



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Autorenschaft in postdramatischer Drameninszenierung  
Am Beispiel von Christoph Marthalers *Goethes Faust*  $\sqrt{1+2}$

Verfasser

Konstantin Küspert

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplom Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Danke.

# Inhaltsverzeichnis

<b>I. EINLEITENDES.....</b>	<b>5</b>
A.    ARBEITSMITTEL UND FORSCHUNGSSTAND .....	7
B.    BEGRIFFSDEFINITIONEN.....	8
<b>II.    THEORIE .....</b>	<b>10</b>
A.    DER UNTERSCHIED ZWISCHEN DRAMA UND THEATRALISCHEM TEXT .....	10
1. <i>Definition des Dramas</i> .....	11
2. <i>Definition des theatralischen Texts nach Erika Fischer-Lichte</i> .....	15
3. <i>Transformation des Dramas in theatralischen Text</i> .....	21
B.    EIGENSCHAFTEN DES POSTDRAMATISCHEN THEATERS .....	34
1. <i>Bedeutung der Semiotik für das postdramatische Theater</i> .....	35
2. <i>Text und Sprache</i> .....	40
3. <i>Aufführungspraxis</i> .....	46
<b>III.    ANALYSE.....</b>	<b>56</b>
A.    TEXTUELLE KOHÄRENZ.....	58
1. <i>Figurenhomogenität</i> .....	60
2. <i>Chronologie</i> .....	66
B.    FREMDTEXT.....	82
1. <i>Sprechtext</i> .....	82
2. <i>Musik</i> .....	89
C. <i>FAUST ALS TEIL DES KANON</i> .....	99
<b>IV.    REZEPTION .....</b>	<b>102</b>
A.    DIE FUNKTION DES REZIPIENTEN.....	103
B.    DER AUFMERKSAME ZUSCHAUER BEI MARTHALERS <i>GOETHES FAUST</i> $\sqrt{1+2}$ .....	105
1. <i>Ostermorgen</i> .....	106
2. <i>Vokalmonolog</i> .....	108
3. <i>Juliette</i> .....	110
<b>V.    ABSCHLIEßENDE GEDANKEN.....</b>	<b>113</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>115</b>
<b>ANHANG .....</b>	<b>120</b>



## I. Einleitendes

Der ursprüngliche Gedanke hinter vorliegender Arbeit war zu ergründen, wie das so genannte „postdramatische Theater“, in seiner spezifisch deutschsprachigen Einzigartigkeit, mit so genannten und verstandenen ‚klassischen Dramen‘ umgeht. Im Detail gliedert sich dieser Gedanke in mehrere vordringliche Fragen: Wie kann jemand, von dem gemeinhin angenommen wird – oder der vielleicht gar von sich selbst behauptet, das Primat des Dramas in seinem theatralen Schaffen überwunden zu haben, sich an die Inszenierung eines Dramas setzen? Wie können Strukturen geschaffen werden, die einerseits dem Text gerecht werden, andererseits diesen nicht unkommentiert lassen und ihn nicht in eine altbekannte, restaurative, wertkonservative Bühnenästhetik verpacken? Oder, grundsätzlicher: Gibt es ein Drama nach dem Drama?

Um diesen Fragen nachzugehen, schien es nötig, sich einige Arbeiten anzusehen, einige bekannte deutsche Dramen, die von gleichermaßen bekannten und als postdramatisch bezeichneten Regisseuren umgesetzt wurden; die bemerkenswertesten waren Castorfs *Räuber*<sup>1</sup>, der *Wallenstein*<sup>2</sup> von Rimini Protokoll – und eben der hier besprochene *Faust*<sup>3</sup> von Marthaler. Nach einiger Recherche wurde jedoch immer deutlicher, dass die schiere Masse der zu verarbeitenden Informationen den avisierten Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und so eine Beschränkung auf ein Werk und einen Aspekt nötig ist, um eine hinreichende Tiefe in der Bearbeitung des Sachverhaltes zu gewährleisten. Die Wahl fiel auf *Faust*, und anhand dieser Inszenierung wurde nun versucht, die Methodik des Regisseurs nachzuvollziehen. Im Zuge dieser Betrachtungen und der Beschäftigung mit der Materie drängte sich jedoch eine weitere Erkenntnis auf, in einem Zeitungsartikel illustriert:

Im deutschen Theaterbetrieb hat der Begriff des Autors einen beispielhaften Bedeutungswandel erfahren. In früheren Zeiten war der Theaterautor der oberste Mann in der Hierarchie, er gab dem Betrieb die Figuren, die Worte, den Sinn, all das, was der Betrieb dann in szenisches Leben übersetzen durfte. Heute ist der Autor, frei nach Heiner Müller, ein Lieferant von Material, aus welchem der Regisseur herausholt, was er »spannend« findet und was ihn »interessiert«: Der Regisseur selbst ist zum Überautor des deutschen Theaters geworden. Er ist jene Instanz, die den von großen Toten überlieferten Text »kurzschließt« mit anderem Material. Es gehört zum Spiel, dass man die verwendeten Zitate nicht kenntlich macht, sondern dass man literari-

---

<sup>1</sup> Premiere an der Volksbühne Berlin am 21.09.1990.

<sup>2</sup> Eigentlich: *Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung*. Premiere bei den 3. Internationalen Schillertagen Mannheim im Probenzentrum Neckerau am 05.06.2005.

<sup>3</sup> Eigentlich: *Goethes Faust* √1+2.

sche Dritt- bis Elftmittel aus Stücken, Filmen, Romanen unmarkiert mitschwimmen lässt im Bedeutungsstrom. Alles andere wäre akademisch: Fußnotenkrampf.<sup>4</sup>

Unzweifelhaft trifft Peter Kümmel hier – in diesem die Causa Hegemann behandelnden Artikel – den Kern einer Problematik, die sich seit der Bearbeitung von Texten durch das so genannte ‚Regietheater‘ stellt: Wer hat die Autorenschaft einer Inszenierung inne, wenn Autor, Regisseur, Dramaturg und Schauspieler jeweils verschiedene Personen sind? Dies ist die Fragestellung, der sich vorliegende Arbeit in erster Linie widmen soll, wenngleich sie natürlich nicht abschließend beantwortet werden kann.

Der Versuch, den vorliegende Arbeit unternimmt, lässt sich hierbei in drei wesentliche Teile gliedern. Zunächst soll in einem primär theoretischen Teil der Frage nachgegangen werden, was Drama ist und was nicht, worin seine Unterschiede im Vergleich zu den Mitteln des Theaters liegen und wie das eine in die anderen übersetzt werden kann. Dann wird sich ein weiterer Teil der Arbeit mit den vornehmlichen Charakteristika des so genannten postdramatischen Theaters auseinandersetzen und versuchen, grundsätzliche Züge und Möglichkeiten jener ästhetischen Form zu charakterisieren und zu isolieren. Daran anschließen wird der zweite zentrale Teil der Arbeit, eine praktische Analyse der Inszenierung, in welcher versucht wird, mittels der Betrachtung der Figuren und der Chronologie das Verhältnis zwischen Goethes Drama und Marthalers Lesart davon auszuloten und dann durch nähere Betrachtung von verschiedenen, eingesetzten Fremdtexten – sowohl Sprechtext als auch Musik – jene Versatzstücke zu erklären und in den Kontext des Stückes einzubetten. Schließlich folgt ein dritter wichtiger Teil, der die Rolle des Rezipienten beleuchtet und in welchem schließlich exemplarisch versucht wird, Gedankengänge und assoziative Brücken der Autoren nachzuvollziehen.

Methodisch gliedert sich der Ansatz vorliegender Arbeit ebenfalls in drei wesentliche Bereiche: Zum einen die Semiotik, mit welcher die hoch komplexe Kommunikationssituation sowohl beim Lesen eines literarischen Dramas als auch beim Erleben einer modernen theatralen Performance ebenso untersucht werden kann wie die in ihr verwendeten Zeichensysteme und ihre spezifischen Eigenheiten und Divergenzen, zum anderen die Intermedialität der Transformation eines literarischen Stoffes in eine multisensorische theatrale Erfahrung, und die damit verbundene Intertextualität, die bei den vielfältigen Zitaten innerhalb der verwendeten semiotischen Texte und der Texte selbst wesentliche Teile der möglichen Genese und Erfah-

---

<sup>4</sup> Kümmel, Peter: Autor und Über-Autor. In: DIE ZEIT. Nr. 8 vom 18.02.2010, S. 46.

rung ausmachen; und schließlich die Rezeptionsästhetik, mit welcher untersucht wird, was beim Rezipienten ankommen kann, inwieweit dieser in der Lage ist, Zeichensysteme und Sendungen zu rekonstruieren, und wie sich die (mindestens) doppelte Rezeptionsebene – Marthaler als erster und die Theaterzuschauer als zweite Rezipienten – auf die auktoriale Situation auswirkt.

### **A. Arbeitsmittel und Forschungsstand**

Die tatsächlich zur physischen ‚Betrachtung‘ dieser bereits vor 17 Jahren aufgeführten Inszenierung benötigten Mittel konnten über das Archiv des Hamburger Schauspielhauses bezogen werden. Es handelt sich hierbei um zwei Datenträger mit der Aufzeichnung<sup>5</sup> einer Vorstellung<sup>6</sup> unbekanntem Datums, deren Qualität diskutabel ist; zum einen wegen gewisser Abnutzungs- und Alterungserscheinungen der offenbar zunächst zur Aufbewahrung verwendeten Magnetbänder, welche sich auch auf die moderneren DVDs übertragen haben, und zum anderen wegen der verwendeten Kamera, die zwar glücklicherweise nicht im Zoom, aber doch in der Position statisch war, und leider nicht besonders hoch auflöste<sup>7</sup>. Als textuelle Basis erstellte ich selbst eine Transkription besagter Aufzeichnung, welche anschließend durch eine von der Hamburger Theatersammlung der dortigen Universitätsbibliothek ausgeliehene, originale Textfassung<sup>8</sup> unterstützt wurde. Weiterhin konnte ebenfalls von dort eine Kopie des Programmheftes<sup>9</sup> erworben werden, welches ein tieferes Verständnis für die Dramaturgie und die von Seiten des Regieteam gewählten Fokusse ermöglicht hat. Schließlich stand noch die Aufzeichnung einer halbstündigen Dokumentation über die Inszenierung zur Verfügung, in welcher auch Christoph Marthaler selbst zu Wort kommt. Insgesamt ist, insbesondere da die originale Textfassung mitunter wesentlich von der Aufzeichnung abweicht und zudem beide nicht vollständig sind, die Quellenlage suboptimal. Dennoch erschien sie für eine erfolgreiche Analyse ausreichend.

---

<sup>5</sup> Marthaler, Christoph (Regisseur): Goethes Faust √1+2. [Videoaufzeichnung]. Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. Deutschland, 1993. In der Folge wird diese Quelle „Aufzeichnung“ genannt. Da die Aufzeichnung auf zwei DVDs beziehungsweise Dateien verteilt ist – die erste geht bis 1: 55’ 15’’ – wird die zweite Datei als „Aufzeichnung II“ bezeichnet.

<sup>6</sup> Geräusche des Publikums sind mehrfach zu hören.

<sup>7</sup> Dennoch gebietet es die Fairness zu erwähnen, dass die Aufzeichnung gerade für die damalige Zeit außerordentlich gut und praktikabel ist und auch heute keinesfalls Standard.

<sup>8</sup> Marthaler, Christoph: Goethes Faust Wurzel aus 1 + 2. Textbuch. Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 1993. In der Folge wird diese Quelle nur „Textbuch“ genannt. Anm.: Auf dem Cover dieser Quelle steht als Titel „Goethes Faust Wurzel aus 1 x 2“. Da auf der ersten Seite jedoch „[...] 1 + 2“ steht, muss von einem Tippfehler seitens des Archivs ausgegangen werden.

<sup>9</sup> Carp, Stefanie: Programmheft zu Goethes Faust √1+2. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus. 1993.

Der Forschungsstand ist ebenfalls eher dürftig, was besonders im Hinblick auf die Tatsache erstaunlich ist, dass die Inszenierung von verschiedenen im Zuge der Recherche angesprochenen Theaterschaffenden<sup>10</sup> als ‚wesentlich‘ und ‚bemerkenswert‘ bezeichnet wurde. Dennoch sind an ausschließlich mit dieser Materie beschäftigten Sekundärwerken lediglich eine Diplomarbeit<sup>11</sup> und eine Analyse in Form eines Aufsatzes<sup>12</sup> zu nennen. Die für die vorliegende Arbeit wesentlichen Werke waren, vor allem aufgrund einer theoretischen Fundierung, die „Semiotik des Theaters“ von Erika Fischer-Lichte und „Postdramatisches Theater“ von Hans-Thies Lehmann.

## **B. Begriffsdefinitionen**

Eine Definition der in der folgenden Arbeit verwendeten Begriffe erscheint nicht nur ratsam, sondern notwendig; zu komplex sind die Unterschiede der semantischen Nuancen, Bedeutungen überlappen sich zumeist und eine einheitliche Diktion innerhalb der Fachliteratur liegt nicht vor. Diese Arbeit verwendet zwar weitgehend dieselben Ausdrücke wie die Masse der konsultierten Werke und die Forschung, aber eine verbindliche Aufzählung ist unabdingbar, obschon dadurch mitunter Widersprüche entstehen und Fragen aufkommen können; insgesamt betrachtet dürfte aber mehr Klarheit entstehen.

**Akteur:** Der Handelnde, im theatralen Sinne. Derjenige, der tatsächlich agiert, tatsächlich eine physische Handlung ausführt, auch wenn sich diese im „Herumsitzen“ erschöpft.

**Besetzung:** Die Gesamtheit der in einer Inszenierung mitwirkenden Schauspieler.

**Figur:** Ein fiktiver Mensch, eine Person, die entweder der Imagination des Autors entspringt, oder aber der des Regisseurs. Sie existiert also entweder auf dem Papier oder auf der Bühne. Im Folgenden werden nur die von Goethe ursprünglich vorgegebenen Rollen in KAPITÄLCHEN gesetzt.

---

<sup>10</sup> Hans-Thies Lehmann, John von Düffel, Oliver Bukowski u.a.

<sup>11</sup> Müller, Regine: Fluchtlinien auf dem Theater. Christoph Marthalers Inszenierung von Goethes Faust Wurzel aus I+II. Diplomarbeit. Univ. Wien. 1998.

<sup>12</sup> Conrad, Bettina / Weber, Kathrin: „Was ist das für ein Marterort?“ Christoph Marthaler inszeniert Goethes Faust  $\sqrt{1+2}$ . In: Bayerdörfer, Hans-Peter: Im Auftrieb. Grenzüberschreitungen mit Goethes „Faust“ in Inszenierungen der neunziger Jahre. Tübingen: Max Niemeyer, 2002. S. 89-118.

**Inszenierung:** Die Gesamtheit der theatralen Mittel und aller durch den Zuschauer erfassbaren Erfahrungen während einer Theaterveranstaltung.

**Rolle:** Die Figur, bevor sie durch einen Schauspieler ausgefüllt wird; entweder vom Autor oder vom Regisseur angelegt.

**Schauspieler:** Der real existierende Mensch, dessen Profession darin besteht, sich vor anderen Menschen auszustellen, und zu dessen erlerntem Handwerk es gehört, etwas darzustellen, was von ihm als Person verschieden ist.

**Stoff:** Das a priori vorhandene, kollektiv zugängliche Wissen über einen bestimmten Sachverhalt, welches von Künstlern benutzt werden kann, um ein Kunstwerk zu diesem Thema zu erschaffen.

**Text:** Das unabhängig von einem spezifischen Medium begriffene Informationsgewebe.

**Theatral:** Zum Theater gehörig.

**Theatralisch:** Jene Elemente, die als Teil der Inszenierung, also unter dem Fokus der Rezipierbarkeit, verwendet werden.

**Theatralischer Text / performance text:** Der erste Begriff stammt von Fischer-Lichte, der zweite von internationalen Wissenschaftlern. In dieser Arbeit werden beide synonym verwendet.

## II. Theorie

Um ein Thema zu betrachten, welches sich – obschon auf den ersten Blick recht übersichtlich – doch nach kurzer Beschäftigung als sehr umfangreich und voller Interdependenzen sowohl im Bereich verschiedener Aspekte des gegenwärtigen Verständnisses von Kultur und Unterhaltung, als auch im Hinblick auf kulturtheoretische und -geschichtliche Sachverhalte entpuppt, erscheint es sinnvoll und unabdingbar, der eigentlichen Analyse und der Interpretation der dort gewonnenen Erkenntnisse einen Abschnitt voranzustellen, der sich mit den theoretischen Grundlagen und den allgemeinen Eigenschaften des zeitgenössischen deutschsprachigen Theaters beschäftigt. Zunächst wird eine Unterscheidung getroffen, die essentiell ist für den weiteren Verlauf der Arbeit und für das Thema insgesamt; jene zwischen dem Text, welchen der Autor niederschreibt, und jenem Text, den der Schauspieler spricht. Dieser Part folgt den Überlegungen unter anderem der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, die – neben anderen Standardwerken – zu diesem Thema ein bestechend kluges Werk geschrieben hat. Anschließend wird auf das Genre des postdramatischen Theaters allgemein eingegangen; zu diesem Zweck wird hauptsächlich jener Wissenschaftler bemüht, der in seinem Standardwerk „Postdramatisches Theater“<sup>13</sup> wesentliche Eigenschaften eben jener Strömung aufgezeigt hat und damit namensgebend war: Hans-Thies Lehmann. Die Gliederung ist locker an die Gliederungspunkte Lehmanns in seinem Werk angelehnt und folgt im Wesentlichen der durch ihn vorgegebenen Logik, wenn auch natürlich im Hinblick auf die hier betrachtete Inszenierung einerseits stark verkürzt sowie andererseits um einige Details erweitert.

### A. Der Unterschied zwischen Drama und theatralischem Text

Die Theatertheoretikerin Erika Fischer-Lichte arbeitet differenziert an der Grenzlinie zwischen dem literarischen Text des Dramas und dem theatralischen Text der Aufführung, besonders in ihrer Abhandlung mit dem Untertitel *Die Aufführung als Text*. Sie stellt vor allem fest, dass der Dramentext, als Teil einer literarischen Gattung, erst in den Text der Aufführung transformiert werden muss:

Wird der literarische Text des Dramas aus den bedeutungsindifferenten Medien Buch und Schrift in die per se signifikanten Medien Schauspieler und Bühne übertragen, wird auch ein Wechsel der verwendeten Zeichensysteme erforderlich. Denn während der literarische Text ausschließlich aus sprachlichen Zeichen besteht, wird der Körpertext des Schauspielers mit Notwendigkeit zumindest aus gestischen, proxemischen und paralinguistischen Zeichen sowie

---

<sup>13</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2005.

den Zeichen der äußeren Erscheinung synthetisiert sein. Die Transformation des literarischen Textes des Dramas in den theatralischen Text einer Aufführung ist daher auch nur als Übersetzung aus dem sprachlichen Zeichensystem in das System theatralischer Zeichen angemessen zu bestimmen und zu beschreiben, nicht jedoch als seine bloße Übermittlung in einem anderen Medium.<sup>14</sup>

Diese Differenzierung zwischen dem literarischen Dramentext einerseits und dem Aufführungstext als einem theatralen Zeichen unter vielen, als einem Element des theatralischen Textes andererseits, ist eine grundlegende, dem Wesen vorliegender Arbeit und der ihr zugrunde liegenden Überlegungen immanent. Nach der Definition der beiden Textarten – wobei die des theatralischen Textes der Arbeit von Fischer-Lichte und der Zeichentheorie folgt – ist vor allem die Transformation des Einen in das Andere von Belang, die Betrachtung der dabei auftretenden Prozesse und Mechanismen.

## 1. Definition des Dramas

Die Dramengeschichte chronologisch, vom Dramenbegriff des Aristoteles über das bürgerliche Trauerspiel, die Naturalisten, das epische Theater Bertolt Brechts und die neuen Formen des postdramatischen Theaters, in einem Kapitel zur Definition des Dramas wiederzugeben, erscheint naheliegend; dennoch kann das hier nicht geschehen, da eine chronologische Reihung zu viele Wechselwirkungen und Wiederholungen außer Acht ließe, da sie nur einer Ordnung folgte, die die Geschichte vorgegeben hat, und somit die Gefahr einer Normierung zu groß wäre, wie der Schweizer Literaturwissenschaftler und Theatertheoretiker Mario Andreotti feststellt:

Aus dem [...] normativen Gattungsverständnis heraus bemühen sich zahllose Autoren seit den Anfängen abendländischer Dramentheorien bis weit ins 20. Jh. [sic] hinein um eine *allgemeine* Definition des Dramas. All den Beschreibungsversuchen ist dabei eines gemeinsam, dass sie von bestimmten historischen Spielformen ausgehen, die sie jeweils normativ verabsolutieren, d.h. zum Inbegriff des Dramas schlechthin machen. Im Mittelpunkt solch idealtypischer Vorstellungen steht teilweise noch bei neueren Theoretikern die aristotelisch-klassische Dramenform [...]. Andere Dramentypen [...] erscheinen dann als mehr oder weniger zulässige Abweichungen von dieser „echten“ Form des Dramas.<sup>15</sup>

Vielmehr soll hier der Versuch gemacht werden, in einer losen Folge geschichtlicher Zusammenhänge auf die Entwicklung des Dramenbegriffs als solchen einzugehen, also durch die Darstellung der verschiedenen Ideen von Drama und ihrer Gemeinsamkeiten eine umfassendere Vorstellung der Möglichkeiten des Genres zu ermöglichen.

---

<sup>14</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters : Eine Einführung*. Band 3: *Die Aufführung als Text*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, <sup>4</sup>1988. S. 35-36.

<sup>15</sup> Andreotti, Mario: *Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis*. Berne, Wien: UTB, 1996. S. 55-56.

Das Drama ist zunächst einmal ein Produkt einer literarischen Gattung; in der von Goethe selbst propagierten Einteilung in „Naturformen“ steht die Dramatik neben der Lyrik und der Epik als eigenständige Klasse, deren Instanz eben kein Gedicht ist und eben auch kein erzählender Prosatext. Andreotti schreibt:

Seit Aristoteles erklären die Vertreter der älteren, vorwiegend normativen Gattungstheorien das Drama vom Wesen des Dramatischen her, das sie in bewusster Opposition zum Epischen sehen. Dieses Dramatische deuten sie wirkungsästhetisch, also von der Aufnahme des Lesers oder Zuschauers her, als „Spannung auf den Ausgang“ eines Werkes [...], die nach Goethe und Schiller aus der Unselbstständigkeit, d.h. aus der vorwärtsdrängenden Endbezogenheit (Finalität) seiner Teile erwächst.<sup>16</sup>

Diese traditionelle Definition, die sich von Aristoteles bis hin zu Goethe weitgehend unwidersprochen in den normativen Gattungstheorien widerspiegelt, bezieht sich also in erster Linie auf die Finalität des Dramas: Es wird eine gewisse Spannung aufgebaut; ein Spannungsbogen zieht sich vom Anfang, in dem normalerweise die Akteure vorgestellt werden, über klimaktische Höhepunkte im Sinne einer Handlungsexplosion beziehungsweise einer massiven Wendung im mittleren Teil hin zu einem ‚dramatischen‘ Ende, in dem – je nachdem, ob es sich um eine Tragödie oder eine Komödie handelt –, vereinfacht gesagt, entweder gestorben oder geheiratet wird. Um einen Effekt emotionaler Partizipation zu erreichen, um eine hohe Unmittelbarkeit zum Zuschauer zu schaffen, ist das Drama in unmittelbarer, in Figurenrede geschrieben; dies im Gegensatz zur epischen Prosa, in welcher Sachverhalte oft aus der Sicht eines kommentierenden und beschreibenden Dritten, einer vermittelnden Instanz geschildert werden. Selbstverständlich ist dieses Verständnis von Drama nicht erst seit der Neuzeit oft aufgebrochen worden, nicht zuletzt in dem hier vordringlich observierten Werk *Faust*; nach Andreotti lässt sich jedoch eine Tendenz seit dem vorvergangenen Jahrhundert beobachten:

Das Drama des 19. Jh. etwa, vor allem das Büchners, Grabbes und der Naturalisten (Ibsen, Strindberg, Hauptmann u.a.) ist in einem Prozess fortschreitender Episierung begriffen. [...] Die Einsicht, dass das Dramatische für eine ganze Reihe historischer Dramentypen [...] nicht konstitutiv ist, führte in der neueren Diskussion fast durchwegs zu einer Loslösung des Begriffs ‚dramatisch‘ vom Drama als Gattung.<sup>17</sup>

Dies ist eine entscheidende Entwicklung, ermöglicht sie doch den Weg vom überkommenen Dramenbegriff der Vergangenheit hin zu zeitgenössischen Möglichkeiten des Dramas. Die Tendenz, den Begriff des ‚Dramatischen‘ und den des ‚Dramas‘ separat zu betrachten, unterstützte auch Brecht in seinen Vorstellungen von einem ‚epischen‘ Theater, also einem Thea-

---

<sup>16</sup> Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama. S. 53.

<sup>17</sup> Ebd., S. 53-54.

terbegriff, der über die reinen dramatischen Möglichkeiten hinaus vor allem Eigenheiten der Epik übernimmt. Dieses Konstrukt, vielmehr ein Postulat Brechts, geht über den bloß formalen Wandel hinaus und meint „darüber hinaus einen formalthematischen, strukturellen Wandel des Dramas“<sup>18</sup>. Brechts episches Theater, dessen Methoden weitreichend bekannt und mit Funktionsbestimmungen wie „Das epische Theater organisiert das Verhältnis von Drama und Theater unter der Maxime der Aktivierung des Zuschauers neu“<sup>19</sup> verbalisiert sind, ist jenes Theater, welches das postdramatische Theater und den mit ihm assoziierten Umgang mit Text erst möglich macht. Die so entstehenden Anforderungen an den Text, insbesondere unter dem Gesichtspunkt des von Brecht intendierten „Lehrwerts“<sup>20</sup>, bringen es freilich mit sich, dass auch ein neues Verständnis vom Drama als literarischem Werk entsteht.<sup>21</sup>

Unter anderem durch Brecht wurde also der Dramenbegriff massiv erweitert; entsprechend greifen die bisherigen, tradierten Definitionen nicht mehr. Andreotti schlägt mit Manfred Pfister vor, „sich [...] „auf die Angabe von Differenzkriterien“ gegenüber anderen Textsorten zu beschränken“<sup>22</sup>. Diesbezüglich ist vor allem die Tatsache zu nennen, dass jedes Drama – zumindest theoretisch – grundsätzlich auf der Bühne präsentierbar ist, was für andere Gattungen nicht gilt. Das Drama hat also in sich, a priori, mehrere mediale Systeme zur Verfügung: über die reine Sprache, das lesende Rezipieren gedruckten Textes, hinaus jenes der szenisch-schauspielerischen Umsetzung mit den entsprechenden Medien (Gesang, Gestik, Raum usw.). Der kanadische Sprachwissenschaftler Fernando De Toro stellt diesbezüglich fest, der dramatische Text habe per se zwei ihm immanente Ebenen:

First, this text is characterized by structure according to the dialogue of the characters, but this dialogue is destined to be heard more than read; second, this text is full of stage directions that I shall call didascalía. The didascalía are more than simply stage directions, for there are texts that do not even have these. The didascalía include every element of information that has to do

---

<sup>18</sup> Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama. S. 54.

<sup>19</sup> Geiger, Heinz / Haarmann, Herrmann: Aspekte des Dramas. Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. S. 75.

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

<sup>21</sup> Hier lässt sich beobachten, dass diese wegweisende und -bereitende Form der Dramenkonzeption heute auch noch sehr kontrovers – und mitunter unter falschen Voraussetzungen – diskutiert wird. Geiger/Haarmann schreiben etwa:

„Es ist inzwischen Allgemeingut, daß Brecht das epische Theater in deutlicher Absetzung, ja fast Gegnerschaft zu Aristoteles formuliert. Doch indem er sich mit diesem Vorbild auseinandersetzt bzw. auseinandersetzen muß, akzeptiert Brecht indirekt die Vormachtstellung jener poetologischen Normen, die in der Geschichte des Dramas wie des Theaters Tradition haben.“ (Geiger, Heinz / Haarmann, Herrmann: Aspekte des Dramas. S. 75)

Diese Sichtweise erweist sich bereits bei flüchtiger Beschäftigung mit der Person Brecht oder mit seinem Werk als falsch. Nur weil man aus einer gewissen Richtung kommt, nur weil man etwas weiterdenkt, einen Sachverhalt, eine Struktur oder eine Konvention neu fasst, heißt das nicht, dass man automatisch die Vormachtstellung derselben anerkennt. Eine Quellenkritik würde hier aber zu weit führen.

<sup>22</sup> Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama. S. 56.

with the theatricality of the text and can proceed either from the actual stage directions or from the dialogue of the characters. This dual nature of the dramatic text – as written text and as text to be performed – is at the basis of the information provided by Ingarden and Ubersfeld.<sup>23</sup>

De Toro geht hier also explizit auf die Rolle des sekundären Textes, seiner so genannten *Didascalia*, ein, welche – quasi als Repräsentant der Theatralität – das Drama von anderer Literatur abhebt. Zu diesem Schluss kommt auch Andreotti, der bemerkt: „Semiotisch ausgedrückt, heißt das nun, dass sich die Dramatik als nahezu einzige Textsorte sprachlicher *und* nichtsprachlicher Zeichensysteme bedient.“<sup>24</sup> Das Verhältnis dieser beiden Zeichensysteme zueinander verschiebt sich im Laufe der Dramengeschichte; ursprünglich lag der absolute Schwerpunkt auf der Sprache, dem Wort, welches auf der Bühne gesprochen wird, als Medium inhaltlicher semantischer Kommunikation. In den letzten Jahren, „spätestens seit dem Naturalismus“<sup>25</sup>, verschiebt sich dieser Fokus sukzessive hin zu den außersprachlichen Texten, den Regieanweisungen und sonstigen Rahmungen, welche einen immer größeren Stellenwert in den Damentexten wie auf der Bühne einnehmen. Es bleibt jedoch dabei, dass das Drama ein Text ist, der vordringlich mit den Methoden der Literaturwissenschaft betrachtet werden muss, solange er nicht inszeniert ist, solange er sich ausschließlich auf dem Papier ereignet.

Festzuhalten als finale Definition des Dramas ist somit: Ein Drama ist ein Text, der dazu intendiert und/oder – aufgrund gewisser Merkmale – formal in der Lage ist, theatralisiert zu werden; der also zumindest die Möglichkeit bietet, vor Menschen, denen Text und Konzept unbekannt sind, durch Menschen, die den Text kennen, in diese weitere Ebene, die Dimension des Theatralisch-Fleischlichen, seinem Sinn entsprechend dargeboten zu werden. Es geht also nicht darum, dass der Text direkt zum Leser spricht, wie etwa ein Prosaroman, oder aus sich heraus wirkt, geschrieben wie gesprochen, wie etwa Lyrik; sondern zentrales Merkmal des Dramas ist die ihm inhärente, von Anfang an vom Autor zumindest mitgedachte Möglichkeit zur Theatralisierung, zur Performance, wenn man so will, obschon der fragliche Text eben auch ohne die tatsächliche Theatralisierung Drama ist. Oder, wie de Toro schreibt: „Every dramatic text presupposes some form of completion since every playwright works from a pre-text imposed on him/her by theatre tradition and by newer theatre practices. One should

---

<sup>23</sup> de Toro, Fernando: *Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre*. (Übers. v. John Lewis). Frankfurt a. M.: Vervuert, 1995. S. 43.

<sup>24</sup> Andreotti, Mario: *Traditionelles und modernes Drama*. S. 57.

<sup>25</sup> Ebd.

begin, then, with the presupposition that, in the dramatic text, there exist matrices of representativity or theatricality which make the staging possible. <sup>26</sup>

Dies ist also die Minimaldefinition vom dramatischen Text: In ihm existieren potentielle Möglichkeiten einer theatralischen Repräsentation, einer Umwandlung in theatrale Vorgänge.

## 2. Definition des theatralischen Texts nach Erika Fischer-Lichte

Nachdem das Drama in einer für diese Arbeit hinreichenden Genauigkeit definiert ist, ist nun der „theatralische Text“ der nächste zu definierende Begriff: Er bezeichnet die Gesamtheit aller in einer Inszenierung verwendeten Zeichen, setzt also unter anderem auf den literarischen Text des Dramas auf. In diesem Kontext bedeutet ‚Text‘ nicht etwa literarisch-sprachlicher Text, das Sujet der Literaturwissenschaft; hier ist die semiotische Lesart gemeint, Text als Gewebe, als Abfolge von allgemeinen, informationstragenden Zeichen. Diese Benennung folgt der Nomenklatur von Erika Fischer-Lichte und Jurij Lotman; Hans-Thies Lehmann und Fernando de Toro benutzen den – etwas jüngeren – international akzeptierten Begriff „performance text“, um die Gesamtheit der Theatersituation zu benennen<sup>27</sup>. In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe „theatralischer Text“ und „performance text“ synonym verwendet.

Die semiotischen Zeichen des theatralischen Texts sind aus analytischer Sicht insofern von denen des Dramas verschieden, als man zur Analyse des zweiten eben literaturwissenschaftliche Methoden benötigt, zur Analyse derjenigen des ersten jedoch – wiewohl er immer noch Text ist<sup>28</sup> – theaterwissenschaftliche. Diese leiten sich jedoch ebenfalls aus der Literaturwissenschaft ab; Erika Fischer-Lichte hat zu dieser Methodik festgestellt: „Wir können [...] die Aufführung in epistemologischer Hinsicht als Text und, da wir ihre Zeichen als theatralische Zeichen qualifiziert haben, genauer als theatralischen Text bestimmen. Aufführungsanalyse läßt sich folglich als ein besonderer Modus der Textanalyse begreifen und durchführen.“<sup>29</sup> Dieser Textanalyse wird später noch ausreichend Raum eingeräumt.

---

<sup>26</sup> de Toro, Fernando: Theatre Semiotics. S. 46.

<sup>27</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 145. Und: de Toro, Fernando: Theatre Semiotics. S. 48.

<sup>28</sup> Wenn auch keine Literatur mehr, besteht er doch nicht mehr in erster Linie aus litterae.

<sup>29</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 10.

Die Frage ist nun, worin sich das Subjekt einer entsprechenden Analyse von anderen Textarten unterscheidet. Laut Fischer-Lichte, welche sich auf den russischen Semiotiker Juri Michailowitsch Lotman bezieht, ist der künstlerische Text als solcher bereits dadurch gekennzeichnet, dass er „komplex aufgebauter Sinn“ ist, also alle seine Elemente genau so in der Vollständigkeit und mit genau diesen Mitteln vorhanden sein müssen, um ihn als solchen in der Gesamtheit zu erfassen. Nicht-künstlerische Texte hingegen können auch fragmentiert noch erfasst werden. Da der künstlerische Text nur in dieser Struktur existieren kann, kann auch nur eine Strukturanalyse zum Verständnis des künstlerischen Textes führen. Fischer-Lichte verfolgt den semiotischen Ansatz Lotmans weiter: So sind wesentliche Merkmale des Textes seine Explizität, also die Sicherstellung des Verständnisses der in Zeichen codierten Informationen auf der Rezipientenseite; seine Begrenztheit, also die Unterscheidbarkeit vom Umfeld – was im Kontext der Aufführung deren Zeitpunkt und die Definiertheit des Bühnen- und Zuschauerraumes bedeutet; und seine Strukturiertheit, also sein Aufbau in einer komplexen inneren Struktur, einer gewissen, quantitativ wie qualitativ in sich selbst codierten Abfolge der Zeichen.<sup>30</sup>

Zusätzlich zu dieser allgemeinen Definition des künstlerischen Textes, beziehungsweise des semiotischen Textes allgemein, hat der theatralische Text weitere Eigenschaften, die ihn von anderen (künstlerischen) Texten unterscheiden. Zu nennen ist diesbezüglich zunächst nochmals seine Multimedialität, welche ihn mit dem Drama verbindet. Er verfügt über alle Medien, über die auch das Theater verfügen kann: Körper, Sprache, Bühnenraum, Film, Musik etc. Im Gegensatz zum Drama hat er jedoch nicht nur die Option zur Multimedialität, sondern die tatsächliche Verpflichtung dazu. Jeder theatralische Text benötigt zumindest zwei Medien: den Schauspieler, der über visuelle und auditorische Kanäle Zeichen zu senden versteht, die ein Teil des Textes sind, und den Raum, in dem diese Sendung stattfindet, zeitlich wie räumlich.<sup>31</sup> Etwas weiter gefasst definiert de Toro den theatralischen Text im Verhältnis zum dramatischen Text wie folgt: „The relationship is one of reciprocity: the PT [performance text] is simply the contextualization of all the enunciative situations, the concretization of space, time, rhythm, movement, the text’s ideology, proxemics, kinesics, contextualization of the utterance/enunciation situations. One might say that the PT is the process of *inscription* of

---

<sup>30</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 11-18.

<sup>31</sup> Vgl. Ebd., S. 20.

the dramatic text's potential. <sup>32</sup> Außerdem zeichnet den theatralischen Text noch eine andere Eigenschaft aus: „Der theatralische Text wird in der Regel von einem Kollektiv produziert. An seiner Herstellung sind meist der Regisseur, mehrere Schauspieler, der Bühnenbildner, der Kostüm- sowie der Maskenbildner in kreativer Funktion beteiligt. Die Kollektivität der Produktion stellt entsprechend eines der konstitutiven Merkmale des theatralischen Textes dar.“<sup>33</sup>

Da der Text also im Regelfall nicht von nur einem Subjekt erstellt wird, somit normalerweise im Gegensatz zum Drama, ist auch die Frage nach der Position des Subjekts in der Textproduktion, die Frage nach der Autorenschaft – nach dem Autor – nicht ganz leicht zu fassen. Ebenso natürlich die Frage nach der Position des individuellen Subjekts innerhalb der Sinnkonstitution des Textes, also inwieweit der Einzelne es schaffen kann, den Text so mit Sinn zu füllen, wie er es wünscht. Fischer-Lichte argumentiert hier mit der bulgarischen Literaturtheoretikerin, Sprachwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva, welche die Ansicht vertritt, dass das Subjekt quasi automatisch, als Teil seines Wesens, die Sinnkonstitution in einem Text vollzieht, und sich erst durch diesen Prozess selbst als Subjekt konstituiert.<sup>34</sup> Diese Form der Subjektconstitution durch die Sinnkonstitution ist zwar eine Tautologie, wenn man das Subjekt als das voraussetzt, welches sich als „Subjekt-im-Prozess“<sup>35</sup> durch die Sinn schaffende Eigenschaft definiert; dennoch hat die Theorie wesentliche Vorzüge:

Ungeachtet der Einwände, die sich im Einzelnen gegen Kristevas Thesen [...] erheben lassen, kommt dieser Theorie unbestritten das Verdienst zu, kompromißlos auf den Anteil des Subjekts am Prozess der Textkonstitution hingewiesen und damit den Rückbezug des Textes auf das ihn konstituierende Subjekt wieder hergestellt zu haben, ohne andererseits den Text [...] auf die Funktion zu reduzieren, Ausdruck der Subjektivität seines Schöpfers zu sein. Die Konstitution des Textes erscheint vielmehr als Prozess einer Sinngebung, in der das den Text produzierende Subjekt sich selbst erst als Subjekt konstituiert.<sup>36</sup>

Doch bleibt die Frage, wie diese individuelle Sinngebung von den beteiligten Subjekten vollzogen wird, wie konkret eine Textproduktion, eine Autorenschaft in diesem Prozess der Selbstkonstitution durch Sinnkonstitution stattfinden kann. Zunächst sind als solche Subjekte der Textproduktion die Schauspieler und der Regisseur vordringlich, die – bei gleichzeitiger teilweiser Zeichenhaftigkeit ihrer Selbst – einen wesentlichen Teil der Sendungsaufgabe, der Codeübermittlung (die Schauspieler) beziehungsweise der Codeerstellung und der Überset-

---

<sup>32</sup> de Toro, Fernando: Theatre Semiotics. S. 49.

<sup>33</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 22.

<sup>34</sup> Vgl. Ebd., S. 22-24.

<sup>35</sup> Ebd., S. 23.

<sup>36</sup> Ebd., S. 25.

zung (der Regisseur) bewältigen. Als Grundlage dient ihnen dabei das Drama, welches aber unvollständig scheint, wie Fischer-Lichte mit Johannes Mario Simmel feststellt: „Die Bühnenfigur, wie sie im Buche steht, ist sozusagen kein ganzer Mensch, sie ist nicht ein Mensch im sinnlichen Sinne – sondern der Komplex des literarisch Erfassbaren an einem Menschen.“<sup>37</sup> Dies bedeutet, dass die Gesamtheit der Rolle in der Präsentation auf der Bühne inkomplett im Drama vorgezeichnet ist, trotz aller Regieanweisungen. Weder das individuelle Timbre, noch Körperhaltung, Gestik, Mimik oder auch Haarfarbe und Zahnzustand sind im Drama en detail vorgeschrieben. All jene Eigenschaften, die den wirklichen Menschen, wie man ihm auf der Straße begegnen kann, und wie er auch auf der Bühne von einem Schauspieler in seiner Eigenschaft als wirklicher Mensch wiedergegeben wird, distinguieren, ist der Interpretation und dem Schaffensraum der an der Textkonstitution beteiligten Subjekte unterworfen. Fischer-Lichte stellt fest, dass „[i]m Drama [...] nicht lebendige Figuren präsent [sind], sondern [...] lediglich ein literarischer Text gegeben [ist], aus dessen Zusammenhang der Schauspieler bzw. Regisseur bestimmte Elemente und Teilstrukturen im Hinblick auf die in diesem Text [...] bezeichnete Rollenfigur interpretieren muss.“<sup>38</sup>

Die im Drama vorhandenen Figuren haben genau die Eigenschaften, die für ihre Funktion, ihre Bedeutung innerhalb dieses eng begrenzten Raumes des Dramas nötig sind. Alle darüber hinausgehenden Merkmale unterliegen der Interpretation des Regisseurs und der Schauspieler sowie sonstigen Gegebenheiten wie Kompromissen (etwa gewisse unveränderliche Eigenschaften des ansonsten ideal geeigneten Schauspielers). Schauspieler und Regisseur gestalten die Rolle also entlang ihrer persönlichen Vorstellung, die sich unter anderem von ihrer Rezeption des Dramas ableitet. Dies ist offensichtlich ein wesentlicher Punkt für eine Inszenierungsanalyse, ermöglicht doch erst diese Feststellung die Interpretation der Inszenierung; nur so kann man etwa die Lesart des Regisseurs nachvollziehen. Bei der Gestaltung der Rolle wiederum hat natürlich jeder Schauspieler individuelle Möglichkeiten und Grenzen, die von seinen persönlichen Voraussetzungen abhängen. Diesbezüglich hat unter anderem auch die Theaterhistorikerin Eleonore Kalisch festgestellt, dass der Schauspieler auf einen bestimmten Fundus an physischen Zeichen zurückgreifen kann, um eine bestimmte Botschaft zu kommunizieren, die sich aber auch wieder über die momentan vorherrschenden Standards reinformie-

---

<sup>37</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 26.

<sup>38</sup> Ebd.

ren und definieren: „Performative Verhaltens- und Bewegungsstile sind als kulturelle Standards niemals unabhängig von den physiologischen Körpermodellen einer Gesellschaft oder Kultur in ihrem historischem Wandel.“<sup>39</sup> Wenn etwa in der hier betrachteten *Faust*-Inszenierung die Gretchen versuchen, ein Buch auf ein Regal zu stellen, aber daran scheitern, dann kann dieser Vorgang nur realisiert werden, weil sie einerseits nicht groß genug sind um hinaufzureichen, andererseits aber nicht zu klein um überhaupt keine Chance zu haben und den Versuch bereits lächerlich wirken zu lassen. Der vom Schauspieler erstellte Code ist also eine Mischung aus seiner Idee von der Rolle, des ihm zur Verfügung stehenden Handwerkszeugs – also willentlich beeinflussbare Eigenschaften innerhalb des schauspielerischen Codes – und nicht beeinflussbarer Eigenschaften, wie etwa seiner Physis.

Nun ist aber der einzelne, individuelle Schauspieler in der Regel nicht allein für den theatralischen Text verantwortlich; vielmehr ist der theatralische Text ein Gewebe aus den verschiedensten Körper-, Raum- und sonstigen Texten, die zusammen erst das ergeben, was man als Aufführung, als künstlerisches theatralisches Erlebnis wahrnimmt. Lotman schreibt dazu: „Das Kunstwerk ist eine gewisse Realität und kann als solche in Teile zergliedert werden.“<sup>40</sup> Da diese Teiltexte einander bedingen und durchdringen, in ihrer Gleichzeitigkeit voller Interdependenzen, Intertextualitäten sind, sich ihrem Wesen nach erst gegenseitig konstituieren, konstatiert Fischer-Lichte: „Die Körpertexte der Schauspieler sind folglich auch nicht anderen Arten von Teiltexten – wie dem Kapitel eines Romans oder einem Bildausschnitt – vergleichbar, welche Texten entstammen, die in ihrer Gesamtheit von *einem* Subjekt konstituiert sind. Sie stellen vielmehr Teiltexte dar, die jeweils ein anderes individuelles Subjekt geschaffen hat.“<sup>41</sup> Das bedeutet, dass die Aufführung als solche, als Erfahrung des theatralischen Textes, sowohl als Gesamtheit aller Texte, als auch als eigener Text wahrgenommen wird; und zwar ohne dass in der Betrachtung des Gesamttextes die individuellen Texte nicht mehr erkennbar wären. Jeder einzelne ist unbedingt erforderlich, um den theatralischen Text in dieser Form zu konstituieren, wird aber in der Gesamtheit der Texte nicht als ununterscheidbar wahrgenommen. Hierzu führt Fischer-Lichte den Begriff der Polyphonie ein, den sie analog zur Musik anlegt:

---

<sup>39</sup> Kalisch, Eleonore: Der histrionische Körper. In: Balme, Christopher / Hasche, Christa u.a.: Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität. Berlin: Vistas, 1999. S. 119-150. S. 138.

<sup>40</sup> Lotman, Jurij M.: Die Analyse des poetischen Textes. (Übers. v. Rainer Grübel) Kronberg: Scriptor, 1975. S. 18.

<sup>41</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 32.

Denn so wie in einem Chorsatz die unterschiedlichen Stimmen oder in einem Instrumentalwerk die verschiedenen beteiligten Instrumente sich nach ihrer jeweiligen Klangfarbe, Stimmführung, Melodie etc. differenzieren und heraushören lassen, sind auch am theatralischen Text der Aufführung die einzelnen an seiner Produktion kreativ mitwirkenden Subjekte – zumindest die Subjekte der Schauspieler – als je eigene Subjekte zu erkennen und zu unterscheiden. Die polyphone Struktur erscheint daher geradezu als ein fundamentales, für den theatralischen Text in seiner Eigenart konstitutives Charakteristikum.<sup>42</sup>

Abschließend soll noch der Bogen gespannt werden zum Anfang der Definition, zu Lotman, zur Einheit des Sinnes. Denn dass dieser komplexe Text einen einzelnen Sinn gerinnt, transportiert, wie etwa ein Orchesterwerk, erscheint unwahrscheinlich. Obschon der Regisseur hierzulande als die hauptsächliche Konstituente, also als der Sinnstifter innerhalb dieser Semiotik, angesehen wird, ist es utopisch und vereinfachend, von den anderen Beteiligten (Schauspielern, Bühnen- und Kostümbildnern etc.) als reinen Zuarbeitern auszugehen, deren eigene Sinn gebende Rolle völlig unter den Tisch fällt und die nach Belieben vom Regisseur eingesetzt werden können, wie die einzelnen Instrumente durch einen Dirigenten. Die Virtuosität etwa der ersten Geigen in einem Orchester besteht darin, dass sie ihre Instrumente mit höchster Professionalität spielen, mit maximaler Präzision und schwierigste Tempus-, Registerwechsel etc. zu meistern verstehen. Ein Schauspieler in einem Ensemble ist nicht in diesem Sinne ‚besser‘ als ein anderer<sup>43</sup>; sie sind alle individuell in ihren Mitteln und deren Umsetzung. Entsprechend ist der theatralische Text nicht ein einheitlicher Sinn, sondern Pluralismus von Sinn.

Wohl kann man davon ausgehen, dass der Regisseur Sorge tragen wird, diese verschiedenen Körpertexte in ein entsprechendes Verhältnis zu einander zu bringen. Aber da diese Texte nicht [...] beliebig disponibel sind, sondern hinter jedem ein Subjekt steht, das sich im Prozess seiner Konstitution als Subjekt selbst konstituiert hat, muß die Möglichkeit durchaus in Betracht gezogen werden, daß die verschiedenen Körpertexte sich gegen eine derartige Vereinheitlichung sperren und statt der Einheit des Sinnes – die nicht mit Eindeutigkeit verwechselt werden darf – eine Vielheit von Sinn entsteht.<sup>44</sup>

Das bedeutet, dass der theatralische Text nicht ein Subjekt als – nach Kristeva – „Subjekt-im-Prozess“ repräsentiert, sondern er repräsentiert einen Prozess der Interaktion zwischen verschiedenen Subjekten-im-Prozess und deren eigene und wechselseitige Konstitution. Fischer-Lichte setzt damit die „Vielheit von Sinn [...] als ein charakteristisches und grundlegendes

---

<sup>42</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 33.

<sup>43</sup> Natürlich gibt es trotzdem bessere und schlechtere Schauspieler, gemessen an dem subjektiven Kriterium, wie vielen Zuschauern einer gegebenen Menge sie gefallen.

<sup>44</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 34.

Merkmal<sup>45</sup> fest, und merkt an, dass dies den theatralischen Text im semiotischen Sinne besonders auszeichnet und von anderen Texten unterscheidet.

### 3. Transformation des Dramas in theatralischen Text

Welche Prozesse laufen nun ab, sobald das Drama als alphanumerischer Text in einen theatralischen Text der Aufführung transformiert wird? Um das zu klären, muss, wiederum analog zu Fischer-Lichte, besagte Umwandlung untersucht werden. Die im Wortsinne zugrunde liegende Funktion eines Dramas gegenüber einem theatralischen Text hebt ersteren von allen anderen Texten, die Einfluss auf eine Aufführung haben oder in ihr verwandt werden, ab. „Der theatralische Text gilt als Aufführung des literarischen Textes“<sup>46</sup>, wie Fischer-Lichte schreibt. De Toro ist diesbezüglich etwas ausführlicher:

The PT is the text that *concretizes* and *actualizes* the enunciative situation and the utterances of the DT. It [the performance text] makes this situation unique; for example, it determines how this or that sentence is said, with what tone, rhythm, the meaning of a given situation, what feelings are involved in this or that situation or utterance. In fact, this is true dramaturgical work, for the way that things are *said and done* requires an understanding of the feelings and ideological position of the characters who speak *from concrete discursive positions*.<sup>47</sup>

Er stellt also fest, dass der performance text, aufgrund seiner ungleich höheren Detaildichte, wesentliche dramaturgische Arbeit benötigt, um ihn aus einem Drama zu entwickeln. Wie läuft dies nun ab?

Für den in einem Drama enthaltenen Sinn ist es laut Fischer-Lichte irrelevant, ob dieses „in einer Zeitschrift, in einer Gesamtausgabe oder als Taschenbuch erscheint, ebenso wenig [vermag] die Wahl des Schrifttypus ihn [den Sinn] zu beeinflussen“<sup>48</sup>; die zugrunde liegenden schriftbasierten Medien der Bedeutungsübermittlung sind in jedem Falle selbst bedeutungsindifferent. Dies steht im Gegensatz zu den Medien des Theaters, die „in den Übermittlungsprozess immer schon bestimmte Bedeutungsqualitäten mitbringen“<sup>49</sup>, und die deshalb nicht bedeutungsindifferent sein können. Insbesondere die Schauspieler sind aufgrund ihrer persönlichen Voraussetzungen – etwa Physis, Sprechweise, Stimme – automatisch Einflussnehmer

---

<sup>45</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 34.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> de Toro, Fernando: Theatre Semiotics. S. 49.

<sup>48</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 34. Darüber kann man im Übrigen geteilter Meinung sein. Trotz größtem Respekt der Semiotik gegenüber erscheint es tatsächlich unwahrscheinlich, dass der Sinn eines Dramas gänzlich unberührt davon bleibt, ob man es auf Klopapier druckt oder in Blattgold an die Wand der Nationalbibliothek schreibt. Schon ob es in der Kronen-Zeitung oder der Theater *heute* publiziert wird, verändert meiner Meinung nach neben der Wirkung auch den dem Drama inhärenten Sinn.

<sup>49</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 34.

auf den Übermittlungsvorgang; folglich können sie kein bedeutungsindifferentes Medium sein, sie sind immer Subjekt eines Prozesses der Schaffung einer Rollenfigur mittels der ihnen jeweils zur Verfügung stehenden schauspielerischen Zeichen, welche dann als Sinn dieses Körpertextes geschaffen wird<sup>50</sup>. Die Physis des Schauspielers allein kann also nicht Zeichen für die Rollenfigur sein, sondern ist immer Material, als solches in einer Wechselwirkung mit anderen Materialien, Gegebenheiten, welche dann den Körpertext bilden.

Dieser Unmöglichkeit der Bedeutungsindifferenz beim Schauspieler stellt Fischer-Lichte den Bühnenraum entgegen, der unter bestimmten Voraussetzungen – etwa wenn eine gewisse Konvention, eine theatralische Norm, eine bestimmte Bühnenform verbindlich vorschreibt – durchaus als bedeutungsindifferentes Medium gelten kann<sup>51</sup>. Als Beispiel führt Fischer-Lichte die Guckkastenbühne des 19. Jahrhunderts an, welche lediglich im Hinblick auf die vorherrschende theatrale Norm Zeichen sein kann, aber nicht auf die einzelne Aufführung bezogen; im Bezug darauf war sie bedeutungsindifferent, reine Basis für Dekorationen und Schauspieler. Heute muss man dagegen davon ausgehen, dass die Raumkonzeption selbst als absichtlich bedeutungstragend konzipiert ist<sup>52</sup>. Überhaupt ist alles, was man heute im Theater erlebt, zunächst einmal als Zeichen zu betrachten, wie de Toro anmerkt: „Theatre is a place of privilege for the sign, because, in the stage space, *everything* is either an artificial or a natural sign. Everything is seen or perceived as a sign by the spectator; the plurality and polyphony of signs in theatre is immense.“<sup>53</sup>

Bei der Übertragung des Dramas von den bedeutungsindifferenten Medien Papier und Schrift in die per se signifikanten Medien Schauspieler und Bühne wird, wie bereits angemerkt, auch ein Wechsel des Zeichensystems nötig: „Denn während der literarische Text ausschließlich aus sprachlichen Zeichen besteht, wird der Körpertext des Schauspielers mit Notwendigkeit zumindest aus gestischen, proxemischen und paralinguistischen Zeichen sowie den Zeichen der äußeren Erscheinung synthetisiert sein.“<sup>54</sup> Und zwar ist in diesem Fall nicht eine einfache

---

<sup>50</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 35.

<sup>51</sup> Vgl. Ebd.

Auch hier kann nicht wirklich davon ausgegangen werden, dass der Theaterraum in der Realität keinen Einfluss auf die Codeübermittlung hat; selbst wenn die Konvention extrem streng wäre, wären trotzdem keine zwei Häuser genau gleich. Und kleinste Unterschiede, etwa in der Beleuchtungsfarbe, können wesentliche Kaskaden der Bedeutungsalternation in Gang setzen.

<sup>52</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 35.

<sup>53</sup> de Toro, Fernando: Theatre Semiotics. S. 68-69.

<sup>54</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 35.

Übersetzung innerhalb eines Zeichensystems (wie etwa in einer Definition) oder innerhalb desselben Typs Zeichensystems (wie in einer Übersetzung eines Aufsatzes aus dem Englischen ins Deutsche) vonnöten, sondern eine „intersemiotische Übersetzung oder Transformation – hier wird der Text eines Zeichensystems in ein vollkommen anderes Zeichensystem übertragen.“<sup>55</sup> Allerdings muss angemerkt werden, dass de Toro es ablehnt, diesen Übertragungsvorgang als Übersetzung zu bezeichnen; er hält die beiden Textarten für zu unterschiedlich und schreibt: „One might say that the PT is the process of *inscription* of the dramatic text’s potential. This is not a process of *transcription*, but rather, *inscription*, for the DT and the PT do not coincide.“<sup>56</sup> Für die praktische Betrachtung des Transformationsvorgangs scheint es allerdings weitgehend irrelevant, ob der – ohnehin nur im Englischen tatsächlich mögliche – Unterschied in der Benennung gemacht wird oder nicht.

Bezugnehmend auf die Feststellung, dass es sich hierbei um jenen besonderen Typus einer Übersetzung handelt, stellen sich drei Fragen: Die nach den Rahmenbedingungen, nach dem Modus, und nach der Angemessenheit einer Übersetzung.

#### **a) Rahmenbedingungen**

Die Frage nach den notwendigen Voraussetzungen dafür, dass ein dramatischer in einen theatralischen Text konvertiert werden kann, hat, wie Fischer-Lichte herausstellt, eine lange Geschichte, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht.<sup>57</sup> So weist etwa der Schriftsteller Denis Diderot empirisch nach, dass gestische Zeichen für abstrakte Zusammenhänge schlechter, für extreme seelische Zustände besser und für physische Handlungen und konkrete Repräsentationen gleich gut geeignet sind wie sprachliche Zeichen. Daraus lässt sich ableiten, dass der Dramatiker – so er denn Wert legt auf die Theatralisierbarkeit seines Werkes – in seinem Text möglichst extreme seelische Zustände und Empfindungen, oder doch zumindest entsprechend passende übersprachliche Handlungen verwenden sollte.

Auch Gotthold Ephraim Lessing hat versucht, sich dieser Problematik zu nähern, allerdings auf dem Wege der Theorie, nicht wie Diderot durch empirische Untersuchungen. Er argumentiert über die Mehrdimensionalität der theatralen Zeichen der Schauspielkunst gegenüber jenen des Dramas: „Weil die Zeichen der Schauspielkunst sich sowohl im Raum erstrecken als

---

<sup>55</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 36.

<sup>56</sup> de Toro, Fernando: Theatre Semiotics. S. 49.

<sup>57</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 37.

auch in der Zeit aufeinanderfolgen, sind sie auch fähig, den „wahren sinnlichen Eindruck“ sowohl von nebeneinander existierenden – wie die Malerei – als auch von aufeinanderfolgenden Gegenständen – wie die Dichtung – hervorzurufen, sowohl Körper als auch Handlung nachzuahmen.<sup>58</sup>

In der Regel werden sich also literarische Dramen, die Handlungen beinhalten, in theatralische Zeichen übersetzen lassen. Allerdings bedeuten eben jene Zeichen der Schauspielkunst im Gegensatz zu sprachlichen Zeichen nicht nur Handlungen, sondern konkret handelnde Menschen, also wiederum eine Rekursion auf die individuelle Physis der Schauspieler. So wird immer eine zusätzliche Bedeutung, sowohl in Quantität als auch Qualität, entstehen, welche die bloße Literatur nicht bereitstellen kann. Insgesamt betrachtet kommen sowohl Diderot als auch Lessing zu dem Ergebnis, „daß die sprachlichen Zeichen des Dramas unter der Bedingung in die theatralischen der Schauspielkunst zu übersetzen sind, daß sie sich auf Gegenstände beziehen, die auch durch Zeichen der Schauspielkunst zumindest ebenso gut dargestellt werden können.“<sup>59</sup>

Das Problem bei den Formulierungen Lessings und Diderots ist nun nach Fischer-Lichte weniger die normativ-beschränkende Dramenästhetik, die beide daraus ableiten, sondern das Vorgehen, welches nicht offen genug bis methodisch falsch erscheint. Fischer-Lichte führt an, dass nach Diderot und Lessing die Reden der *dramatis personae*, der Rollen im Drama, zwangsläufig von Gegenständen handeln müssen, die als übertragbar definiert wurden, da nur diese Reden als Grundlage für Lessings und Diderots Bewertung der Umsetzbarkeiten herangezogen wurden. Fischer-Lichte versucht nun, auf eine grundlegendere Ebene des Dramas zurückzukehren, eine Ebene vor der Rede der *dramatis personae*, sogar vor der Konstitution der *dramatis personae* als solchen. Ihrer Argumentation folgend kann kein Drama ohne zumindest eine *dramatis persona* auskommen, welche im literarischen Text des Dramas konkret benannt ist, als Eigenname (Hamlet), Eigenschaft (Bauer) oder simpler Buchstabe. In dem diesem gegenüberstehenden theatralischen Text hingegen ist das konstituierende und irreduzible Element der Bezeichnung bereits der Schauspieler, wieder in seiner Physis, seinem Auftreten und seinen sonstigen Eigenschaften. Die *dramatis personae* müssen demnach in ihrer Konstituierung über die rein literarische Ebene der Personenbezeichnung um diejenige der

---

<sup>58</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 37.

<sup>59</sup> Ebd., S. 38.

Körperlichkeit des Schauspielers erweitert werden; diese beiden Ebenen wirken also nach Charles Sanders Peirce als semiotische Interpretanten<sup>60</sup> für einander<sup>61</sup>. Da beide Ebenen – literarische Benennung wie physische Repräsentation – gleichwertig sind, folglich beide gleichermaßen imstande sind, die entsprechende dramatis persona zu repräsentieren, ist die Reihenfolge, in der sie entstehen, irrelevant. Dies ist nun die grundsätzliche Bedingung für die Übersetzbarkeit des literarischen Text des Dramas in den theatralischen Text der Aufführung: die Bezeichnungen für die dramatis personae, ihre Unterscheidbarkeit. Sobald das gegeben ist, kann ein Schauspieler dem entsprechenden Namen zugeordnet werden und von dort an weiter verfahren, direkte Rede sprachlich wiedergeben, Handlungen in Körpertexte übersetzen oder dergleichen mehr.

### **b) Modus**

Der Modus der Übersetzung, wie genau eine Übersetzung vom Drama in eine Aufführung abläuft, ist Gegenstand der folgenden Betrachtungen. Fischer-Lichte stellt fest, dass der Ausgangsvorgang ein rezeptiver ist, das schlichte Lesen und Interpretieren des Dramas. Dieser Vorgang unterliegt also den gängigen Prämissen und Voraussetzungen einer literarischen Hermeneutik, der Position des Dramas im Verhältnis zu der des Rezipienten, kurz gefasst. Daraus folgt, dass jedes Produktionsteam, jedes Mitglied eines Produktionsteams in der Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text für sich einen eigenen Sinn konstituiert, selbst wenn allen der objektiv gleiche Text vorliegt. Damit ist also ein für alle verbindlicher Sinn einzelner Elemente des Textes sowie des Gesamttextes ausgeschlossen. Jedoch ist dieser Interpretationsprozess grundlegend für die Arbeit an der Transformation hin zum theatralischen Text; die Bedeutungen, mit denen die literarischen Zeichen des Textes decodiert werden, sind oft wohl schon zu diesem Zeitpunkt eingefärbt, etwa im Hinblick auf Möglichkeiten der Realisation oder auf ein zeitgenössisches Theaterverständnis. Für diese destillierten Bedeutungen müssen nun

– wiederum im Hinblick auf ein konkretes Publikum und die aktuelle Kommunikationssituation – aus dem Repertoire der theatralischen Zeichen diejenigen ausgewählt werden, die nach Meinung der Produzenten des theatralischen Textes imstande sein könnten, als angemessene

---

<sup>60</sup> Der Interpretant ist das semiotische Element, welches das Zeichen (Signifikant) ergänzt oder das Bezeichnete (Signifikat) präzisiert und dabei einen Erkenntniszuwachs bringt, wie etwa Erläuterungen in einer Fremdsprache oder durch Zeichnungen, beispielsweise die Unterschrift „Frauen“ unter einem WC-Schild mit weiblicher Silhouette.

<sup>61</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 38-39.

und geeignete Interpretanten für die am literarischen Text konstituierte Bedeutung zu fungieren.<sup>62</sup>

Wesentlich ist hierbei, dass sich aus dem literarischen Text des Dramas über diesen Rezeptionsprozess nur die Bedeutungen für die zu findenden theatralischen Zeichen gewinnen lassen, nicht die Zeichen selbst. Einschränkend für das Finden der Zeichen sind allerdings einerseits die künstlerische, räumliche und personelle Position des beteiligten Teams<sup>63</sup> und andererseits die Möglichkeiten und Inhalte des jeweiligen Codes, also der kulturellen Normen oder Konventionen. Dieser Code, der die theatralen Normen vorgibt, variiert von Epoche zu Epoche, von Ort zu Ort:

The type of theatre [considered here] implies that codes are being used differently. For example, the codes used in epic theatre are not the same as those in the theatre of the absurd or the theatre of cruelty. At the same time, each form of theatre produces its own code, and thus the naturalist-realist theatre of the nineteenth century has codes that are different from those of contemporary theatre. The way a play is performed, the way actors act, *the type of stage production* – in a word, the construction of the PT – varies from one era to another and also within the same era. This means that the codification the director and actors choose has to be well learned by the spectators doing the de-codification.<sup>64</sup>

Das Produktionsteam muss sich also immer innerhalb dieser kulturellen und theatralen Normen bewegen, um verstanden zu werden, um den Kommunikationsprozess mit dem Rezipienten erfolgreich herstellen zu können.

In unserer gegenwärtigen Situation, im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater, ist allerdings, da keine verbindlichen Normen vorherrschen, als einzige relevante Regel, der sich Regisseur und Schauspieler zu unterwerfen haben, festzuhalten, „daß ihrer übereinstimmenden Auffassung [sic] nach das zu wählende bzw. gewählte Zeichen imstande sein sollte, in der gegebenen Situation für das fragliche Publikum als angemessener Interpretant für die von ihnen intendierte Bedeutung, die sie dem fraglichen Element des literarischen Textes beigelegt haben, fungieren zu können.“<sup>65</sup> Diese recht banale Feststellung hat zur Folge, dass der Zeichenpool, aus dem die Theatermacher heutzutage wählen können, zwar spezifisch durch das Publikum und sonstige Gegebenheiten eingeschränkt wird, im Allgemeinen allerdings praktisch unendlich groß ist.

---

<sup>62</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 41.

<sup>63</sup> Wenn ein Regisseur am Stadttheater Ingolstadt fünf Tonnen Kieselsteine aus dem Schnürboden auf die Bühne fallen lassen will, dann geht das einfach nicht; am Burgtheater Wien hingegen ist das kein größeres Problem.

<sup>64</sup> de Toro, Fernando: Theatre Semiotics. S. 54-55.

<sup>65</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 40.

In dem nun folgenden Teil der Arbeit wird die Frage betrachtet, welche Einheiten Gegenstand der Übersetzung sind, ob einzelne sprachliche Zeichen, Zeichengruppen und Teilstrukturen oder der Text in seiner Gesamtheit übersetzt werden soll, also welcher Größe bedeutungstragende Fragmente sind, die für die Transformation herangezogen werden. Nachdem der Aufbau des Dramas in Haupt- und Nebentext als Gliederung ausscheidet – da der Nebentext (Aktnummern, Rollennamen, etc.) Zeichen enthält, die in der Aufführung keine Entsprechung haben – schlägt Fischer-Lichte drei Transformationsmodi zur Unterscheidung vor, die allerdings nur als „idealtypisch“<sup>66</sup> zu verstehen sind.

### (1) Lineare Transformation

In dieser Methodik geht das Team, nachdem die Schauspieler zugewiesen sind, linear vor, von Anfang zum Ende des Dramas, Satz für Satz. Sobald die jeweilige Bedeutung im Zusammenhang konstituiert ist, werden die theatralischen Zeichen gesucht, die unter der gewonnenen Auffassungen über das Rollenbild imstande sind, die gefundene Bedeutung des jeweiligen Teils als Interpretanten zu unterstützen. Hier stellt sich das Problem der Anschlüsse, also der Homogenität des fertigen Produkts, da die theatralischen Zeichen nicht lexikalisiert sind wie etwa sprachliche Zeichen, und je nach Kontext eine andere Bedeutung haben. Diese Kontextualisierung stellt dann eine wesentliche kognitive Leistung dar, da es zu verhindern gilt, dass die für die jeweilige Teilstruktur gewählten Zeichen durch die Abfolge beziehungsweise Gleichzeitigkeit mit anderen Zeichen eine Bedeutungsverschiebung erfahren, und also etwa unabsichtlich semantisch eingefärbt werden.

Da dieser Modus der Transformation insgesamt von der formalen Struktur des Dramas ausgeht, hat auch der fertige theatralische Text die Tendenz, stark auf die Dialoge zu fokussieren, wurde bei seiner Erstellung ja in erster Linie auf diese geachtet. Da außerdem viele Zeichen im theatralen Text (etwa Kostüme) nicht durch diesen Fokus auf den literarischen Text erschlossen werden können, ist dieser Modus nicht geeignet, alleine bei der Erstellung des theatralischen Texts angewandt zu werden.

### (2) Strukturelle Transformation

Die strukturelle Umwandlung als Modus der Transformation geht nicht von einzelnen losgelösten Fragmenten aus wie die lineare, sondern von komplexen Teilstrukturen, die verschach-

---

<sup>66</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 42.

telt und voller Interdependenzen untereinander sind, wie etwa Figur, Raum und Szene. So wird zunächst anhand des literarischen Texts die Bedeutung einer Teilstruktur konstituiert: Etwa wird der Charakter einer Figur anhand ihrer Auftritte und Dialoge herausgearbeitet, charakterliche Veränderungen aufgezeigt, und erst wenn dieses semiotische Phantombild über alle erreichbaren Details verfügt, werden mögliche theatralische Interpretanten gesucht. So wird der literarische Text in weitgehend selbstständige Teiltexthe zerlegt, und als Verschränkung dieser Texte begriffen. Der wesentliche Unterschied zu den entsprechenden Teilstrukturen des dramatischen Texts liegt in der Möglichkeit der Gleichzeitigkeit, die das Theater im Gegensatz zur Literatur bietet. So kann der Schauspieler bereits mit seinem ersten Auftreten durch Körperhaltung, Sprechweise, Erscheinungsbild und so weiter Informationen vermitteln, die sich dem Leser des Dramas erst über den Verlauf mehrerer Seiten erschließen. Auf diese Weise wird mit dem ersten Eindruck – sei es der erste Auftritt eines Schauspielers, oder das erste Erscheinen eines Bühnenbilds – eine Grundstruktur geschaffen, „auf deren Basis alle weiteren Veränderungen eingeführt und verstanden werden müssen“<sup>67</sup>.

Das Problem dieses Modus liegt ebenfalls in seiner Konzeption, in dem Fokus auf Teiltexthe, genauer: in der Frage nach den Interdependenzen dieser Teiltexthe, nach den Wechselwirkungen, die in ihrer Komplexität auch auf der Bühne realisiert werden müssen. Eine reine Addition der Texte würde den Sinn nicht transportieren; vielmehr müssen die Teiltexthe auf eine Art und Weise miteinander verknüpft werden, die geeignet ist, die Beziehungen, die zwischen ihnen herrschen, sichtbar zu machen – und zwar so, dass aus ihnen der Sinn des Gesamttexts hervorgeht. Eine der Möglichkeiten, dies zu erreichen, ist naheliegender Weise der Dialog, in dem zwei Teiltexthe – zwei Figuren – zu einander in Beziehung treten; hier wird die Praktikabilität einer Verschränkung der Arbeit mit dem linearen Modus offenbar. Dies setzt allerdings voraus, dass im theatralischen Text die Dialoge einen wesentlichen Stellenwert haben, was beileibe nicht so sein muss; in diesem Fall schlägt Fischer-Lichte die Verwendung gewisser repetitiver Elemente vor, oder die Einführung eines übergeordneten Codes, auf den sich dann alle Teiltexthe beziehen und der so eine Verbindung zwischen ihnen darstellt.

---

<sup>67</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 44.

### (3) Globale Transformation

Die globale Transformation geht, wie ihr Name nahelegt, vom Sinn des gesamten literarischen Texts aus, nicht von dem einzelner Teilstrukturen wie die anderen beiden Modi. Hier wird ein theatralischer Text geschaffen, „der in seiner Gesamtheit imstande sein soll, als Interpretant für den Sinn des dramatischen Textes zu fungieren.“<sup>68</sup>

Die globale Transformation begreift die beiden erstgenannten Modi als mögliche Werkzeuge für sich, die nach Belieben eingesetzt werden können um den Sinn des gesamten Dramas zu transportieren. So können manche Elemente des theatralischen Texts satzweise aus dem Drama extrahiert und übersetzt worden sein, andere blockweise – oder aber völlig anders. Möglicherweise entscheidet das Produktionsteam auch, dass radikale Umstellungen, Striche oder Hinzufügungen das Mittel der Wahl sind, um den Sinn des Dramas angemessen transportieren zu können: „Der Sinn des literarischen Textes kann unter diesen Umständen im theatralischen Text auf eine Weise neu geschaffen werden, daß seine einzelnen Elemente und Teiltex-te eventuell nur unter großen Schwierigkeiten – oder auch gar nicht – zu einzelnen Elementen oder Teilstrukturen des literarischen Textes in Beziehung gesetzt werden können.“<sup>69</sup>

Besonders für die Betrachtung von Marthalers Inszenierung des *Faust* in der vorliegenden Arbeit ist die folgende Differenzierung von Interesse: Sobald die übersetzenden Subjekte – Schauspieler und Regisseur – einen Sachverhalt (eine Idee, eine Vorstellung etc.), der nicht dem konkreten dramatischen Text entspringt, sondern aus anderen (Text-)Zusammenhängen stammt, im Rahmen einer Aufführung, also als theatralischen Text, präsentieren wollen, können sie auf unterschiedliche dramatische Texte sowie auf irgendwelche andersartigen Texte zurückgreifen, diese zerlegen und als Versatzstücke montieren. In diesem Fall handelt es sich nicht um eine theatralische Transformation der betreffenden, verwendeten dramatischen Texte, sondern um einen „ganz normalen Fall von Intertextualität“<sup>70</sup>. Allerdings können auch im Rahmen der globalen Transformation andere dramatische Texte verwendet werden; aber solch eine Form der Intertextualität ist in diesem Fall – so sie benutzt wird, um eben den Sinn des ersten, grundlegenden dramatischen Texts zu verdeutlichen – nur eine von mehreren Methoden der Transformation.

---

<sup>68</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 45.

<sup>69</sup> Ebd., S. 46.

<sup>70</sup> Ebd., S. 47.

### c) *Angemessenheit der Übersetzung*

Die Frage nach der Angemessenheit der Übersetzung ist aufgrund des hohen Subjektivitätscharakters der Bewertung einer künstlerischen Produktion schwer zu beantworten. Selbst wenn der Rezipient des finalen theatralischen Textes, der Zuschauer, ähnliche Vorstellungen vom Sinn des Dramas hat wie das übersetzende Team, so müssen die ästhetischen Vorstellungen noch nicht übereinstimmen, oder die angewandte Methode der Übersetzung stößt den Zuschauer vor den Kopf. Wenn etwa der Zuschauer von einem linearen Modus als Norm ausgeht, aber in der vorliegenden Transformation ein globaler gewählt wurde, ist es durchaus möglich, dass ihm das Ergebnis nicht angemessen erscheint, nicht gefällt, und er es sich entsprechend nicht bis zum Ende ansieht. Es gibt also verschiedene Gründe, warum man nicht von einer Angemessenheit der Übersetzung sprechen sollte; Erika Fischer-Lichte tut es trotzdem.

Die aufgrund der genannten Schwierigkeiten in der Objektivierbarkeit der Qualität einer Übersetzung einzig zu treffende Minimaldefinition ist: „Äquivalenz ist dann gegeben, wenn die Aufführung sich als Interpretant für die mögliche(n) Bedeutung(en) des zugrunde liegenden Dramas verstehen lässt.“<sup>71</sup>

Die Tatsache, dass die sprachlichen Zeichen, aus denen übersetzt wird, und die theatralen Zeichen, in die übersetzt wird, so fundamental andere Eigenschaften haben, vor allem im Bezug auf Abstraktheit, ist ein zentrales Charakteristikum dieser Übersetzung. Die sprachlichen Zeichen, ganz egal wie präzise sie einen Gegenstand (ein Zimmer etwa, oder ein Kostüm) beschreiben, lassen immer einen gewissen Raum für Interpretation, evozieren also in unterschiedlichen Rezipienten unterschiedliche Vorstellungen des Bezeichneten. Die theatralischen Zeichen hingegen sind ikonisch, das heißt, sie beziehen sich auf ihr Bezeichnetes durch das Merkmal der Ähnlichkeit. Raum für Interpretationen ist entsprechend praktisch nicht vorhanden. De Toro geht sogar so weit, am Beispiel des Körpers zu konstatieren: „In the first case, the actor is an icon of the character being performed: the actor’s body is, or pretends to be, the body of Hamlet or of Tartuffe or of Lear. The proof of this iconization is that, throughout history, a few characters have become supercodified, thereby creating a *vision* or

---

<sup>71</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 48.

presence every spectator expects.”<sup>72</sup> Dies ist besonders für kanonisierte Dramentexte relevant, in der Folge natürlich für den im weiteren Verlauf der Arbeit betrachteten *Faust*.

Durch diese Ikonizität, die de Toro aufzeigt, werden außerdem zusätzliche Informationen und Details in die Aufführung eingebracht, welche von den – eben nicht ikonischen – sprachlichen Zeichen des Dramas nicht formuliert werden; also tritt im Verlauf des Transformationsprozesses eine spezifische Verschiebung ein. Erst durch die Übersetzung der sprachlichen Zeichen in die Körperlichkeit des Schauspielers werden unzählige Eigenschaften festgelegt, die im literarischen Text keine Erwähnung finden, etwa tatsächliche Kleidung, Physis, Frisur, Bartwuchs und dergleichen mehr. Dem Namen wird ein detailliertes Gesicht zugeordnet, was dem Drama nicht eingeschrieben ist, was ein Rezipient des Dramas in dieser Detailfülle niemals hätte attribuieren können. Analog gilt etwa für Regieanweisungen im Drama, dass dort keine wirklich konkreten Handlungsanweisungen verfasst sind; selbst wenn etwa „lächelnd“ angegeben ist, muss der Schauspieler ein ganz bestimmtes theatrales Zeichen finden, eine bestimmte Art von Lächeln, die in diesem Kontext als Interpretant für den bestimmten Sinn zu dienen vermag.

Die Unbestimmtheit der sprachlichen Zeichen im Vergleich mit den Ikonen der theatralischen Zeichen ist allerdings durchaus auch als Vorteil für die Transformation zu sehen, schafft sie doch Spielraum, das jeweilige Zeichen in seinen Details an die Bedürfnis- und Verständnislage des jeweiligen Publikums anzupassen. Wenn etwa in einem Barockdrama als Szenenanweisung die Rede ist von ‚auf der Straße‘, wird die Straße in einer Wiener Inszenierung aus dem Jahr 1820 gänzlich anders aussehen als in einer Hamburger Inszenierung des Jahres 1950, und wieder völlig anders in einer Zürcher Inszenierung im Jahr 2010<sup>73</sup>; insgesamt jedoch können die jeweiligen Regisseure dasselbe Bezeichnete mit gänzlich unterschiedlichen Mitteln ausdrücken, ja müssen es sogar. Denn in diesem Falle verhält es sich so: „Die sprachlichen Zeichen [der Regieanweisungen] geben nur einen Eindruck wieder, der von der Aufführung durch die Verwendung jeweils anderer theatralischer Zeichen hervorgerufen werden kann.“<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> de Toro, Fernando: *Theatre Semiotics*. S. 77.

<sup>73</sup> Allerdings möglicherweise wieder genauso wie in Wien.

<sup>74</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*. S. 51.

Es gibt jedoch auch sprachliche Zeichen – etwa im Drama des Sturm und Drang – die sehr präzise sind und konkrete Handlungen bezeichnen. In diesem Falle steht es dem Übersetzungsteam ebenfalls frei, andere Zeichen einzusetzen, die bei ihrem jeweiligen Publikum und in ihrem Kontext eine etwa gleiche Wirkung hervorrufen wie bei dem Leser im zeitlich-räumlichen Kontext des Autors. Als Beispiel sei eine Regieanweisung aus den Räufern genannt, wo es heißt, „Wieder [sic] die Wand rennend“<sup>75</sup> In einer heutigen Inszenierung würde es lächerlich und übertrieben wirken, wenn der Karl Moor zugeordnete Schauspieler tatsächlich seinen Kopf gegen die Wand schlagen würde, da kaum ein Mensch mehr so seine Gefühle ausdrückt, und also entsprechende Zeichen auch nicht mehr so verstanden werden würden. Vielmehr muss ein Zeichen gefunden werden, das ähnliche Wirkung auf heutiges Publikum entfaltet wie jene Anweisung auf Leser gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Hier müssen Schauspieler und Regisseur erkennen, dass die vordringlichen Emotionen, die transportiert werden sollen, Wut und Verzweiflung sind – und diese dann in gegenwärtige theatralische Zeichen übersetzen. Sinnvollerweise geht der Transformationsprozess immer von der (kontextbereinigten) Bedeutung aus, nicht von der Bezeichnung. Wenn das beachtet wird, lassen sich auch viele nicht (bewusst) umsetzbare Anweisungen übersetzen, wie etwa „erbleicht“ oder „schwitzt“. Wenn jemand ‚erbleicht‘, erschrickt er in der Regel; der Kontext liefert weitere Indizien. Mit dieser Information kann man nun adäquate theatralische Zeichen finden, die dieses Erschrecken im Kontext der eigenen Aufführung zu kommunizieren imstande sind.

Wiederum ist die Ikonizität der theatralischen Zeichen zu beachten: Es ist nicht möglich, mit einem theatralischen Zeichen nur die vom Drama festgeschriebene Bedeutung zu übermitteln; immer wird automatisch auch ein ganzer Strauß anderer Bedeutungen in den Kontext der Aufführung übernommen. Da sich diese Vorgänge addieren, tritt sukzessive eine Bedeutungsverschiebung gegenüber dem dramatischen Text ein. Die Wechselwirkungen, die jene Bedeutungen untereinander und mit den extrahierten Bedeutungen des literarischen Textes eingehen, führen schließlich zu einem einzigartigen Bedeutungsgefüge, welches eben nicht mehr nur über seine Beziehung zu dem Drama definiert werden kann, sondern als eigenständiges Kunstwerk betrachtet werden muss, in dem die kreative Leistung des Übersetzungsteams zentral ist. Für die vorliegende Arbeit ist folgende Feststellung ausschlaggebend:

---

<sup>75</sup> Schiller, Friedrich: Die Räuber. Leipzig, 1781. S. 154.

Sowohl das Drama als auch die Aufführung stellen jeweils ein Werk sui generis dar, das wohl durch vielfältige Beziehungen an das je andere geknüpft sein mag, in seiner jeweiligen Eigenart und Besonderheit jedoch aus dieser Relation heraus kaum adäquat verstanden werden kann. Es lässt sich daher in der Tat bezweifeln, ob diese Relation mit dem Terminus der Äquivalenz zutreffend erfasst und gekennzeichnet ist.<sup>76</sup>

Unter der ursprünglichen Definition von Äquivalenz im Transformationsprozess, nämlich über die Eigenschaft der Aufführung, als Interpretant für die möglichen Bedeutungen eines Dramas zu existieren, kann man die Aufführung gleichzeitig sowohl als eigenständigen Text als auch als Übersetzung eines dramatischen Textes begreifen. Der Begriff Äquivalenz bezeichnet hier keine Bedeutungsgleichheit, sondern die Interpretierbarkeit beider Texte hin zu einem gemeinsamen Sinn. Entsprechend scheint der oft als Postulat benutzte Begriff der Werktreue nicht brauchbar, da er die Möglichkeit einer ‚richtigen‘ Übersetzung impliziert, welche, wie bereits dargestellt, nicht existieren kann. Da die Einschätzung der Äquivalenz einer Transformation höchst subjektiv ist, da sie ein Werturteil des Rezipienten darstellt, kann eine objektive Evaluation der Güte von entsprechenden Transformationsprozessen niemals stattfinden, „denn Äquivalenz, so wie wir sie definiert haben, kann immer nur als Äquivalenz für ein Subjekt dargelegt und von eben diesem Subjekt realisiert, eingesehen, erläutert und verstanden werden, weil sie eine hermeneutische Kategorie par excellence darstellt.“<sup>77</sup> Schließlich kommt es doch darauf an, wie viel von dem Erlebten der einzelne Rezipient für sich verwenden kann.

Rekapitulierend bleibt festzuhalten, dass das Drama als Literatur, in seiner geschriebenen Form, sich bereits von allen anderen literarischen Gattungen durch die a priori vorhandene Option zur Szene unterscheidet, durch die Möglichkeit der theatralen Realisierbarkeit. Diese ‚Vertikalisierung‘ muss nicht stattfinden, damit ein Text als Drama erkannt wird; qualifiziert ihn jedoch. Der tatsächliche Prozess der Inszenierung, der Übersetzung aus dem Zeichensystem der Literatur in jenes der Bühne, ist der zentrale künstlerische Akt des Interpretationsteams, die also den literarischen Text in einen theatralischen Text umwandeln, das Zeichensystem ‚Buchstaben‘ in das Zeichensystem ‚Körper, Raum, Sprache usw.‘ übersetzen und so szenisch erfahrbar machen. Dies kann auf verschiedene Weisen erfolgen, durch unterschiedlich große Fragmente, die zusammenhängend übertragen werden; je nachdem unterscheiden sich die Arbeitsprozesse und die Ergebnisse. Wesentlich ist, dass die Zeichen des Theaters

---

<sup>76</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 53.

<sup>77</sup> Ebd., S. 54.

ungleich konkreter – weil ikonisch – sind als diejenigen der Literatur; auf diese Weise, und durch die dem Theater inhärente Multimedialität, ist das Übersetzungsteam in der Position, einen hochkomplexen Text zu schaffen, in dem jedes an der Transformation beteiligte Subjekt sich durch den Prozess konstituiert und so Autorenschaft übernimmt. Gleichzeitig steht es in der Verantwortung, eine angemessene Übersetzung zu schaffen – ohne eine konkrete Definition der Angemessenheit zur Verfügung zu haben, da diese vor allem im rezipierenden Subjekt entsteht. In der Folge wird nun versucht, das postdramatische Theater in seinen für sich spezifischen Eigenschaften, auch im Bezug auf seine Semiotik, zu betrachten und entsprechende Überlegungen zusammenzutragen.

## **B. Eigenschaften des postdramatischen Theaters**

Die Abgrenzung des zeitgenössischen Theaters vom Theater früherer Strömungen ist in der Theaterwissenschaft seit den 1980er Jahren immer mehr als Notwendigkeit erkannt worden. Die Unterschiede in den Paradigmen, etwa in den Formen, sowie den verwendeten Mitteln machte eine entsprechende Klassifikation unumgänglich. Erika Fischer-Lichte formuliert den grundlegenden Unterschied zwischen dem Theater der Avantgarde oder der Moderne und dem Theater nach der Moderne, der Postmoderne, in einem ihrer Werke folgendermaßen:

Der wesentliche Unterschied zwischen Moderne/Avantgarde und Postmoderne scheint nun darin zu liegen, daß die zu Beginn des Jahrhunderts als Ausdruck und Konsequenz einer tiefgehenden Kulturkrise formulierten Postulate in den achtziger Jahren längst Realität geworden sind [...] Ich würde daher dafür plädieren, einerseits die Epochenschwelle mit Beginn der Kulturkrise anzusetzen, andererseits aber den gravierenden Unterschied zwischen Moderne und Postmoderne nicht mit dem Hinweis auf die in der Tat überwältigenden Gemeinsamkeiten zu nivellieren, sondern in Anbetracht des längst vollzogenen kulturellen Wandels durch gründliche Funktionsuntersuchungen sehr viel präziser herauszupräparieren, als es bisher geschehen ist.<sup>78</sup>

Es ist jener Unterschied, der für das Theater, welches hier betrachtet wird, wesentlich ist; jener Übergang von der Moderne und den in ihr formulierten Postulaten zur Postmoderne, in welcher grundlegende Forderungen erfüllt, aber davon ausgehend neue Fragen gestellt werden. Lehmann führt in dieser Diskussion einen Begriff ein, um eine Bezeichnung für das Theater zu schaffen, welches „sich veranlasst sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit »nach« der Geltung des Paradigmas Drama im Theater“<sup>79</sup>. Dabei geht es ihm nicht darum, ein Theater zu skizzieren, welches eben nichts mehr mit den vorhergehenden Strömungen, insbe-

---

<sup>78</sup> Fischer-Lichte, Erika: Theater im Prozeß der Zivilisation. Tübingen: Francke, 2000. S. 239.

<sup>79</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 30.

sondere dem „epischen Theater“ Bertolt Brechts, zu tun hat; im Gegenteil wird versucht die von Brecht erkannten Probleme und Schwierigkeiten im Theater der Moderne zu lösen; lediglich der Ansatz ist ein anderer:

So kann von einem post-brechtschen Theater die Rede sein, das gerade nicht nichts mit Brecht zu schaffen hat, sondern sich von den in Brechts Werk sedimentierten Ansprüchen und Fragen an Theater betroffen weiß, aber die Antworten Brechts nicht mehr akzeptieren kann. [...] Postdramatisches Theater schließt also die Gegenwart/die Wiederaufnahme/das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein [...] Kunst kann sich überhaupt nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen.<sup>80</sup>

Es ist also dieses „postdramatische Theater“ in der Diktion Lehmanns, welches es schafft, die Fragen des epischen Theaters neu aufzugreifen und anders zu beantworten, welches die Notwendigkeit zur Veränderung und zur Abgrenzung vom „dramatischen Theater“ aufzeigt und welches mit neuen Formen und neuen Methoden verschiedene Strategien ausprobiert, um Theater als Kunstform eine neue Bedeutung zu geben. Diese Strategien, die nur mit Vorsicht als Charakteristika zu bezeichnen sind, werden in der Folge besprochen.

### **1. Bedeutung der Semiotik für das postdramatische Theater**

Die zuvor verkürzt dargestellten Charakterisierungen von Erika Fischer-Lichte sind, wiewohl in ihrer Grundsätzlichkeit nach wie vor verwendbar, doch gerade im Bezug auf das heutige Theater möglicherweise nicht mehr differenziert genug. So erscheint es zweckmäßig, entsprechende Passagen aus Hans-Thies Lehmanns Werk zu betrachten, welche sich auch mit semiotischen Überlegungen befassen und die bislang auf Fischer-Lichte gestützte Argumentation mit Bezug auf die Gegenwart, oder zumindest die frühen neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, zu aktualisieren verstehen. Hans-Thies Lehmann entfernt sich innerhalb seiner Betrachtungen des „neuen Theaters“ von einer idealisierten Form des tradierten Theaterverständnisses; seiner Ansicht nach ist das postdramatische Theater mit dem traditionellen semiotischen Ansatz nur eingeschränkt erfahrbar, nicht komplett erklärbar: „Das neue Theater [benötigt] eine »aufgehobene« Semiotik und eine »ausgelassene« Deutung.“<sup>81</sup>. Dies wird unter anderem an einem Zitat des italienischen Semiotikers Cesare Segre deutlich, der schreibt, im Theater sei es

so, als leiteten die Schauspieler jeden Redezug implizit mit der Deklaration ein: ‚Ich tue so, als sei ich Figur X, und der Satz f, den ich jetzt äußere, ist der Satz, den der Autor an dieser Stelle

---

<sup>80</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 31.

<sup>81</sup> Ebd., S. 143.

der Geschichte zu äußern fingiert'. Diese Deklaration oder dieser performative Hypersatz kann implizit bleiben, weil das Publikum, indem es sich zum Besuch der Aufführung begibt, deren Regeln und damit auch seine ganz besondere Performativität anerkennt.<sup>82</sup>

Dies ist jedoch im postdramatischen Theater – durch den später noch zu erwähnenden Wegfall der Mimesis – explizit nicht mehr der Fall, entsprechend muss eine Semiotik des postdramatischen Theaters zumindest angepasste Überlegungen beinhalten.

Wie bereits angemerkt, setzt Fischer-Lichte – trotz aller Freiheiten – eine gewisse narrative Homogenität der Übersetzung in theatralische Zeichen zumindest insofern voraus, als sie postuliert, dass das Drama, welches aus Sinneinheiten besteht, vom Übersetzungsteam auch in solche übersetzt werde, sei es nun satzweise wie bei der linearen, blockweise wie bei der strukturellen oder insgesamt wie bei der globalen Transformation; stets wird vorausgesetzt, dass das Team die Einheiten zumindest erkennt und behandelt. Hans-Thies Lehmann präzisiert nun: „Das manieristische Prinzip der Äquivalenz kommt hinzu: Statt der Kontiguität<sup>83</sup>, wie sie dramatische Narration behauptet (A hängt mit B, B wiederum mit C zusammen, so daß sie eine Reihe oder Sequenz ergeben), findet man disparate Heterogenität, in der jedes Detail an die Stelle eines anderen treten zu können scheint.“<sup>84</sup> Es wird also jener von Fischer-Lichte behauptete, aus dem Drama exzerpierte Sinnzusammenhang negiert, und zu Gunsten einer allerdings nur scheinbar beliebigen Rekombination der Details verworfen. Dieser Maßnahme liegt offenbar eine größere Mündigkeit des Rezipienten in dem neuen Theater zugrunde, welcher selbst assoziativ tätig wird und „lustvoll, gelangweilt oder verzweifelt“<sup>85</sup> nach Zusammenhängen forscht. Dies wird, wenn auch nicht in gleicher Deutlichkeit, ebenso von de Toro geschildert, der über die Metatexte argumentiert, die sowohl der Regisseur als auch der Rezipient jeweils individuell über den tatsächlichen theatralischen oder Performance Text legen: „At this level, the spectatorial metatext comes into play, for, ultimately, it is the confrontation of both metatexts that produces the concretization. The metatexts can diverge, that is, express different concretizations, one belonging to the director and the other to the spectator.“<sup>86</sup> Lehmann denkt diese von de Toro getroffene Feststellung der Divergenz noch weiter,

---

<sup>82</sup> Segre, Cesare: *Schriften zu Literatur und Theater*. (Übers. v. Käthe Henschelmann). Tübingen: Max Niemeyer, 2004. S. 73.

<sup>83</sup> Kontiguität bezeichnet hier eine den Text konstituierende Beziehung zwischen zwei Sachverhalten.

<sup>84</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. S. 143.

<sup>85</sup> Ebd., S. 144.

<sup>86</sup> de Toro, Fernando: *Theatre Semiotics*. S. 109.

bringt sie unter dem Gesichtspunkt einer wünschenswerten Assoziativität zusammen und charakterisiert das neue Theater anhand dieser Überlegung.

Auch am theatralischen Text an sich konkretisiert Lehmann seine Gedanken. Der von ihm so genannte Performance Text ist im postdramatischen Theater nicht mehr nur Abbild, Repräsentant der Überlegungen und des zugrunde liegenden Dramentexts, sondern ist vielmehr „mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozess als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information.“<sup>87</sup> Oder, wie Stefanie Hüttinger schreibt: „Modernes Theater ist das permanente Spiel mit den Grenzen zwischen Theater, Kunst und Realität, zwischen Bild und Abbild.“<sup>88</sup> Hier wird also nichts weniger als der Kommunikationsprozess im Theater auf eine neue Ebene zwischen Spiel und Wirklichkeit gehoben. Hier ist nun der theatralische Text nicht mehr nur eine Sendung, sondern hat auch massiv die Qualität einer Rückinformation für den Schauspieler und kann insgesamt nicht als fertig geprobtes und finales Resultat wahrgenommen werden, sondern als work-in-progress, als im Entstehen begriffene Form szenisch-spielerischen Schaffens – insgesamt hat der Text keine Abbildungsfunktion mehr, sondern eine für sich, aus sich emanierende Wertigkeit als Statut.

Die verschiedenen Subtexte des theatralischen Textes, die einzelnen Elemente, die eine Aufführung konstituieren, haben im postdramatischen Theater keinerlei hierarchische Struktur mehr, sie sind parataktisch auf derselben Ebene angesiedelt. Fischer-Lichte geht nicht explizit auf eine mögliche Hypotaxe der Mittel ein, allerdings ist im traditionellen Theaterverständnis doch eine gewisse Dominanz des dramatischen Textes in einer Aufführung spürbar. Im postdramatischen Theater hingegen wird oft das vom Team als wesentlicher Sinn Erkante an den Rand der Zeichenebene gerückt, und die Wahrnehmung des Rezipienten passt sich an: „Gerade das Nebensächliche und Insignifikante wird genau registriert, weil es in seinem unmittelbaren Nicht-Bedeuten sich als signifikant für den Diskurs des Analysanden erweisen kann.“<sup>89</sup> Eine der unmittelbaren Folgen der Konzeption des theatralischen Textes als Parataxe semiotischer Zeichen ist aufgrund der Vierdimensionalität des theatralen Raumes eine Gleichzeitigkeit der angesprochenen Zeichen, die aber bereits Fischer-Lichte mit ihrem Begriff der „Poly-

---

<sup>87</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 146.

<sup>88</sup> Hüttinger, Stefanie: Der Tod der Mimesis als Ontologie und ihre Verlagerung zur mimetischen Rezeption. Eine mimetische Rezeptionsästhetik als postmoderner Ariadnefaden. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1994. S. 143.

<sup>89</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 149.

phonie<sup>90</sup> bezeichnet. Lehmann legt dagegen mit der Feststellung jener Simultaneität nochmals Emphase auf die Tatsache, dass in diesem neuen Theater mitunter bewusst der Versuch unternommen wird, den Rezipienten sensorisch zu überfordern und seine Konzentration auf einzelne Aspekte zu brechen, mit dem Effekt, dass so „die Konzentration auf den einen [Vorgang] die klare Registrierung der anderen unmöglich macht.“<sup>91</sup>

Neben dieser oftmals überfordernden Dichte an Zeichen ist das postdramatische Theater aber auch in der Lage, die Frequenz der Eindrücke so weit zu reduzieren, dass ein leerer Raum entsteht, der sich laut Lehmann als bewusster Gegenentwurf zu der alltäglichen Dichte an semantischen Zeichen versteht, der wir ausgesetzt sind: „Postdramatisches Theater arbeitet angesichts des Zeichenbombardements im Alltag mit einer Strategie des Refus. Es praktiziert eine als Askese erkennbare Sparsamkeit der Zeichenverwendung [...] Riesige Bühnen werden provokant leer gelassen, Handlungen und Gesten auf ein Minimum beschränkt.“<sup>92</sup> Insgesamt hat das postdramatische Theater also den tradierten, als angenehm empfundenen Wert der Zeichendichte, dem der Zuschauer ausgesetzt wird, verlassen, um Irritationsmöglichkeiten durch Modulation mittels der Zeichenfrequenz zu schaffen.

Was Fischer-Lichte bereits andeutet, wenn sie ihr Bild der Polyphonie anbringt, präzisiert Lehmann noch weiter: eine sehr freie Benutzung von Teiltexen des theatralischen Texts im postdramatischen Theater, sowohl im Bereich auditiver als auch visueller Zeichen. Das betrifft einerseits einen verstärkten Hang zur Musikalisierung, wie Lehmann mit der Theaterwissenschaftlerin Helene Varopoulou feststellt, die konstatiert, „dass die Musik für Schauspieler ebenso wie für Regisseure eine eigenständige Struktur des Theaters geworden ist.“<sup>93</sup> Diese Tatsache ist besonders im Hinblick auf die hier betrachtete Inszenierung von evidenter Bedeutung für eine Analyse des kommunizierten Inhalts: Der Regisseur – mit seiner klassischen Musikausbildung – verwendet massiv Musik der verschiedensten Genres und Zeiten, mit der selbstverständlich auch ganz gezielt komplexe semantische Inhalte verhandelt und kommuniziert werden. Andererseits wird nach Lehmann und Varapolou auch auf die Szenographie deutlich mehr Wert gelegt als früher und ein verstärkter Fokus auf visuelle Dramaturgie, der Gestaltung dessen, was man nur ungenau als Bühnenbild und Ausstattung bezeichnen

---

<sup>90</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. S. 33.

<sup>91</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 150.

<sup>92</sup> Ebd., S. 153.

<sup>93</sup> Ebd., S. 155.

kann, führt zu einer Emanzipation des visuellen Elements vom Text, vom Logos und von der Sprache. „Sequenzen und Korrespondenzen, Knoten und Verdichtungspunkte der Wahrnehmung und der durch sie vermittelten, wie immer auch fragmentarischen Bedeutungskonstitution werden in der visuellen Dramaturgie von optischen Daten her definiert.“<sup>94</sup> Insgesamt lässt sich festhalten, dass im postdramatischen Theater die Sprachzeichen im Vergleich zum Texttheater massiv in den Hintergrund rücken, dies zugunsten anderer Zeichensysteme, die mitunter eine furiose Dichte an Input schaffen oder den Rezipienten absichtlich in einem funktional leeren Raum alleine lassen.

Aber auch einer der wesentlichen Subtexte des theatralischen Textes erfährt eine Präzisierung hin zum postdramatischen Theater, der Körpertext des Schauspielers: „Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert den Signifikantendienst.“<sup>95</sup> Im postdramatischen Theater geht es nach Lehmanns Einschätzung darum, dass die Körperlichkeit sich selbst genügt, dass ganz bewusst nicht mehr etwas verkörpert wird, sondern der Körper als solcher ausgestellt wird, auch und gerade in seinen Funktionen und Fehlfunktionen, im „devianten Körper“<sup>96</sup>, wie Lehmann schreibt, der krank, behindert ist oder auf andere Weise von der Norm abweicht. Das wird etwa an dem Theater seit der Jahrtausendwende deutlich, in dem besonders häufig mit Nacktheit, Ausscheidungen und Sexualität auf der Bühne gearbeitet wurde, wie etwa Jürgen Goschs gefeierte Macbeth-Inszenierung<sup>97</sup> exemplarisch – und prototypisch – darlegt. Hier verschiebt sich also – analog zum Logos – auch der Körper weg von einer Ebene der Beispielhaftigkeit, des Darstellens, hin zu einem Sein, den Sinn verkörpernd, der in ihm selbst ist. Dies bezeichnet Lehmann als „konkretes Theater“<sup>98</sup>, welches sich völlig von der Referenzialität früheren theatralen Zeichengebrauchs entfernt:

Wenn Zeichen [...] keine Synthesis mehr bieten, aber doch stoffliche Verweise (Referenz), die man in einer labyrinthischen Assoziationstätigkeit noch assimilieren kann, so ist dies eine Sache. Wenn aber diese Verweise fast völlig aufhören, so steht die Rezeption einer noch radikaleren Verweigerung gegenüber: Konfrontation mit der im übertragenen Sinne »stummen« und dichten Gegenwart der Körper, Materien und Formen. Das Zeichen teilt nurmehr sich, genauer: seine Präsenz mit.<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 159.

<sup>95</sup> Ebd., S. 163.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Premiere am Düsseldorfer Schauspielhaus am 29. September 2005.

<sup>98</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 167.

<sup>99</sup> Ebd., S. 168.

Dies stellt den wesentlichen und hauptsächlichen Unterschied in der Semiotik des neuen Theaters gegenüber der des tradierten Theaters<sup>100</sup> dar; die Zeichen werden nicht mehr als Referenz benutzt, sondern primär als sich selbst genügend. Es wird nicht mehr versucht etwas darzustellen, sondern was in dem theatralen Kontext passiert, passiert in diesem Moment in Wirklichkeit. Man könnte auch sagen, in dem Sinn wird nicht mehr Theater ‚gespielt‘<sup>101</sup>; vielmehr ‚sind‘ der Schauspieler, seine Handlungen und die Bühne, auf der er steht, einfach genau das, und genau dadurch das Theater. Das mimetische Element der Subtexte ist nicht mehr wichtig, Nachahmung kommt nur noch im Nachäffen vor, jede Handlung ist wirkliche Handlung und auch dem Rezipienten als solche bewusst.

## 2. Text und Sprache

Als direkte Konsequenz benannter Verschiebung der Prioritäten hin zu anderen Zeichengruppen wird das Logos<sup>102</sup>, der Sprechtext, im postdramatischen Theater reduziert. „Gewiß scheint auf den ersten Blick das postdramatische Theater die Rolle des [literarischen] Textes geringer zu schätzen als das klassische Fabeltheater“<sup>103</sup>. Dies wird in der zeitgenössischen Theaterlandschaft deutlich: Viele sich selbst als postdramatisch bezeichnende Regisseure oder Regiekollektive haben eine andere Haltung zum Text als diejenigen des ‚konventionellen‘<sup>104</sup> Theaters. Der Text wird nicht als – nach der Strichfassung – unabänderliche Konstante verstanden, sondern häufig als Grundlage einer theatralen Performance, die man genauso formen und verändern kann wie jede andere Varietät, und zwar in Details an jedem Zeitpunkt der Erarbeitung und sogar der finalen Präsentation. Eine der wesentlichen Vertreter zeitgenössischen Theaters beispielsweise, die Gruppe *Rimini Protokoll*, arbeitet dogmatisch gänzlich ohne Textbuch, und lehnt textliche Stützen für ihre Performer in der Regel ab. Solche Details legen nahe, dass Schreiben für postdramatisches Theater nicht möglich sei, und Lesen von postdramatischen Theatermachern als überflüssig empfunden werde. Das ist allerdings ebenso wenig der Fall: Es gibt eine Reihe von Autoren, die für das postdramatische Theater schreiben, wie etwa Elfriede Jelinek, deren Text *Bambiland* beispielsweise, ohne Rollenzuweisung und wie ein

---

<sup>100</sup> Dessen Existenz im Verlauf dieser Arbeit auch weiterhin als Hilfskonstruktion angenommen wird.

<sup>101</sup> Im Analyseteil der Arbeit wird dennoch auch dieser Begriff verwendet, da Marthalers Akteure mitunter doch sehr deutlich ‚spielen‘.

<sup>102</sup> Jenes Wort ist sehr treffend, bezeichnet es doch neben dem ‚Wort‘ auch den ‚Sinn‘, und sogar die ‚Erzählung‘.

<sup>103</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 261.

<sup>104</sup> Mit welchem ich jenes Theater bezeichne, das in der Form vielleicht nicht existiert, aber als prototypische Schnittmenge der Theatervorstellung der Gesamtbevölkerung gelten kann.

Prosatext formatiert, doch als Drama begriffen<sup>105</sup> und als solches von verschiedenen Regisseuren unter anderem in Theatern als ‚Theaterstück‘ produziert wurde. Auch gibt es sich als postdramatisch verstehende Regisseure, die durch extreme Fixierung auf den Text, durch detailliertes Arbeiten an jedem Wort und jedem Satzzeichen, das Drama in obiger Vorstellung neu zu denken versuchen, wie etwa Claudia Bosse, die mit ihrer Arbeit *coriolan*<sup>106</sup> für postdramatische Verhältnisse dem Shakespeare-Text gegenüber großen Respekt zeigt.

### a) *Der literarische Text im postdramatischen Theater*

Der Theatertext, der im postdramatischen Theater zur Anwendung kommt, muss nicht zwangsläufig vom Drama verschieden sein; genauso wenig muss ein literarischer Text, der explizit für das postdramatische Theater geschrieben wird, nicht automatisch kein Drama mehr sein. Gerda Poschmann stellt fest: „Fürs Theater geschriebene Texte zeichnen sich also dadurch aus, daß sie Theatralität implizieren.“<sup>107</sup> Diese Erkenntnis mag für sich genommen banal wirken, ist aber fundamental, da sie den Begriffsbereich erweitert und so Raum schafft für ein neues Verständnis von Text, welches nur noch von der den Texten inhärenten Theatralität abhängt. Diese Theatralität nennt Poschmann „Texttheatralität“, welche von der in der Aufführung erst entstehenden „szenischen Theatralität“ verschieden, wenn auch mit ihr verzahnt ist:

Während die dem traditionellen Verständnis entsprechende szenische Theatralität spezifische Eigenschaften des theatralen Kunstwerks bezeichnet, die auf Grundprinzipien theatraler Kommunikation zurückführbar, wenn auch in ihrer konkreten Ausbildung historisch veränderbar sind, sollen als Texttheatralität diejenigen Qualitäten eines Textes gelten, die solch szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden.<sup>108</sup>

Die wesentliche Anforderung besteht laut Poschmann also darin, dass in dem für eine theatrale Darbietung intendierten Text eine wie auch immer geartete Verschriftlichung szenisch-theatraler Mittel zu finden sein muss, damit dieser als Theatertext verstanden werden kann. Poschmann geht hier aber nur scheinbar von einem textsemantischen Zugang aus; ihre sehr breit gefasste Definition schließt sehr wohl auch rein lautliche, nicht codifizierte Äußerungen<sup>109</sup> mit ein, wenn man diese als „Eigenheiten sprachlicher Gestaltung“ eben jenes szeni-

---

<sup>105</sup> Getreu der im ersten Teil getroffenen Feststellung, dass ein Drama dadurch definiert ist, dass die Möglichkeit der Inszenierung a priori vorhanden, als Option in den Text eingeschrieben ist.

<sup>106</sup> Premiere im Betriebsbahnhof Breitensee in Wien am 17.10.2007.

<sup>107</sup> Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Tübingen: Max Niemeyer, 1994. S. 38.

<sup>108</sup> Ebd., S. 43.

<sup>109</sup> Wie etwa den später noch diskutierten Vokalmonolog in Marthalers *Faust*.

schen Vorgangs der unartikulierten Lautäußerung begreift. Diese Definition konkretisiert und erweitert also die im ersten Teil getroffene Definition des Dramas, spezifiziert sie und schafft so eine etwas konkretere Bedeutung der Texttheatralität für das postdramatische Theater. Lehmann argumentiert ebenfalls über einen Konflikt, oder besser Wettstreit, einen *Agon*: „Die fundamentale Differenz (und Konkurrenz) zwischen der Perspektive des Textes, der im Fall jedes großen Dramas auch schon als Sprachwerk vollendet ist, und der gänzlich anderen Perspektive des Theaters, für die der Text ein Material darstellt, ist evident und gilt auch für älteres Theater.“<sup>110</sup> Hier wird der von Poschmann aufgezeigten Dichotomie zwischen dem Bühnengeschehen und der textuellen Vorlage das Prinzip des antiken Künstlerwettstreits gegenübergestellt. Dieser *Agon* ist auch nicht neu, ganz im Gegenteil: „Das neue Theater vertieft nur die nicht so neue Erkenntnis, daß zwischen Text und Szene nie ein harmonisches Verhältnis, vielmehr stets Konflikt herrschte.“<sup>111</sup> Es ist sogar so, dass „[...] die Vereinigung von Text und Bühne sich nie wirklich vollzieht.“<sup>112</sup>

Dieses von Lehmann so genannte „neue Theater“ versucht nun aber nicht mehr, wie die Theaterformen vor ihm, diesen Konflikt, diesen Zustand der Trennung, zu überspielen und eine Harmonisierung herzustellen wo keine sein kann; im Gegenteil zeigt es eine andere Möglichkeit auf: „Diese Zwangsläufigkeit [des Konflikts] kann nun, weil sie ohnehin ein latenter struktureller Konflikt jeder Theaterpraxis ist, zum bewußt intendierten Inszenierungsprinzip werden.“<sup>113</sup> Hiermit ist der wesentliche Punkt der Charakterisierung des postdramatischen Theaters erreicht. In dem Versuch, diesen erkannten Konflikt zu lösen, ohne ihn zu camouflieren oder zu persiflieren, entsteht das Sprechtextverständnis der postdramatischen Theaterlandschaft. Die Sprache wird nicht mehr als sakrosankter Träger von semantischen Informationen verstanden, sondern als eines unter mehreren gleich wesentlichen theatralen Zeichen, vor allem als Lautäußerung, die nicht ausschließlich nur eine Saussure'sche Kodifizierung von eindeutig zu entschlüsselnden Informationen darstellt, sondern auch eine eigenständige Qualität hat, verschieden von der Funktion zur Informationsübermittlung.

Nicht diese oder jene begriffliche Setzung wird im radikalen Theater bejaht oder verworfen, sondern das Setzen selbst, das »Thetische«, wird in Schweben gebracht. Dabei wird das Wort in seinem ganzen Umfang und Volumen als Klang und als Sich-Wenden-An, als Bedeutung, An-

---

<sup>110</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 261.

<sup>111</sup> Ebd..

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd.

ruf und »Zu-Sprache« (Heidegger) entstehen. In einem solchen Zeichenprozeß quer durch die Setzungen des Logos hindurch geschieht nicht seine Destruktion, sondern seine poetische – hier: theatrale – Dekonstruktion.<sup>114</sup>

Es ist also nicht eine Zerstörung der Sprache gesucht, sondern ein Aufschlüsseln, ein neu Denken als Mittel auch der Metakommunikation, eben über jene inhaltliche Semantik hinaus als Zeichen. Da die Sprache derartig dekonstruiert wird, wird in der Regel auch der schriftliche Text anders gelesen, ja bereits anders angelegt. Nicht mehr die bisherige Wertigkeit des dramatischen Texts steht im Vordergrund, vielmehr werden nun alle Möglichkeiten von Sprache ausgelotet und verwendet. Lehmann fasst das folgendermaßen zusammen: „Die Sprache erfährt, wie alle Elemente des Theaters, eine De-Semantisierung. Nicht Dialog, sondern Vielstimmigkeit, »Polylogue« wird angestrebt.“<sup>115</sup> Die nomenklatorische Nähe zu Fischer-Lichtes Begriff der „Polyphonie“ liefert hier weiterhin ein Indiz für den generischen Ursprung des postdramatischen Theaters aus einem modernen Theaterverständnis; der Vielklang der theatralischen Zeichen, die Fischer-Lichte zu einer Symphonie des theatralischen Textes verknüpft sieht, wird von Lehmann auch bereits auf der bloß sprachlich-textuellen Ebene gedacht, bereits auf dieser Ebene wird ein Vielklang erschaffen, der symphonisch zusammen ein harmonisches Ganzes schafft, ohne auf die Textsemantik angewiesen zu sein.

Dem literarischen Text wird laut Lehmann der von ihm transportierte „Sinn“ in der Saussure’schen Lesart genommen; aber nicht im Sinne einer Reduktion, sondern im Gegenteil im Sinne einer Erweiterung, einer Überwindung der Textsemantik zugunsten einer super-textuellen Semantik. Florian Malzacher schreibt in *Theaterheute*:

Text [ist] im postdramatischen Theater meist nicht vorgängig. Er wird entwickelt im Prozess, hat mal zu folgen, mal schubst er an. Und meint ohnehin mehr als nur das geschriebene oder gesprochene Wort, das eben nicht isolierbar ist von dem, was es umgibt. Text wird definiert als die Summe aller Theaterzeichen: Körper (ihre physische Eigenart, ihre Bewegungen, ihre Stimme, ihre psychische und soziale Konnotation), Raum, Licht, Ton.<sup>116</sup>

Folglich werden neue Möglichkeiten eröffnet, wird aufgezeigt, was der nun dergestalt desemantisierte Text erreichen kann: „Zerfall des Sinns ist also nicht seinerseits sinnlos. Er parodiert beispielsweise die Gewalt der collagierten Mediensprache, die sich als die moderne

---

<sup>114</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 263.

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Malzacher, Florian: Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. In: Theater heute Nr. 10 vom Oktober 2008. S. 6-13. S. 9.

Fassung der »enkratischen« Sprache, der Sprache der Macht und der Ideologien erweist.<sup>117</sup> Es kann also beobachtet werden, dass die Möglichkeiten des Textes sich nicht nur verschieben von der Textsemantik hin zur Semantik als theatrales Zeichen, sondern tatsächlich erweitern, über eine Ebene hinaus, die der reine, codierte Inhalt erlauben würde.

Im Zuge der zunehmenden Vereinnahmung des Theaters durch multimediale Mittel, die in der Regel deutlich mehr die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf sich ziehen als der Text – also stärkere theatrale Zeichen sind – muss der Sprechtext, der nun eben nicht mehr das Primat der theatralen Inszenierung ist, sondern nur noch ein Mittel unter vielen, seine immer noch ideell – beim Rezipienten wie beim Autor – zentrale Position verteidigen. Laut Lehmann braucht das Theater den Text in dieser wesentlichen Funktion auch und gerade als Störfaktor, da ansonsten die Präsenz des Visuellen zu groß wäre, und ihr Einfluss auf den Rezipienten zu massiv. „Durch die Präsenz der Sprache wird der Sog des Visuellen gestoppt.“<sup>118</sup> Der Text wird als Fremdkörper wahrgenommen, tritt in eine Konkurrenz mit der bildlich-räumlichen Szene, und schafft einen „sprachlichen Wahrnehmungs-Schock“<sup>119</sup>, der die Eingängigkeit eines theatralischen Tableaus aus Körper- und Raumtexten zerstört. Dieses Begreifen des literarischen Textes als Fremdkörper im modernen Theater ist eine bemerkenswerte Emanzipation desselben von der Tradition des Texttheaters.

### **b) *Mögliche Einsätze des literarischen Textes***

Es bleibt die Frage zu klären, wie man nun literarischen Text im postdramatischen Theater noch kommunizieren kann, ohne ihm in der Wertschätzung Unrecht zu tun, ohne ihn zu gering zu schätzen oder ihn zu überhöhen. Zu diesem Behufe stehen verschiedene exemplarische Möglichkeiten zur Verfügung, wie der literarische Text als Störfaktor in die Inszenierung eingebracht werden kann. Grundlage dafür ist das Prinzip – oder die Mode – der Ausstellung, welches, wie oben bereits erwähnt, die Sprache genau wie die anderen Mittel erfasst und de-semantisiert hat. „Das Prinzip der *Ausstellung* ergreift neben Körper, Gestik, Stimme auch das Sprachmaterial und greift die Darstellungsfunktion der Sprache an. Statt sprachlicher *Darstellung* von Sachverhalten eine »Stellung« von Lauten, Worten, Sätzen, Klängen, die kaum von einem »Sinn«, sondern von einer szenischen Komposition gelenkt werden, von

---

<sup>117</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 263.

<sup>118</sup> Ebd., S. 264.

<sup>119</sup> Ebd.

einer visuellen, nicht textorientierten Dramaturgie.<sup>120</sup> Es geht also darum, den tatsächlichen „Sinn“ des im kommunikativ-sendenden Sinne Gesprochenen zu entfernen und das Trägermedium „Sprache“ in seine Komponenten zu zerlegen, in Laute, rhythmische Eigenschaften, Klänge. So wird oft versucht, eine „Ästhetik des Wortmaterials“<sup>121</sup> zu bestimmen, die sich einerseits dezidiert vom Sprechen im tradierten Theaterverständnis unterscheidet, andererseits sich bewusst gegen eine durch Omnipräsenz im Alltag induzierte Geringschätzung der Sprache zu wenden versucht.

Diese Emanzipation des Sprechaktes von teleologischer Sinnrichtung und temporärer Verortung führt zur gewünschten Ausstellung der Sprache im postdramatischen Theater – im Wesentlichen die Weiterentwicklung der Verfremdung im Brecht’schen Sinne. Dies kann erreicht werden etwa durch technische Mittel wie Mikroports und Effektgeräte oder durch sprachliche Mittel wie Dekonstruktion und Rekombination der Versatzstücke auf Satzebene, Wortebene oder sogar Lautebene, wie in der vorliegenden Inszenierung geschehen, auch grammatikalische Veränderungen wie das Überführen direkter Rede in den Konjunktiv, wie es „Ernst Jandl in seiner Sprechoper »aus der Fremde« erreichte [...] und so eine eigentümliche Mischform aus Erzählung, dramatischer Personenrede und Selbstdistanzierung erzeugte.“<sup>122</sup> Eine andere Methode der De-Semantisierung, oder besser der Erweiterung der semantischen Nutzlast, ist, gewisse Teiltexthe in anderen Sprachen wiederzugeben, wie es ebenfalls in der vorliegenden Inszenierung geschieht. Diese Polyglossie ist besonders insofern bemerkenswert, als, sofern der Rezipient der verwendeten Sprachen mächtig ist, der kommunizierte semantische Gehalt zunächst einmal gleich bleibt und trotzdem ein Verfremdungseffekt eintritt, der den Rezipienten von der behaglichen Illusion des Texttheaters entfernt. Wenn allerdings der Rezipient die Sprache des Akteurs nicht spricht, entsteht ein semantisch-kommunikatives Defizit, und eine Phasenverschiebung hin zu außersprachlichen Zeichen, die den Sprechakt begleiten, einhergehend mit einem Irritationsmoment, „in dem die Akteure ebenso wie die Zuschauer die Blockaden der sprachlichen Veränderung erfahren.“<sup>123</sup> Diesbezüglich sei etwa an Karin Beiers Kölner Inszenierung von Shakespeares „Der Sturm“<sup>124</sup> erinnert, welche mit einem paneuropäischen Ensemble multilinguale Sprechtexte gebrauchte; der

---

<sup>120</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 266.

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Ebd., S. 267-268.

<sup>123</sup> Ebd., S. 269.

<sup>124</sup> Premiere am Schauspielhaus Köln im Jahre 1997.

Schauspieler, der mit der Rolle des Caliban assoziiert war, sprach gar Mittelhochdeutsch. Insgesamt betrachtet steht die Funktion im Vordergrund, den Sprechakt wieder mehr als Handlung aufzufassen und dem Rezipienten, der erwähnte Alltäglichkeit des Sprechens gewohnt ist, die Mittelbarkeit der lautlichen Sprache und des lautlichen Sprechtextes im Vergleich zu den organischen, der Physis immanenten Körpertexten der Gestik und Mimik zu verdeutlichen und so implizit wiederum eingefahrene Konventionen und ehemalige Normen, die Sprache betreffend, zu entkräften.

### **3. Aufführungspraxis**

Nun, da der spezifische Umgang des postdramatischen Theaters mit Text im semiotischen wie im literarischen Sinne geklärt ist, bleibt als weiteres wesentliches Analysegebiet jenes der tatsächlichen Aufführungen, des Umgangs mit der Infrastruktur des Theaters, mit Raum, Körpern, Multimedia und Zuschauern, um nur einige zu nennen, zu bestimmen und zu charakterisieren. Eine „Charakterisierung“ im Sinne einer verbindlichen Definition der Form, – „Wenn sich das auf diese Weise verhält, dann ist das Theater postdramatisch.“ – kann schon allein aufgrund der Tatsache, dass das postdramatische Theater keine scharf gezeichnete Bewegung mit Manifesten und Dogmen ist, nicht erfolgen; überdies liegt der Fokus dieser Arbeit auf dem Text. So können nur einige Optionen oder Möglichkeiten des Umgangs mit gewissen theatralen Ressourcen aufgezeigt werden, die verstärkt im postdramatischen Theater auszumachen sind, und diese reduziert auf in der hier betrachteten Inszenierung zu findende Merkmale. Dennoch scheint es angeraten, zumindest kurz außertextliche Charakteristika zu beleuchten.

#### **a) Der Raum**

Das postdramatische Theater kann das Gebäude ‚Theater‘ verlassen, wie es den Ort ‚Bühne‘ verlassen kann oder den Rahmen ‚Freiluftbühne‘, während das dramatische Theater auf einen definierten, umgrenzten Ort angewiesen ist, in dem die theatrale Kommunikation abläuft, um als solche vom Rest der Wirklichkeit getrennt werden zu können. Überdies muss dieser genau die richtige Größe haben: Ist er zu klein, sind die Schauspieler zu nah an den Rezipienten, als dass sich diese wohl fühlen und zurückziehen könnten, das Eindringen in die persönliche Sphäre der Schauspieler wie der anderen Zuschauer überlagert die Rezeption des Bühnengeschehens. Wenn der Raum jedoch zu weit ist, zu offen, sehen die Rezipienten schlicht nicht mehr, was genau passiert, unter Umständen ist auch noch die Sprache schlecht zu verstehen und der Zuschauer ist in der Folge zu schnell abgelenkt, baut mehr Zeichen in seine persönliche Version des theatralischen Textes ein als das Team intendiert hat. Lehmann stellt entspre-

chend fest, „dass das dramatische Theater einen »mittleren« Raum bevorzugen muss“<sup>125</sup>, der Voraussetzung ist für die erfolgreiche Übermittlung des semantischen Gehalts des Dramas.

Die Guckkastenbühne des dramatischen Theaters wird freilich auch im postdramatischen Theater benutzt, schon allein weil die Infrastruktur der meisten etablierten Theater dies – wenn auch nicht zwingend vorschreibt – doch drängend nahelegt. Von dieser Guckkastenbühne aus haben postdramatische Theatermacher dennoch komplexe Möglichkeiten der Interaktion mit dem ‚Außen‘, mit dem Zuschauerraum. Das Bespielen dieses eigentlich geschützten Raumes kommt auch im dramatischen Theater vor, etwa in Auf- und Abgängen, bei denen aber die Zuschauer in der Regel ignoriert werden. Im postdramatischen Theater hingegen wird, so der Zuschauerraum mit einbezogen wird, häufig auch der dort befindliche Zuschauer selbst mit einbezogen<sup>126</sup>. Er wird gefragt, berührt, zum Aufstehen genötigt und dergleichen mehr, wie man beispielsweise in Frank Castorfs Inszenierung von *Die Räuber*<sup>127</sup> sieht, in der Henry Hübchen als Schauspieler in teilweise extensiven Dialog mit dem Publikum tritt. Eine andere Möglichkeit der Nutzung von Guckkastenbühnen offenbart sich etwa in den Arbeiten René Polleschs, in der häufig die Bühne durch ein dichtes Bühnenbild relativ nah an der Bühnenkante fast zweidimensional wirkt, nur um dann jedoch mit dem technischen Mitteln des Videos den großen hinteren, verdeckten Bereich auch zu erschließen.

Eine weitere verbreitete Möglichkeit ist, die Handlung auf verschiedene Teil-Bühnen aufzuteilen, den Bühnenraum also zu fragmentieren. Dies ergibt unter anderem die Möglichkeit, verschiedene Fokusse zu setzen, verschiedene Blickwinkel auf das Geschehen zu bieten. Dem Zuschauer bleibt überlassen, welchem Vorgang er den Vorzug gibt, welchen er bewusst betrachtet. „Anders als im episch angelegten Theater geht es nicht darum, dass die Ereignisse an den verschiedenen Bühnen-Orten durch einen Rahmen narrativer Kontinuität verknüpft werden.“<sup>128</sup> Es geht eher darum, ein fast cineastisches Moment durch die Fokuswechsel zu schaffen; als Nebeneffekt emanzipiert sich der Rezipient, bekommt er zumindest teilweise Kontrolle über die Blickregie.

---

<sup>125</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 285.

<sup>126</sup> Obschon dies natürlich kein exklusives Merkmal des postdramatischen Theaters darstellt.

<sup>127</sup> Premiere an der Volksbühne Berlin am 21.09.1990.

<sup>128</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 296.

Wesentlich für das postdramatische Theater ist aber die Befreiung aus dem Theatergebäude, das Erfahrbarmachen von theatralen Vorgängen an nicht per se künstlerisch konnotierten Orten, und teilweise zu Zeitpunkten, die ungewöhnlich sind. Die Erfahrung des Ortswechsels gegenüber dem gewohnten, vertrauten Ort „Theater“ hat massive Auswirkungen auf die Rezeption des theatralen Geschehens. Allein schon das Theater völlig frei zu bespielen, also es nicht mehr als Werkzeug einer theatralischen Vermittlung im bekannten Sinne zu verstehen, sondern als Gebäude wie andere auch, eröffnet dem Rezipienten neue Blickwinkel auf die Umgebung dieses vertrauten Ortes. Wenn nicht nur Bühne und Zuschauerraum bespielt wird, sondern die Garderobe, das Foyer, die Treppenhäuser, vielleicht sogar die Hinterbühne, die Maske und der Schnürboden, wird bereits diese Raumstruktur als starkes, auch szenisches Raumzeichen wahrgenommen. Ähnlich verhält es sich bei anderen Arbeiten an Orten wie Lagerhallen, U-Bahn-Schächten, auf Kaimauern oder in Kränen. *Rimini Protokoll* haben einige der außergewöhnlichsten Arbeiten diesbezüglich realisiert, etwa einen umgebauten LKW-Anhänger in voller Fahrt, bei dem die Guckkastenbühne persifliert wurde durch eine halbtransparente Seitenwand<sup>129</sup>, oder eine andere Inszenierung, in der der theatrale Raum nur noch im Kopf des Rezipienten entstand, der telefonisch – von Call-Center-Mitarbeitern in Kalkutta – durch Berlin geleitet wurde – und so praktisch alles, was er wahrnahm, als ‚theatralisch‘ begreifen musste<sup>130</sup>.

Wie auch immer Räume im postdramatischen Theater realisiert werden, insgesamt hat der Raum, unter anderem die Funktion einer Infragestellung einiger als konventionalisiert gesehener Gegebenheiten von Theater. Lehmann schreibt: „Der postdramatische Raum kann als reflektierende Befragung der Situation »Theater« etwas wie ein Ausnahme-Ort sein. Die räumliche Gegebenheit wird dabei zu einer Thematisierung der Kommunikation (nicht nur) beim Theatervorgang genutzt.“<sup>131</sup> Es ist tatsächlich so, dass sich der Raum im postdramatischen Theater bewusst als Gegenposition zum Alltagsobjekt ‚Raum‘ versteht, gleichzeitig jene Alltäglichkeit des Raumbegriffs zu hinterfragen und in einen Diskurs darüber zu treten sucht, was Raum – und im Besonderen Theaterraum – sein kann.

---

<sup>129</sup> *Cargo Sofia-X*, Premiere in Basel am 31.05.2006.

<sup>130</sup> *Call Cutta*, Premiere in Berlin am 02.04.2006. (Assoziiert mit dem HAU2)

<sup>131</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. S. 303.

## **b) Zeit**

Weiterhin wird im neuen Theater auch der Zeitbegriff im Vergleich zum dramatischen Theater neu gedacht. Klassisch unterscheiden sich im Theater drei Zeitbegriffe, Lehmann nennt sie „Zeitschichten“<sup>132</sup>: zum einen die Zeit, die der Rezipient benötigt, um das Drama zu lesen; also jene Zeitspanne, die durch die dem literarischen Text inhärenten rhythmischen Beschleunigungen, Verlangsamungen, den Komplexitätsgrad, die zeitlich-kulturelle Entfernung zwischen Rezipient und Autor und vor allem von der Länge des Textes, also der Anzahl der Zeichen, bestimmt wird. Lehmann nennt diese „Text-Zeit“<sup>133</sup>. Sie wirkt sich auch auf die zweite Zeitkategorie: die „Zeit des Dramas“<sup>134</sup>, die für die Aufführung benötigt wird; also die Zeit von Beginn zum Ende der Vorstellung, von Heben bis Senken des Vorhanges, welche sich durch Parallelmontagen, Zeitsprünge in Zukunft und Vergangenheit, durch Vorgriffe und Rückblenden von der dritten Kategorie abhebt: der „Zeit der fiktiven Handlung“<sup>135</sup>. In dieser ereignet sich das, was geschildert wird; sie umfasst also Zeiträume von wenigen Minuten, über einige Tage und Wochen, bis hin zu Jahrhunderten. Segre schreibt: „Dass die Dauer der Aufführung und die angenommene Dauer der Ereignisse nicht übereinstimmen, wird durch Pausen erreicht, in denen die zeitliche Übereinstimmung konventioneller Weise ausgesetzt wird, und durch eingeschobene Analepsen, die Vergangenheitsblöcke zurückholen. Im Theater herrscht also die Gegenwart in ihrem Werden.“<sup>136</sup> Dieses Zeitverständnis beruht folglich auf der Übereinkunft zwischen Schauspieler und Rezipient, dass die behauptet vergangene Zeit eine andere sei als die Zeit, die tatsächlich vergangen ist. Diese Zeitbegriffe haben im postdramatischen Theater keine wesentliche Relevanz. Wichtig ist, für den Rezipienten wie für den Produzenten des postdramatischen Theaters, vor allem das subjektive, nicht messbare Zeitempfinden, welches sich während der theatralen Rezeption, während der Aufführung einstellt und durch viele Faktoren beeinflusst wird – und natürlich die dem Theaterbesuch gewidmete persönliche Zeit, die man nach persönlichem Gutdünken in den Extremfällen entweder gut investiert oder verschwendet hat. Lehmann schreibt: „Es gilt also allgemein, die »reale Zeit« des Theatervorgangs in seiner Gesamtheit, seinem Vor- und Nachspiel und begleitenden Umständen zu erfassen: den Umstand, dass seine Rezeption im ganz praktischen Sinn Zeit

---

<sup>132</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 310.

<sup>133</sup> Ebd.

<sup>134</sup> Ebd.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Segre, Cesare: Schriften zu Literatur und Theater. S. 68.

»verbraucht«, »Theaterzeit«, die Lebenszeit ist und nicht mit der Zeit der Inszenierung zusammenfällt.<sup>137</sup>

Je nachdem, wie vielen Reizen man pro Zeiteinheit ausgesetzt ist, empfindet man einen Vorgang als langsam, gemächlich, träge, oder als schnell, dahinrasend, hektisch. Im Theater hat das Produktionsteam die Möglichkeit, jenes subjektive Zeitempfinden der Rezipienten ganz gezielt zu manipulieren. Wenn in einer Inszenierung etwa nur sehr langsam und monoton gesprochen wird, bei gleichzeitigem Fehlen von anderen, schnelleren Medien, wird der Rezipient bereits nach wenigen Minuten ein völlig verändertes Zeitempfinden und eine veränderte Wahrnehmung haben, ersteres hin zu einer Verlängerung der subjektiven Dauer des Vorgangs und letzteres zu einer starken, mitunter Trance-artigen Verdichtung der Wahrnehmung hin zu dem einzelnen Ort, an dem Geschehen wahrgenommen wird. Umgekehrt ist das freilich genauso möglich: Wenn ein dichter Teppich aus hektischen Bewegungen, schneller Sprache, bunten Bildern und anderen Medien wie etwa Musik oder Film eingesetzt wird, viele Akteure gleichzeitig aktiv sind und insgesamt ein massives Bombardement aus sensorischen Eindrücken auf die Rezipienten losgelassen wird, werden diese zum einen eine Verflachung ihrer Wahrnehmungskapazitäten bemerken – und zum anderen das Gefühl haben, die Zeit habe sich beschleunigt. Diese beiden Extrema sind freilich in ihren jeweiligen Reinformen selten zu finden, vielmehr setzen zeitgenössische, auch postdramatische Theatermacher beide Zeitdichten und ihre jeweiligen Mischformen als dramaturgisch-gestalterische Mittel ein.

Ein wesentliches Mittel, um zeitliche Strukturen in einer theatralischen Aufführung zu etablieren, ist die variierende Repetition, das Wiederholen von Vorgängen, die immer leicht verändert sind. Iterierende Textzeilen sind damit genauso gemeint wie gewisse Gestiken, Gänge, Melodien oder Requisiten, die immer wieder auftauchen. Mitunter ist eine solche, durch temporäre Setzungen erschaffene Struktur die Einzige in einer Aufführung, und führt zu komplexen Beziehungen der Teile untereinander. Die zeitliche Abfolge jener Akzente bildet den Rhythmus der Aufführung. Fischer-Lichte schreibt:

Der Rhythmus der Aufführung, der solcherart entsteht, ist nicht der einer Reihung, bei der beliebig eine »Nummer« auf die andere folgt. Es erscheinen vielmehr unterschiedliche Elemente, die zunächst zusammenhangslos nebeneinander oder aufeinander folgen, im weiteren Verlauf

---

<sup>137</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 317.

der Aufführung jedoch durch die sie ständig variierenden Wiederholungen ineinander verschlungen und so allein durch den Rhythmus in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden.<sup>138</sup>

So kann eine deutliche Struktur entstehen, selbst wenn der Rest der Arbeit eher unstrukturiert wirkt.

Bemerkenswert ist außerdem, dass im postdramatischen Theater viele Theaterschaffende keine ‚Pause‘ mehr machen, also die klassische Theaterpause nach etwa 65% der Vorstellungsdauer keinen Einsatz mehr findet. Dieser konventionalisierte, ja traditionelle Fragmentierung wird zum einen aus technischen Gründen kaum noch gebraucht – Umbauten finden offen statt oder gar nicht – und zum anderen in ihrer Notwendigkeit für das vermeintlich erschöpfte Publikum gezeugnet. Fischer-Lichte führt hier Robert Wilson an: „Wilson vertrat in den siebziger Jahren, in denen er einige mehrstündige bzw. –tägige Inszenierungen geschaffen hat, [...] dezidiert die Meinung, dass man keiner Pausen bedürfe, da jeder einzelne Zuschauer für sich entscheiden könne, wann er an der Aufführung teilnehmen wolle und wann nicht.“<sup>139</sup> Hier wird das bislang wesentliche Strukturmerkmal ‚Pause‘ also gestrichen, ersetzt durch die Mündigkeit des Rezipienten, der für sich selbst entscheiden soll, wann er den Raum verlässt und sich damit der Theatralität entzieht. Wird die Pause aber von Theatermachern eingesetzt, die sie normalerweise nicht einsetzen, hat sie automatisch bereits Zeichencharakter und ist ein Merkmal der Gestaltung. Lehmann schreibt: „Sie ist unselbstverständlich geworden, und wenn sie vorkommt, wird sie häufig bewusst, ästhetisiert, als eigenes theatrales Mittel eingesetzt.“<sup>140</sup>

### **c) Medien**

Die zeitliche Verortung des postdramatischen Theaters in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts, in welchem sich Medienpräsenz und –technologien sukzessive gesteigert oder verbessert haben, bringt es mit sich, dass sich auch in jener neuen Theaterform mit dieser Entwicklung auseinandergesetzt werden muss. Hierbei handelt es sich freilich um keine grundlegend neue Entwicklung: „Theater bot fast von Anfang an Bühnenmaschinerie, Tricks, Licht- und Kulissenzauber, magische Verwandlungen.“<sup>141</sup> Also wird schon seit sehr langer Zeit der Einsatz von anderen als reinen Körper- und Raumzeichen im Theater benutzt, um bestimmte Ak-

---

<sup>138</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 237.

<sup>139</sup> Ebd., S. 227.

<sup>140</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. S. 318.

<sup>141</sup> Ebd., S. 414.

zente zu setzen. Dass dazu im neueren Theater auch Musikwiedergabe, Film, sogar Internet gehören, ist zunächst nur eine logische Weiterentwicklung der alten Technologien. Tatsächlich ist es übertrieben zu behaupten, die Nebelmaschine sei der Vorfahr der Flachbildschirme heutiger Inszenierungen, vor allem deshalb, weil Fernsehgeräte viel mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen als ein klassischer Trockeneisnebel; aber im Kern bedienen beide Maschinen denselben Zweck, nämlich die Performance – wie auch immer sie sich darstellt – um Effekte zu erweitern. Oder, wie Lehmann etwas abschätzig schreibt:

Relativ uninteressant ist die bloße Benutzung des Mediums zur »getreueren«, effektvolleren oder deutlicheren Repräsentation an sich. Gewiß macht es einen Effekt, wenn Gesichter von Schauspielern durch ein Videobild vergrößert werden, doch die theatrale Wirklichkeit wird definiert durch den Prozess der Kommunikation, der sich durch bloßes Addieren von Mitteln nicht grundlegend verändert. Erst wo das Videobild in eine komplexe Beziehung zur Körperrealität tritt, beginnt eine eigene mediale Ästhetik des Theaters.<sup>142</sup>

Doch ist es jene „relativ uninteressante“ Variante der Mediennutzung, die hier von Interesse ist, und nicht die komplexe Beziehung zwischen der Körperrealität und dem Medium, wie sie etwa in Arbeiten von *Rimini Protokoll* oder der *Wooster Group* aufscheint – allein deshalb, weil die betrachtete Inszenierung entsprechende Komplexität in der Interaktion mit visuellen Medien vermissen lässt und deshalb unter anderen Gesichtspunkten untersucht werden muss.

Wesentlich für diese Arbeit ist der Einsatz von Lautlichkeit, genauer von Musik, in dem Gewebe der Inszenierung. Die auditive Komponente von Theateraufführungen ist schwer zu unterschätzen. Wie Fischer-Lichte feststellt,

werden die Körpergrenzen aufgehoben. Wenn die Laute/Geräusche/Musik den Körper des Zuschauers/Zuhörers zu ihrem Resonanzraum machen, [...] dann hört der Zuschauer/Zuhörer sie nicht mehr als etwas, das von außen an sein Ohr dringt, sondern spürt sie als einen innerleiblichen Vorgang [...]. Mit den Lauten dringt die Atmosphäre in den Leib der Zuschauer ein und öffnet ihn für sie.<sup>143</sup>

Die auditive Komponente, die Musik, ist laut Fischer-Lichte also geeignet, den Körper des Rezipienten als theatralen Raum zu erschließen, sozusagen ihn auch zu bespielen. Wenn diese Feststellung auch ein wenig esoterisch klingen mag, ist ihr der Wahrheitsgehalt nicht abzuspüren. Schon ohne den Einsatz körperlich unangenehmer Geräusche reagieren Menschen auf eine gewisse, voraussehbare Art und Weise auf bestimmte auditive Reize, vor allem auf Musik. Quer über alle Kulturgrenzen hinweg verstehen die Menschen die emotionale Bedeu-

---

<sup>142</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 416.

<sup>143</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 207-208.

tung von etwa Dur und Moll, interpretieren sie traurige Lieder gleichermaßen als traurig und fröhliche als fröhlich. In der Regel wird eine bestimmte Melodie in den meisten Menschen ähnliche Emotionen evozieren, welche sich dann auf die Rezeption des restlichen Bühnengeschehens auswirkt.

Die Verwendung von Musik im Theater hat freilich eine längere Tradition, von der Oper hier ganz abgesehen. Dennoch ist im postdramatischen Theater der Musik eine verstärkte Bedeutung zuzuweisen; in der Enthierarchisierung der Mittel hat sie nunmehr die Möglichkeit, gleichberechtigt neben den klassischen Theaterzeichen Körper und Raum zu stehen und ebenfalls gleichberechtigt neben dem Zeichen gesprochenes Wort, welches in der europäischen Dramengeschichte über Jahrhunderte die Vormachtstellung innehatte. Mittlerweile ist der Musik nicht mehr nur die Rolle zugewiesen, eine bestimmte Emotion zu verstärken oder die Atmosphäre zu beeinflussen; vielmehr kann Musik auch einziges bedeutungstragendes Element sein, und zwar nicht nur über die immanenten Emotionen oder die Textsemantik, sondern auch über die Assoziation, den im Rezipienten gespeicherten Hintergrund, den ein bestimmtes Musikstück hervorruft. Der musikalische Text wird zum eigenständigen Subtext im Gewebe der postdramatischen Textkonstitution.

#### **d) Das Verhältnis zum Rezipienten**

Im postdramatischen Theater ist die Vorstellung von Raum eine andere als im dramatischen, schon weil die Vorstellung von Zuschauer eine andere ist. Der Zuschauer ist nicht mehr Zuschauer, bleibt zwar Rezipient, aber nicht nur, wird auch Akteur, nicht nur angespielt, sondern auch mit Refluxerwartung beladen. Als Beispiel sei etwa das Duo *Signa* genannt, die in ihren Arbeiten immer wieder ganze und sehr konkrete Welten erschaffen, riesige halb-imaginierte Räume wie Krankenhäuser<sup>144</sup> oder Dörfer<sup>145</sup>, durch die sich die Besucher frei bewegen können, in denen sie aber gleichzeitig bewusste Adressaten mit Handlungsauftrag werden. Der die theatrale Wirklichkeit konstatierende Raum wird also hier nicht dazu benutzt, um – wie andernorts im postdramatischen Theater – Darstellungsprozesse auszustellen und den Akt des Theatermachens an sich zu thematisieren; vielmehr entsteht hier durch eine hyperrealistische Umgebung ein spezifischer Raum, welcher im Gegenteil versucht, durch direkte Einbindung der Rezipienten als zentrale Akteure nicht nur eine Illusion zu schaffen, sondern dezidiert eine

---

<sup>144</sup> *The Dorine Chaikin Institute*, Premiere im Ballhaus Ost in Berlin am 17.11.2007.

<sup>145</sup> *Die Erscheinungen der Martha Rubin*, Premiere am Schauspiel Köln am 13.10.2007.

alternative Realität, eine Umgebung mit absolutem Wirklichkeitsanspruch zu etablieren, in der sich Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen bewegen und in der beide in gleichem Maße sowohl zuschauen als auch spielen. Hier wird eine neue Qualität des ästhetischen Erlebens angeboten, die in wesentlichem Maße von einem mündigen, emanzipierten Rezipienten ausgeht, der in der Lage ist, aus den verschiedenen Subtexten sein persönliches Erfahren zusammenzustellen. Da in der hier betrachteten Inszenierung aber die Interaktion mit dem Zuschauer anscheinend<sup>146</sup> kein wesentlicher Teil der theatralen Arbeit ist, sollen diese Ausführungen genügen, und sich in der Folge der tatsächlichen Analyse der Aufführung zugewandt werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass im postdramatischen Theater, welches als Erbe des Brecht'schen Theaters und der dort aufgeworfenen Fragen und Prinzipien gesehen werden kann, die Semiotik sich von der des Theaters vorheriger Traditionen unterscheidet. Wesentlich ist vor allem die scheinbare Beliebigkeit der Zeichen, die freie Assoziativität und Austauschbarkeit in Reihenfolge und Zeichengattung, die auch in der hier betrachteten Inszenierung deutlich zu sehen ist. Dies setzt einen ungleich mündigeren Rezipienten voraus, als das in vorherigen Theaterformen der Fall war; denn es kann der intendierten Narration nur gefolgt und die inhärente Sendung verstanden werden, wenn der Rezipient in der Lage ist, sich auf die veränderte Kommunikationssituation einzulassen, in der die zentrale Theaterkonvention selbst, die Mimesis, aufgebrochen und in Frage gestellt ist und jeder Akteur sich seiner Akteurhaftigkeit voll bewusst ist. Eine überbordende Fülle von Zeichen ist ebenso möglich wie eine absolute Minimierung der Eindrücke, ein völliges Aufbrechen jeder theatralen Konvention ebenso wie eine scheinbar konventionelle Inszenierung. Text und Sprache sind im postdramatischen Theater nicht mehr das Primat der theatralen Arbeit, sondern ein gleichberechtigtes Zeichen unter vielen, höchstens – und beileibe nicht immer – eine Art „primus inter pares“ der semiotischen Mittel. Die Textsemantik der Sprache wird in Frage gestellt, wird zum Teil entfernt, und Sprache entsteht mit assoziativen Möglichkeiten, die jene der bloßen codierten Information weit übertreffen; Sprache wird mit verschiedenen Mitteln verändert, Texte zerschlagen und übersetzt, paraphrasiert und gestrichen. Insgesamt hat der Text nur insofern noch eine exaltierte Position, als dass er als Irritationsmoment dient, als bewusster Störfaktor, der die Wahrnehmung der Rezipienten bricht und als Bezugnahme auf das

---

<sup>146</sup> Nach dem, was die Aufzeichnung und die Texte darüber berichten.

Nicht-Normale gesehen wird. Auch der Körper des Schauspielers wird ausgestellt, wird zum Teil zur Sensation – und besonders im Hinblick auf die Fehler, die Makel und das Unnormale betrachtet. Ebenso verlieren Raum und Zeit ihre bisherigen Bedeutungen im Theater, werden um die tatsächlichen Bedeutungen erweitert – und so auf ihre Extremierbarkeit hin überprüft, durch Theater an ungewöhnlichen Orten und mit ungewöhnlicher Dauer.

Das postdramatische Theater kennt die bisherige Theatergeschichte genau, ist auch sonst sehr umfassend gebildet, und will eine theatrale Rezeption ermöglichen, die die bisherigen Grenzen der Theatralität erweitert um einem mündigeren Publikum mit veränderter Wahrnehmung ohne Mimesis ein künstlerisch-theatralisches Erlebnis zu ermöglichen. Dieses Prinzip, welches auch geeignet scheint, klassische Dramen für Zeitgenossen komplex und ansprechend aufzubereiten, liegt auch der hier betrachteten Inszenierung zugrunde; wiewohl 1993, als sie Premiere feierte, der Begriff des postdramatischen Theaters noch nicht etabliert war. Dennoch ist sie in wesentlichen Teilen, insbesondere in der Arbeit mit dem Text, absolut in die von Hans-Thies Lehmann formulierte Postdramatik einzuordnen; genau dieser Umgang mit dem Text ist – nach der Diskussion über Drama, theatralischen Text, der Umwandlung des Ersteren in letzteres, und die Semiotik des Theaters wie der Postdramatik – Gegenstand der nun folgenden Betrachtungen.

### III. Analyse

Jurij Lotman stellt bei der Betrachtung künstlerischer Texte fest:

*Eine der Grundeigenschaften der künstlerischen Realität tritt zutage, wenn wir uns die Aufgabe stellen, dasjenige, was Teil des inneren Wesens des Kunstwerks wird, ohne welches das Kunstwerk aufhört, es selbst zu sein, von denjenigen Merkmalen zu trennen, die zeitweilig sehr wichtig sind, aber so weitgehend abzutrennen sind, dass bei ihrer Auswechslung die Spezifik des Werks gewahrt bleibt und das Kunstwerk dasselbe bleibt.<sup>147</sup>*

Dies ist wesentlich für jede Form der Analyse, aber besonders für dieses Unternehmen. Im folgenden Abschnitt soll nun versucht werden, eben jene irrelevanten Parts und semiotischen Teiltexthe zu ignorieren und die wesentlichen dergestalt herauszupräparieren, dass für die an- und diese Arbeit abschließende Rezeptionsüberlegung genug Material zur Verfügung steht, um hinreichend zu funktionieren. Der Fokus im Folgenden liegt entsprechend der Fragestellung auf dem Vergleich zwischen dem Drama und dem theatralischen Text, um die Leistung der jeweiligen Autoren deutlich zu machen und eine Zuordnung zum individuellen Autor zumindest naheulegen.

Die Arbeit am Faust-Stoff kann man wohl mit einiger Berechtigung als Goethes Lebenswerk betrachten. Beginnend mit ersten Szenenfragmenten, direkt an seine Studienzeit allgemein und eine Hinrichtung im Jahre 1772 im Besonderen anschließend, schrieb er 1772-75 den *Urfaust*, 1788-1789 *Faust. Ein Fragment*, 1797-1806 *Faust. Der Tragödie Erster Teil* und schließlich 1824-1831 *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*<sup>148</sup>. Die Geschichte des Teufelsbündlers, die den Autor wie keine zweite durch sein gesamtes Leben hindurch, wohl mehr als 60 Jahre lang, beschäftigte, ist unschwer auf die Sturm-und-Drang-Prägung Goethes zurückzuführen, auch wahlweise auf den Genie-Gedanken des mit der akademischen Welt brechenden Kraft- und Gefühlsmenschen, oder auf die persönliche Umtriebbarkeit des unstillen Goethe, der gern Universalgelehrter sein wollte. Mag der wahre Grund für diese intensive Beschäftigung mit dem Topos einer der genannten sein, oder ein anderer, der sich den Nachgeborenen entzieht – in jedem Fall hat Goethe mit höchster Hingabe und Präzision an diesem Stoff gearbeitet, und seinen großen handwerklichen Fähigkeiten gemäß ein klar strukturiertes Werk geschaffen.

---

<sup>147</sup> Lotman, Jurij M.: Die Analyse des poetischen Textes. S. 19.

<sup>148</sup> Vgl. Müller, Joachim: Lexikoneintrag Faust. Eine Tragödie. In: von Wilpert, Gero (Hrsg.): Lexikon der Weltliteratur. Band 3: Hauptwerke der Weltliteratur in Charakteristiken und Kurzinterpretationen. München: dtv, 1997. S.361-362.

Trotz der 60jährigen Schaffenszeit und der Mannigfaltigkeit der theatralischen wie poetischen Mittel bildet die Dichtung eine dramatisch-strukturelle Einheit, deren Handlungsziel durch die Wette des Herrn mit Mephisto festgelegt ist: der verworrene Mensch ist zur Klarheit prädestiniert, der Irrende wird zum Urquell zurückfinden, 'ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt'.<sup>149</sup>

Diese Struktur spiegelt sich jedoch nicht in einer gattungstheoretischen Eindeutigkeit wider: Der erste Teil ist vollends nur Szenenfolge ohne Akteinteilung, formal nicht der klassischen Tragödie zuzuordnen, der zweite Teil folgt zwar der Gattungsvorgabe der Tragödie durch die Einteilung in fünf Akte, aber durch auf der inhaltlichen Ebene immer wieder eingestreute lustige, komödiantische Elemente wird auch hier der Tragödienbegriff nicht ohne Einschränkung greifen.<sup>150</sup>

Komische Elemente, teilweise aus dem Text herausgearbeitet aber auch anderweitig eingeführt, spielen in der Inszenierung des 1951 geborenen Schweizer Christoph Marthaler am Deutschen Schauspielhaus Hamburg eine große Rolle. Marthaler, „ein Erbe der Pop- und Performance-Künstler“<sup>151</sup>, der in Zürich Musik und in Paris bei Jacques Lecoq Pantomime studiert hat, war zu diesem Zeitpunkt mit seiner Inszenierung *Murx*<sup>152</sup> gerade einem breiteren deutschen Publikum bekannt geworden<sup>153</sup>, als ihn Intendant Frank Baumbauer als Hausregisseur nach Hamburg holte. Die Sichtweise von Christoph Marthaler auf den Goethe'schen Faust, Form geworden in einer Inszenierung mit dem Titel *Goethes Faust √1+2*<sup>154</sup> – die am 4. November 1993 in Hamburg Premiere feierte – wird im Folgenden mit der des ursprünglichen Autors gegengelesen werden; Gegenstand der anschließenden Betrachtungen wird also der Versuch sein, die Intentionen beider Künstler gegeneinander aufzurechnen und schließlich das Vorgehen unseres Zeitgenossen bei der Beschäftigung mit dem kanonisierten Werk nachzuvollziehen, um einer Autorenschaft nachzuspüren.

Wie der *Faust*-Komplex gattungstheoretisch auch immer einzuordnen ist: Der spezifische Umgang mit dem Text ist im Zuge einer Betrachtung der Inszenierung, im Versuch eines

---

<sup>149</sup> Müller, Joachim: Lexikoneintrag Faust. Eine Tragödie. S. 361.

<sup>150</sup> Vgl.: Landfester, Ulrike: Johann Wolfgang von Goethe – »Faust«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2009. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online: [www.kll-online.de](http://www.kll-online.de) (Abgerufen am 18.03.10).

<sup>151</sup> Thomsen, Henrieke: Theater der Visionen – Visionen der Theaterkritik. In: Balme, Christopher / Schläder, Jürgen: Inszenierungen : Theorie – Ästhetik - Medialität. Stuttgart: J.B. Metzler, 2002. S. 71-84. S. 77.

<sup>152</sup> Eigentlich *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin. Premiere: 16. Januar 1993.

<sup>153</sup> Die Produktion war außerordentlich erfolgreich; Dernière war – nach 178 Vorstellungen – am 25. Februar 2006.

<sup>154</sup> Gesprochen: Goethes Faust Wurzel aus Eins und Zwei.

Sichtbarmachens der künstlerischen Arbeit des Regisseurs, zentral. In diesem Falle ist besonders die scheinbare Rücksichtslosigkeit gegenüber der inneren Kohärenz des Textes – namentlich gegen Figuren und Chronologie – bemerkenswert. Daran anschließend ist der Einsatz von fremden Texten in den Goethe-Text von Interesse und wird analysiert, hier vor allem Texte von Christopher Marlowe und des Marquis de Sade; aber auch die inhaltlich-semanticke Ebene der in der Inszenierung verwendeten Musik wird in die Betrachtung mit einfließen. Weiterhin muss auf die herausgehobene Stellung des Stoffes und des Werkes im Bezug auf den Rest der deutschsprachigen Literatur eingegangen werden; vor allem darauf, wie der Regisseur mit dem Text als Teil des Kanons umgeht. Schließlich sollen, analog zum Theorieteil, noch Mittel der Inszenierung betrachtet werden, die sich außerhalb der reinen Literaturwissenschaft bewegen, aber dennoch einen wesentlichen Einfluss auch auf diese Fragestellung der Verhandlung des *Faust* haben.

### **A. Textuelle Kohärenz**

Eine der ersten und unmittelbarsten Eindrücke, die man von Marthalers<sup>155</sup> Interpretation der Faust-Texte bei der Rezeption des Stückes bekommt, ist die scheinbar nahezu vollständige Auflösung der von Goethe ursprünglich angelegten Geschichte im Sinne einer durchgehenden Narration. Die Erwartungshaltung von Vertrautheit, einen bestimmten, oft gehörten und öfter gelesenen Text betreffend, wird nur partiell erfüllt. Man erkennt zwar manches wieder; davon ist jedoch ein wesentlicher Teil pervers, also verdreht, in seinem semantischen Gehalt verändert; und vieles andere, was man bislang durchaus für höchst relevant und unverzichtbar gehalten hatte, fehlt völlig. Substantielle, bedeutungstragende Elemente werden bei Marthaler entweder durch Einsatz anderer theatraler Mittel<sup>156</sup> paraphrasiert, also übersetzt, oder rigoros gestrichen. Der von Goethe intendierte Erzählfluss wird nicht in seiner Detailfülle aufrechterhalten, der Text in seiner ursprünglichen, inneren Kohärenz ist stark verändert. Das Endprodukt ist eine Melange, ein Konglomerat verschiedenster Fragmente der beiden Texte, durchsetzt mit genetisch verschiedenen theatralen Elementen; der Text wurde zerschlagen, neu zusammengesetzt – und entlang der dramaturgisch-dramatischen Vorstellungen des aus-

---

<sup>155</sup> Obschon die Textfassung höchst wahrscheinlich unter wesentlicher Mitarbeit der Dramaturgin Stefanie Carp entstanden ist, wird in dieser Arbeit aus Gründen der Lesbarkeit, der Praktikabilität und der Konvention nur Marthaler als Autor benannt und folglich angesehen.

<sup>156</sup> Wie Musik, Fremdtexkte oder szenisch-spielerische Elemente.

führenden Inszenierungsteams<sup>157</sup> in ein anderes Bild gebracht: „Das Goethe-Textmaterial dient als wichtiges Element der Variation, um sich abseits eines angenommenen Gemeinsinns des gesunden Menschenverstandes musikalisch entfalten zu können“<sup>158</sup>, wie Regine Müller feststellt.

Nun ist der Eingriff in die innere Kohärenz eines Textes per se nichts Besonderes im Regietheater. Strichfassungen werden routinemäßig erstellt, kaum ein Text kommt so auf die Bühne wie ihn der Autor geschrieben hat. Der eigene künstlerische Akt des Regisseurs, die eigenen Schwerpunkte und Verdichtungen, die eigenen Mittel, aber auch und gerade das Spiel mit Textkenntnis und Bildung der Rezipienten ermöglichen und verlangen eine mehr oder weniger starke Manipulation der vom Autor vorgegebenen Elemente und Mittel. Dieser Vorgang, die Adaption eines Stoffes oder eines Textes, ist in der Regel, im gegenwärtigen deutschen Regietheater — welches Hans-Thies Lehmann in der siebten und letzten Phase seiner Theatergenese verortet — allgegenwärtig und dem Zeitgeist inhärent. Lehmann schreibt:

Symbolismus und Expressionismus brechen mit dem Primat der Abbildung, von Brecht und Artaud zum Theater des Absurden und zur postmodernen Collage zieht sich — stets neben bewahrenden Rückgriffen auf vergangene Theatertraditionen [sic] der vielarmige Strom moderner (und postmoderner) Spielformen, die in beliebig anmutender Variationenfülle Text und Theater aufeinander beziehen: Reduktion ganzer Dramen auf Monologe, chorische Transpositionen, Musikalisierung verfremdende Rhythmisierung, Collagen und radikale Amputationen an Texten, elektronische Abspaltung des Gesprochenen vom Spieler mit Hilfe elektronischer Mittel, Dauerrezitationen, Techniken extremer Verlangsamung und Beschleunigung der Sprache, fortwährender Rollentausch, Einbeziehung der Rezipienten in die szenische Darbietung des Textes usw.<sup>159</sup>

Modernes Theater dieser siebten Phase ist also laut Lehmann – um sich zu dieser Moderne zählen zu können – gezwungen, jene Eingriffe in die Texte, die zitierte Manipulation, das Aufeinander Beziehen von Text und Theater durchzuführen. Wiewohl auch kleinere Stadttheater und Regisseure ihre persönlichen Note in den Texte, die sie inszenieren, hinterlassen wollen, so sind doch die massivsten Eingriffe in sich zur Avantgarde rechnenden Häusern und durch eben jene Regisseure zu erwarten, die zumindest nationales Renommee durch genau diesen Umgang mit Text erhalten haben; so beispielsweise Frank Castorf, Claus Peymann und eben Christoph Marthaler.

---

<sup>157</sup> Neben Christoph Marthaler als Regisseur vor allem Stefanie Carp und Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Viebrock, die über viele Jahre hinweg zusammen gearbeitet haben; vgl. <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/mar/deindex.htm> (Abgerufen am 18.03.2010).

<sup>158</sup> Müller, Regine: Fluchtlinien auf dem Theater. S. 111.

<sup>159</sup> Lehmann, Hans-Thies: Theater als szenische Darbietungsform. In Brackert, Helmut / Stückrath, Jörn: Literaturwissenschaft : Ein Grundkurs. Reinbek: Rowohlt, 2004. S. 347-359. S. 358.

## 1. Figurenhomogenität

„Als gesampltes [sic] Textmaterial wird das große Werk des deutschen Idealismus den verschiedenen Territorien übergeben: den Wissenschaftlern, den vier Gretchen, dem Pennerpaar...“<sup>160</sup> schreibt Müller in ihrer Analyse der Inszenierung, ihrem so genannten *Wurzelrhizom*. Damit spricht sie einen wesentlichen Punkt von Marthalers Arbeit an: Die Aufteilung des Textmaterials in von ihr so benannte Territorien, nicht in Rollen. Im Folgenden wird versucht, diese Territorien zu benennen und zu definieren; als Kriterium für diese Benennung dient das Textbuch, welches der Intention und der gedanklichen Strukturierung des Regieteam am nächsten kommen dürfte.

### a) *Faust*.

Marthaler hat nur eine einzige Rolle mit genau einer Person besetzt: die des suchenden und zweifelnden Teufelsbündlers FAUST, verkörpert durch Josef Bierbichler. Er ist der einzige Schauspieler, der tatsächlich im Programmheft konventionell rechts neben einem einzelnen Rollennamen aufgeführt ist. Alle anderen auf der Bühne Agierenden werden, mit Kommata getrennt, neben 27 Figuren- und Sprechernamen gesetzt<sup>161</sup>; eine geschweifte Klammer verdeutlicht den Universalitätscharakter der Anderen.<sup>162</sup> Durch diese Anordnung wird die Intention des Regieteam offenbar, die tradierte Konvention des ‚Ein Schauspieler – eine Rolle‘-Prinzips zwar weitgehend, aber nicht vollständig aufzubrechen.

Die Rolle des Namensgebers dieses Dramas, leichten Gewissens als Hauptrolle zu bezeichnen, hat so bereits im Stück eine exaltierte Position. In der Marthaler-Inszenierung wird diese durch die Wahl der Besetzung nochmals unterstrichen; nicht gemeint der konkrete Schauspieler<sup>163</sup>, sondern die erwähnte, in der Inszenierung einzige Gleichsetzung Schauspieler – Rolle. Der Akteur spricht fast ausschließlich den Text, den Goethe seiner Figur des FAUST zugedacht hat; allerdings ist auch diese Zuweisung nicht kategorisch. Selten, aber dennoch spricht auch der Schauspieler Bierbichler einen Text, den FAUST in der Originalfassung nicht spricht. Im Textbuch findet sich neben „Faust“: „Warum denn dort hinaus? Wir geh’n hinaus aufs Jägerhaus. Wir aber wollen nach der Mühle wandern. Ich rat Euch, nach dem Wasserhof zu gehn.

---

<sup>160</sup> Müller, Regine: *Fluchtlinien auf dem Theater*. S. 111.

<sup>161</sup> Im Einzelnen: Mephisto, Margarete, Phorkyaden, Lamien, Wagner, Schüler, Erichtho, Lieschen, Erzengel Michael, Der Herr, Lamire, Kaiser, Kabire, Irrlicht, Junge Hexen, Böser Geist, Chor der Insekten, Schatzmeister, Chor der Gärtner und Gärtnerinnen, Knabe Lenker, Astrologe, Homunculus, Baccalaureus, Thales, Anaxagoras, Drei Nereiden, und Euphorion.

<sup>162</sup> Vgl. Carp, Stefanie: *Programmheft zu Goethes Faust* √1+2. S. 6.

<sup>163</sup> Wiewohl er den FAUST bemerkenswert plastisch verkörpert.

[...]“<sup>164</sup>. Diesen Text schrieb Goethe – in leicht veränderten Details<sup>165</sup> – für EINIGE HANDWERKSBURSCHE<sup>166</sup>; der Verfremdungseffekt, der dadurch entsteht, dass ein Mensch ohne Punkt und Komma den Text mehrerer Rollen spricht, nimmt sich thematisch-inhaltlich gut aus in der Inszenierung, ist bekanntes Mittel seit Brecht. Weiters spricht Bierbichler Verse „des Mephistopheles, des Gretchen, des Kaisers und des Thales.“<sup>167</sup> Auch hier wird also – zumindest ein Stück weit – die Gleichsetzung Rolle – Akteur aufgebrochen, auch wenn das im scheinbaren Gegensatz zu der Formulierung im Programmheft steht. Faust bleibt in einer exaltierten Position innerhalb des Figurenreigens, wie der mit der Rolle assoziierte Schauspieler Bierbichler innerhalb der Inszenierung. Trotz dieser Sonderstellung gibt es eine Marthaler-Figur – einen Darsteller –, der sich Bierbichler optisch wie räumlich annähert.

### **b) Mephisto**

Der den Faust unmittelbar begleitende, wie dieser eher abgerissen und heruntergekommen gekleidete Siggie Schwientek ist nicht zweifelsfrei, wie es naheläge, als MEPHISTO, und auch nicht, ebenfalls naheliegend, als der ebenso begleitende WAGNER zu identifizieren: In dieser Inszenierungen spricht er Text von beiden und noch mehr. So ist eine seiner ersten Textstellen von MEPHISTOPHELES: „Dürft‘ ich für diesmal mich entfernen?“<sup>168</sup>. Auch spricht er einige Sätze von FAUST<sup>169</sup> und einen von GEIZ<sup>170</sup>: „Ein schönes Weib ist immer schön.“<sup>171</sup> Sein unter dem alten Jackett hervorlugender, nicht eigentlich subtiler Teufelsschwanz, der an die mittelalterlichen, unterschwellig-christlichen Botschaften vom versteckten Dämon erinnert, gibt einen recht klaren Eindruck von der Figur; die Tatsache, dass sie den Faust fast ununterbrochen begleitet, ihm ohne Zögern oder erkennbaren eigenen Antrieb über weite Strecken des Stücks sogar regelrecht nachdackelt, unterstreicht eben diesen Sidekick-Charakter weiter. Insgesamt betrachtet ist eine zumindest tendenzielle Zuordnung hingegen möglich: dieser Schauspieler, Siggie Schwientek, spricht hauptsächlich den Text der Teufelsfigur aus dem Drama.

---

<sup>164</sup> Vgl. Textbuch. S. 21.

<sup>165</sup> Es heißt bei Marthaler etwa: ‚Juckt dich zum sechsten Mal das Fell?‘, bei Goethe aber nur ‚zum dritten Mal‘. Allerdings könnte dies auch eine Art chronologischer Gag Marthalers/Bierbichlers sein, was ein Indiz für die Vorstellungsnummer des Videos liefert. Im Textbuch steht nämlich auch ‚zum dritten Mal‘.

<sup>166</sup> Vgl. Goethes *Faust*, Vers. 808.

<sup>167</sup> Conrad, Bettina / Weber, Kathrin: ‚Was ist das für ein Marterort?‘ S. 93.

<sup>168</sup> Textbuch S. 15. Und: Aufzeichnung 0: 28‘ 05‘‘.

Vergleiche außerdem: Goethes *Faust*, Vers. 1387.

<sup>169</sup> Etwa in der Phiolensequenz, vgl. Textbuch S. 16.

<sup>170</sup> Als welcher sich MEPHISTOPHELES verkleidet.

<sup>171</sup> Textbuch S. 49. und Goethes *Faust*, Vers. 5772.

Freilich hat er kein Monopol darauf; die meisten anderen, auf der Bühne präsenten Akteure, namentlich vor allem die Schauspieler Jean-Pierre Cornu, Ueli Jäggi, Graham F. Valentine und Ulrich Tukur, sprechen in großen Teilen MEPHISTOPHELES' Textpassagen, und werden konsequenterweise im Textbuch auch, zusammen mit den anderen Herren der Besetzung (außer Bierbichler und den beiden Pianisten), als „Mephisti“ bezeichnet<sup>172</sup>. Allerdings haben auch diese Herren – die passenderweise zumeist in Laborkittel gewandet sind<sup>173</sup> –, der Logik der textuellen Rekombination in der Inszenierung folgend, in ihren Textpassagen eine kaum zu fassende Fülle an Figurentext, der nicht von MEPHISTOPHELES stammt. Conrad und Weber schreiben:

In den Mephisto-Text mischen sich Passagen des Direktors, der drei Erzengel Raphael, Gabriel und Michael, des Mephistopheles, des Homunculus, des Herrn, des Faust, des Engelchores, des Chores der gefangenen Trojanerinnen, des Wagner, der Damen am kaiserlichen Hof, des Geizes, der Phorkyas, der Schönen aus der Walpurgisnacht, des Chiron, der Sphinxen, des Euphorion, des Poeten, des Diplomaten, eines Ritters, des Knaben Lenker, des Herolds, des Erdgeistes, des Gretchen und des Lemurenchors.<sup>174</sup>

Ihre Bühnenpräsenz als Gruppe, als ‚Meta-Figur‘, wenn man so will, ist entsprechend enorm. Marthaler schafft durch diese Verdichtung quasi eine weitere, von Goethe so nicht vorgesehene Figur, die man aber nicht suffizient als solche bezeichnen kann: Zu individuell sind die einzelnen Sprecher und Akteure, zu ausdifferenziert sind die Figuren in ihren Diskussionen und Streitigkeiten. Die verschiedenen möglichen Charaktereigenschaften des Goethe'schen MEPHISTOPHELES scheinen in diesen Figuren durchdiskutiert worden zu sein, ganz banal und vordringlich die Bosheit: So wird etwa der vom Schauspieler Ueli Jäggi gespielte ‚Mephisto‘ regelmäßig von seinen Kollegen, gespielt von Graham F. Valentine und Jean-Pierre Cornu, zusammengeschlagen.<sup>175</sup> Jedoch wird Letzterer von den anderen beiden ebenso getriezt<sup>176</sup>. Derlei Raufhändel und Zwist, Diskurse und andere Formen der Interaktion sind recht häufig in dieser Gruppe anzutreffen, sind Indizien für ausdifferenzierte Rollen, exakt gezeichnete Individuen, die also beispielsweise vom homogenen antiken Chor verschieden sind. Eine sehr interessante Figur in diesem Zusammenhang ist der von Ulrich Tukur gespielte Mephisto, der, im schwarzen Smoking gekleidet wie ein Pianist, eine nicht wie die anderen offen böse

---

<sup>172</sup> Vgl. Textbuch S. 2, 6, 10 etc.

<sup>173</sup> Deren Kleidung also wenig subtil auf den Wissenschaftler Faust verweist; wohingegen dieser eher wie ein Landstreicher wirkt.

<sup>174</sup> Conrad, Bettina / Weber, Kathrin: „Was ist das für ein Marterort?“ S. 93.

<sup>175</sup> Vgl. Aufzeichnung 0: 07' 00".

<sup>176</sup> Vgl. Aufzeichnung 1: 38' 30".

und gemeine, vielmehr subtil melancholisch und gebrochene Charakterstudie des Teufels darzustellen scheint. Zu Beginn der Inszenierung spricht er bevorzugt nachdenkliche Passagen des MEPHISTOPHELES: „Von Zeit zu Zeit seh’ ich den Alten gern, und hüte mich mit ihm zu brechen. Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, so menschlich mit dem Te--“<sup>177</sup>. Im späteren Stückverlauf spricht er dann unter anderem einen intensiven, vor provokanten und grafischen Äußerungen nur so strotzenden de Sade-Text<sup>178</sup>. Diese Differenzierungen in den einzelnen Akteuren, die dennoch im Textbuch und entsprechend von Weber/Conrad und von Müller ebenfalls weitgehend als homogene Gruppe der ‚Mephisti‘ angesehen werden, lässt die Begrifflichkeiten und bisherigen Versuche, eine derartige Meta-Figur zu fassen, unzureichend erscheinen. Hingegen ist ein Begriff aus der Soziologie angemessen, genauer gesagt ein Begriff aus der Akteur-Netzwerk-Theorie; Bruno Latour bezeichnet in diesem Zusammenhang eine Handlungsgemeinschaft aus verschiedenen, doch souveränen Elementen als *Aktant*<sup>179</sup>. Dieser Begriff scheint die Eigenheiten der Gruppe der Mephisti hinreichend zu beschreiben, und wird in der Folge in dieser Arbeit verwendet.

### c) *Gretchen*

Die vier Frauen – Inka Friedrich, Annelore Sarbach, Özlem Soydan und Catrin Striebeck – werden oft als ‚Gretchen‘ (im Plural) im Textbuch geführt<sup>180</sup>. Auch hier fehlt also eine Ausdifferenzierung auf der Besetzungsebene, einhergehend mit einer mehrfachen Zuweisung einer Rolle an verschiedene Performerinnen. Auch der Charakter des GRETCHEN, der MARGARETE, wird also aufgesplittet, zergliedert in verschiedene Darstellende, die allerdings im Vergleich zu den Mephisti eher als *eine* Protagonistin zu sehen sind. Die Differenzierung in einzelne Akteure ist hier kaum gegeben, textlich wie handelnd scheint eine gewisse Uniformität vorzuherrschen; oft sieht man die einzelnen Gretchen nebeneinander in den selben Körperhaltungen chorisch ein Textfragment repetieren, wie etwa „Heinrich“, welches dann allenfalls noch in verschiedene Sprachen übersetzt wird<sup>181</sup>. Die Gretchen scheinen trotz ihrer pathologisch anmutenden, zwanghaften Handlungen nicht wirklich zu agieren, nicht wirklich eine eigenständige Aktion zu vollziehen. Im Textbuch ist auch die Rede von „verschiedene Gret-

---

<sup>177</sup> Vgl. Textbuch S. 6. Bricht in der Videoaufzeichnung an dieser Stelle ab.

<sup>178</sup> Wird im Folgenden noch genauer besprochen.

<sup>179</sup> Vgl. Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft : Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. (Übers. v. Gustav Roßler). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

<sup>180</sup> Vgl. Textbuch S. 18, 19, 23 etc.

<sup>181</sup> Vgl. Aufzeichnung 0: 41’ 00”.

chenzwänge[n]“<sup>182</sup>; dies entzieht den Handlungen der Frauen weiterhin Sinnhaftigkeit, das Gretchen wird als zwangsgestört gezeichnet. So, wie die GRETCHENrolle bei Goethe nicht die Hoheit über das Geschehen gewinnen kann, bleibt sie auch in Marthalers Arbeit nur Opfer. Ähnlich stereotyp sind die ausgewählten Textpassagen: schmachtende Fragmente nach „Heinrich“ am Anfang, später etwas – wieder repetierter – Gossip und Tratsch, leicht gekürzt aus der Szene *Am Brunnen* im ersten Teil: „Hast nichts von Bärbelchen gehört? | Kein Wort. Wieso? | Es stinkt. | Ach.“<sup>183</sup> Und schließlich kommt der Schluss, in christlicher Heilserwartung, ein Text der ENGEL aus dem zweiten Teil: „Gerettet ist das edle Glied Der Geisterwelt vom Bösen, Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen. Und hat an ihm die Liebe gar Von oben teilgenommen, Begegnet ihm die selige Schar Mit herzlichem Willkommen.[...]“<sup>184</sup>

Diese recht dem Klischee vom treudoofen Mädchen zuträgliche Textauswahl ist aber nicht der Schwerpunkt der Aktionen der vier Frauen in der Inszenierung. Im Vergleich zu den anderen Akteuren ist das Sprache-Gesang-Verhältnis bei den Gretchen besonders hoch; ein großer Teil ihrer Lautäußerung auf der Bühne findet singend statt. Allerdings ist die Bühnenzeit bei ihnen ohnehin so gering wie bei keinem anderen Schauspieler; einen großen Teil der Inszenierung sind die Gretchen nicht sichtbar, werden auch erst nach einiger Zeit seitlich aus dem Bühnenbild buchstäblich ausgeklappt. Dies ist offenbar analog zu der unscheinbaren Rolle des GRETCHEN in Goethes Text zu verstehen, bei dem die Relevanz der Figur im Figurenreigen in keinem Verhältnis zur tatsächlichen, sprechtextuellen Präsenz steht.

Allerdings spielen die vier Frauen nicht nur GRETCHEN bzw. MARGARETE; dem Textbuch zufolge sind sie mitunter etwa SIRENEN<sup>185</sup>, und als solche allein vom Text her schon deutlich klarer und souveräner in ihren Ausdrücken, wenn auch immer noch etwas vergeistigt oder verwirrt<sup>186</sup>, und klar in ihrer Gruppe verhaftet, räumlich fixiert auf ‚ihre‘ Seite, sogar auf das Bett, auf dem sie zuerst auftreten. Aber auch außerhalb ihres Blocks, oder ihres „Territoriums“, wie Müller schreibt, sind die Frauen auf der Bühne präsent: auch einzeln, in Sprechsituationen mit den Männern, wie beispielsweise in der Paris-und-Helena-Sequenz, die Martha-

---

<sup>182</sup> Textbuch S. 18.

<sup>183</sup> Textbuch S. 24.

<sup>184</sup> Textbuch S. 65.

<sup>185</sup> Textbuch S. 46.

<sup>186</sup> Vgl. Aufzeichnung 1: 55‘ 00‘.

ler eben so benannt aus dem Faust II übernommen hat<sup>187</sup>. Hier spricht Striebeck einen Satz, den Goethe für den Teufel schrieb: „Ich möchte gerne mich betrügen, wenn es nur länger dauerte.“<sup>188</sup> Also wird auch den Frauen Text von MEPHISTOPHELES zuteil, neben den näher liegenden GRETCHEN und SIRENEN. Eine weitere, bemerkenswerte Textzuordnung an die Frauen stellt EUPHORION dar<sup>189</sup>; diese Figur ist auch nicht mit dem zunächst gezeichneten Klischee der Frauen als entindividualisierte Gretchen vereinbar, hat jedoch mit diesem gemein, dass er chorisch gesprochen wird und eine Differenzierung in einzelne Rollen nicht stattfindet. Schließlich haben die Frauen auch noch die letzte Textpassage im Stück, den CHORUS MYSTICUS: „[...] das ewig Weibliche / zieht“<sup>190</sup>. Danach endet die Inszenierung, zwei Worte bevor das Drama bei Goethe endet.

Im Endeffekt lässt sich, trotz des Einsatzes vieler Textbausteine der verschiedensten Goethe-Figuren, ein wesentliches und zentrales Schema ausmachen, welches durch die Nomenklatur im Textbuch offenbar wird und eine vereinfachende Herangehensweise an den Text und diese Textfassung – in weiterer Folge, und ohne zu psychologisieren, auch an Figuren- und Charakterführung – vermuten lässt. Entlang dieses Schemas scheint eine Aufteilung in wenige, recht klar erkennbare Aktanten stattzufinden: die zentralen Figuren von Goethe, in der Interpretation von Marthaler. So können alle auf der Bühne im Sprechtheatersinn Agierende<sup>191</sup> entweder Faust ‚sein‘<sup>192</sup> (wie Bierbichler), oder aber Mephistopheles, oder Gretchen. Diese Verjüngung des Stückes, diese Reduktion hin zu den basalsten Figuren des Goethe’schen Dramas ist ein bemerkenswerter Aspekt der Arbeit Marthalers. Indem das Werk derartig enggeführt wird – zumindest im Denken des Regieteam, wie es das Textbuch nahelegt –, indem die ursprünglichen Sprecher der Fragmente<sup>193</sup> nicht mehr wörtlich genannt werden im Textbuch, sondern nur noch namentlich anhand der sie Sprechenden, sie Wiedergebenden, wird die ursprüngliche Bruchlinie, der ganz grundlegende, dem Text im Wortsinn zugrunde liegende Konflikt zwischen den Protagonisten offenbar. Der Bruch zwischen dem verlockenden MEPHISTO, dem verlockten FAUST und dem objektivierten, fast ausschließlich behandelten GRETCHEN, dem

---

<sup>187</sup> Wobei Marthaler in 9 seiner Verse insgesamt 1346 von Goethes Versen überbrückt. Vgl. Textbuch S. 49. und Goethes *Faust*, Verse 6453 und 7799. Dazu später mehr.

<sup>188</sup> Textbuch S. 49. Und Goethes *Faust*, Vers 7799.

<sup>189</sup> Textbuch S. 57. Und Goethes *Faust*, Vers 9835-9890.

<sup>190</sup> Vgl. Textbuch S. 65. Und Goethes *Faust*, Vers 12110-12111.

<sup>191</sup> Die ebenfalls auf der Bühne positionierten Pianisten ausgeschlossen.

<sup>192</sup> Im Sinne eines postdramatisch-gegenwärtigen Theaterverständnis’ scheint der Begriff „spielen“ nicht angemessen; das „sein“ ist hier in der Bedeutung „mit der im Drama festgeschriebenen Rolle assoziiert“ zu verstehen.

<sup>193</sup> Und zwar interessanterweise Faust- wie Fremdtex, später mehr.

die Handlung lediglich zustößt, und dessen vielleicht einzige, wirkliche Aktion im Drama die Kindstötung ist, wird durch diesen Vorgang unterstrichen.

## 2. Chronologie

Goethe setzt auf eine klare Chronologie, welche den behandelten Stoff strukturiert und eine kohärente Narration fördert. Eine nachvollziehbare Weiterentwicklung der und ein Erfahrungszuwachs in den Protagonisten – etwa in der Reue FAUSTENS gegenüber GRETCHEN erkennbar – ist das textdramaturgische Mittel, welches die Charaktere plastisch und glaubwürdig erscheinen lässt. Marthaler hingegen folgt diesem Prinzip nur sehr eingeschränkt. Seine Figuren durchleben keine erkennbare Entwicklung, innerlich hinterlassen die Konfrontationen zwischen ihnen keine Spuren. Die Interaktion untereinander führt nicht zu einer Veränderung im eigenen Sein; dieselbe Verfasstheit, welche die Figuren von Marthaler zu Beginn an den Tag legen, scheint auch am Ende der Inszenierung vorzuherrschen. Dennoch arbeitet Marthaler in Teilen mit der von Goethe vorgegebenen Geschichte, erkennbar an vereinzelt überschrieben in dem Textbuch. Die durch diese auffällig fett gedruckten Überschriften entstehende Strukturierung der Inszenierung scheint sich als Grundlage für eine tiefere Analyse des vorhandenen Materials, insbesondere auch im Hinblick auf die Vorlage und die vorgenommenen Änderungen, anzubieten; der Vergleich mit der Vorlage erfolgt über die gebräuchlichen Versnummern<sup>194</sup>.

### a) „Der Tragödie Erster Teil“

Eine akkurate Unterteilung der Inszenierung in Erster und Zweiter Teil muss scheitern; Marthaler verwendet Fragmente aus beiden Teilen gleichermaßen durch die gesamte Inszenierung. Allerdings hat er, wie bereits erwähnt, die Goethe'sche Chronologie nicht gänzlich ignoriert und so lässt sich, zumindest tendenziell, diese Grobeinteilung vornehmen. In der Folge wird eine grobe Unterteilung in thematische Einheiten der Inszenierung den Rahmen für die weitere chronologische Analyse bilden.

---

<sup>194</sup> Diesbezüglich stütze ich mich auf meine eigene Transkription der Aufzeichnung ebenso wie auf das umfassende, wiewohl gelegentlich ungenaue (und teilweise schlicht falsche) Kapitel „Szenengliederung und Textbestand“ von Conrad/Weber. Vgl. Conrad, Bettina / Weber, Kathrin: „Was ist das für ein Marterort?“. S. 115-118.

## (1) Vorspiel/Prolog

Die Inszenierung beginnt<sup>195</sup> entsprechend der Vorlage mit dem Prolog auf dem Theater, den Versen 33 bis 48 in leicht gekürzter Form, ergänzt durch den Vers 95: „Die Masse könnt Ihr nur durch Masse zwingen“, alles Text des DIREKTORS. Diese Zusammenstellung wird nacheinander von den drei Mephisti im Kittel vor dem Vorhang gesprochen.<sup>196</sup> Dies schließt das „Vorspiel auf dem Theater“ ab, und es folgt die nächste Einheit, die auch Marthaler, laut Textbuch, als solche erkennt.

Somit ist auf Seite 3 die Rede vom „Prolog im Himmel“<sup>197</sup>, der tatsächlich, von einigen Kürzungen abgesehen, weitgehend wie Goethes *Prolog im Himmel* beginnt. Allerdings wird etwa der Vers 267 „Der Anblick gibt den Engeln Stärke“ mehrfach wiederholt, auch bezogen auf die Goethe-Chronologie vorgezogen; das Gleiche gilt für die Verse 269 und 270: „Und alle deine hohen Werke / sind herrlich wie am ersten Tag.“ Immer wieder wird der Textfluss von englischen Flüchen unterbrochen, die – ohne Kenntnis des Ursprungs – zumindest die Aufforderung zu enthalten scheinen, mit der Zahnbürste der Mutter Tätigkeiten auszuführen, die so gar nicht zum Lobpreis der Engel auf die Schöpfung passen wollen<sup>198</sup>. Weiterhin bemerkenswert, auch für den weiteren Verlauf der Inszenierung, ist, dass die Verse 263 und 264: „Da flammt ein blitzendes Verheeren / Dem Pfade vor des Donnerschlags“ zunächst auf Deutsch, dann auf Englisch<sup>199</sup> wiedergegeben werden. Auf diese Weise entsteht ein Verfremdungseffekt, ohne dass der semantische Gehalt der Textpassage groß verändert würde. Etwas später, im Textbuch klar von dem „Prolog im Himmel“ abgegrenzt, wird weiterer Text aus dieser Sequenz bemüht, MEPHISTOPHELES' Monolog V. 275-292. Direkt an diesen werden aber zwei Verse aus der *Klassischen Walpurgisnacht – Am oberen Peneios* angehängt, Text von HOMUNKULUS: „Ich schwebe so von Stell zu Stelle / und möchte gern im besten Sinn entstehn“, Verse 7830 und 7831. Das ist ebenfalls typisch für die Inszenierung und Marthalers Umgang mit dem Text. Diese Form der massiven Sprünge – die in Wirklichkeit keine Sprünge sind, sondern vielmehr ein Verwenden des Textkorpus als Steinbruch, als Fundgrube für noch auszusagende Aussagen, um Emphasen zu schaffen und Konzentrationen, auch Quer-

---

<sup>195</sup> Die „Zueignung“ (Goethes *Faust*, Verse 1-32) wird vermutlich ignoriert, oder scheint zumindest nicht in den Quellen auf.

<sup>196</sup> Die mir zur Verfügung stehende Videoaufzeichnung setzt erst deutlich später ein, in Mitten des „Prolog im Himmel“. Diese Information entnehme ich dem Textbuch. Da an mehreren Stellen die Aufzeichnung signifikant vom Textbuch abweicht, kann hier die Genauigkeit nicht mit letzter Sicherheit garantiert werden.

<sup>197</sup> Textbuch S. 3.

<sup>198</sup> Aufzeichnung 0: 00' 20''-0: 00' 55''.

<sup>199</sup> In der recht ungebräuchlichen Übersetzung von Randall Jarrell.

verweise und Vorgriffe ebenso wie Rückblenden – ist häufig im Verlauf der Inszenierung zu bemerken und scheint für Marthalers Arbeit symptomatisch, deckt sich mit den Überlegungen Lehmanns zum Textverständnis des postdramatischen Theaters, wie im Theorieteil erläutert.

## (2) Nacht

Die nächste Überschrift im Textbuch lautet „Monolog aus Vokalen, aus denen sich irgendwann einzelne Sätze schälen“<sup>200</sup>, und eben dieser beinhaltet den bekannten Anfangsmonolog des FAUST, Verse 354 – 397, mit wenigen Strichen. Die Überschrift ist durchaus Programm in diesem Fall; mit Hilfe jenes Vorgangs, bei dem Bierbichler zunächst nur die Vokale des Textes spricht, dann vereinzelt die ersten Konsonanten – Frikative – hinzufügt, und schließlich dazu übergeht, den Monolog normal sprechend – und bezogen auf das Drama vorzeitig – zu beenden. Anschließend folgt wieder ein Rekurs auf den *Prolog im Himmel*, in dem von den unscheinbaren, „oberen Mephisti“<sup>201</sup>, also nicht auf der Bühnenbodenebene, sondern auf den Balkonen des Bühnenbildes stehenden Akteuren, offenbar besonders wesentliche Fragmente der genannten Szene nochmals wiedergegeben werden, und abschließend ein Vorgriff auf die kommende Begegnung zwischen FAUST und MEPHISTO in Form der später zentralen Begriffe „Topp“, welcher den Teufelsbund besiegelt, und „Saft“, welcher auf die Relevanz des Unterfertigungsmediums verweist.

## (3) Begegnung

Daran schließt der Teil „Begegnung“<sup>202</sup> an, der die erste Begegnung zwischen FAUST und MEPHISTO zeigt. Die von Goethe vor dieser Sequenz eingeschobene, beinahe vollendete Selbsttötung des FAUST ob seines gescheiterten Versuches, sich mit der Magie einen weiteren Wissenszuwachs zu verschaffen, wird von Marthaler zunächst einmal nicht behandelt, genauso wenig wie der Osterspaziergang, der dem gepeinigten Gelehrten neuen Lebensmut gibt. Bei Marthaler ist das einander Kennenlernen der beiden auf das Wesentliche reduziert, viele Verse des Goethe-Textes fehlen in seiner Fassung. Grob umrissen umfasst Marthalers Destillat die Verse 1325 bis 1384, freilich mit einzelnen Kürzungen dazwischen; so fehlt etwa der Ausbruch MEPHISTOS, die Verse 1362 bis 1378. Die Repliken des Faust sind noch mehr verkürzt als bei Goethe, es fehlen die Verse 1331 bis 1334: „Bei euch, ihr Herrn, kann man das

---

<sup>200</sup> Textbuch S. 8.

<sup>201</sup> Textbuch S. 9.

<sup>202</sup> Textbuch S. 11.

Wesen / Gewöhnlich aus dem Namen lesen, / Wo es sich allzu deutlich weist, / Wenn man euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt.“. Diese Passage ist nun freilich eine, bei der die plakativ-christliche – oder volkstümliche – Seite des MEPHISTO benannt wird; die eher poetisch-ausweichende Erwiderung<sup>203</sup> des adressierten Teufels, in der er sich unter anderem als „der Geist der stets verneint“<sup>204</sup> deklariert, übernimmt Marthaler in der vollen Länge, und teilt sie sogar auf drei Sprecher auf, was die Emphase auf diesem Element unterstreicht. Ebenso verstärkend wirken die chorischen Teile und die Passagen, in denen die ‚Mephisti‘ alle gleichzeitig Faust den Monolog zu erklären versuchen<sup>205</sup>. Die zentrale Position dieses erklärenden Monologes, in dem die Figur des MEPHISTO deutlich erkennbar wird und hauptsächliche Charaktereigenschaften und Motive zutage treten, wird außerdem dadurch verdeutlicht, dass die komplette „Begegnung“-Passage nochmals – wenn auch stockend – wiederholt wird, mit einem anderen Mephisto<sup>206</sup> diesmal. Erst in dieser Wiederholung wird auch die emotionale, verbitterte Rede des MEPHISTO in den Versen 1362 bis 1378 wiedergegeben; sie zeichnet den Dämon nun etwas weniger selbstsicher als bislang.

In der Chronologie Goethes folgt der Teil der ersten Begegnung, in dem MEPHISTO versucht sich zurückzuziehen<sup>207</sup>, aber bekanntermaßen an gewissen innenarchitektonischen Gegebenheiten der FAUST’schen Wohnung scheitert. Diese Unfähigkeit sich zu entfernen wird auch bei Marthaler kurz thematisiert; allerdings gebrochen, vermischt, und schließlich überlagert von den zuvor übersprungenen Selbstmord- und Ostererfahrungen. Hier erwidert Faust auf die Feststellung Mephistos in den Versen 1393 und 1394, „Dass ich hinausspaziere / verbietet mir ein kleines Hindernis“ seine Feststellung des Scheiterns „Ich Ebenbild der Gottheit, das sich schon / ganz nah gedünkt dem Spiegel ew’ger Wahrheit [...]“ in den Versen 614 bis 622. Darauf folgt sofort der Suizidgedanke der Verse 686 bis 736, etwas gekürzt, und aufgeteilt auf Schwientek und Bierbichler, als Dialog inszeniert. Diesen Teil abschließend, tritt der CHOR DER ENGEL<sup>208</sup> auf, der im Endeffekt den Suizid des Gelehrten verhindert; die Feststellung FAUSTS, es sei „[...] tief in der Nacht“ aus Vers 594 und das WAGNER-Diktum „Zwar weiß ich viel, doch möcht ich alles wissen“, Vers 601, beenden diese Passage.

---

<sup>203</sup> Goethes *Faust*, Verse 1335-1344.

<sup>204</sup> Goethes *Faust*, Vers 1338.

<sup>205</sup> Textbuch S. 12.

<sup>206</sup> Ulrich Tukur; vgl. Textbuch S. 13.

<sup>207</sup> Ab Vers 1385.

<sup>208</sup> Goethes *Faust*, Vers 737-741.

#### (4) Tiefschlaf

In Marthalers Inszenierung folgt nun eine Sequenz, die er „Tiefschlafphase“ nennt, die in erster Linie durch vielfältige Handlungen bestimmt ist und in der Text offenbar eher begleitenden, unterstreichenden Charakter hat, und nicht tatsächlich als hinreichendes Kommunikationsmedium in Erscheinung tritt. Im Textbuch<sup>209</sup> wird hier der Text auch nur angedeutet, nicht wie sonst als Sprechtext formatiert. Es werden Textbausteine aus dem *Prolog im Himmel* benutzt, wie etwa Vers 299: „Kennst du den Faust? | Den Doktor? | Meinen Knecht!“, wie auch von den nun ausgeklappten, damit eingeführten Gretchen Textbrocken etwa aus Vers 2680: „Ich gäb was drum“ oder ein aufgrund seiner Allgemeinheit nicht ohne weiteres zuordenbares und in vier Sprachen wiedergegebenes „Heinrich“ produziert werden. Auch Fremdtex te, wie ein kleines, absurdes Lied aus den zwanziger Jahren<sup>210</sup> oder ein Fragment von Christopher Marlowe<sup>211</sup>, finden hier ihren Platz, scheinen aber mit den Goethe-Fragmenten gemein zu haben, lediglich den absurden, pathologischen Aktionismus in der Sequenz unterstreichen zu wollen. Nach einer Gesangseinlage endet dieser Teil.

Nun gibt Bierbichler den Text der HANDWERKSBURSCHE N aus *Vor dem Tor*, also dem Vorspiel des Faust'schen Osterspaziergangs, in den Versen 808 bis 818 wieder; wie bereits erwähnt, spricht er den Text mehrerer Figuren allein, einen Dialog, ohne Pausen oder große Modulation. Wohl um dieses Osterbild nochmals anzukündigen, folgt erneut der CHOR DER ENGEL in den Versen 737-741, wie schon am Ende der „Begegnung“; diesmal allerdings wiederholt und kanonartig aufgefächert.

#### (5) Osterspaziergang

Das nun Folgende ist im Textbuch mit „Osterspaziergang“<sup>212</sup> überschrieben. Gleichzeitig zu dem immer noch versetzt durcheinander gesprochenen Engelschor spricht Faust nochmals die Verse 808 bis 818. Ein Gesangseinsatz beendet den Chor, sobald Bierbichler mit seiner Rezitation fertig ist. Auch hier wird also die Wiederholung als Stilmittel eingesetzt, eine Repetition von bereits präsentierten, markanten Textfragmenten, um eine Emphase darauf zu legen oder eine neue Kontextualisierung, die von der vorherigen unterschiedlich ist, zu ermöglichen. Während die Mephisti noch singen, beginnt Bierbichler mit der Rezitation der langen

---

<sup>209</sup> Textbuch S. 18.

<sup>210</sup> *I lift up my finger and I say TWEET TWEET* von Leslie Saroy, 1929.

<sup>211</sup> *The face that launch'd a thousand ships* von Christopher Marlowe, aus seiner *The Tragical History of Doctor Faustus*.

<sup>212</sup> Textbuch S. 20.

Passage aus *Vor dem Tor*, Verse 903 bis 940: „Vom Eise befreit sind Strom und Bäche [...]“. Auch diese, obschon im Original an den Famulus WAGNER gerichtete, hier aber als Monolog inszenierte<sup>213</sup> Rede ist um einige, wenn auch wenige, Verse gekürzt. So fehlen etwa die direkt an WAGNER als Aufforderung adressierten Verse 916 und 917: „Kehre dich um, von diesen Höhen / Nach der Stadt zurück zu sehen“. Diese Kürzungen dienen zum einen wohl der Verdichtung, zum anderen ermöglichen sie den Fokus auf das Monologische dieses Fragments in der Inszenierung, in dem allzu direkt zielgerichtete Elemente entfernt wurden. Aber auch die Verse 920 bis 923 fehlen: „Jeder sonnt sich heute so gern. / Sie feiern die Auferstehung des Herrn, / Denn sie sind selber auferstanden“. Eine mögliche und naheliegende Begründung für diesen Strich ist, dass Faust bislang allzu theologische Aussagen vermieden hat, und Marthaler diese etwas salbungsvolle Passage nicht in seiner Interpretation der Figur motiviert sah. Nach Vers 940: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein“, spricht Bierbichler zum dritten Mal den Text der HANDWERKSBURSCHEN, Verse 808 bis 818. Die neuerliche Repetition scheint diese Sequenz abzuschließen, und insgesamt betrachtet mit den anderen Einsätzen der Passage also zu rahmen; danach steigert sich der Gesang der anderen Akteure nochmals, und die Sequenz endet.

#### (6) Depressionsmonologe

Das Folgende hat Marthaler mit „Depressionsmonologe“<sup>214</sup> überschrieben. Dieser von Bierbichler gesprochene Monolog ist ein Konstrukt, von Goethe so nicht verfasst. Er beginnt mit 4 Zeilen aus *Nacht*, den Versen 640 bis 643, und springt dann sofort zu *Studierzimmer II*, mit den Versen 1810 bis 1815. Obschon diese Sätze in einer texttreueren Inszenierung etwa 20 Minuten auseinander liegen, funktionieren sie in dieser Reihung; die resignierend-nachdenkliche Stimmung ist kohärent, es gibt keine merkliche Schwelle. Bemerkenswert ist, dass Marthaler für seinen nächsten Vers anscheinend den Vers 1806 als Vorlage genommen hat; bei Goethe lautet dieser: „Du bist am Ende – was du bist“, und wird von MEPHISTOPHELES gesprochen. Marthaler hingegen legt ihn Faust in den Mund, lässt ihn Bierbichler – wenn auch zu Schwientek – sagen und verändert ihn entsprechend: „Ich bin am Ende – was ich bin“, sagt also Marthalers Faust hier, und auf diese Weise passt der Vers in den Monolog. Dann springt Bierbichler zurück zur *Nacht* für zwei Verse, 652 und 653, nur um darauf mit –

---

<sup>213</sup> Vgl. Aufzeichnung O: 49' 30".

<sup>214</sup> Textbuch S. 22.

leicht veränderten und gekürzten – Versen aus dem *Studierzimmer II* alles zu verfluchen, was ihn stört; die Verse 1587<sup>215</sup> und 1591-1606 illustrieren die Wut FAUSTENS, die ihn kurze Zeit später empfänglich macht für die Versprechen und schließlich den Vertrag des MEPHISTO. Dies wird bei Marthaler angedeutet, indem Schwientek mit MEPHISTO Vers 1582 erwidert: „Allwissend bin ich nicht; doch viel ist mir bewusst“. Hier kommt wieder ein Gesangseinsatz, dies scheint auch nach dem Textbuch das Ende der Sequenz zu bedeuten.

#### (7) Straße (S. 84-86)

Als nächstes folgt auch textlich eine Art kurzes Interludium, oder besser eine Hinführung zum folgenden Teil: Die Gretchen geben wiederum iterierend den bereits erwähnten, fragmentierten und abstrahierten Schwatz aus *Am Brunnen* wieder, die Verse 3544, 3545, 3548 und 3550. Nach der zweiten Wiederholung findet sich auch im Textbuch eine neue Überschrift, „Straße (S. 84-86)“, hier wird der Text der Begegnung zwischen FAUST und GRETCHEN wiedergegeben. Bemerkenswert ist hierbei vor allem, dass dies geschieht, indem die Darstellerinnen chorisches aus je einer Faust-Buchausgabe vorlesen; aber auch, dass die gesamte Passage, Verse 2605 bis 2677, ungekürzt wiedergegeben wird. Ähnlich wie bei den HANDWERKSBURSCHEM wird auch hier jeder Teilnehmer der Konversation bei Goethe von den vier Frauen auf die gleiche Weise gesprochen, sei es FAUST, MEPHISTOPHELES oder MARGARETE selbst. Nach einigen Augenblicken beginnt auch Bierbichler seine, die FAUST-Passagen, mitzusprechen. Außerdem werden die letzten beiden Regieanweisungen mitgelesen: „Ab.“. Durch diese Form der Wiedergabe dieses recht bekannten Textteils entsteht ein weiterer Verfremdungseffekt dem Gesamttext gegenüber; wie schon bei den HANDWERKSBURSCHEM wird so mit Theatergewohnheiten gebrochen und der Textcharakter der Vorlage, und gleichzeitig wohl auch ihre Präsenz im Literaturkanon, reflektiert.

#### (8) Abend

Nun folgt bei Marthaler wie auch bei Goethe die Passage, in der FAUST sich in GRETCHENS Zimmer umsieht. Allerdings hat Marthaler die Verse 2678 bis 2683 übersprungen, die GRETCHENS eigene kurze Reflexion über die Begegnung enthalten: „Ich gäb was drum, wenn ich nur wüsst / Wer heut der Herr gewesen ist!“<sup>216</sup>, und setzt stattdessen direkt mit dem Betreten des Zimmers durch MEPHISTO und FAUST ein. Der folgende verliebt-unheimliche Monolog

---

<sup>215</sup> In sich gekürzt von „So fluch ich allem was die Seele“ zu „So fluch ich allem.“.

<sup>216</sup> Goethes *Faust*, Verse 2678 und 2679.

FAUSTS – Verse 2687 bis 2724 – wurde zwar gekürzt, aber weitgehend unverändert übernommen; allerdings wurde eine Passage aus Faust II eingefügt, die Verse 7274 und 7275: „[Wie] wunderbar bin ich durchdrungen / Sind’s Träume? Sind’s Erinnerungen?“, die offenbar die Verwirrtheit des Protagonisten unterstreicht. Am Ende des Monologes tritt auch ein Mephisto – Schwientek – wieder auf, allerdings nicht warnend vor GRETCHENS Rückkehr wie bei Goethe, sondern tröstend und beruhigend mit einer aus verschiedenen Fragmenten aus *Studierzimmer II* zusammengestückelten Passage, in der MEPHISTO dem FAUST die Möglichkeit und Modalität der Reisen erläutert<sup>217</sup>, die allerdings in diesem Kontext wie der Trost eines Verzweifelten wirken. So arbeitet dieser Mephisto mit Vers 1833 quasi suggestiv: „Rings umher liegt schöne grüne Weide.“ Während Bierbichler mit einer Kombination der FAUST-Verse 1835 und 2051 fragt: „Was ist das für ein Marterort? Wohin soll es nun gehen?“, antwortet der Mephisto mit Vers 2051 und 2052 prophetisch: „Wohin es dir gefällt. / Wir sehn die kleine, dann die große Welt.“ Am Ende des Dialogs schläft Faust ein, und illustriert zuvor seine Verzweiflung noch durch einen Satz des GRETCHEN aus *Zwinger*, Vers 3587-3589: „Ach neige, / Du Schmerzenreiche, / Dein Antlitz gnädig meiner Not!“. Mephisto hingegen sagt mit den Versen 1860 und 1861 sowie 1864 und 1865 über den schlafenden Faust: „Den schlepp ich durch das wilde Leben, / Durch flache Unbedeutenheit. / Soll Speis und Trank vor gier’gen Lippen schweben / Er wird Erquickung sich umsonst erlehn.“ Interessant ist, dass die bei Goethe folgenden Verse, die das Schicksal FAUSTENS und den Charakter des Dämon näher bestimmen, bei Marthaler fehlen: „Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben, / er müsste doch zugrunde gehn!“. Schließlich bekommen nun noch die Gretchen die Gelegenheit, in den Versen 3374-3402 aus *Gretchens Stube* ihre Liebe zu Faust zu illustrieren: „Meine Ruh ist hin / mein Herz ist schwer / ich find sie nimmer / und nimmermehr [...]“, und dann scheint diese Passage zu enden, durch einen exzessiven Musikeinsatz abgeschlossen.

### (9) Schattiger Hain/Exkurs

Als nächster Text von Goethe folgt nach einigen musikalischen sowie aktionistischen Intermezzi ein Text aus Faust II, aus dem *Schattigen Hain*, Verse 9970 bis 9980, wiedergegeben durch den bislang nicht in Erscheinung getretenen Pawlowsky, einen der ‚oberen Mephisti‘<sup>218</sup>. Auf diesen Text, geschrieben für den CHOR, folgt ein genetisch komplexer Mono-

---

<sup>217</sup> Vgl. Textbuch S. 29. (Keine Seitenzahl. Seite 30 fehlt.).

<sup>218</sup> Vgl. Textbuch S. 31.

log Fausts, der aus verschiedenen Fragmenten des Faust II besteht, zusammengezogen aus praktisch dem gesamten vierten und fünften Akt des Dramas<sup>219</sup>. Hier fällt auf, dass die Fragmente größtenteils stark verändert wurden. Eine Passage wie „Ich habe es gewonnen“<sup>220</sup> beispielsweise findet sich in Goethes Text nicht; Conrad/Weber allerdings schlagen vor, das mit dem Vers 10653 zu belegen, der im Original „Uns ist diese Schlacht gewonnen“ lautet und von MEPHISTOPHELES gesprochen wird. Bereits der nächste ist ähnlich: „Ich muss Dämme bauen, Grenzen setzen“<sup>221</sup>, kann nur sehr dürftig mit einer Zusammenziehung der Verse 11545, „Mit deinen Dämmen deinen Bühnen“, und 11542, „Den Wellen ihre Grenze setzt“, erklärt werden. Die Freiheiten, die sich Marthaler bei der Entwicklung dieses Monologs genommen hat, sind untypisch für die Inszenierung, grenzen geradezu an glattes Selbstschreiben. Der gesamte Monolog hat durch diese Zusammenstellung klare Elemente des Sturm und Drang, lässt gar Reminiszenzen zu Goethes Hymne „Prometheus“ erahnen. Faust stellt sich selbst als mächtig, fast gottgleich dar, er entreißt das Land dem Meer, baut Dämme und Grenzen und sich schließlich ein Haus darauf:

Das Land war noch nicht da. Im Meere lag es breit  
 Da faßt ich Plan auf Plan  
 Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen  
 Ich habe es gewonnen.  
 Ich muß Dämme bauen, Grenzen setzen.  
 Schon wieder Krieg  
 Hier stand das erste Bretterhaus.  
 Das verfluchte Hier!  
 Ein Palast für mich!<sup>222</sup>

Im weiteren Verlauf wird der Bezug zum Sturm und Drang noch deutlicher. Er lehnt sich auf, rebelliert und vertreibt, ja tötet die ‚Alten‘:

Die Alten müssen weichen.  
 Sie hörten nicht, sie wollten nicht;  
 Wir aber haben nicht gesäumt,  
 Behende sie hinweggeräumt.  
 Mit Kohlen, rings umhergestreut  
 Nach wildes Kampfes kurzer Zeit  
 Entflammte Stroh.  
 Nun loderts frei  
 Als Scheiterhaufen dieser Drei.<sup>223</sup>

---

<sup>219</sup> Im Einzelnen aus den Szenen 4.1, 4.2, 4.3, 5.2, 5.3 und 5.5.

<sup>220</sup> Textbuch S. 32.

<sup>221</sup> Vgl. Textbuch S. 32.

<sup>222</sup> Textbuch S. 32.

<sup>223</sup> Textbuch S. 32.

Dieser Monolog, bestehend aus Text von FAUST, MEPHISTOPHELES, und DIE DREIE, ist in der inneren Logik der Inszenierung schwer zu verorten, chronologisch wie semantisch. Die wahrscheinlichste Funktion dieser in der Arbeit einzigartig exaltierten Passage ist die eines Quasi-Exkurses hin zum Ende des Faust II, zum Ende des Dramas, eine Art prophetischer Rückblick, in Verbindung mit dem prometheischen Element des Sich-Auflehns gegen den pathologischen Alltag<sup>224</sup>. Durch einen Fremdtexteinsatz endet die Sequenz.

#### (10) Pakt

Die nächste Seite im Textbuch ist wieder überschrieben, nämlich mit „Pakt“. Nun wird also, lang nachdem Gretchen und Faust sich bei Marthaler begegnet sind, erst der bekannte Pakt geschlossen, der den verzweifelnden Wissenschaftler FAUST an den verlockenden Teufel MEPHISTO bindet und der das Drama und alle Bearbeitungen des Stoffes bestimmt. Auch in dieser Inszenierung wird der besonderen Relevanz dieses Parts Rechnung getragen. Die entsprechenden Passagen aus *Studierzimmer II*, allen voran die in Vers 1740 getroffene Feststellung „Blut ist ein ganz besonderer Saft“, werden von den Mephisti auswendig gelernt, abgefragt, sukzessive wiedergegeben und auf diese Weise massiv überbetont, so wieder verfremdet. Faust hingegen spricht seine Parts in dem Dialog allein, ohne Hilfe oder Anleitung eines Anderen wie bei den Mephisti. Im Wesentlichen werden textuell die Verse 1635 bis 2050 behandelt, also die Passage aus dem *Studierzimmer II*, ab der MEPHISTOPHELES dem FAUST sagt „Hör auf mit deinem Gram zu spielen“, ihn also auffordert sich zusammenzureißen und ihm gleichzeitig den ‚Ausweg‘ in Form des Paktes anbietet, diesen dann erklärt und schließlich schließt. Das diesbezüglich gesprochene „Topp!“<sup>225</sup> wird von allen Mephisti und Faust artikuliert, und so wird nochmals der ‚Mephistostatus‘ aller Mephisti bestätigt. Darauf folgt dann die Unterzeichnung, auf die die ganze Szene seit Beginn rekurriert, mit der Feststellung der Besonderheit des Blutes. Der hintere Teil der Szene, die Passage ab Vers 1867, wird wieder lediglich als textueller Steinbruch benutzt, um manche Argumente zu verstärken; der dort auftretende SCHÜLER und der mit diesem geführte Diskurs findet bei Marthaler nicht statt.

---

<sup>224</sup> Die Traumatisiertheit der Figuren im Stückverlauf, angezeigt durch gelegentlichen Stupor und verschiedene, repetitive Tics, mag nicht zielführend oder relevant für eine literaturwissenschaftliche Analyse des Stücktextes sein; zumindest als Fußnote bemerkenswert ist sie dennoch.

<sup>225</sup> Goethes *Faust*, Vers 1698.

Immer wieder wird der im Textbuch so genannte „Blutrefrain“<sup>226</sup>, Vers 1740, wieder eingebracht, abgefragt; dieser strukturiert und rahmt die Sequenz.

Durch einen Absatz wird das Ende dieser Pakt-Passage gekennzeichnet; es folgt nochmals die bereits verwandte, diesmal allerdings weniger tröstend als reiselustig wirkende Erklärung Schwienteks/MEPHISTOS, wie nun die Reise vonstatten gehen werde; diesmal fehlt zwar das allzu verzweifelte Flehen Faustens, nicht jedoch das düstere Versprechen MEPHISTOS, FAUST zu quälen<sup>227</sup>. Außerdem wird diese Passage nun ergänzt durch einen Monolog Schwienteks aus dem Beginn des zweiten Akts des Faust II, Verse 6566-6591, in welchem MEPHISTO seit langem wieder in FAUSTS Zimmer steht. Danach liest er von einem Zettel aus Faustens Jackett eine Passage aus *Marthens Garten*, Verse 3502 bis 3504: „Ach kann ich nie / Ein Stündchen ruhig dir am Busen hängen, / und Brust an Brust und Seel in Seele drängen?“. Die ohnehin recht dünne Chronologie der Bearbeitung scheint nun durcheinander zu kommen; die Sprünge nach vorn und zurück über Tausende Verse hinweg schaffen eine gewisse Unruhe bei literaturkundiger Analyse. Allerdings kann die nun endende Passage mitsamt ihrer Fragmente nicht als semantisch tragend im Sinne einer Kohärenz betrachtet, sondern sollte chronologisch als dem Pakt nachgestellt und den Pakt abschließend bewertet werden. Die Narration der Martha-ler'schen ‚Geschichte‘ steht immer noch kurz nach eben diesem folgenschweren Pakt mit dem Teufel<sup>228</sup>.

### (11) Wahn

In der Folge sprechen die Frauen einen schnellen chorischen Monolog, der bekannte textuelle Elemente des GRETCHENS im Wechsel mit Passagen der HEXEN aus der *Walpurgisnacht* und sogar einigen Versen aus den Paralipomena<sup>229</sup> enthält. So sprechen die Gretchen unter anderem:

Meine Ruh' ist hin ,  
mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
und nimmermehr.

Für Euch sind zwei Dinge

---

<sup>226</sup> Textbuch S. 34.

<sup>227</sup> Textbuch S. 37.

<sup>228</sup> So man eine Querverbindung zu Goethe überhaupt herstellen kann.

<sup>229</sup> Paralipomenon 58 nach Max Hecker, Paralipomenon 50 nach der Weimarer Ausgabe. Vgl.: Goethe, Johann Wolfgang von: Faust-Dichtungen. Faust. Eine Tragödie / Faust in ursprünglicher Gestalt / Paralipomena. Stuttgart: Reclam, 1992. S. 531.

von köstlichem Glanz:  
Das leuchtende Gold  
Und ein glänzender Schwanz -  
Drum wißt Euch ihr Weiber  
am Gold zu ergötzen  
und mehr als das Gold  
noch die Schwänze zu schätzen.

Meine Ruh' ist hin,  
mein Herz ist schwer;  
Ich finde sie nimmer  
und nimmermehr.<sup>230</sup>

Es scheint naheliegend, dass Marthaler mit diesen und ähnlichen Fragmenten – atem- und pausenlos sowie monoton-chorisch von den Gretchen hervorgebracht – das auch in Goethes *Faust* bestimmende Moment des langsamen Abgleitens GRETCHENS in Verzweiflung und Wahn zu illustrieren versucht. Dazu nutzt er diese eigentümliche Reihung aus bieder-verliebten GRETCHEN- und lüstern-bösen SATANS- und HEXENpassagen.

### **b) „Der Tragödie Zweiter Teil“**

Nun, nach etwa 90 von insgesamt etwa 150 Minuten Spieldauer, treten die Passagen aus *Faust I* in den Hintergrund; die folgenden Elemente und Fragmente sind zum größten Teil aus *Faust II*, nur gelegentlich noch durch Zitate aus dem ersten Teil ergänzt. Zu diesem Zeitpunkt, an dem in vielen Inszenierungen ähnlicher Länge die Pause eingeschoben ist – die hier, analog zu den bereits diskutierten Pausengewohnheiten des postdramatischen Theaters, fehlt –, scheint der Wechsel zum zweiten Teil der Tragödie stattzufinden.

#### **(1) Anmutige Gegend/Laboratorium**

Dieser Wechsel wird unterstrichen durch einen längeren Monolog von Ulrich Tukurs exaltierter Mephistofigur, der eine gekürzte Fassung der Verse 4679 bis 4727 aus der ersten Szene des Akt I der Tragödie zweiten Teils wiedergibt; allerdings ist diese Beschreibung einer Morgenstimmung, die eigentlich FAUST spricht, angereichert und erweitert durch ein Gedicht von Eduard Mörike<sup>231</sup>. Jetzt folgt im Wesentlichen die Szene *Laboratorium* des zweiten Aktes des *Faust II*, also die Verse 6823 bis 7003, freilich gekürzt und teilweise verändert; dennoch wird die Erschaffung des HOMUNKULUS durch WAGNER, die Anwesenheit MEPHISTOPHELES' und der Aufbruch der beiden hin zu der klassischen Walpurgisnacht, wenn auch nur wegen der Aussicht auf „thessalische Hexen“, ähnlich wie bei Goethe wiedergegeben, allerdings durch

---

<sup>230</sup> Textbuch S. 40-41.

<sup>231</sup> *Septembormorgen*, 1827.

einen kurzen Gesangspart<sup>232</sup> und ein so im Original nicht zu findendes „Arschloch!“<sup>233</sup> ergänzt. Das letzte Wort dieser Szene hat, wie bei Goethe, Mephisto mit Vers 7003 und 7004: „Am Ende hängen wir doch ab / von Kreaturen, die wir machten.“

## (2) Entstehungseuphorie

Nun sprechen die SIRENEN, wie es auch im Textbuch heißt, den Ende von Akt II, die Verse 8474 bis 8487, mit verteilten Rollen. Dieser Sprung scheint nur den zweiten Akt der Tragödie zweiten Teils abzuschließen; dies nämlich ist nicht der Fall, wie bereits in der nächsten Sequenz, der im Textbuch so genannten „Entstehungseuphorie“<sup>234</sup>, klar wird. Hier sprechen die Mephisti und Gretchen durcheinander und immer lauter „Ich will entstehn!“, vermutlich eine Verkürzung des Verses 7831, „Und möchte gern im besten Sinn entstehn“, bis sie schließlich alle anfangen zu singen<sup>235</sup>. Nachdem der Gesang abbricht, spricht Faust, leise, kaum verständlich, die Verse 6183 und 6184: „Der Kaiser will, es muss sogleich geschehn, / Will Helena und Paris vor sich sehn“, und läutet so die Hinwendung zu dem in diesem zweiten Teil zentralen Motiv des Strebens nach Schönheit in Gestalt der Helena ein.

## (3) Paris und Helena/Party

Das im Textbuch Folgende ist wieder einmal mit einer der raren Überschriften bedacht: mit der Bezeichnung „Paris und Helena“<sup>236</sup>. Dieses auch bei Marthaler sehr zentrale und umfangreiche Kapitel nimmt insgesamt sechs Textbuchseiten in Anspruch; ist damit die längste nicht durch Umbrüche oder Überschriften unterbrochene Passage. Nun folgt eine Aneinanderreihung von verschiedenen Aussprüchen, nur einzelner Verse, die zunächst alle die Schönheit eines weiblichen oder männlichen Gegenübers loben, dem Geschlecht des jeweiligen Sprechers entgegengesetzt. Insgesamt schaffen die Fragmente und ihre Reihung eine gelöste, partyhafte Konversationsstimmung mit mehr oder weniger subtilen sexuellen Anspielungen. Der Großteil dieser Verse entstammt dem Szenencluster *Kaiserliche Pfalz* des ersten Aktes von Faust II; allerdings spricht der Faust einen Satz aus der *Hexenküche* des Faust I: „Das schönste Bild von einem Weibe! / Ist's möglich, ist das Weib so schön?“ (Faust, Verse 2436, 2437). Abgesehen davon sind auch einzelne Fragmente aus dem zweiten Akt des Faust II enthalten,

---

<sup>232</sup> *Sally* von Gracie Fields, 1931.

<sup>233</sup> Textbuch S. 45.

<sup>234</sup> Textbuch S. 47.

<sup>235</sup> *Chor der norwegischen Matrosen* aus *Der fliegende Holländer* von Richard Strauss, 3. Aufzug 1. Szene, 1843.

<sup>236</sup> Textbuch S. 49.

Vers 6972 etwa: „Das Griechenvolk, es taugte nie recht viel!“. Gesondert muss jedoch ein sich über mehrere Verse erstreckender Monolog betrachtet werden, der aus dem dritten Akt des Faust II entnommen wurde: sowohl wegen der in dieser Reihung der kurzen Aussprüche ungewöhnlichen Länge, als auch wegen des nicht zu den anderen passenden Inhalts der Beschreibung einer Burg, die bei Goethe der als PHORKYAS verkleidete MEPHISTO abgibt und bei Marthaler einer der Mephisti. Ein anderer Mephisto, der exaltierte Ulrich Tukur, beginnt nun satzweise die Wiedergabe von Fremdtexen<sup>237</sup>; durch die Aneinanderreihung der Fragmente entstehen dabei neue Bedeutungskontexte. Auf den leicht veränderten Vers 6473, „Was duftet hier so gemischt?“, folgt der Ausspruch Tukurs mit de Sade: „Ich war in Afrika.“ Insgesamt drücken die Fragmente nun immer mehr sexuelle Begierde aus, so etwa eines der Gretchen mit einem Satz DER SCHÖNEN aus den Versen 4132 bis 4135:

Der Äpfelchen begehrt ihr sehr,  
Und schon vom Paradiese her,  
Von Freuden fühl' ich mich bewegt  
Daß auch mein Garten solche trägt.<sup>238</sup>

Allerdings spricht nur kurze Zeit darauf ein anderes Gretchen zu einem Mephisto eine spanische Version des Vers 4610, also des letzten Ausspruchs der MARGARETE in Faust I, indem sie sagt: „Me horripilas, Enrique!“. Diese Abfuhr passt sich allerdings ebenso gut in dieses Partyflirt-Szenario ein, welches Marthaler aufmacht. Während dieser Abfolge der Gesprächsfragmente scheint Faust auf der Suche zu sein; Inka Friedrich, eines der Gretchen, spricht einen Part (Faust, Verse 7482-7486) des CHIRON aus der *Klassischen Walpurgisnacht*:

Die verrufene Nacht,  
hat strudelnd ihn hierher gebracht.  
Helenen mit verrückten Sinnen,  
Helenen will er sich gewinnen  
Und weiß nicht, wie und wo beginnen.<sup>239</sup>

Worauf Bierbichler die Verse 7195 und 7196 erwidert: „Ihr Frauenbilder müsst mir Rede stehn, / Hat Eins der euren Helena gesehn?“ Doch der Großteil des Textes bleibt in dieser lockeren Zusammenstellung von Fragmenten, hauptsächlich der Tragödie zweiten Teils originär, wobei Ulrich Tukur verstärkt im Plauderton Fragmente des De Sade-Textes rezitiert. Ein

---

<sup>237</sup> *Juliette oder die Vorteile des Lasters* vom Marquis de Sade, und, etwas später, Aphorismen von Georg Christoph Lichtenberg.

<sup>238</sup> Textbuch S. 50-51.

<sup>239</sup> Textbuch S. 51.

anderer der Mephisti zitiert einen weiteren Fremdtext<sup>240</sup> und insgesamt nimmt nun sowohl Dichte als auch Absurdität der Fragmente zu; eines der Gretchen sagt etwa: „Ich sah einen Hummer vorbeikriechen, der mir wie ein Bruder glich. Auf ihm stand geschrieben, dass er wie ich im Innern ohne Gräten sei.“<sup>241</sup>. Auch die Länge der Fragmente nimmt zu, wobei sie sich immer noch mit der Schönheit und der Liebe beschäftigen. Schließlich spricht einer der Mephisti einen längeren Monolog, zusammengesetzt aus verschiedenen Fragmenten des EUPHORION, von Akt 3 *Schattiger Hain*, grob zwischen den Versen 9711 und 9906, dessen Inhalt von euphorischer Kraft und Aufbruch zeugt. Diese geht schließlich in Gesang und allgemeinem auch textlichem Aktionismus unter, und wird durch eine Ohrfeige und einen Seitenumbruch beendet.

#### (4) Paris zeichnen/Juliette

Nun spricht Faust wieder, eine Zusammenziehung der Verse 6553 bis 6558, in der er seinen Entschluss zu bleiben verkündet. Während die anderen singen<sup>242</sup>, spricht Ulrich Tukur eine längere Passage de Sades, welche vor allem Kannibalismus<sup>243</sup> behandelt. Nach einem weiteren Gesangspart Bierbichlers<sup>244</sup> spricht dieser zusammen mit einem Gretchen einen Dialog zwischen FAUST und HELENA, indem sie zärtlich ihre gegenseitige Zuneigung bekunden (Faust, Verse 9411-9418); bemerkenswert ist hierbei vor allem, dass im Textbuch<sup>245</sup> nicht wie sonst bei den Gretchen und Mephisti üblich nur der Nachname der Schauspielerin – für Annelore Sarbach dann also „Sarbach“ – steht, sondern „Helena, Annelore“. Die Exaltiertheit dieses Moments für die Regie und damit für die Inszenierung lässt sich so recht gut erahnen; wird doch hier die viel kolportierte Verknüpfung zwischen Moderne und griechischer Antike bei Goethe ausgedrückt. Mit den bedeutungsschwangeren Worten des HEROLDS durch einen Mephisto (Faust, Verse 5728-5729): „Es ist ja nur ein Maskenspaß, / Mehr wird heut' Abend nicht begehrt“, endet diese Sequenz.

---

<sup>240</sup> Eine Fußnote zum Vers 8074, dem Wort Kabiren; in dem 3. Band der Hamburger Ausgabe in 14 Bänden von Goethes Werken, Herausgegeben von Erich Trunz. S. 653. Später mehr.

<sup>241</sup> Leider liegt die Herkunft dieses Fragments im Dunkeln.

<sup>242</sup> *Ave Verum* von Wolfgang Amadeus Mozart.

<sup>243</sup> Die offensichtliche Verbindung dieses Sujets mit dem Gesang wird später noch erörtert.

<sup>244</sup> *An die Musik* von Franz Schubert.

<sup>245</sup> Textbuch S. 56.

## (5) Freitag

Nach einem Musikeinsatz<sup>246</sup> folgt eine längere Rede der Gretchen, zusammengezogen aus Passagen des EUPHORION aus *Schattiger Hain* des 3. Aktes der Tragödie zweiten Teils, Verse 9835 bis 9890. Zentrale Aussage dieser Rede ist die Unmöglichkeit von Frieden: „Und der Tod / ist Gebot / das versteht sich nun einmal.“ Nach einem Gesangseinsatz<sup>247</sup> stellt Faust verschiedene Fragen aus dem Text, auf die chorische Repliken von mehreren Mephisti folgen; eine Beantwortung der Fragen findet jedoch nicht statt. So fragt Bierbichler etwa mit Vers 2050: „Wohin soll es nun gehn?“, und erhält von dem Mephisti-Chor die Antwort des GEISTES aus Vers 512: „Du gleichst dem Geist den du begreifst. / Nicht mir!“ Die Fragen des Faust sind wie die Antworten des Chores aus dem gesamten Text entnommen; letztgenannte Repliken sind allerdings alle weithin bekannt; „Die Axt im Haus erspart den Zimmermann“ ist dagegen – obwohl ebenfalls sehr geläufig – nicht aus diesem Text<sup>248</sup>. Hier nimmt Marthaler wohl nochmals verstärkt das Werk als ‚bekannt‘ aufs Korn, und drückt gleichzeitig die Machtlosigkeit des nun greisen FAUST, dessen dienstbare Geister ihm nicht mehr wirklich gehorchen, aus. Bierbichler, der seine Fragen stellt, lässt sich von Schwientek Brille um Brille reichen und setzt sie sich auf die Nase – und so den letzten Zustand in FAUSTS Leben zu bebildern, wie ihn auch Goethe vorgesehen hat: Er erblindet.

## (6) Grablegung

Die letzte Überschrift im Textbuch ist dann auch „Grablegung“<sup>249</sup>, wie die vorletzte Szene im Werk. Bei Marthaler beginnt sie mit einem Monolog des Faust, zusammengesetzt aus Passagen des 4. und 5. Aktes des Faust II: „[...] Die Nacht schein tiefer hereinzudringen [...]“ (Faust, Vers 11499), bei diesem Vers erblindet FAUST bei Goethe; auch bei Marthaler hat er nun alle Brillen abgelegt und sieht nichts mehr. Nun folgt eine längere, kaum gekürzte Passage; die Verse 11523 bis 11592, der letzte Dialog zwischen MEPHISTOPHELES und FAUST bei Goethe kurz vor der eigentlichen *Grablegung*. In diesem finalen Gespräch zwischen Bierbichler und Tukur schließt sich am Ende der Bogen zum Anfang, indem Faust wieder in die Vokale verfällt und schließlich ganz verstummt. Während Tukur nun einen letzten, langen Monolog aus der *Grablegung* spricht, in dem er über die Hölle philosophiert und den Teufeln Be-

---

<sup>246</sup> Vermutlich *Appassionata* von Ludwig van Beethoven, eigentlich: *Klaviersonate Nr. 23 in f-Moll op. 57*.

<sup>247</sup> *Ganz leise kommt die Nacht* von Franz Grothe, 1939.

<sup>248</sup> Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell*. Vers 1514. Vgl.: Schiller, Friedrich: *Wilhelm Tell*. In Matthias Luserke: *Friedrich Schiller Werke und Briefe*. Band. 5. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996. S. 385-505. S. 440.

<sup>249</sup> Textbuch S. 59.

fehle erteilt (Faust, Verse 11620-11663), sprechen gleichzeitig die Gretchen chorisch immer wieder „Heinrich“ und die anderen Mephisti eine Collage aus dem Ende von *Großer Vorhof des Palasts* (Faust, Verse 11589-11595), während derer Faust bei Goethe stirbt; auch rezitieren sie sehr langgezogen, kaum verständlich die Verse 7484-7485: „Helenen, mit verrückten Sinnen, / Helenen will er sich gewinnen“. Nach einem letzten Textumbruch und musikalischem Zwischenspiel erheben sich alle Männer und singen<sup>250</sup>. Schließlich nehmen die Gretchen nochmals ihre Faust-Buchausgaben zur Hand und lesen die letzten Sätze der Inszenierung, eine Kombination aus dem Text der ENGEL (Faust, Verse 11934-11941) und den letzten Versen des Dramas, des CHORUS MYSTICUS, Verse 12104-12111. Der Text bricht ab nach „Das Ewig Weibliche / Zieht ...“, und damit endet die Vorstellung.

## **B. Fremdtext**

Christoph Marthaler hat für seine Arbeit, seinen ‚Wurzelfaust‘<sup>251</sup>, nicht nur Goethes für *Faust. Eine Tragödie* verfassten Text verwendet, obschon dieser insgesamt absolut dominiert. Es finden sich Textelemente aus anderen Kontexten, anderen Autoren, anderen Sprachen gar, und auch nicht- oder besser paratextliche Elemente, Gesang etwa. Bevor die Musik, unbestreitbar auch semantisch zentrales Mittel der Inszenierung, Gegenstand der Betrachtung wird, sollte man die auf geschriebenem Text basierenden Fragmente betrachten, unter ihnen vor allem die immer wiederkehrenden Textfragmente von Christopher Marlowe und des Marquis de Sade.

### **1. Sprechtext**

In vielen Inszenierungen wird nicht nur das gesprochen, was der Autor ursprünglich aufgeschrieben hatte; neben durch das Spiel mitunter von selbst entstehende Paraphrasierungen, textliche Unsicherheiten, die sich mitunter in Umgangssprachlichkeiten manifestieren, werden Fremdtexte in modernen Theaterarbeiten aber natürlich auch eingesetzt, um Kontexte zu erschließen, Intertextualitäten aufzuzeigen und Zusammenhänge, wie sie der Regisseur sieht, zu kommunizieren. Durch Assoziationen und rein sprachlich-semantisches Verstehen entstehen so in den Rezipienten eigene Bilder, die über den reinen Horizont der Vorlage hinausreichen und Freiräume schaffen für weitergehende Betrachtungen und einen oftmals epochen- wie kulturkreisübergreifenden Diskurs ermöglichen.

---

<sup>250</sup> *Wie Todesahnung / O du, mein holder Abendstern* von Richard Wagner, *Tannhäuser*, 3. Aufzug, 2. Szene.

<sup>251</sup> So nannten die meisten von mir darauf angesprochenen Theatertheoretiker wie –praktiker diese Arbeit.

### a) Christopher Marlowe

Ohne allzu sehr in Details und literaturwissenschaftliche oder –theoretische Betrachtungen abzuschweifen, welche den Rahmen dieser Betrachtung sprengen würden, muss doch zumindest in aller Kürze die Relevanz des Marlowe'schen Werkes – *The Tragical History of Doctor Faustus*<sup>252</sup> – betrachtet werden. Zehn Jahre nach Marlowes Tod im Jahre 1594 erschien die älteste überlieferte Druckausgabe dieses Buches, in dem er zum einen viel mit Monologen gearbeitet hat, um die Getriebenheit und den Wissensdurst des Faust zu illustrieren, und zum anderen als erster Bearbeiter des Stoffes den Faust auch in einem zumindest teilweise positiven Lichte gezeichnet hat. Der Renaissanceschriftsteller hat seine Figur zwar noch sehr anders, deutlich weniger komplex angelegt als der über 200 Jahre später tätig gewesene Goethe; dennoch ist ein Querbezug sinnvoll.

Diese erste (erhaltene) dramatische Bearbeitung des Stoffes hatte sicherlich einigen Einfluss auf Goethe und seinen Faust; auch Marthaler, der sich offenbar mit der Genese des Goethe'schen Faust beschäftigt hat, benutzte einen Monolog von Marlowe, setzte ihn immer wieder – unübersetzt – in der Inszenierung ein. Gegen Ende der *Tragical History*, in der ersten Szene des fünften Aktes, spricht FAUST zu HELEN, lobt ihre Schönheit und ihre Bedeutung für die Geschichte:

FAUST. Was this the face that launch'd a thousand ships,  
And burnt the topless towers of Ilium--  
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.-- [Kisses her.]  
Her lips suck forth my soul: see, where it flies!--  
Come, Helen, come, give me my soul again.  
Here will I dwell, for heaven is in these lips,  
And all is dross that is not Helena.<sup>253</sup>

Marlowe hat mit diesem kurzen Gedicht, dieser Sentenz aus dem Drama, gleichzeitig einen sehr ästhetischen und oft zitierten Liebesausspruch geschrieben, dessen zentraler Satz, „Sweet Helen, make me immortal with a kiss“, häufig in dieser Inszenierung Verwendung findet, wenn ihn der englische Schauspieler Graham F. Valentine oft eher verträumt vor sich hin spricht. Dieses Zitat, in dem der beschworene Geist Helenas von Troja adressiert wird, ist das

---

<sup>252</sup> Vgl. Marlowe, Christopher: *The Tragical History of Doctor Faustus*. From The Quarto of 1604. In: Marlowe, Christopher: *The Plays of Christopher Marlowe*. London: Oxford University Press, 1969. S. 149-197.

<sup>253</sup> Ebd., S. 192.

bei weitem bekannteste des gesamten Dramas<sup>254</sup>, häufig auch in der gegenwärtigen Populärkultur anzutreffen.

Die Funktion des Fragments in der Inszenierung Marthalers ist zum einen die einer Interjektion, mit der Textballungssequenzen angereichert werden, also die Sequenzen, in denen der semantische Gehalt des Textes nicht primär auf dem Inhalt liegt, sondern in dem Vorhandensein von Text an sich. Zum anderen wird mittels dieses Fragments auch ein Querverweis gezogen, ein Bezug zwischen dem englischen Schauspieler und seinen deutschen Kollegen in der Sprache, ein Bezug zwischen der antiken Vergangenheit und der Gegenwart Fausts im Inhalt, und ein Bezug zwischen Goethe und Marlowe, zwischen Sturm und Drang und Renaissance, zwischen dem Ende des Mittelalters und dem Ende des Feudalismus im Kontext.

### **b) *Marquis de Sade***

Der andere einen außergewöhnlich großen Platz einnehmende Fremdtext ist *Juliette oder die Vorteile des Lasters*<sup>255</sup> von Donatien-Alphonse-François, Marquis de Sade. So wie die meisten seiner Werke strotzt auch dieser Roman des Marquis de Sade von exzessiver, zumeist mit Zwang verbundener Sexualität und brutalsten Gewaltdarstellungen; beides wird in einer derartigen Eindringlichkeit geschildert, dass der sprachlich-narrative Tabubruch auch 200 Jahre danach und übersetzt noch wirksam ist. Diese Eigenschaft der Werke des Namensgebers des Sadismus machte sich sicherlich auch Marthaler zunutze, wenn er die unsicherste, rätselhafteste MEPHISTO-Impersonifikation Ulrich Tukur diesen Text sprechen ließ. Erst im letzten Teil der Inszenierung, erst durch diese Rezitation, bekommt so die von Tukur gespielte Figur jene Sicherheit, die ihr im gesamten Stückverlauf zuvor fehlte: Praktisch jede Sentenz von ihm hat er kurz vor Schluss abgebrochen, und verschiedene, eigentlich nur als Fluchtversuche zu bezeichnenden Wege hin zur Treppe sind immer wieder von den anderen Mephisti vereitelt worden, die ihn behutsam, aber nachdrücklich zurück auf die Bühne eskortiert haben. Nun spricht er durchgehend, konzentriert, empathisch, die Selbstbeschreibungen einer dämonischen Riesenfigur namens ‚Minski‘:

Alle Überreste von Kadavern, die Sie hier sehen, sind nichts weiter als Überbleibsel von Kreaturen, die ich verschlungen habe. [...] Ich bin fünfundvierzig Jahre alt, meine sexuellen Fähigkeiten sind so groß, daß ich niemals schlafen gehe, ohne zehnmal gespritzt zu haben. Es ist

---

<sup>254</sup> Umso erstaunlicher, dass Conrad/Weber das Fragment nicht zuordnen konnten; vgl. Conrad, Bettina / Weber, Kathrin: „Was ist das für ein Marterort?“ S. 116-117.

<sup>255</sup> Sade, Donatien Alphonse Francois, Marquis de: *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1990.

wahr, daß die große Menge Menschenfleisch, die ich esse, sehr zur Mehrung und Verdickung der Samenflüssigkeit beiträgt. Und da ich das esse, was ich ficke, brauche ich keinen Schlachter. Es bedarf großer Philosophie, mich zu verstehen.<sup>256</sup>

Durch diese Rezitation bekommt die Figur aber auch in ihrer Dämonität, in den seelisch-moralischen Abgründen des Teufels neue Tiefe; der Inhalt der wiedergegebenen Passage, diese grauenvolle Schilderungen von Kannibalismus, fügt dem bislang vorherrschenden, eher tragischen Bild der Figur dominante Facetten von neugieriger Grausamkeit und intelligenter, selbstbewusster Bösartigkeit hinzu.

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno zeichnen eine Charakterstudie der Figur Juliettes, der Protagonistin des zitierten Romanes, wie sie de Sade erschafft:

Sie kompensiert das Werturteil gegen sie, das unbegründet war, weil alle Werturteile unbegründet sind, durch seinen Gegensatz. Wenn sie so die primitiven Reaktionen wiederholt, sind es darum nicht mehr die primitiven sondern die bestialischen. Juliette, nicht unähnlich der Merteuil aus den 'Liaisons Dangereuses', verkörpert, psychologisch ausgedrückt, weder unsublimierte noch regredierte libido, sondern intellektuelle Freude an der Regression, amor intellectualis diaboli, die Lust, Zivilisation mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Sie liebt System und Konsequenz.<sup>257</sup>

Diese Charakterisierung entspricht der Charakterisierung Mephistopheles', wie sie Goethe vornimmt:

Ich bin der Geist, der stets verneint!  
Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,  
ist wert, dass es zugrunde geht;  
Drum besser wär's, dass nichts entstünde.  
So ist denn alles, was ihr Sünde,  
Zerstörung, kurz, das Böse nennt,  
Mein eigentliches Element.<sup>258</sup>

Ein Bezug zwischen beiden Figuren ist anhand dieser Zitate nicht schwierig herzustellen; beiden gemein ist die Verneinung der Gesellschaft, der Zivilisation, und die Freude an der Destruktion bzw. das unmittelbare Erleben der Notwendigkeit derselben.

Ein interessanter weiterer Aspekt wird offenbar, wenn man den Kontext des Zitates in der Inszenierung betrachtet. Kurz zuvor hat eine Art Party stattgefunden, ein lockeres Gespräch mit deutlichem, wenn auch subtilem sexuellen Kontext. Die Passage aus dem de Sade-Text schließt aber direkt an einen Musikpart an, einen Gesang aller, das *Ave Verum* in der Fassung

---

<sup>256</sup> Textbuch S. 55.

<sup>257</sup> Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer, 1971. S. 86.

<sup>258</sup> Goethes *Faust*, Verse 1338-1344.

von Mozart, welches dieser etwa ein halbes Jahr vor seinem Tod schrieb. Der lateinische Text thematisiert die leibliche Gegenwart Jesu in der Eucharistie, die Transsubstantiation also; der in der katholischen Liturgie zentrale Akt, in welcher der Leib des Erlösers von der Gemeinde verspeist wird, nimmt die Textpassage aus *Juliette* vorweg.

### c) *Sonstige*

Abgesehen von diesen beiden, durch ihren Umfang sehr präsenten, Fremdtexten, sind verschiedene kleinere Sentenzen in die Inszenierung eingefügt, die nicht auf diese Weise von Goethe für *Faust. Eine Tragödie* geschrieben waren. Neben Übersetzungen des Goethetextes ins Englische und Spanische, die man nicht nur aufgrund des Verfremdungseffekts als Fremdtext bezeichnen muss, sind dies vor allem kurze Passagen, einzelne Sätze, die gewisse Stimmungen untermalen sollen oder aber nur die Qualität und den semantischen Gehalt von Interjektionen besitzen. Besonders augenfällig ist sicher das eine Sequenz am Anfang der Inszenierung rahmende, von Graham F. Valentine gesprochene „Full up inside, upstairs only please!“, auf welches alle anderen mit einem lauten, chorischen „Ding! Ding!“ antworten. Dies entspricht dem Ruf des Fahrers oder Schaffners in jenen alten, roten Londoner Doppeldeckerbussen, welcher anzeigt, dass der untere Teil des Fahrzeugs restlos gefüllt ist und man bitte nach oben durchgehen solle, gefolgt von einer onomatopoetischen Imitation einer Glocke, die ebenfalls in diesen Bussen anzutreffen ist<sup>259</sup>. Eine Interpretation des Ausrufs ist allerdings – neben den naheliegenden Möglichkeiten<sup>260</sup> – nicht möglich.

Ein anderer englischer Part wird von Valentine in der Pakt-Sequenz gesprochen und von den anderen mehr schlecht als recht nachgesprochen:

Ever since they called out to Pilate „May his blood be upon us and our children“, Jews have suffered from haemorrhoids. They can be cured only by the blood of Christ. To get the necessary blood, they have to kill a Christ substitute every year, just as they steal the host and torture it, making it relive Christ's sufferings.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> Die Recherche diesbezüglich gestaltete sich schwierig; Conrad/Weber konnten den Ausspruch, wiewohl sie ihn bemerkten, nicht zuordnen, und andere Quellen verschwiegen ihn komplett. Obschon der Verdacht dieser Herkunft des Diktums nahelag, war eine Bestätigung erst durch Travis Elborough möglich, der ein Buch über diese Fahrzeuge verfasst hatte, und dem der Dank des Autors gilt.

<sup>260</sup> Diese beinhalten die Form und Position der Treppe im Bühnenbild, das Reisen Mephistos mit Faust, und die relative räumliche Vorstellung von Himmel und Hölle genauso wie die schlichte Möglichkeit, dass Valentine oder Marthaler kurz vor oder während der Proben in London waren.

<sup>261</sup> Aufzeichnung 1: 24' 29''-1:24' 45''.

Diese Passage, im Textbuch nur als „Blutrefrain mit englischer Passage“<sup>262</sup> geführt, lässt sich nicht ohne weiteres einer Quelle zuordnen, wohl aber einer Richtung. Hier wird die so genannte „Ritualmordlegende“, oder auf Englisch „blood libel“, angesprochen, ein im Mittelalter entstandener Mythos, der antisemitische Übergriffe durch die Behauptung rechtfertigte, männliche Juden quälten und töteten Kinder, um ihr Blut als Ersatz für ihr eigenes zu trinken, von dem sie selbst so viel – durch Hämorrhoiden etwa – verlören<sup>263</sup>. Der Bezug zu der Blut-/Paktsequenz liegt zwar nahe, ebenso der Bezug zu den Hostien<sup>264</sup>; der Bezug zu Goethe jedoch, der ebenfalls naheliegt, scheint schwierig. Goethes Verhältnis zu Juden war offenbar ambivalent, schwer einzuschätzen seine tatsächliche Geisteshaltung. Zwar finden sich auch im Faust Aussagen wie „Nun soll ich zahlen, alle lohnen / Der Jude wird mich nicht verschonen“ (Faust, Vers 4869-4870), aber im Geiste seiner Zeit ist eine derartige Klischeereiterei nicht als Beweis für außergewöhnlichen Antisemitismus zu bewerten. Um nicht noch weiter abzudriften, sollen weitere verwandte Textgattungen in Marthalers Arbeit betrachtet werden.

So kommt in der Inszenierung auch Lyrik zum Tragen, wie das Gedicht „Septembermorgen“ von Eduard Mörike<sup>265</sup>; dies ergänzt den Anfangsmonolog des Faust II, und passt von der Stimmung so gut hinein, dass eine weitere Interpretation nicht nötig ist. Es „scheint ein reines Naturgedicht zu sein, aus dem Entzücken der Anschauung entsprungen, ohne Rückbezug auf das Innere des Beobachtenden.“<sup>266</sup> Es unterstreicht ausschließlich die Erfahrung von Natur und das immanente Aufbrechen in den neuen Tag, den neuen Teil des Dramas.

Außerdem finden sich noch einige Aphorismen Lichtenbergs in der „Paris und Helena“-Sequenz der Inszenierung, also in der erwähnten Party-Umgebung. „Ich habe die Hypochondrie studiert, mich so recht darauf gelegt“<sup>267</sup>, und der folgende, sich ebenfalls mit Hypochondrie beschäftigende, Ausspruch Lichtenbergs sind durch ihren Fragmentcharakter prädestiniert für die Verwendung in diesem Kontext und sind außerdem geeignet, als düster-selbstreflexive

---

<sup>262</sup> Textbuch S. 36.

<sup>263</sup> Vgl. etwa: Rohrbacher, Stefan / Schmidt, Michael: Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile. Reinbeck: Rowohlt, 1991. S. 281.

Und: Jacobs, Joseph / Strack, Hermann u.a.: Blood Accusation. 2002. [Online-Ressource]. Abgerufen am 18.03.2010 von JewishEncyclopedia.com: <http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=1173&letter=B>.

<sup>264</sup> Durch die bei den Mephisti omnipräsenten Esspapierblättern, die dieselbe Konsistenz wie Hostien haben.

<sup>265</sup> Vgl. Textbuch S. 42; und: von Heydebrand, Renate: Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung. Stuttgart: J. B. Metzler, 1972. S. 37.

<sup>266</sup> von Heydebrand, Renate: Eduard Mörikes Gedichtwerk. S. 37.

<sup>267</sup> Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe. Band 2. München: Carl Hanser Verlag, 1971. S. 401.

Wahrnehmung eines Mephisto dessen Charakter zu unterstreichen. „Wir ziehen unsere Köpfe in Treibhäusern“<sup>268</sup>, fällt in dieselbe Kategorie und erfüllt dieselbe Funktion.

Ein weiterer bekannter Literat wird zitiert, und zwar Friedrich Schiller. In der Passage gegen Ende des Stückes, in der Faust Fragen stellt und die Mephisti mit bekannten Fragmenten antworten<sup>269</sup>, ist eine der Antworten: „Die Axt im Haus erspart den Zimmermann.“ Dieses bekannte Fragment ist aber nicht dem *Faust*, sondern *Wilhelm Tell*<sup>270</sup> entnommen; neben anderen Fragmenten wie „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir“<sup>271</sup> erscheint dieses aber passend und fällt in der Szene nicht weiter auf, so man es nicht sofort als ‚falsch‘ erkennt. Entsprechend ist dieses als Versuch zu werten, den Klassikerstatus des *Faust* etwas zu persiflieren, ihn allerdings auch zugleich zu unterstreichen. Auch der letzte zu besprechende Fremdtext fällt in diese Kategorie.

In der langen „Paris und Helena“-Passage in der Inszenierung liest einer der Mephisti schnell und leise jenen Text<sup>272</sup>, der ganz offensichtlich nicht Teil des *Faust* ist, und sich nach kurzer Recherche als von Erich Trunz verfasster Kommentar in der so genannten Hamburger Ausgabe der Werke Goethes zu den in Vers 8074 erwähnten Kabiren entpuppt: „*Kabiren*: aus der Urzeit stammende Götter, die in Mysterienkulten verehrt wurden. Die antiken Quellen sind vielfältig, aber bruchstückhaft und ergeben kein einheitliches Bild. [...]“<sup>273</sup> Hierbei wird deutlich, dass Marthaler sich innerhalb der Arbeit an dieser Vorlage, anders als es sich mit neueren oder unbekannteren Texten verhielte, bereits mit der reichhaltigen Rezeption des Werkes beschäftigen musste, welche für heutige Rezipienten nämlich zumindest teilweise bereits dem Gedanken an Goethes *Faust* inhärent ist. Die Hamburger Ausgabe, eine der wichtigsten Ausgaben der Werke Goethes, steht symptomatisch für diese Beschäftigung der Nachgeborenen mit dem Opus im Allgemeinen und dem *Faust* im Besonderen; also die Kommentare, den Begleittext, die Hintergrundinformationen zum Sprechtext, zum Bühnentext zu machen und damit auf die selbe Stufe zu stellen wie etwa „Ich bin der Geist der stets verneint!“<sup>274</sup> schließt den Bogen vom Vers zur Rezeption. Durch diese Parataxe wird auch klar gemacht, dass nicht

---

<sup>268</sup> Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe. Band 1. München: Carl Hanser Verlag, 1968. S. 362.

<sup>269</sup> Vgl. Textbuch S. 58.

<sup>270</sup> Dritter Aufzug, Erste Szene; Schillers *Wilhelm Tell*, Vers 1513.

<sup>271</sup> Goethes *Faust*, Vers 512-513.

<sup>272</sup> Textbuch S. 52.

<sup>273</sup> Trunz, Erich (Hrsg.): Goethes Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1996. S. 653.

<sup>274</sup> Goethes *Faust*, Vers 1338.

mehr nur, vermutlich nicht mal mehr hauptsächlich, die Geschichte des Teufelsbündlers erzählt wird, sondern ganz bewusst Goethes *Faust* gegeben wird, aus dem vermutlich fast jeder Theaterbesucher große Teile des Textes mitsprechen kann. Dazu später mehr.

## 2. Musik

Wesentlich für ein umfassendes Verstehen der Inszenierung, also der Art und Weise, auf welche Marthaler den Stoff der Vorlage von Goethes Zeit in das Jahr 1993 und seinen eigenen Vorstellungskosmos überträgt, ist natürlich auch ein Verständnis von und eine genauere Betrachtung des verwendeten Liedmaterials. Marthaler, der vor seiner eigentlichen Theaterausbildung Musik studierte, arbeitet gezielt mit den Emotionen und Assoziationen, die beim Rezipienten durch geschickten Einsatz von Musik entstehen. Ebenfalls relevant für eine Betrachtung sind die zumeist deutschen textuellen Elemente der verwendeten Stücke. Conrad/Weber behaupten zwar, es handele sich bei den verwendeten Gesangsstücken „ausschließlich um "deutsches Liedgut" mit einer Entstehungszeit vor Ende des zweiten Weltkriegs“<sup>275</sup>, diese Behauptung ist allerdings nicht zutreffend. Doch zunächst zur Betrachtung der nicht gesanglich unterstrichenen Klaviermusik.

### a) *Instrumentale Klaviermusik*

Durch das ganze Stück hindurch zieht sich Eric Saties *Vexations* von 1893, gespielt von den verschiedenen Pianisten. Wenn diese ‚Quälereien‘ auch nicht nonstop gespielt werden, so werden sie doch als Thema immer wieder aufgegriffen und bilden eine Art klanglichen Hintergrund für viele Szenen. Wenngleich Marthaler die *Vexations* nicht in der von Satie vorgegebenen Zahl von 840 Wiederholungen<sup>276</sup> spielen lässt, so ist doch eine permanente Wiederholung des Themas und der zwei Variationen, aus denen das Werk besteht, wahrnehmbar – und bildet die akustische Entsprechung für die verschiedenen Repetitionen der Darsteller, sowohl in der Handlung als auch im Text<sup>277</sup>. Die meditative Ruhe des Stücks, der doch eine gewisse Beunruhigung innewohnt, schafft eine ganz eigene Stimmung, die der Musikpsychologe Reinhard Kopiez im Gespräch mit Armin Fuchs, der die *Vexations* schon mehrfach in

---

<sup>275</sup> Conrad, Bettina / Weber, Kathrin: „Was ist das für ein Marterort?“ S. 110.

<sup>276</sup> Das wurde erst 1963 erstmals realisiert, und seither auch nur wenige Male. Vgl. Kopiez, Reinhard: Die Performance von Erik Saties *Vexations* aus Pianistensicht. In: Kopiez, Reinhard / Barthelmes, Barbara u.a.: Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 303-311. S. 307.

<sup>277</sup> Conrad/Weber finden noch weitere Analogien zwischen dem Musikstück und der Inszenierung insgesamt; deren tatsächlicher Gehalt darf aber vorsichtig bezweifelt werden. Vgl.: Conrad, Bettina / Weber, Kathrin: „Was ist das für ein Marterort?“ S. 97.

der Originaldauer von 28 Stunden aufgeführt hat, wie folgt beschreibt: „Die zentrale ästhetische Idee des Stücks ist die der Wiederholung. Unser Gehirn reagiert aber auf Wiederholungen nach einiger Zeit mit einem Dämmerzustand.“<sup>278</sup> Und: „Aus der Rhythmusforschung ist bekannt, dass die Gestalt eines Rhythmus – wie hier der Daktylus – im geforderten extrem langsamen Tempo in ihre Elemente zerfällt.“<sup>279</sup> Das Stück ist in seiner Extremheit also eigentlich bereits Metarrhythmus, wird durch sich selbst ausgebremst und zerfleddert, zerfällt; gleichzeitig aber wirkt es durch die Wiederholungen, die immer wieder repetierten Blocks meditativ, fast hypnotisch. Die Bewusstseinsveränderungen, von denen Fuchs in dem Gespräch spricht, finden bei etwa drei Stunden unterbrochenen Spiels sicher nicht statt; aber in der Tendenz hat das Werk schon eine sedierende, eine Trance begünstigende Struktur und Form.

Allerdings werden auch verschiedene andere reine Klavierstücke in der Inszenierung verwandt, wie etwa Beethovens *Mondscheinsonate*<sup>280</sup> oder ein Lied, das am Beginn der „Paris und Helena“-Sequenz gespielt wird und wahrscheinlich die *Elisabethserenade* von Ronald Binge ist<sup>281</sup>. Sowohl die *Mondscheinsonate* als auch die *Elisabethserenade* sind sehr ruhige, teilweise liebevolle Stücke; allerdings wird die *Mondscheinsonate* zunächst nicht fertig gespielt, sondern immer nach wenigen Takten abgebrochen, der Pianist – Mephisto Ulrich Tukur – scheitert an der von Beethoven intendierten Umsetzung des Stückes und erzeugt so ein starkes Irritationsmoment. Der sich in dieser Sequenz am Anfang der Inszenierung immer verzweifelt zu entfernen suchende Tukur wird erst von den anderen Mephisti überhaupt zum Klavier zurückgebracht<sup>282</sup> und offenbar gegen seinen Willen mit sanfter Gewalt zum Spielen angehalten. Der kurz darauf von Schwientek ausgesprochene MEPHISTO-Satz „Dürft’ ich für diesmal mich entfernen?“ (Faust, Vers 1387) wirkt wie eine sprachliche Paraphrasierung des zuvor szenisch Umgesetzten. Kurz darauf<sup>283</sup> spielen die Pianisten die *Mondscheinsonate* erneut, brechen aber immer wieder ab. Beim dritten Auftreten des Werks<sup>284</sup>, vor dem „Pakt“, wird die Sonate von Tukur zwar korrekt gespielt, allerdings überlagert mit dem Volkslied

---

<sup>278</sup> Kopiez, Reinhard: Die Performance von Erik Saties Vexations aus Pianistensicht. S. 308.

<sup>279</sup> Ebd., S. 310.

<sup>280</sup> Eigentlich: *Klaviersonate Nr. 14 op. 27 Nr. 2 in cis-Moll* von Ludwig van Beethoven.

<sup>281</sup> Conrad/Weber legen dies nahe; eine absolute Bestätigung ist aber nicht aufzufinden. Vgl. Conrad, Bettina / Weber, Kathrin: „Was ist das für ein Marterort?“ S. 97.

<sup>282</sup> Aufzeichnung 0: 26’ 10’’.

<sup>283</sup> Aufzeichnung 0: 31’ 00’’.

<sup>284</sup> Aufzeichnung 1: 15’ 00’’.

*Guter Mond*, welches der Pianist dazu singt; hier wird also der Name des Liedes als Ausgangspunkt genommen für die Ergänzung und Umarbeitung desselben. Schließlich, nach einigen Malen des erneuten Ansetzens, scheitert aber auch dieser Spielversuch.

Eine weitere Beethoven-sonate<sup>285</sup>, die kurz vor Ende der Inszenierung gespielt wird<sup>286</sup>, wird in manchen Akkorden so laut, dass die Schauspieler deutlich zusammenzucken. Auch hier ist ein massives Irritationsmoment, eine gewisse Fallhöhe von der eigentlich recht moderaten, ruhigen Melodie hin zu den lautereren Akkorden gewollt und bricht, relativiert die eigentliche ‚Schönheit‘, die ästhetische Gefälligkeit des Klavierstücks.

Die *Elisabethserenade* hingegen, welche thematisch diese ‚Party-Sequenz‘ einleitet, jene schäckernden Unterhaltungen und fröhlichen Flirts, wird als sehr gefällig präsentiert<sup>287</sup>. Sie wird leise im Hintergrund gespielt, während sich die Akteure langsam auf der Bühne orientieren und schließlich anfangen zu interagieren. Hier bleibt die Brechung aus, das Lied bleibt bewusst gefällig, leicht und leise, wird während der gesamten Szene immer wieder wiederholt, läuft praktisch in einer Endlosschleife. Insgesamt sind jene genannten, nicht vokal begleiteten Klavierpassagen – aufgrund der Dominanz der *Vexations* – sicher von der reinen Spieldauer her die vorherrschende musikalische Untermalung des Abends; wenn man aber alle verwendeten Musikstücke betrachtet, so bilden sie doch nur eine unter mehreren Gruppen.

### **b) Kunst- und Volkslieder**

Sehr dominant erscheinen zu Klavierbegleitung gesungene Kunst- und Volkslieder, wie etwa das nach dem Eindringen FAUSTS in GRETCHENS Zimmer von den jeweilig zugeordneten Schauspielern intonierte *Heimliche Liebe*, ein altes Volkslied<sup>288</sup>, welches die Verliebtheit des GRETCHENS illustriert und zugleich durch den Text und die überzeichnete, überdrehte Singweise bereits in ersten zaghaften Anspielungen auf das bevorstehende Schicksal Gretchens als Wahnsinnige hinweist.

Kein Feuer, keine Kohle  
Kann brennen so heiß

---

<sup>285</sup> Lt. Textbuch. Textbuch S. 56.

<sup>286</sup> Aufzeichnung II 0: 08' 20''.

<sup>287</sup> Vgl. Aufzeichnung I: 44' 45''.

<sup>288</sup> Wenn auch von verschiedenen Komponisten aufgeschrieben, wie etwa von Johannes Dürner im 19. Jhd.

als heimliche Liebe  
von der niemand nichts weiß.<sup>289</sup>

Durch diesen Liedeinsatz wird außerdem wie so oft in der Inszenierung eine Sequenz – in diesem Falle das Eindringen FAUSTENS in GRETCHENS Stube – in eine andere, hier der Beginn der Reise, musikalisch überführt.

Ein weiteres, wesentliches, fast schon archetypisches Kunstlied ist das von Franz Schubert vertonte Gedicht Franz von Schobers, *An die Musik*, welches zwei Mal im Stückverlauf von Faust gesungen wird, einmal etwa in der Mitte nach den so genannten Depressionsmonologen<sup>290</sup> und einmal kurz vor Schluss, nach den de Sade-Passagen:

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,  
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,  
Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,  
Hast mich in eine beßre Welt entrückt!<sup>291</sup>

Das Gedicht beschreibt die Liebe zur Musik, zur Kunst allgemein; es beschreibt aber auch ein Entrücken zur Liebe, in eine „beßre Welt“. So singt Faust das Lied zum einen vor der Passage, in welcher er sich auf Gretchen konzentriert, und zum zweiten Mal vor dem Finale der „Paris und Helena“-Sequenz. Dieses kleine Lied in der Interpretation von Faust rahmt also seine Beschäftigung mit der Liebe, wenn man so will, und schafft so eine Struktur im Stück, in welcher sich die Libido Faustens abspielt.

Ebenso erwähnenswert ist der Einsatz des Liedes *Ewiger Wechsel*, welches auch ein Gedicht, eines von August von Kotzebue, als Grundlage hat. Interessant ist, dass sich dieses Lied in der Inszenierung über einen vergleichsweise langen Zeitraum aufbaut. Die späteren Sänger – Mephisti – beginnen früh<sup>292</sup> damit, das Lied zu summen, während sich noch allerlei szenische Aktion und Bewegung auf der Bühne abspielt; aber erst mehr als zwei Minuten später setzt wirklich der Gesang<sup>293</sup> ein, der dann auch von hohen Falsetttönen geprägt ist und gänzlich ohne Instrumentalbegleitung auskommt. Dieses Lied thematisiert, wie der Titel andeutet, Veränderung, und zwar nicht zum Guten. Typisch für die Stimmung des Liedes ist die eigentlich vierte, in der Inszenierung aber als zweite und letzte Strophe gesungene:

---

<sup>289</sup> Aufzeichnung 1: 06' 30".

<sup>290</sup> Aufzeichnung 0: 57' 20".

<sup>291</sup> Aufzeichnung II 0: 05' 00".

<sup>292</sup> Aufzeichnung 0: 07' 55".

<sup>293</sup> Aufzeichnung 0: 10' 05".

Wir sitzen so fröhlich beisammen  
Und haben uns alle so lieb  
Erheitern einander das Leben.  
Ach, wenn es doch immer so blieb!<sup>294</sup>

Hier drückt sich ohne weitläufige Interpretationsoptionen die Angst vor diesem „Ewigen Wechsel“ aus, bei gleichzeitigem Festhalten am Status Quo. Auch dieses Lied wird zweimal gesungen; einmal direkt nach dem Gespräch Mephistopheles‘ mit Gott und vor Fausts Vokalmonolog, und beim zweiten Mal summen (oder, wie das Textbuch sagt, „blasen“<sup>295</sup>) die Mephisti das Lied nach der Reiseankündigung Schwienteks und der Pianistenkakophonie<sup>296</sup>. Diesmal allerdings wird der Gesang bereits in der erste Strophe abgebrochen, deutlich früher als beim letzten Mal; wenn auch die „Vorlaufzeit“ ähnlich ist. Sicherlich kann man auch diesem Liede attestieren, dass es einen Bogen spannt: vom Anfang des Dramas, dem Verlassen des Vorspieles/Prologes, über Begegnungen mit Mephisto und Gretchen hin kurz vor den bei Marthaler ja anders positionierten „Pakt“. Vor allem aber werden die singenden Mephisti beide Male in erster Linie als Forscher dargestellt und auch im Textbuch so bezeichnet.<sup>297</sup>

### c) *Schlager*

Auch Lieder, die weder Volks- noch Kunstlieder sind, aber dennoch populär, kommen in der Inszenierung vor. Hier bedient sich Marthaler bei den Schlagern der 20er und 30er Jahre. Als erstes fällt ein Lied des britischen Entertainers Leslie Sarony aus dem Jahr 1929 auf, ein kindlicher, etwas alberner Song, der sich thematisch – so er sich überhaupt auf etwas bezieht – mit der Beendigung von Lärm oder Streit auseinandersetzt:

I lift up my finger and I say  
‘Tweet tweet, shush shush, now now, come come!’  
I don't need to linger when I say  
‘Tweet tweet, shush shush, now now, come come!’<sup>298</sup>

Er wird folgerichtig von einem der Mephisti in dem Moment gesungen, als zwei andere sich zanken. Auf diese Weise führt er in erster Linie dazu, dass dieser Augenblick noch alberner und absurder wirkt, als er ohnehin schon alleine wirken würde, außerdem trägt er zur allgemeinen Aufregung in dem betreffenden Teil der Bühne bei. Gleichzeitig ist dieses Lied aber deswegen bemerkenswert, da es das einzige Lied mit nicht-deutschem Text in der Inszenie-

---

<sup>294</sup> Aufzeichnung 0: 10‘ 50‘‘.

<sup>295</sup> Textbuch S. 31.

<sup>296</sup> Aufzeichnung 1: 12‘ 00‘‘.

<sup>297</sup> Textbuch S. 7 bzw. S. 31.

<sup>298</sup> Aufzeichnung 0: 36‘ 43‘‘.

rung ist. Neben der *Elisabethserenade* und den allerdings ohnehin stark exaltierten *Vexations* ist es weiterhin das einzige Lied, welches nicht von einem deutschen Komponisten stammt.

Der andere Schlager in der Inszenierung ist *Ganz leise kommt die Nacht* von Franz Grothe, ein Foxtrott im musikalischen Stil der zwanziger Jahre. Dieses Lied setzt Marthaler nach der „Paris und Helena“-Sequenz und unmittelbar vor der Erblindung Faustens, bevor Schwientek mit einer Pappschachtel voller Brillen auftritt:

Ganz leise kommt die Nacht aus weiter Ferne.  
Ganz leise singt sie uns das Lied der Sterne.  
Ganz leise schwingt sich durch die Luft  
zart und süß der Duft von bunten Blumen.<sup>299</sup>

Der Symbolcharakter dieses Liedes im Hinblick auf das Schicksal des erblindenden Faust am Ende seines Lebens ist durch den Text offensiv dargestellt und wird durch die Eingängigkeit und Leichtigkeit des Songs doch gebrochen und entschärft; die Tatsache, dass zuerst die Frauen, später auch die Mephisti das Lied singen, unterstreicht zusammen mit der Bewegungschoreografie zu diesem Zeitpunkt den Varietécharakter der Darbietung.

#### **d) Oper**

Die vorletzte hier zu behandelnde musikalische Gattung ist die der Oper. In der Inszenierung Marthalers findet sich etwa der *Jägerchor* aus dem dritten Akt von Carl Maria von Webers bekannter Oper *Der Freischütz* von 1821, welcher während des „Osterspaziergangs“ laut Marthaler'scher Szenengliederung über eine gewisse Zeit hinweg gesungen wird<sup>300</sup>. Der komische Effekt, den dieses Lied – insbesondere ob der Jubelpassagen am Anfang – hervorruft, lockert die Inszenierung insgesamt auf. Der Hauptgrund für den Einsatz des Liedes dürfte aber in dem fröhlichen, ja fast überdrehten Schildern eines vermeintlichen Naturerlebnisses liegen, gepaart mit einer Leidenschaft für die Jagd, die den meisten heutigen Rezipienten komisch und absurd erscheinen muss:

Jo, ho! Tralalalala!  
Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen?  
Wem sprudelt der Becher des Lebens so reich?  
Beim Klange der Hörner im Grünen zu liegen,  
Den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich,  
Ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,  
Erstärket die Glieder und würzet das Mahl.

---

<sup>299</sup> Aufzeichnung II 0: 12' 30".

<sup>300</sup> Etwa vier Minuten, vgl. Aufzeichnung 0: 48' 30"-0: 52' 10".

Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,  
Tönt freier und freud'ger der volle Pokal!<sup>301</sup>

Dieses Erleben von Natur findet bei Goethe statt, nachdem FAUST sich gegen den Selbstmord entschieden und das Haus verlassen hat; die kathartische Wirkung bekämpft seine Depression und die Unzufriedenheit mit sich und seinem Schaffen. In einer etwas weiter hergeholten Interpretation begegnet FAUST ja dem als Tier, als Pudel verkleideten MEPHISTO erstmals auf diesem Osterspaziergang; so gesehen ist zumindest eine lockere Parallele zur Jagd – Mensch trifft Tier in der Natur – zu ziehen. Das Auftreten einer „Teufelskugel“ im *Freischütz* zu etwa dem Zeitpunkt, an dem der *Jägerchor* seinen Einsatz hat, verleitet hingegen leicht zu einem Zuviel an Interpretation und ist vermutlich als Zufall zu betrachten. Insgesamt wird das Lied – wohlgermerkt nur die erste Strophe, eine in der Oper vorhandene zweite Strophe wird ignoriert – vier Mal gesungen, wobei von den Sängern zwischendurch und unaufhörlich die Melodie ohne Text leise im Hintergrund weiter gesungen wird. Bemerkenswert ist, dass *Der Freischütz* schon früh als „erste deutsche Nationaloper“ bezeichnet wurde, was denjenigen gärgert haben dürfte, der sich eigentlich selbst als den deutschen Nationalopernkomponisten sah – Richard Wagner.

Der Komponist, der die meiste Musik für die Inszenierung beigesteuert hat, dürfte allerdings ohnehin besagter Richard Wagner sein, der für das deutsche Musiktheater vermutlich das ist, was Goethe für die deutsche Literatur ist – wenngleich deutlich kontroverser und umstrittener. Insgesamt aus drei seiner Opern – namentlich: *Der fliegende Holländer*, *Die Walküre*, und *Tannhäuser* – verwandte Marthaler einzelne Lieder; interessanterweise hat Wagner für alle verwendeten Opern das Libretto selbst geschrieben, und so kann er hier auch als „Autor“ im wörtlichen Sinne, als Urheber, auftreten. So ist aus dem *Fliegenden Holländer* von 1843 kurz vor Beginn der „Paris und Helena“-Sequenz ein Lied aus der ersten Szene des dritten Aufzugs zu hören, welches bei Wagner die Matrosen des Daland während der Vorbereitung zu einem Fest singen – bei Marthaler dagegen die Gretchen und die meisten Mephisti:

Steuermann, laß die Wacht!  
Steuermann, her zu uns!  
Ho! He! Je! Ha!  
Steuermann, her trink mit uns!  
Ho! He! Je! Ha!  
Klipp' und Sturm' He! sind vorbei, he!

---

<sup>301</sup> Aufzeichnung 0: 48' 30".

Hussahe! Hallohe! Hussahe!  
Steuermann, Ho!  
Her, komm und trink mit uns!<sup>302</sup>

Nicht der Anfang des Liedes wurde hier verwendet, sondern der zweite, letzte Teil; dieser wird in der Interpretation von Marthaler allerdings dreimal wiederholt. Während das Lied Wagners in seiner ursprünglichen Intention dazu dient, die Vorbereitung der norwegischen Matrosen zu einem großen Fest zu illustrieren, hat es auch bei Marthaler eine vergleichbare Funktion, schafft es doch den Übergang zwischen der im Textbuch so genannten „Entstehungseuphorie“ und der Partystimmung der „Paris und Helena“-Sequenz<sup>303</sup>. Bei Wagner versuchen die feiernden, euphorischen Matrosen ihre Angst vor dem Geisterschiff zu bekämpfen, indem sie die Mannschaft des Holländers einladen; als Antwort erhalten sie jedoch nur geisterhaften Gesang, der den ihren schließlich übertönt und paraphrasiert. Diese Haltung, quasi auf dem Friedhof zu pfeifen, dieses Feiern gegen die Angst, passt auch für den Faust, der langsam auf die Vernichtung zusteuert und bei Goethe in der *Kaiserlichen Pfalz*, also der „Paris und Helena“-Sequenz bei Marthaler, sein Feiern der Schönheit diesem Ahnen von Verfall gleichsam entgegenstemmt. Das laute Singen aus vollem Halse, begleitet von ebenso lautem Klavierspiel, verleiht dem Lied eine Eindringlichkeit und eine Gewalt, welche die ungeleiteten Rufe und verzweifelten Bewegungen der „Entstehungseuphorie“ in eine Form bringt – und umso eindrucksvoller wirkt, als das Lied plötzlich abbricht und Faust ganz leise seine Eröffnungsverse für die folgende Sequenz spricht<sup>304</sup>.

Aus der *Walküre* von 1870 ist in der „Paris und Helena“-Sequenz ein Lied aus dem dritten Aufzug zu hören; eines der letzten dieser Oper insgesamt, welches bei Wagner sein ‚Wotan‘ singt, und hier durch einen der Mephisti zur musikalischen Begleitung einer wirren, aktionslastigen Bühnenszene wird.

Leb' wohl, du kühnes, herrliches Kind!  
Du meines Herzens heiligster Stolz!  
Leb' wohl! Leb' wohl! Leb' wohl!  
Muss ich dich meiden,  
und darf nicht minnig  
mein Gruss dich mehr grüssen;

---

<sup>302</sup> Aufzeichnung 1: 43' 30".

<sup>303</sup> Vgl. Textbuch S. 47.

<sup>304</sup> Goethes *Faust*, Verse 6183 und 6184.

sollst du nun nicht mehr neben mir reiten,  
noch Met beim Mahl mir reichen.<sup>305</sup>

Diese Sentenz mit der Thematik des traurigen Abschieds markiert bei Marthaler das Ende des reinen Schäkerns in jener Szene, den Wechsel hin zu dem Monolog Tukurs mit dem de Sade-Text, während die anderen auf der Bühne der Schönheit huldigen, indem sie den fast nackten Paris zeichnen<sup>306</sup>. Der dieser Sequenz, und Wagners Werken allgemein, innewohnende schwere Pathos schafft eine massive Fallhöhe hin zur Profanität des *Juliette*-Textes, von der Verwendung von Komparativ und Superlativ positiver Eigenschaften hinab zu den Abgründen der menschlichen Natur und den schier grenzenlosen Perversionen des dort dargestellten Minski. Der Kapitulationsgesang Wotans bricht bei Marthaler durch die Ohrfeige eines Gretchens ab, bevor er die beiden nächsten Worte singen kann:

muß ich verlieren  
dich, die ich liebe<sup>307</sup>

Das Fehlen dieses Textes kann hier durchaus semantischen Gehalt haben, insbesondere durch die Unterbrechung durch das Gretchen, welches also diesen Mephisto daran gehindert hat, den Satz zu vollenden. Diese zweite zitierte Oper Wagners ist der zweite Teil – oder „Erste Tag“ nach der Diktion Wagners – der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Wiewohl eindrucksvoll, ist die Handlung des Zyklus nicht relevant für Marthaler und seine Verwendung dieses Zitats; sinnvolle Parallelen lassen sich nicht ziehen<sup>308</sup>. Dennoch könnte man mit einiger Berechtigung sagen, wenn man der obigen Analogie zwischen Goethe und Wagner folgen möchte, dass der *Faust* für Goethe das war, was *Der Ring der Nibelungen* für Wagner war: Das Opus Magnum, welches ihn einen wesentlichen Teil seines Lebens beansprucht hat. Dennoch berechtigt diese äußere, konstruierte Parallele nicht zu einem Vergleich der jeweiligen inneren Handlungen.

Die letzte verwendete Wagneroper, und zugleich das letzte Musikstück in der Inszenierung, ist ein Stück aus dem Werk *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* von 1845. Aus der zweiten Szene des dritten Aufzugs entnommen, steht es zwar relativ weit hinten in der Oper, aber beileibe nicht ganz am Schluss, wie in der Faust-Inszenierung.

---

<sup>305</sup> Aufzeichnung 1: 53' 30".

<sup>306</sup> Vgl. Textbuch S. 54.

<sup>307</sup> Huber, Herbert: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1988. S. 57.

<sup>308</sup> Trotz intensiver Recherche scheinen alle möglichen Verbindungen sehr weit hergeholt.

Wie Todesahnung Dämmerung deckt die Lande,  
umhüllt das Tal mit schwärzlichem Gewande;  
der Seele, die nach jenen Höhn verlangt,  
vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt:  
da scheinst du, o lieblichster der Sterne,  
dein sanftes Licht entsendest du der Ferne;  
die nächt'ge Dämmerung teilt dein lieber Strahl,  
und freundlich zeigst den Weg du aus dem Tal.

O du, mein holder Abendstern,  
wohl grüsst' ich immer dich so gern:  
vom Herzen, das sie nie verriet,  
grüss sie, wenn sie vorbei dir zieht,  
wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,  
ein sel'ger Engel dort zu werden!<sup>309</sup>

*Wolfram* besingt bei Wagner das subjektiv erlebte Nahen seines Todes nach der Zurückweisung durch eine Frau; bei Marthaler singt das der sich nach seinem zweiten Vokalmonolog und dem darauf folgenden langen katatonischem Schweigen noch einmal erhebende Faust kurz vor Schluss, kurz vor seinem Tod. Nach kurzer Zeit fallen alle, mittlerweile um ein Klavier versammelten, Mephisti ein und singen das Lied zu Ende, auch nachdem Faust gestürzt und offenbar gestorben ist. Wie im Ende des Lieds angedeutet, wird FAUST aber auch in der Tragödie gerettet und entgeht dem teuflischen Pakt; der Tod wird also entschärft durch die Aussicht auf ein Leben im Paradies oder hier als Engel. So gesehen paraphrasiert das Lied weitgehend das Ende des Dramas, anstatt wirklich einen neuen Kontext aufzumachen.

### **e) Religiöse Lieder**

Es gibt noch eine weitere Kategorie von verwendeten Liedern, die der religiösen Gesänge. Da diese allerdings nicht zweifelsfrei zuzuordnen sind – wie etwa jenes ominöse *Ai dolce sone*<sup>310</sup>, welches die drei Mephisti bereits in Minute 2 der Aufzeichnung singen – muss in dieser Arbeit die bloße Nennung allein stehen; wiewohl ein religiöser Hintergrund zu vermuten ist, kann auch eine Oper nicht ausgeschlossen werden und diesbezügliche Recherchen haben sich als fruchtlos erwiesen. Grundsätzlich ist die Anspielung auf die „süße Stimme“ in diesem Bereich des Stückverlaufs naheliegend, in der sowohl Gott spricht als auch „Die Sonne tönt nach alter Weise“<sup>311</sup>; aber was genau gemeint ist und wo dieses Fragment herkommt, konnte nicht geklärt werden.

---

<sup>309</sup> Aufzeichnung II 0: 30' 15".

<sup>310</sup> vgl. Textbuch S. 4.

<sup>311</sup> Goethes *Faust*, Vers 243.

Das weitere, dieser Strömung zuzuordnende Lied ist Mozarts *Ave Verum*, welches in der Inszenierung offenbar<sup>312</sup> von allen chorisch gesungen wird.

Ave verum corpus natum  
de Maria virgine.  
Vere passum, immolatum  
in cruce pro homine.  
Cuius latus perforatum  
unda fluxit et sanguine.  
Esto nobis praegustatum  
in mortis examine.<sup>313</sup>

Das Lied thematisiert das Leiden, die Passion und die leibliche Präsenz des Erlösers in der Eucharistie, also im wesentlichen die katholische Transsubstantiation, und wird oft zur oder nach der Kommunion gesungen. Zum einen ist das in Verbindung mit dem gleichzeitig wiedergegebenen De Sade-Text wohl als Anspielung auf einen zentralen Glaubensinhalt in der katholischen Liturgie zu verstehen, dem rituellen Verzehren des Corpus Christi in der Eucharistie, den man wenig schmeichelhaft auch als Kannibalismus bezeichnen könnte<sup>314</sup>. Zum anderen ist die Position des Liedes im Fortschreiten der Inszenierung mit der Zeile: „Esto nobis praegustatum in mortis examine“, also etwa: „Das muss für uns ein Vorgeschmack sein für die Prüfung durch den Tod“, eine direkte Anspielung auf den nun im Text wie in der Inszenierung bevorstehenden Tod Faustens.

### C. *Faust* als Teil des Kanon

Die Wahrnehmung des *Faust* als bekanntestes Drama eines der wichtigsten deutschen Dichterrfürsten ist natürlich auch im Jahre 1993 nicht von der reinen Betrachtung des Stoffes, der Narration, wenn man so will, zu trennen. Stets denkt praktisch jeder, der *Faust* kennt, automatisch die Präsenz des Goethe-Textes im Kanon mit; in der Schule Pflichtlektüre, zählt die *Tragödie* zum basalsten, womit man im Bereich der deutschen Literatur konfrontiert werden kann. Ein Theaterregisseur, der auch immer mit dem impliziten A-priori-Wissen der Rezipienten arbeiten muss, bedenkt diese Tatsache und passt seine Inszenierung entsprechend an; naheliegend ist hier etwa das Weglassen oder Verfremden besonders markanter Sequenzen, wie etwa bei Marthaler der im Falle des „Habe nun Ach!“-Monologs, der zunächst nur in Vo-

---

<sup>312</sup> Dies ist leider aufgrund der Qualität der Videoaufzeichnung unklar.

<sup>313</sup> Aufzeichnung II ab 0: 00' 15".

<sup>314</sup> Charmant oder nicht, naheliegend dennoch.

kalen ausgeführt wird<sup>315</sup>. Es ist davon auszugehen, dass dieser höchst bekannte Monolog des Dramas den meisten Rezipienten bekannt ist, und also als solcher zu erkennen ist; darauf wird noch eingegangen werden.

Eine andere Form der Rekursion auf die Bekanntheit des Texts ist etwa die Reihung von bekannten, vermeintlichen Fragmenten des *Faust* gegen Ende des Stücks<sup>316</sup>, in der – wie bereits erwähnt – auch ein ebenso bekanntes Fragment aus einem anderen Drama<sup>317</sup> vermutlich den Zweck hat, die Kritikfähigkeit der Wahrnehmung der Rezipienten ein Stück weit zu prüfen und entsprechendes Halbwissen zu verdeutlichen.

Der deutlichste und vordringlichste Bezug auf die Präsenz des Dramas als Element der kollektiven Idee von deutscher Literatur ist aber die Verwendung des Buches an sich auf der Bühne, als Requisit, quasi das unmittelbare Erfahrbarmachen der Präsenz des literarischen Werkes, der Vorlage, in der szenischen, kommentierten Umsetzung, die dieses Inszenierung ja ist. Dies geschieht in der vorliegenden Arbeit Marthalers eindringlich auf zwei verschiedene Arten. Zum einen wird einfach eine Ausgabe des *Faust* zur Hand genommen, und zwar durch die Gretchen. Die vier entsprechenden Schauspielerinnen lesen den Text, ohne sonderliche Empathie oder Pausen und mit einigen Regieanweisungen, schlicht aus dem Buch vor, welches sie aus ihren Schürzen ziehen; bezeichnenderweise scheitern sie später bei dem Versuch, das Buch ins Regal zu stellen: sie können das Bücherbrett nicht erreichen, so sehr sie sich auch strecken<sup>318</sup>.

Die zweite, fast noch deutlichere Bezugnahme auf den Status des *Faust* als oft gelesenen und besprochenen, häufig kommentierten und edierten Kanons ist die Passage, in welcher einer der Mephisti einen Kommentar aus einer ganz bestimmten, bekannten Ausgabe des Werke Goethes vorträgt<sup>319</sup>, der oben genannten *Hamburger Ausgabe*, in welchem Erich Trunz umfassend Begriffe aus dem *Faust* kommentiert und erklärt. Die Rezeptionsgeschichte des *Faust* als kanonisiertes Werk, als wesentliches und wohl auch bestimmendes Werk deutscher Dichtung, wird versinnbildlicht durch die Einbeziehung eines Kommentars einer ganz speziellen, bekannten und renommierten Ausgabe der Werke des Autors. Dadurch, dass literaturwissen-

---

<sup>315</sup> Aufzeichnung 0: 11' 50".

<sup>316</sup> Textbuch S. 58.

<sup>317</sup> „Die Axt im Haus erspart den Zimmermann“, aus Schillers *Wilhelm Tell*.

<sup>318</sup> Aufzeichnung 1: 00' 00"-1: 03' 00".

<sup>319</sup> Aufzeichnung 1: 52' 30".

schaftlicher Analyse- und Kommentartext zum inszenatorischen Fremdtext, zum textuellen Versatzstück der Inszenierung erhoben wird, wird der großen Bedeutung zum einen des Werkes selber, aber gerade auch der wissenschaftlichen und deklarativen Beschäftigung mit ihm Rechnung getragen. Mehr als 150 Jahre wissenschaftlicher wie feuilletonistischer Beschäftigung mit diesem einen speziellen Werk, diesem Buch, werden durch Marthaler in einem solchen Moment anerkannt und zitiert. Der textuell-inhaltliche Informationsgehalt für den Zuschauer dieser Inszenierung ist gleich Null: Zum einen ist die Rezitation kaum verständlich, zum anderen kommt das Wort, welches erklärt wird, in der Inszenierung gar nicht vor. Auf einer implizit metasprachlichen Ebene hingegen wird genau diese Präsenz des Buches in der Literatur allgemein und in der Dramatik im Besonderen kommuniziert, die exaltierte Position betont und auch die Rezeption an sich kommentiert. In diesem interessanten Moment wird nicht nur, wie auch andernorts in der Inszenierung, eventuell aufkommende Illusion im Brecht'schen und der Spielcharakter im postdramatischen Sinne entlarvt, sondern eine Fusion von Rezeption und Produktion geschaffen, sozusagen der Verwertungskreislauf des Literaturbetriebs kurzgeschlossen. Dieser Kunstgriff schafft also eine logische Rekursion der Inszenierung, eine Definition der Arbeit durch sich selbst, und schließt den Kreis vom Produkt zur Rezeption<sup>320</sup>.

---

<sup>320</sup> Durchaus als *circulus vitiosus* zu lesen, wenn man die „normale“ Richtung dramaturgischer Arbeit betrachtet.

#### IV. Rezeption

Die Frage der Autorenschaft als zentrales Problem der Betrachtung von Inszenierungen allgemein und freierer und postdramatischer Inszenierungen im Besonderen wird in der Betrachtung des Wurfelfaust und ähnlicher Arbeiten verkompliziert durch die Tatsache, dass zu dem Zeitpunkt, an dem der Rezipient den Stoff sozusagen ‚erhält‘, dieser bereits von vielen Leuten bearbeitet wurde. Am Beispiel des Faust: Aufgrund des bemerkenswerten Lebens einer historischen Person entsteht ein Stoff, erste Chronisten wie Spies schreiben ihn nieder, Autoren wie Marlowe arbeiten ihn auf und entwickeln ihn weiter, ein spezieller Autor – hier Goethe – fasst ihn in eine komplexe Form, und schließlich inszeniert ein Regisseur – Marthaler – mit vielen anderen – Schauspielern, Dramaturgen, Musikern – die Vorlage. Jede dieser Autorenfiguren ist in ihrer sinngebenden, semantischen Funktion unzähligen anderen Faktoren ausgesetzt, die auf sie einwirken und das Produkt färben, die ihre individuelle Autorenschaft beeinflussen und in gewisse Richtungen lenken; insgesamt betrachtet ist die Autorenschaft also aus Sicht des Rezipienten unscharf geworden.

Im bisherigen Verlauf der Arbeit wurde versucht, das Drama samt Autorenschaft zu umreißen, anschließend den Leseprozess eines literarischen Textes mit der inhärenten Autorenschaft des lesenden Inszenierungsteams – speziell im postdramatischen Theater – zu beleuchten und schließlich die spezifische Lesart Christoph Marthalers in der Betrachtung seiner Inszenierung zu ergründen, wiederum mit der ihm inhärenten Simultaneität mit seiner Autorenschaft als Regisseur. Nun, im letzten Teil, wird versucht, das letzte Glied in der Kette zu betrachten: den Zuschauer der Theatervorstellung und den Betrachter der davon erstellten Videoaufzeichnung, in seiner spezifischen Eigenschaft als Leser des semiotischen, theatralischen Textes – und einer spezifischen Autorenschaft, die dieser Funktion innewohnt.

Es scheint angebracht, nochmals darauf hinzuweisen, dass jeder Rezipient in jedem Falle seine eigene, höchst subjektive Erfahrung der Sendung macht, jedes Kunstwerk sich also erst im Betrachter konstituiert – und der Versuch, die Autorenposition nachzuvollziehen, in der Folge praktisch automatisch zum Scheitern verurteilt ist. Dennoch liefert vor allem die Rezeptionsästhetik, wie sie etwa Wolfgang Iser formulierte, und der von ihr propagierte Ansatz der Hermeneutik ein trotz ihrer Komplexität gleichermaßen einfaches wie hinreichendes Kompendium an Werkzeugen und Betrachtungsweisen, um den Überlegungen und der Position des Autors nahe zu kommen und gewisse zugrunde liegende Motive und Sachverhalte nachzuvollziehen. Das Hermeneutikverständnis orientiert sich hierbei an demjenigen des Philosophen Hans-Georg Gadamer, welcher meint, die Hermeneutik müsse

derartig umfassend verstanden werden, dass sie die ganze Sphäre der Kunst und ihre Fragestellung mit einbezüge. Wie jeder andere zu verstehende Text muß ein jegliches Kunstwerk – nicht nur das literarische – verstanden werden, und solches Verstehen will gekonnt sein. Damit erhält das hermeneutische Bewusstsein eine umfassende Weite, die diejenige des ästhetischen Bewusstseins noch übertrifft. *Die Ästhetik muss in der Hermeneutik aufgehen.*<sup>321</sup>

An diesem Ansatz, mit gewissen notwendigen Anpassungen, wird sich der folgende Teil der Arbeit orientieren; die Überlegungen basieren alle auf diesem Hermeneutik- und Ästhetikverständnis.

## **A. Die Funktion des Rezipienten**

Dass in einem semiotischen Kontext, im Prozess einer semantischen Sendung, nicht nur das Zeichen und das Bezeichnete, sondern vor allem auch der Sender und der Empfänger eine wesentliche Rolle spielen, liegt auf der Hand. Der eine codiert einen Sachverhalt, abstrahiert also konkrete Inhalte – und der andere, im Idealfall im Besitz des gleichen oder zumindest eines ähnlichen Codes, decodiert die Sendung und erhält so eine Idee der bezeichneten Inhalte. Beide Parteien sind wesentlich für eine erfolgreiche Übermittlung der Sendung, letztlich also für die Konstitution des sich durch Rezeption definierenden Kunstwerkes. Oder, wie Jean-Paul Sartre schreibt:

Aber der Vorgang des Schreibens schließt den des Lesens ein als sein dialektisches Korrelat, und diese beiden zusammenhängenden Handlungen erfordern zwei verschiedene Handelnde. Die gemeinsame Anstrengung von Autor und Leser wird jenen konkreten und imaginären Gegenstand auftauchen lassen, der das Werk des Geistes ist. Kunst gibt es nur für und durch andere.<sup>322</sup>

Beide Akteure in dieser Struktur sind also Konstituenten eines ästhetischen Werkes, erst durch die Ausrichtung des Autors auf den Rezipienten und die erfolgreiche Rezeption durch denselben entsteht das Kunstwerk, quasi gleichermaßen im virtuellen Raum zwischen ihnen und der physischen Emanation.

Die Codes, die Menschen zur Verfügung haben, um semantische Inhalte zu ver- oder entschlüsseln, variieren je nach den Umgebungs koordinaten; die räumlichen wie zeitlichen Bedingungen beeinflussen die Urteilmöglichkeiten des Einzelnen. Das Wesen des Verständnisses basiert nun darauf, dass die Umgebung des Senders, in welcher er seine Codierung vornimmt, und jene des Empfängers, in welcher er decodiert, zur Deckung gebracht werden kön-

---

<sup>321</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke. Band 1 : Hermeneutik : Wahrheit und Methode ; 1. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: UTB, 1990. S. 169-170.

<sup>322</sup> Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* (Übers. v. Traugott König). Reinbek: Rowohlt, 1981. S. 39.

nen und so eine suffiziente Übermittlung von Inhalten stattfindet. Gadamer nennt die jeweiligen, sich auf den Menschen auswirkenden Umgebungen ‚Horizonte‘, und schreibt: „Verstehen [ist] immer der Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte“<sup>323</sup>. Diese ‚Horizontverschmelzung‘ ist ein wesentlicher Faktor der Interpretation der Autorenposition und -sichtweise; jene ist notwendige Voraussetzung für ein Verständnis der zugrunde liegenden Beweggründe<sup>324</sup>. Iser geht noch einen Schritt weiter, und schreibt auch den einzelnen Sätzen Horizonte zu, hier im Sinne von Interpretationsmöglichkeiten gebraucht; er formuliert diesen Vorgang, mit Begriffen Edmund Husserls, als Wesen des Textpotentials: „Jeder Augenblick der Lektüre ist eine Dialektik von Protention und Retention, indem sich ein noch leerer, aber zu füllender Zukunftshorizont einem kontinuierlich ausbleichenden Vergangenheitshorizont so vermittelt, dass die beiden Innenhorizonte des Textes miteinander verschmelzen können. In dieser Dialektik aktualisiert sich das unformulierte Potential des Textes.“<sup>325</sup> Dies erklärt den Lesevorgang als kreativen, in sich – sozusagen per definitionem – bereits auktorialen Vorgang, in welchem die Möglichkeiten der Interpretation der einzelnen Teile in ihrer jeweiligen Interaktion Optionen zum Verständnis des Gesamttextes liefern.

Die in der Rezeption eines Textes verwendeten Codes basieren auf Substrukturen, die sich anhand gewisser Regeln und Gesetzmäßigkeiten zueinander verhalten. Das sind im Falle eines literarischen Textes Strukturen wie Buchstaben, Worte oder Sätze; die verwendeten Regeln werden unter dem Begriff Grammatik zusammengefasst. Im Falle einer Theateraufführung sind das, wie bereits erörtert, Strukturen wie Handlungen, Medien, Körper und andere theatrale Zeichen; die Regeln werden hier gebildet durch Konventionen, sind aber viel weniger relevant für ein Verständnis der Sendung als im literarischen Text, da im Theater die Zeichen Ikone sind, sich also über das Merkmal der Ähnlichkeit auf das Bezeichnete beziehen, und nicht wie in der Literatur über eine abstrakte, konstruierte und konventionalisierte Beziehung. Von Relevanz ist aber, in der Literatur wie im Theater, nicht so sehr das, was kommuniziert wird, sondern vielmehr dasjenige, was absichtlich nicht kommuniziert wird. Daher ist eine wesentliche Voraussetzung für Verständnis auf der Rezipientenseite, dass dieser in der

---

<sup>323</sup> Gadamer, Hans-Georg: Gesammelte Werke. Band 1: Hermeneutik. S. 311.

<sup>324</sup> Wenn auch nicht für das der Inhalte, für welches es wie gesagt keine allgemeingültige Deutung geben kann.

<sup>325</sup> Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. In: Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Wilhelm Fink, 1975. S. 253-276. S. 258.

Lage ist, jene Webfehler im Text etwa als Irritationsmoment zu erfassen; dies setzt eine umso höhere Sensibilität beim Rezipienten voraus, je subtiler, je weniger augenfällig dieser textuelle Frei-Raum vom Autor angelegt wurde. Der Rezipient muss im Stande sein, diesen Fehler im Gewebe – welcher in Wirklichkeit nur ein unangekündigter Wechsel des Codes ist<sup>326</sup> – als solchen zu erkennen und für sich angemessen darauf zu reagieren. Jene Leerstelle, jenes Nicht-Gesagte ist es nämlich, was den Leser zu einer aktiven Rezeption zwingt, dazu, dass er mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln diese semantische Leerstelle zu füllen versucht. Die Mittel, die er dazu zur Verfügung hat, sind vielfältig; im literarischen Kontext können das etwa Wörterbücher sein, um ein in einer fremden Sprache gedrucktes Wort übersetzen zu können, es können Enzyklopädien sein, um spezifische Details über die Vita des Autors in Erfahrung zu bringen, die Rückschlüsse etwa auf eine gewisse thematische Fixierung liefern können, oder es kann eben das a priori vorhandene Wissen des Rezipienten sein, der sich sozusagen als gelehrter Leser diesem Kommunikationsvorgang stellt.

In jedem Falle ist es dem Rezipienten eines ästhetischen Textes überlassen, mit Hilfe der ihm zur Verfügung stehenden Mittel diesen in der Regel hoch komplexen Text in einem den persönlichen Präferenzen und Gegebenheiten suffizienten Maße zu decodieren und entsprechend zu interpretieren. In dem spezifischen in dieser Arbeit betrachteten Fall eines künstlerisch-ästhetischen Textes werden hohe Ansprüche an den Leser gestellt, sowohl in Hinsicht des für damalige Verhältnisse bemerkenswerten Bruchs mit vorherrschenden theatralen Traditionen (ohne notwendigerweise gleichzeitigen Fokus auf Provokation) als auch in Bezug auf die relativ freien Assoziationen der Autorenkörperschaft, der Gesamtheit des an der Inszenierung beteiligten künstlerischen Personals, im Aufbereiten der Vorlage. In der Folge wird nun versucht, anhand einzelner, ausgewählter und besonders signifikant erscheinender Sachverhalte die Leistung, die ein Rezipient innert dieses Rezeptionsvorganges zum Ziele einer umfassenden Rekapitulation der auktorialen Gedankengänge zu erbringen hat, nachzuvollziehen.

## **B. Der aufmerksame Zuschauer bei Marthalers *Goethes Faust* $\sqrt{1+2}$**

In der Inszenierung von Christoph Marthaler finden sich viele Elemente, deren Inhalt sich nicht ohne Weiteres auf den ersten Blick erschließt, und zu deren Verständnis der Rezipient daher wesentliche Vorkenntnisse benötigt; diese Momente sind es aber auch, die gewisse

---

<sup>326</sup> Die Informationsübermittlung findet ja weiterhin statt, nur eben nicht mehr über die direkten, konventionalisierten Wege.

Rückschlüsse auf Marthalers Akt des Lesens zulassen, und als Teil einer literarischen Hermeneutik des Stückes dienen können. Indem man versucht, die ihnen zugrunde liegenden Überlegungen und Assoziationen nachzuvollziehen, kann man unter Umständen die Methodik des Produktionsteams, repräsentiert durch Marthaler – im Endeffekt die Autorenkörperschaft der Inszenierung – erfassen und deren Lesart rekapitulieren. In der Folge sollen nun einige bedeutsame Teile der Inszenierung betrachtet werden, und so exemplarisch die zu ihrer Entstehung in dieser Form notwendigen Assoziationen und Überlegungen nachvollzogen werden. In jedem Fall kann hier aber nur exemplarisch, im Sinne einer prototypischen Selektion, auf einzelne spezielle Aspekte eingegangen werden, um jene Färbung durch Marthaler und seine zugrunde liegenden Gedanken zu beleuchten.

### 1. Ostermorgen

So ist es die für Goethes FAUST wesentliche, akustische Erfahrung der Osterglocken, die ihn vom Suizid abhalten und in der Folge zu einem Osterspaziergang verleiten; in der originalen Textfassung ist dies ab Vers 737 geschildert. Marthaler setzt dieses Bild anders um. Die vorherige Suizidalität FAUSTENS wird nicht als solche dargestellt, sondern als eine irre, hospitalisierte Verwirrtheit aller Figuren, die sich zu einem blinden Aktionismus steigert, in deren Zentrum der völlig apathische Faust sitzt. Dies wird abgebrochen durch eines der die Inszenierung insgesamt strukturierender Aufzugsgeräusche; alle verharren, angespannt, auf den Fahrstuhl konzentriert. Nach dem Ende dieser Geräuschkulisse<sup>327</sup> fangen die Mephisti an ein Lied zu singen: das bereits erwähnte *Ave Verum*, welches in der christlichen Eucharistie die Gegenwart des Erlösers ankündigt. Die Verbindung des Dramas mit diesem liturgischen Gesang funktioniert hier auf mehreren Ebenen. Zunächst einmal paraphrasiert das Lied den CHOR DER ENGEL, CHOR DER WEIBER, bzw. CHOR DER JÜNGER, welche in dieser Passage sprechen. Aber eigentlich relevant sind zwei andere Aspekte: Zum einen legt dieses Musikstück durch die Worte „*Esto nobis praegustatum in mortis examine*“ die Nähe des Protagonisten zum Tode nahe; die Feststellung, es sei „uns ein Vorgeschmack für die Prüfung des Todes“, thematisiert hier den abgebrochenen Suizidversuch FAUSTENS in der dramatischen Vorlage, wenngleich – und das ist hier wesentlich – der Suizid als solcher in der Inszenierung nicht mimetisch thematisiert wird. Zum anderen verweist das Lied in seinem Bezug auf die Gegenwart des Erlösers in der Eucharistie auf Leib und Blut des Gekreuzigten, welche, wie es

---

<sup>327</sup> Aufzeichnung 0: 46' 00".

in der katholischen Liturgie heißt, „für euch hingegeben wird“ bzw. „das für euch und für alle vergossen wird zur Vergebung der Sünden“. Das in der Eucharistie gefeierte zentrale Element des christlich-katholischen Glaubens ist aber die Auferstehung Christi, nachdem er Leib und Blut für die Menschen hingab; jene wird in der Osternacht gefeiert. Die Osterglocken, die zum ersten Mal nach den auf Karfreitag, dem Todestag Christi, folgenden drei Tagen Stille wieder läuten, retten FAUST. Es ist also schließlich der wieder auferstandene Jesus, der den Doktor rettet; in der Inszenierung symbolisiert durch das Lied. Es wird hier ein sozusagen gebildeter Rezipient vorausgesetzt, der zum einen das Drama gut kennt und zum anderen erkennt, welches Lied benutzt wird, um eine bestimmte Situation, die nicht textlich-mimetisch kolportiert wird, zu paraphrasieren. In der Folge springt Faust auf und spricht den Text der HANDWERKSBURSCHEN, welcher bei Goethe bereits ein Teil der Sequenz „Vor dem Tor“ ist, also dem Osterspaziergang unmittelbar vorangeht. Hier wird angezeigt, dass nun der eigentliche Spaziergang folgt. Wohl um eine gewisse Gleichzeitigkeit herzustellen, wird wieder parallel montiert: Die Mephisti und Gretchen sprechen erwähnten Chor-Kanon, während Bierbichler/Faust nochmals diese Zusammenziehung der HANDWERKSBURSCHEN spricht. Nun wird absolut deutlich gemacht, dass der Osterspaziergang begonnen hat: Die Mephisti fangen an, den *Jägerchor* zu singen, ein Lied, welches eine idealisierte, überdrehte und absurd-kitschige Naturerfahrung thematisiert. Dies lässt erahnen, wie Marthaler Verse wie „Im Tale grünet Hoffnungs-Glück“<sup>328</sup> gelesen haben muss, mit welcher Intention er diese für ein erweitertes ästhetisches Erleben durch dieses Lied mit Zeilen wie „Wem sprudelt der Becher des Lebens so reich“ zu ergänzen suchte. Gleichzeitig beginnen Bierbichler und sein Kompagnon Schwientek damit, sich rudimentär ausgehfein zu machen, indem sie sich Krawatten umbinden. Dieses Zeichen, ritualisiert und abstrahiert bis zum absoluten Minimum, reicht also in Marthalers Verständnis aus, den offenbar hochrepräsentativen Spaziergang am Ostersonntagmorgen zu bedeuten. Ein tatsächliches Gehen oder wenigstens Aufstehen ist nicht mehr nötig, die Verse des FAUST’schen Naturmonologes<sup>329</sup> werden von dem mit dieser Figur assoziiertem Schauspieler Josef Bierbichler im Sitzen gesprochen.

Trotz erwähnter Tendenz, gewisse Aspekte bewusst nicht textlich zu kommunizieren, werden hier einige Teile des Textes beibehalten und unterstützt durch in relativ freier Assoziation

---

<sup>328</sup> Goethes *Faust*, Vers 905.

<sup>329</sup> Ab Goethes *Faust*, Vers 903.

ausgewählte und dennoch unbestreitbar verbundene Lieder und Tätigkeiten, die das reine Lesen des Dramas in seiner literarischen Form nicht zu bieten im Stande wäre. Durch diese Erfahrung aber, und durch die Decodierung der verwendeten paralinguistischen und nichtsprachlichen Zeichen, versteht der geforderte gebildete Rezipient ein Stück weit die von Marthaler vorgegebene Assoziationskette, die in dieser im Drama – ob der in ihr verhandelten Charakterisierung der FAUST-Figur – zentralen Szene in seinem Lesakt seine Autorenschaft in eine gewisse Richtung lenkt. Über die gesamte Inszenierung hinweg setzt Marthaler Musik auf ähnlich assoziative Weise ein, um Sachverhalte und Stimmungen zu paraphrasieren und zu unterstreichen; so können wesentliche Inhalte herausgearbeitet und alternativ kommuniziert werden.

## 2. Vokalmonolog

Ein anderer, nicht minder bemerkenswerter Moment in der Inszenierung ist jener Augenblick am Anfang, in dem der bislang schweigende Bierbichler beginnt, scheinbar beliebig Vokale zu äußern<sup>330</sup>: „A e u a i o o i u i e ei u e i i u ei e au e o o i...“ Unverkennbar ist dennoch eine gewisse Modulation, es gibt Pausen zwischen manchen Vokalen und gewisse Gruppen werden in verschiedenen Tempi gesprochen; dieses erste Irritationsmoment, entstanden durch den vermeintlich unsinnigen kommunikativen Akt, weicht auch deshalb nach und nach einem semantischen Dämmern, und so erkennt man relativ schnell, dass es sich bei den ausgesprochenen Vokalen um jene des ersten Monologs des FAUST in der Inszenierung handelt, ab Vers 354. Hier wird verknappt, wird der Text absichtlich auf seinen Vokalgehalt reduziert, sein Skelett, welches eigentlich nicht mehr zum Verständnis taugt<sup>331</sup>. So wird also die nicht mehr nur literarische Figur des Faust in die Inszenierung eingeführt, mit einem Text, der nur noch die minimalen Lautinformationen enthält, nur noch Rhythmus ist ohne Getragenes, nur noch Struktur ohne Füllung. Dennoch, gerade durch die Bekanntheit des Textes, kann der Rezipient durchaus klar erkennen, was hier gesprochen, verhandelt wird, was der Inhalt ist, der absichtlich nicht ausgesprochen wird, der eine Leerstelle darstellt, eine Leerstelle mit hohem semantischen Gehalt. Der Monolog, der – besonders in seinen ersten Zeilen – als sehr bekannt vorausgesetzt werden kann, liefert die ersten Charakterisierungen der Figur durch sie selbst,

---

<sup>330</sup> Aufzeichnung 0: 11' 45''.

<sup>331</sup> Im umgekehrten Falle, bei Beibehaltung der Konsonanten wäre eine erfolgreiche semantische Kommunikation wohl deutlich wahrscheinlicher, wie etwa in der traditionellen arabischen Schriftsprache, welche in der Regel ohne Vokalzeichen auskommt. Allerdings wäre es naturgemäß deutlich schwieriger, einen Text ohne Vokale zu sprechen.

erzählt quasi ihre Vorgeschichte. Der Autor Goethe benutzt hier die Figurenrede, um von sich zu erzählen, um einen Abriss über das bisherige Leben zu geben und gleichzeitig die momentane psychische Verfasstheit und die nächsten Pläne zu benennen. Marthaler, in seiner Leserrolle, kannte diesen Monolog sicher schon jahrzehntelang, bevor er ihn in Vorbereitung für die Inszenierung noch einmal las; Entsprechendes ist auch für Bierbichler und die anderen Beteiligten vorauszusetzen, inklusive des erwarteten Publikums. Diesen bekannten Text einfach wiederzugeben, scheint unter Betrachtung der gesamten Inszenierung und der in ihr verwendeten Stilmittel als geradezu banal; dennoch ist der Monolog – und nicht nur im Inhalt, sondern vor allem, aufgrund der Bekanntheit, auch in genau dieser Form, in der Position und Struktur! – von zentraler Bedeutung und nicht wegzulassen. Naheliegender Weise bedient sich Marthaler hier eines relativ einfachen Verfremdungstricks, der von vielen Regisseuren in Probensituationen angewandt wird und der eigentlich dem Schauspieler helfen soll, den Text auf eine neue, auch rhythmischere Weise zu erfahren. So wie im Fortschreiten des Monologes immer mehr Konsonanten in den Text einfließen, so beginnt auch die Inszenierung zuerst langsam und nimmt dann Fahrt auf.

Am Ende<sup>332</sup> wird das Bild nochmals aufgegriffen: Der letzte Monolog FAUSTens im Drama, weit hinten in Faust II – ab Vers 11559 – wird von Bierbichler zuerst normal gesprochen; mit dem Fortschreiten des Monologes aber ‚verliert‘ dieser immer mehr Konsonanten, die Füllstruktur des Textes entgleitet ihm wie dem literarischen Faust die Lebenskraft, schließlich spricht er wieder nur in Vokalen; kurz vor seinem Tod im Drama ist Faust wieder lediglich in der Lage, in einer Rumpfsprache zu kommunizieren, nur noch Rhythmus, nur Struktur. Schließlich verstummt er wieder, setzt sich, spiegelt so seine Position beim ersten Monolog. Obschon dieser letzte Monolog längst nicht auf die Art literarisches Allgemeinwissen darstellt und erfordert wie der erste, ist es doch wohl die Symmetrie und der runde Abschluss, der die Faust-Figur hier auf die selbe Art aus dem Leben und der Inszenierung scheiden lässt, auf die sie hineingekommen ist; für den Rezipient, durch den ersten Vokalmonolog sensibilisiert, liegt dieser Schluss zumindest nahe. So entsteht im Zuschauer ein Gefühl von Kohärenz, von Ganzheit in der Inszenierung, welches sich auch über eventuell in der Zwischenzeit aufkommende Befürchtungen von Beliebigkeit in der Zeichenverwendung und der Paraphrase legt,

---

<sup>332</sup> Aufzeichnung II 0: 22' 50''.

und dem Rezipienten zum Einen eine insgesamt durchdachte Inszenierung anzeigt, und zum Anderen einen assoziativen Bogen zum Anfang schlägt.

### 3. Juliette

Schließlich muss noch ein dritter, bemerkenswerter und charakteristischer Moment in der Inszenierung näher betrachtet werden: die Verwendung des Fremdtexes *Juliette oder die Vorteile des Lasters* vom Marquis de Sade<sup>333</sup>. Wie bereits im Analyseteil der Arbeit besprochen, entsteht in der Verwendung des pornografischen und gewaltverherrlichenden Textfragments ein starkes Irritationsmoment, ein stilistischer und inhaltlicher Bruch zu dem Goethe'schen Basistext der Inszenierung. Obschon auch von Goethe selbst verfasste Derbheiten Eingang in die Inszenierung fanden – so etwa jenes Zitat aus den *Paralipomena*, in welchem mit starken Worten eine weibliche Vorliebe für das männliche Geschlechtsteil angenommen wird – ist die von de Sade eingeführte Sprache nochmals um einiges vulgärer. Der Inhalt hingegen ist schlicht grauenvoll: Von einem riesigen Haus ist da die Rede, in welchem die Erzähler-Figur wohnt, und in dem er Knaben erst vergewaltigt und danach tötet und isst. Das Fragment mit seinem abstoßenden textsemantischen Inhalt wird von der gegenüber den anderen exaltierten Mephistofigur im Abendanzug, verkörpert durch Ulrich Tukur, vorgetragen; und durch die Ruhe in der Erzählung, durch die leicht amüsierte Gelassenheit, mit der jener den Text spricht, wirken die Inhalte nochmals verstärkt. Die vordergründige Dichotomie zwischen der ruhigen Form und dem brutalen Inhalt spiegeln einerseits das Reibungsverhältnis zwischen dem Fragment und dem restlichen Text der Inszenierung, zum anderen potenziert sie die Textsemantik, verstärkt das Lesen des Rezipienten eben durch diesen Effekt der Differenz. Aufgrund des gerade fehlenden Pathos wirken die Schilderungen sehr eindrucksvoll, und aufgrund des bisherigen Auftretens der Figur – immer fähig, verwirrt, ein bisschen hilflos und am Abgehen gehindert – kollidiert nun das bislang eher sympathische Bild, das der Rezipient von jenem Mephisto hat, mit dem massiven Inhalt der Rede. Ein letzter, sicherlich mit der wichtigste den Eindruck auf den Zuschauer verstärkende Faktor ist, dass zum ersten und einzigen Mal in der Inszenierung überhaupt direkt Zuschauer adressiert werden. Obschon die gesamte Produktion – typisch im postdramatischen Theater – nicht versucht, eine ‚vierte Wand‘ einzuziehen, so wird doch zu keinem anderen Zeitpunkt im Verlauf der Inszenierung wirklich Blickkontakt mit den anwesenden Rezipienten gesucht und so aktiv zu ihnen geredet

---

<sup>333</sup> Aufzeichnung II 0: 01' 30'' – 0: 04' 45''.

wie in dieser Sequenz. Auch diese Einzigartigkeit unterstreicht neben den anderen Punkten die herausgehobene Stellung des Fragmentes gegenüber anderen Fremdtexen, und jene Exaltiertheit ist es auch, die den Eindruck des Zuschauers hier massiv beeinflusst.

Bei näherer Betrachtung des Gesamtwerks de Sades allgemein und des hier zitierten Werks im Besonderen fällt auf, dass die ausgewählte Passage, trotz der in ihr verhandelten Sachverhalte wie Kannibalismus, Vergewaltigung und Mord, in Wirklichkeit zu den harmloseren und weniger brutalen Passagen des Autors und des Buches gehört; Marthaler hätte also noch deutlich derbere Worte zitieren und somit vermutlich drastischere Irritationen bei den Rezipienten evozieren können. Dennoch wurde diese Passage gewählt, was nahelegt, dass die Maximierung der Irritation doch nicht ausschließlich im Vordergrund gestanden haben kann, oder doch zumindest nur bis zu einem gewissen Punkt gewünscht war. Dies unterliegt allerdings bloßer Spekulation und kann nicht zweifelsfrei nachvollzogen werden; oder, wie de Sades Figur Minski selber sagt: „Il faut beaucoup de philosophie pour me comprendre.“<sup>334</sup> Bemerkenswert ist auch der Einsatz des Fragmentes im Stückverlauf, im Rahmen. De Sade, der in erster Linie dekadente Gesellschaftsereignisse als Rahmenhandlung für seine bestialischen Orgien benutzte, arbeitet hier in einer Erzählung, in der genau jenes momentan nicht geschieht; Marthaler hingegen verortet dieses Fragment im Rahmen der Nachwirren einer ebenfalls sehr frivolen Partyszene, in der zu einem religiösen Gesang – in welchem auch auf eine Art Kannibalismus und Sterben thematisiert wird – die gesamte Gesellschaft auf einen halbnackten Mann schaut und diesen zeichnet. „Alle zeichnen Paris“<sup>335</sup>, heißt es im Textbuch, und so wird auch hier der Bogen zu Goethes *Faust* und der Paris und Helena-Sequenz bei ihm, und damit zur griechischen Antike, gespannt.

Abschließend bleibt noch festzustellen, dass die Selbstdarstellung der Figur Minski bei de Sade im Vergleich zu Marthalers ausgewählter Passage sehr viel weiter geht. Im Original heißt es:

Ich weiß, es bedarf viel Philosophie, um mich zu verstehen, ich bin ein Scheusal, ausgespöen von der Natur, um mit ihr an ihren Zerstörungen mitzuarbeiten, ich bin ein in seiner Art einziges Wesen, ich bin, o ich kenne alle die Schimpfworte mit denen ihr mich beehrt, aber ich bin genug mächtig, um niemanden zu bedürfen, genug weise, um mir in meiner Einsamkeit zu gefallen, um alle Menschen zu hassen, ihre Kritik zu belachen, genug gebildet, um auf alle Reli-

---

<sup>334</sup> Sade, Donatien Alphonse Francois, Marquis de: *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*. In: Sade, Donatien Alphonse Francois, Marquis de: *(Euvres.. Paris: Gallimard, 1998. S. 179-1262. S. 705.*

<sup>335</sup> Textbuch, S. 55.

gionen zu pfeifen, auf alle Götter zu schießen, genug stolz, um jegliche Regierung zu vernichten.<sup>336</sup>

Hier wird offenbar, was Tukur nicht gesagt hat – und gerade deshalb doch implizit kommuniziert. Minski, diese Figur de Sades, mit der dieser Mephisto in der Inszenierung parallel geschaltet wird, ist nicht nur Dämon, nicht nur Monster und Scheusal; er ist vor allem auch eine Art Sturm und Drang-Ideal, welches göttliche wie weltliche Macht ablehnt, der Verurteilung der Gesellschaft gleichgültig gegenübersteht und in sich stabil genug ist, sich selbst zu genügen. Auf diese Weise wird Mephisto in dieser spezifischen Personifikation gleichermaßen ein durchgedrehter Faust, im Endeffekt sogar ein perverses Zerrbild Goethes selbst, im Hinblick auf dessen prometheische Sturm und Drang-Phase.

Alle Mittel, mit denen Marthaler die Inszenierung über die vom reinen Text des Dramas vorgegebene Ebene erhebt, haben gemein, dass sie in dieser Form nur funktionieren können, weil das Drama *Faust* ein wesentlicher Teil der deutschen Kultur, des Literaturkanons ist, und als solches weitgehend Teil der – humanistischen – Allgemeinbildung. Diesen Status paraphrasiert und kommuniziert Marthaler ganz bewusst, etwa indem er die Gretchen eine Ausgabe des Dramas, oder indem er einen Sekundärtext von Trunz zum Faust lesen lässt. Durch diesen Status des *Faust* als Element der Allgemeinbildung kann vorausgesetzt werden, dass ein großer Teil der Rezipienten die über alternative Mittel wie Musik oder Verfremdungen des Texts behandelten Inhalte im *Faust*, genauer in seiner jeweiligen Idee des Dramas, wiedererkennt und so die Verbindung herstellt, den kommunizierten Inhalt zu decodieren im Stande ist. Durch den Grad der Bildung, den der Rezipient mitbringt, erkennt er in diesem Wust aus Zeichen und Assoziationen vermutlich nicht alle, decodiert viele nicht auf die selbe Weise wie Marthaler sie codiert hatte, und schafft sich so – aufgrund der menschlichen Eigenschaft zur Sinnsuche – eine eigene Semantik, die auf den persönlichen Voraussetzungen gründet. So wird der Leser des theatralischen Textes Janus-gleich selbst gleichzeitig zum Autor seiner eigenen ästhetischen Erfahrung.

---

<sup>336</sup> Sade, Donatien Alphonse Francois, Marquis de: *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. S. 203.

## V. Abschließende Gedanken

Die Frage, wer in vorliegender Inszenierung Autor sei, ist nun zu beantworten mit: alle Beteiligten, inklusive der Zuschauer. Die Frage hingegen, wie Drama nach dem Drama existieren kann, wie Drama inszeniert werden kann ohne es zu überhöhen oder zu persiflieren, wie mit spezifisch postdramatischen Mitteln ein Drama inszeniert werden kann, konnte nicht letztgültig geklärt werden, und kann nur von einer Arbeit zur nächsten, von einem Regieteam zum nächsten angegangen werden. Mitunter entstehen bemerkenswerte Arbeiten, die es schaffen, mit völlig neuen Mitteln einen Inhalt zu kommunizieren, der längst statisch geglaubt war und Einzug gehalten hatte in das kollektive literarische Gedächtnis der Gesellschaft, denen es dabei gelingt, dem Drama dennoch neue Aspekte abzugewinnen. Die zurückliegenden Betrachtungen haben versucht, jene neuen Aspekte zu beleuchten und die Arbeitsweisen sämtlicher beteiligter Autoren nachzuvollziehen.

Eine literaturwissenschaftliche Arbeit zu verfassen über eine Inszenierung, deren Premiere bereits 17 Jahre zurückliegt, ist naturgemäß weder unbedingt naheliegend noch besonders einfach. Dennoch erscheint es gerade heute sinnvoll und nötig; in einer Zeit, in der das postdramatische Theater als Strömung langsam abzuklingen scheint, in der die Kritik an dieser Bewegung immer weiter verbreitet ist und in der ein Wertkonservatismus gerade auch in der Theaterarbeit propagiert wird. Die Heftigkeit, mit der manche Wissenschaftler wie Künstler das spezifisch postdramatische oder allgemein postmoderne Theater ablehnen, ist bemerkenswert und – ob ihrer Polemik – erschreckend zugleich. So formulierte Daniel Kehlmann in seiner Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 2008:

Bei uns ist etwas Absonderliches geschehen. Irgendwie ist es in den vergangenen Jahrzehnten dahin gekommen, dass die Frage, ob man Schiller in historischen Kostümen oder besser mit den inzwischen schon altbewährten Zutaten der sogenannten Aktualisierung aufführen solle, zur am stärksten mit Ideologie befrachteten Frage überhaupt geworden ist. Eher ist es möglich, unwidersprochen den reinsten Wahnwitz zu behaupten, eher darf man Jörg Haider einen großen Mann oder George W. Bush intelligent nennen, als leise und schüchtern auszusprechen, dass die historisch akkurate Inszenierung eines Theaterstücks einfach nur eine ästhetische Entscheidung ist, nicht besser und nicht schlechter als die Verfremdung, auf keinen Fall aber ein per se reaktionäres Unterfangen.<sup>337</sup>

Die Argumentationsstruktur solcher Aussagen – tatsächlich polemischer, restaurativer Reaktivismus – findet sich aber auch in wissenschaftlichen Publikationen, wie etwa von der Thea-

---

<sup>337</sup> Slevogt, Esther: Schrupfform linker Ideologien. Nachtkritik.de, vom 6. Juli 2008. [Online-Ressource]. [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=3093](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3093). (Abgerufen am 18.03.2010).

terwissenschaftlerin Birgit Haas, die in der Einleitung ihres „Plädoyers für ein dramatisches Drama“ schreibt: „Die wesentlichen Charakteristika der postmodernen Kunst sind Elitentum, fehlender Zuschauerbezug und Kunstlosigkeit.“<sup>338</sup> Insgesamt werden mit diesen und ähnlichen Formulierungen, die keinen tatsächlichen Bezug zur Sache haben, sondern pauschale Urteile und Allgemeinplätze kolportieren, keine Beiträge zu einer konstruktiven Diskussion geleistet, sondern Ressentiments einer diffusen Opposition formuliert, welche zu sachlichen Argumenten nicht mehr fähig ist – und sich darüber hinaus anscheinend der faktischen Wirklichkeit enthoben hat. Schließlich zeigt nicht zuletzt auch die vorliegende Arbeit, zu welchem intensivem Zuschauerbezug und hohem ästhetischen Gehalt postdramatische Inszenierungen klassischer Dramen fähig sein können, und welche komplexe künstlerische Leistungen solchen Inszenierungen mitunter zugrunde liegen.

---

<sup>338</sup> Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien: Passagen, 2007. S. 19.

## Literaturverzeichnis

### Primärwerke

- Carp, Stefanie: Programmheft zu Goethes Faust  $\sqrt{1+2}$ . Hamburg: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust: Der Tragödie Erster Teil. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust: Der Tragödie Zweiter Teil. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust-Dichtungen. Faust. Eine Tragödie / Faust in ursprünglicher Gestalt / Paralipomena. Stuttgart: Reclam, 1992.
- Janke, Pia: Richard Wagner, Erster Tag "Die Walküre". Programmheft. Wien: Österreichischer Bundestheaterverband, 1992.
- Marlowe, Christopher: The Tragical History of Doctor Faustus. From The Quarto of 1604. In: Marlowe, Christopher: The Plays of Christopher Marlowe. London: Oxford University Press, 1969. S. 149-197.
- Marthaler, Christoph: Goethes Faust Wurzel aus 1 + 2. Textbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, 1993.
- Sade, Donatien Alphonse Francois, Marquis de: Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice. In: Sade, Donatien Alphonse Francois, Marquis de: Œuvres.. Paris: Gallimard, 1998. S. 179-1262.
- Sade, Donatien Alphonse Francois, Marquis de: Juliette oder die Vorteile des Lasters. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1990.
- Schiller, Friedrich: Die Räuber. Leipzig: [kein Verlag], 1781.
- Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. In Matthias Luserke: Friedrich Schiller Werke und Briefe. Band. 5. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996. S. 385-505.
- Trunz, Erich (Hrsg.): Goethes Werke. Band 3: Dramatische Dichtungen I. München: C. H. Beck, <sup>16</sup>1996.

## **Sekundärwerke**

- Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama: eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Berne; Wien: UTB, 1996.
- Barnow, Sven: Persönlichkeitsstörungen: Was versteht man darunter? In Barnow, Sven: Persönlichkeitsstörungen: Ursachen und Behandlung. Bern: Hans Huber, 2008. S. 17-61.
- Conrad, Bettina / Weber, Kathrin: „Was ist das für ein Marterort?“ Christoph Marthaler inszeniert Goethes Faust  $\sqrt{1+2}$ . In: Bayerdörfer, Hans-Peter: Im Auftrieb. Grenzüberschreitungen mit Goethes „Faust“ in Inszenierungen der neunziger Jahre. Tübingen: Max Niemeyer, 2002. S. 89-118.
- de Toro, Fernando: Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre. (Übers. v. John Lewis). Frankfurt a. M.: Vervuert, 1995.
- Donington, Robert: Richard Wagners "Ring des Nibelungen" und seine Symbole : Musik und Mythos. (Übers. v. Joachim Schulte). Stuttgart: Reclam, <sup>2</sup>1976.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters : Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text. Tübingen: Gunter Narr, <sup>4</sup>1988.
- Fischer-Lichte, Erika: Theater im Prozeß der Zivilisation. Tübingen: Francke, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg: Gesammelte Werke. Band 1 : Hermeneutik : Wahrheit und Methode ; 1. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: UTB, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg: Gesammelte Werke. Band 2 : Hermeneutik : Wahrheit und Methode ; 2. Ergänzungen, Register. Tübingen: UTB, 1990.
- Geiger, Heinz / Haarmann, Herrmann: Aspekte des Dramas. Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien: Passagen, 2007.
- Heydebrand, Renate von: Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung. Stuttgart: J. B. Metzler, 1972.

- Hiß, Guido: Der theatralische Blick : Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Dietrich Reimer, 1993.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.: Fischer, 1971.
- Huber, Herbert: Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1988.
- Hüttinger, Stefanie: Der Tod der Mimesis als Ontologie und ihre Verlagerung zur mimetischen Rezeption. Eine mimetische Rezeptionsästhetik als postmoderner Ariadnefaden. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1994.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung. München: Wilhelm Fink, 1994.
- Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. In: Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Wilhelm Fink, 1975. S. 253-276.
- Jauß, Hans R.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
- Kalisch, Eleonore: Der histrionische Körper. In: Balme, Christopher / Hasche, Christa u.a.: Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität. Berlin: Vistas, 1999. S. 119-150.
- Kopiez, Reinhard / Barthelmes, Barbara u.a.: Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 303-311.
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. (Übers. v. Reinold Werner). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft : Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. (Übers. v. Gustav Roßler). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2005.

- Lehmann, Hans-Thies: Theater als szenische Darbietungsform. In Brackert, Helmut / Stückrath, Jörn: Literaturwissenschaft : Ein Grundkurs. Reinbek: Rowohlt, 2004. S. 347-359.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe. Band 1. München: Carl Hanser, 1968.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe. Band 2. München: Carl Hanser, 1971
- Lienhard, Friedrich: Einführung in Goethes Faust. Leipzig: Quelle & Meyer, 1916.
- Lösch, Michael: Goethes Faust. München: Piper, 1999.
- Lotman, Jurij M.: Die Analyse des poetischen Textes. (Übers. v. Rainer Grübel). Kronberg: Scriptor, 1975.
- Müller, Regine: Fluchtlinien auf dem Theater. Christoph Marthalers Inszenierung von Goethes Faust Wurzel aus I+II. Diplomarbeit. Univ. Wien. 1998.
- Obenauer, Karl J.: Der faustische Mensch : Vierzehn Betrachtungen zum zweiten Teil von Goethes Faust. Jena: Eugen Diederichs, 1922.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Rohrbacher, Stefan / Schmidt, Michael: Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile. Reinbeck: Rowohlt, 1991.
- Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? (Übers. v. Traugott König). Reinbek: Rowohlt, 1981.
- Segre, Cesare: Schriften zu Literatur und Theater. (Übers. v. Käthe Henschelmann). Tübingen: Max Niemeyer, 2004.
- Thomsen, Henrieke: Theater der Visionen – Visionen der Theaterkritik. In: Balme, Christopher / Schläder, Jürgen: Inszenierungen : Theorie – Ästhetik - Medialität. Stuttgart: J.B. Metzler, 2002. S. 71-84.
- Wapnewski, Peter: Weißt du wie das wird...? : Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen – Erzählt, erläutert und kommentiert. München: Piper, 1995.
- Werling, Susanne: Handlung im Drama. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1989.

## **Videoaufzeichnungen**

Marthaler, Christoph (Regisseur): Goethes Faust  $\sqrt{1+2}$ . [Videoaufzeichnung]. Deutschland: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, 1993.

Härtl, Renate: (Regisseurin): Verweile doch, Du bist so schön. Christoph Marthaler inszeniert Goethes Faust  $\sqrt{1+2}$ . [Videoaufzeichnung] Deutschland: ZDF/arte, 1994.

## **Sonstige**

### **Zeitungen/Zeitschriften**

Malzacher, Florian: Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. In: *Theaterheute* Nr. 10 vom Oktober 2008. S. 6-13.

Kümmel, Peter: Autor und Über-Autor. In: *DIE ZEIT* Nr. 8 vom 18.02.2010. S. 46.

### **Lexika**

Müller, Joachim: Lexikoneintrag Faust. Eine Tragödie. In: von Wilpert, Gero (Hrsg.): *Lexikon der Weltliteratur. Band 3: Hauptwerke der Weltliteratur in Charakteristiken und Kurzinterpretationen.* München: dtv, 1997. S.361-362.

Landfester, Ulrike: Johann Wolfgang von Goethe – ›Faust‹. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage.* Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2009. Zitiert nach: *Kindlers Literatur Lexikon Online:* [www.kll-online.de](http://www.kll-online.de) Abgerufen am 20.03.10.

### **Webseiten**

Slevogt, Esther: Schrumpfform linker Ideologien. *Nachtkritik.de*, vom 6. Juli 2008: [Online-Ressource]. Abgerufen am 20.03.2010.

[http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=3093](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3093).

Jacobs, Joseph / Strack, Hermann u.a.: *Blood Accusation.* 2002. [Online-Ressource].

*JewishEncyclopedia.com:* Abgerufen am 20.03.2010.

<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=1173&letter=B>.

Homann, Ursula: *Goethe und das Judentum.* [Online-Ressource]. *ursulahomann.de:*

Abgerufen am 20.03.2010.

<http://www.ursulahomann.de/GoetheUndDasJudentum/komplett.html>

### Abstract

Die Arbeit versucht am Beispiel einer bestimmten Inszenierung aus dem Jahr 1993, *Goethes Faust*  $\sqrt{1+2}$ , das offensichtliche Spannungsverhältnis zwischen dem Begriff des postdramatischen Theaters und dem künstlerischen Schaffensprozess an klassischen Dramentexten durch gemeinhin dieser Strömung zugerechneten Theatermachern zu beleuchten. Im Detail wird darauf eingegangen, welche Autorenkörperschaften an der Genese der fertigen Inszenierung beteiligt sind, von der Vorlage über die Inszenierung bis zur Rezeption. Zu diesem Zweck wird im Theorieteil der Arbeit der Dramenbegriff ebenso analysiert wie die semiotischen Strukturen, die im literarischen Text des Dramas wie im theatralischen Text der Inszenierung zum Tragen kommen; außerdem wird der Transformationsvorgang – der der Inszenierung zugrunde liegende ‚Übersetzungsvorgang‘ – anhand wesentlicher Merkmale betrachtet. Weiterhin werden die spezifisch einzigartigen Eigenschaften des postdramatischen Theaters im Hinblick auf ihren semantisch-semiotischen Gehalt beleuchtet, sowie textuell-sprachliche und sonstige Spezifika dargelegt.

Im weiteren Verlauf wird besagte Inszenierung detailliert analysiert und mit der Vorlage Goethes verglichen, um Charakteristika im Umgang mit den Figuren und der chronologischen Kontinuität aufzuzeigen. Ferner wird der in der Inszenierung verwendete Fremdtext betrachtet, und in Bezug auf Herkunft, Einsatz und Bedeutung im Kontext der Inszenierung beleuchtet. Außerdem wird auf die spezifische Rolle dieses Dramas im deutschsprachigen Literaturkanon eingegangen, und die Auswirkungen auf die Inszenierung betrachtet.

Schließlich wird auf die Funktion des Rezipienten allgemein eingegangen, dessen ‚Mitarbeit‘ in postdramatischen Theaterarbeiten deutlich mehr gefordert wird als in historisch-tradierten Inszenierungen. Weiterhin wird versucht, anhand von ausgewählten Stellen der Inszenierung aufzuzeigen, wie eine solche Mitarbeit des Rezipienten aussehen kann und in wieweit dieser so selbst zum Autor wird.

## **Lebenslauf**

Konstantin Küspert

Geboren 1982 in Regensburg.

Abitur 2002 in Regensburg.

Zivildienst.

2003 bis 2006 Studium der Germanistik, Politik und Philosophie an der Universität Regensburg.

Ab 2006 Fortsetzung an der Universität Wien.