ingeborg: Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968

Heinz, Günter: Peter Handke. München: R. Oldenbourg 1976

Herman, Hans Peter und Hermann, Martina: Maria Stuart. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt/M: Diesterweg 1989

Hildebrandt, Klaus: Naturalistische Dramen Gerhart Hauptmanns. München: R. Oldenbourg 1983

Hilzinger, Klaus Harro: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Tübingen: Max Niemeyer 1976

Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1963

Ders.: Die Dramaturgie des späten Brecht. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956

Ders.: Zur Poetik des Geschichtsdramas. In: ders. (Hrsg.): Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Frankfurt/M: Suhrkamp 1981

Horn, András: Marginalie über eine Methode der Illusionsförderung in der Erzählkunst. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 41. Stuttgart: J. B. Metzler 1967, S. 592-595.

**Ignée**, Wolfgang: Publikums raus. In: Michael Scharang (Hrsg.): Über Peter Handke. Frankfurt/M: Suhrkamp 1972, S. 118-120.

**Jacobs**, Jürgen: Peter Handke: In: Dietrich Weber (Hrsg.): Deutsche Literatur seit 1945. Stuttgart: Alfred Kröner 1970

**Kazubko**, Katrin: Spielformen des Dramas bei Botho Strauß, Germanistische Texte und Studien. Hildesheim: Georg Olms 1990

Keller, Werner: Drama und Geschichte. In: ders.: Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 298-339.

Kaiser, Joachim: Eine kleine Zukunft. In: Akzente 1966 (H. 13), S. 212-216.

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern-Bümpliz: Benteli 1952, S. 56.

Kapitza, Ursula: Bewußtseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß. Frankfurt/M: Peter Lang 1987

Keller-Schmacher, Brigitte: Dialog und Mord. Eine Interpretation des „Marat/Sade“ von Peter Weiss. Frankfurt/M: Athenäum 1973

Kindermann, Heinz: Bühnenbild 1928. Eine Frage nach zwanzig Antworten. In: Ralf Badenhausen und Harald Zielske (Hrsg.): Bühnenformen - Bühnenräume, Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Berlin: Erich Schmidt 1974, S. 190-193.

Klotz, Volker: Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. Bad Homburg v.d. H.: Athenäum 1971

Knopf, Jan: Brecht. Handbuch. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler 1980

Ders.: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brechtforschung. Frankfurt/M: Athenäum Fischer 1974

Kost, Jürgen: Geschichte als Komödie. Zum Zusammenhang von Geschichtsbild und Komödienrezeption bei Horváth, Frisch, Dürrenmatt, Brecht und Hacks. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996

Kruse, Dietrich: Kommunikation im Erzähltext. 1. Analyse. München: Wilhelm Fink 1978

Kuckbäcker, Karin: Das Theater des Peter Handke. In: Der Deutschunterricht 23. 1971 (H.6), S. 5-14.

Lobsien, Eckhard: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: J. B. Metzler 1975

**Mack**, Gerhard: Die Farce. Studien zur Begriffsbestimmung und Gattungsgeschichte in der neueren deutschen Literatur. München: Wilhelm Fink 1989

Manfred, Frank (Hrsg.): Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden. Bd. 5. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag 1985

Martini, Fritz: Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart: Ernst Klett 1954

Mixner, Manfred: Peter Handke. Kronberg: Athenäum 1977

Nef, Ernst: Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionszerstörung bei Tieck und Brecht. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83. 1962 (H. 2), S. 191- 215.

Nordmann, Hans-Henner: Dokumentarisches Drama. Berlin: 1972

**Paul**, Ulrike: Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion. München: Wilhelm Fink 1974.

Pfister, Manfred: Das Drama. München: Wilhelm Fink 1977

Poser, Therese: Brecht. Der kaukasische Kreidekreis. München: Oldenbourg 1988

**Roloff**, Volker: Alltagssprache als Fremdsprache. Aspekte der modernen Farcenkomik bei Brecht, Sartre, Ionesco und Botho Strauß. In: Forum Modernes Theater. Bd. 1/1. 1986, S. 15-34.

**Schäfer**, Andreas: Rolle und Konfiguration. Studien zum Werk Max Frischs. Frankfurt/M: Peter Lang 1989

Schalk, Axel: Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters. Heidelberg: Carl Winter 1989

Schickel, Joachim: Über Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt/M: Suhrkamp 1970

Schieder, Theodor: Begegnungen mit der Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht 1962

Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften und Briefe. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. hrsg. v. Edgar Lohner. Stuttgart: N. Kohlhammer Verlag 1966

Schmeling, Manfred: Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik. Schäuble: 1977

Schmitz, Ingeborg: Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der „Ermittlung“ zu „Hölderlin“. Frankfurt/M: Peter Lang 1981

Schmitz, Walter: Max Frisch: Das Werk. (1931-1961) Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung. Bern: Peter Lang 1985

Schröder, Jürgen: Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ - von Goethes Götze bis Heiner Müllers Germania. Tübingen: Stauffenburg 1994

Schulz, Gerhard: Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens. München: C. H. Beck 1974

Searle, John R.: Ausdruck und Bedeutung. Frankfurt/M: Suhrkamp 1990

Seiler, Bernd W.: Exaktheit als ästhetische Kategorie. Zur Rezeption des historischen Dramas der Gegenwart. In: Poetica 5. 1972, S. 388-433.

Sengle, Friedrich: Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart: Metzler 1969

Stadler, Edmund: Bühne und Abstraktion von der Urzeit bis heute. In: Rolf Badenhausen und Harald Zieske (Hrsg.): Bühnenformen-Bühnenräume, Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Berlin: Erich Schmidt 1974, S. 199-213.

Stér, Dieter: Gespräch mit Peter Weiss, Frühjahr 1964. In: Rainer Gerlach und Richter Matthias (Hrsg.): Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt/M: Suhrkamp 1986, S. 44-86.

Storz, Gerhard: Schillers „Maria Stuart“. In: Jost Schillemeit (Hrsg.): Interpretationen 2. Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht. Frankfurt/M: Fischer 1966, S. 172-184.

Strube, Werner: Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts. Bochum 1971. Bochum Univ. Diss.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt/M: Suhrkamp 1981

**Taëni**, Rainer: „Dokumentarisches“ und „Totales“ Theater als Anspruch ans Publikum (Heiner Kipphardt und Peter Weiss). In: Reinhold Grimm und Willy Jöggli (Hrsg.): Eine Einführung in dramatische Probleme der Gegenwart. Bd. 9. Basel: Basler Druck- und Verlagsanstalt 1968, S. 123-165.

**Vanderath**, Johannes: Special Report. Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“. Ende des aristotelischen Theaters? In: German Quarterly 43, S. 321-322.

Vielhaber, Gerd: Selbstbildnis der Konterrevolution. In: Frankfurter Rundschau. 11. Jan. 1970.

Viviani, Annalisa: Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1979

Voigt, Joachim: Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen, spanischen Drama. Diss. Göttingen 1954 (masch. vervielf.)

**Wagner**, Richard: Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth. Leipzig 1873

Walser, Martin: Theater als Seelenbadeanstalt. In: Die Zeit 29.9.1967.

Ders.: Ein weiterer Tagtraum vom Theater. In: ders. Heimatkunde. Frankfurt/M: Suhrkamp 1968, S. 71-85.

Warig, Gerhard: Deutsches Wörterbuch. Gütersloh u.a.: Bertelsmann Lexikon 1968

Weber, Dietrich: Auctor in fabula und andere literaturwissenschaftliche Unterhaltungen, hrsg. von Ulrich Ernst, Wuppertal 1995 (Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft Nr. 8)

Ders.: Der Geschichtenerzähler. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Erzählsachen. Wuppertal 1989 (Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft Nr. 3)

Ders.: Forschungsliteratur zur Theorie des Dramas, Sommersemester 1996 (unveröffentlichtes Manuskript)

Weinreich, Gerd: Peter Weiss. Die Ermittlung. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis. Frankfurt/M: Diesterweg 1983

Weiss, Peter: Enzensbergers Illusion. In: Kursbuch. Bd. 1. 1966, S. 165-176.

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer 1993

Žmegač, Viktor: Zur Poetik des expressionistischen Dramas. In: Reinhold Grimm (Hrsg.): Deutsche Dramentheorien. Frankfurt/M: Athenäum 1971