

„Geschehen“

Untersuchungen zur Buchform des Dramas

Magisterarbeit

Vorgelegt am Institut für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam

Erstgutachterin: Dr. Marianne Lüdecke
Zweitgutachter: Prof. Dr. Helmut Peitsch

Verfasser: Michael Bahn

Fächerkombination:
Literaturwissenschaft
Linguistik, Religionswissenschaft M.A.

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung - Keine kommerzielle Nutzung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
3.0 Deutschland
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/>

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
URL <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2013/6536/>
URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus-65361>
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-65361>

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Die Dramatik als Gattung und der dramatische Text	4
2.1 Die Dramatik als Gattung	4
2.1.1 Zur Abgrenzung von Epik und Dramatik.....	4
2.1.2 Die Kommunikationsebenen narrativer und dramatischer Texte.....	12
2.2 Der dramatische Text	15
2.2.1 Die Aufteilung der Textebene des Dramas	15
2.2.2 Exkurs zum Begriff der <i>Fiktionalität</i>	19
2.2.3 Ab- oder Anwesenheit einer vermittelnden Instanz	21
2.3 Zusammenfassung der bisherigen Erkenntnisse	27
2.4 Ein Modell zur Beschreibung der Buchform und der Nebentexte	29
2.4.1 Die Buchform als Aufzeichnung.....	29
2.4.2 Die Nebentexte als Verständnishilfen und vermittelnde Instanz	31
2.4.3 Das Modell, die Kommunikations- und Fiktionsebenen.....	37
2.5 Folgen für die Abgrenzung der Dramatik als Gattung	40
3 Das Drama „Geschehen“	43
3.1 August Stramm	44
3.1.1 Zur Biographie August Stramms.....	44
3.1.2 August Stramms Stellung in der (expressionistischen) Literatur	46

3.2. Strukturanalyse des Dramas	48
3.2.1 Aufbau des Dramas	48
3.2.2 Zum Verhältnis von Haupt- und Nebentext	51
3.2.3 Figurenkonstellation.....	55
3.3 Inhalt und Deutung des Dramas	58
3.3.1 Zusammenfassung der bisherigen Deutungen.....	58
3.3.2 <i>Genesis</i> 3,1-24 – Die Vertreibung aus dem Paradies als Vorlage.....	61
3.3.3 Untersuchung der einzelnen Akte	64
3.3.3.1 Der erste Akt – Einführung in den Konflikt.....	65
3.3.3.2 Der zweite Akt – Verlust der Augenhöhe	69
3.3.3.3 Der dritte Akt – die Verabsolutierung des eigenen Ichs	71
3.3.3.4 Der vierte Akt – das Einschreiten des Kosmos	75
3.3.3.5 Der fünfte Akt – Verkündung der Erkenntnis.....	81
3.4 Betrachtung der Ergebnisse	85
3.4.1 Wichtige Elemente und beeinflussende Entstehungsfaktoren	86
3.4.2 Die expressionistischen Elemente des Dramas	90
4 Zusammenfassende Betrachtung	93
5 Literaturverzeichnis	97

1 Einleitung

„[...]“

SIE *will sprechen, zerflattert, stürzt zu Boden, kauert den Kopf zur Erde geschüttert, stammelt Du!*

ER *fährt hoch, horcht auf, stutzt, reckt in gewaltiges Lachen, weist ab, roh, wild, rase Du! stößt den Fuß, bricht das Wimmern zu Boden, wirft mit gewaltiger Aufregung den Hebel herunter, jubelt, siegt*

I C H !

SCHREIE *flirren schwirren türmen bergen haufen pressen sticken zittern strecken sterben flirren*

BRAUSEN SAUSEN DONNERN BEBEN

ABGRUND

RASEN

NACHT¹

Der oben zitierte Auszug² soll sogleich einen ersten Denkanstoß liefern, der zu einem von zwei Problemfeldern dieser Arbeit führt: Woraus setzt sich die zitierte Textebene zusammen?

Folgt man Ulrike Stephan, so beinhaltet der Auszug „Rollentext“ und „Regieanweisungen“.³ Im obigen Beispiel beschränkt sich der Rollentext auf gerade einmal drei Wörter: Du, Du und Ich. Anders sieht es mit den sogenannten Regieanweisungen aus, die den Text klar dominieren. Aber sind es wirklich Anweisungen? Wie soll etwa die Stelle „SCHREIE *flirren schwirren türmen bergen haufen pressen sticken zittern sterben flirren*“ auf der Bühne umgesetzt werden? Sind es nicht eher geschehensvermittelnde Beschreibungen?

Dieser Frage wendet sich die vorliegende Arbeit unter anderem zu, während sie versucht, einen Überblick über die Gattung Dramatik zu gewinnen. Was genau ist es, das die Dramatik von der Lyrik und Epik trennt? Gibt es im Drama eine vermittelnde Instanz, wie es die Narratologie für die Epik annimmt? Oder unterscheidet sich das Drama tatsächlich gerade von epischen Texten durch das Fehlen einer Vermittlung, wie es die Literaturwissenschaft als konstitutives Element für die Gattung Drama festlegt?

Ein Blick auf die Fachliteratur zeigt, dass es unendlich viele Texte zur Dramatik gibt. Deswegen sollen im Folgenden vier Autoren repräsentativ für eine Vielzahl stehen, die

¹ Stramm, August (1990b), S. 241 f. – Da in der Ausgabe keine Zeilenangaben vorhanden sind, kann ich auch im weiteren Verlauf nur auf die jeweilige Seite verweisen.

² Eine Textkopie des Dramas befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

³ Vgl. Stephan, Ulrike (1982), S. 117.

sich letztlich mehr oder weniger stark auf diese vier bezieht. So werde ich zwei einführende Werke in die Literaturwissenschaft berücksichtigen, da Einführungen meist das Erste sind, das dem interessierten Leser in die Hand kommt, wenn es um einen allgemeinen und kurzen Überblick geht. Daran anschließend untersuche ich die beiden Standardwerke zur Dramenanalyse von Manfred Pfister und Bernhard Asmuth. Die vier Werke sollen vor allem dazu dienen, einen Überblick zu gewinnen, wie die Dramatik von Lyrik und Epik abgegrenzt wird, welche Kommunikationsebenen für das Drama vermutet werden und wie sich der dramatische Text zusammensetzt.

Von dieser Basis ausgehend, werde ich mich den Autoren zuwenden, die für eine vermittelnde Instanz im Drama eintreten und sie den Gegnern der vermittelnden Instanz gegenüberstellen. Nach der Beschreibung bisheriger Theorien zu diesem Thema entwerfe ich dann ein eigenes Modell, das die Aufgabe und Form eines dramatischen Textes in Abgrenzung zur Lyrik und Epik verdeutlichen soll. Ein besonderer Blick liegt dabei auf den verschiedenen Stufen von Fiktion und den daraus resultierenden Kommunikationsebenen eines Textes. Alle meine Untersuchungen werden währenddessen immer wieder zu dem oben zitierten Dramenauszug zurückkehren, ist er doch Anstoß für diese Arbeit.

Im zweiten Teil wende ich mich intensiv dem Drama „Geschehen“ von August Stramm zu. Ziel wird es sein, eine Deutung zu erarbeiten, die von den zuvor gewonnenen Erkenntnissen profitiert. Nach einem kurzen Blick auf Stramms Leben sowie seine Stellung im Expressionismus folgt die Strukturanalyse des Dramas. Hier werden der regelmäßige Aufbau, die Figurenkonstellation und das Verhältnis von Figurenrede und restlicher Textoberfläche eine Rolle spielen.

Nach dem Blick auf die Struktur des Dramas werde ich zunächst die verschiedenen Deutungen von „Geschehen“ kurz erläutern, die in der Fachliteratur eine Rolle spielen. Insgesamt ist die Literatur über August Stramms Werk nicht nur in der Menge, sondern auch in der Ausführlichkeit der jeweiligen Artikel sehr überschaubar, weshalb sich auch nur wenige Texte mit dem Drama beschäftigen.

Die sich anschließende Deutung von „Geschehen“ fußt auf der Frage, ob hier möglicherweise das Kapitel Genesis 3,1-24 in neuer Form verarbeitet wird. Lassen sich tatsächlich Spuren der Vertreibung aus dem Paradies wiederfinden? Diese Frage beachtend, werde ich die einzelnen Akte untersuchen, deuten und meine Vermutung schlüssig belegen. Die Ergebnisse zur Analyse und Interpretation fasse ich abschließend noch einmal kurz zusammen, um dann in Kapitel 4 dieser Arbeit ein Fazit zu ziehen.

Da der Autor August Stramm ein weitgehend unbeobachtetes Dasein in der Literaturlandschaft fristet, ist es mein Anliegen, ihn interessierten Lesern nahe zu bringen. Deswegen sollen sowohl mein erarbeitetes Modell zur Beschreibung des Dramas als auch meine Textdeutung nicht nur dem Literaturwissenschaftler und Deutschlehrer Zugang verschaffen, sondern ebenso dem interessierten Laien. Denn alle wissenschaftliche Entdeckung nützt nichts, wenn sie nur ein kleiner Kreis versteht und rezipiert. Folglich werde ich versuchen, in meinen Ausführungen allgemein verständlich zu bleiben, ohne den wissenschaftlichen Anspruch herabzustufen.

Aufgrund der mannigfachen Bedeutungen wissenschaftlicher Begriffe werde ich diese – sofern nicht bereits im Text an entsprechender Stelle geschehen – in einer Fußnote erläutern, um zu klären, welche der Bedeutungen ich ihnen beimesse.

2 Die Dramatik als Gattung und der dramatische Text

Bevor eine Analyse und Deutung von Stramms Text „Geschehen“ möglich ist, muss dieser zunächst einmal eingeordnet werden. Deswegen versuche ich im Folgenden zu klären, was das Drama als Textgattung von der Lyrik und Epik unterscheidet. Anschließend werfe ich einen genaueren Blick auf die so genannten Nebentexte – von Stephan als Regieanweisungen bezeichnet – um deren Status innerhalb des Dramentextes besser beurteilen zu können.

2.1 Die Dramatik als Gattung

Die Bezeichnung *Gattung* umfasst zwei Bereiche. Zum einen können die *literarischen Grundformen* gemeint sein – also Lyrik, Epik und Dramatik – zum anderen kann es sich dabei aber auch um die *historischen Gattungen* handeln wie Einakter, Tragödie, Komödie etc. In meinen folgenden Betrachtungen beziehe ich mich ausdrücklich auf die Grundformen.⁴

Die Literaturwissenschaft teilt ihr Arbeitsgebiet im Bereich der fiktionalen Texte⁵ in lyrische, epische und dramatische Texte ein. Doch so einleuchtend diese Unterteilung auf den ersten Blick ist, so schwierig lässt sie sich wissenschaftlich belegen. Interessanterweise scheint sich das Problem der Abgrenzung aller drei Gattungen voneinander nicht im Bereich Lyrik versus Dramatik oder Lyrik versus Epik abzuspielen, sondern die Unterscheidung von Epik und Dramatik bereitet der Forschung Kopfzerbrechen. Deshalb werfe ich zum Einstieg einen Blick auf zwei Einführungen in die Literaturwissenschaft, um dann die beiden Standardwerke zur Dramenanalyse von Manfred Pfister und Bernhard Asmuth unter der folgenden Fragestellung zu betrachten: Wie grenzen sie die Dramatik von der Epik ab, was also zeichnet ein Drama aus?

2.1.1 Zur Abgrenzung von Epik und Dramatik

In seiner „Einladung zur Literaturwissenschaft“ kommt Jochen Vogt nach einer oberflächlichen Betrachtung des dramatischen Textes schnell zu dem Schluss, „[...] daß er (in Versen oder in Prosa) prinzipiell als *direkte Personenrede* – und dabei zuallermeist als Wech-

⁴ Vgl. dazu Kravar, Zoran (1994), S. 173.

⁵ Zur genaueren Begriffserläuterung später mehr in Kapitel 2.2.2. Hier sei nur angemerkt, dass es neben fiktionalen auch faktuale Texte gibt, die kein fiktives Geschehen beschreiben, sondern Fakten wiedergeben. Ein Drama ist ein fiktionaler Text, eine wissenschaftliche Arbeit wie diese hier ist ein faktualer Text.

selrede oder *Dialog* [...] strukturiert ist“⁶. Daraus folgt für ihn: „Wenn wir dramatische Dialoge (oder auch Monologe) grundsätzlich als direkte Personenrede kennzeichnen, dann heißt dies auf der Kehrseite, daß eine erzählende Instanz *fehlt*.“⁷ Dies ist das erste Abgrenzungskriterium, das er zur Verfügung stellt – ein dramatischer Text besitzt keine erzählende (also vermittelnde) Instanz.

Weiterhin führt Vogt an, dass Dramen „[...] grundsätzlich und in aller Regel eben *für das Theater*, für eine Aufführung verfaßt [sind]“⁸. Zwar verweist er etwas später darauf, dass es auch Ausnahmen gebe, wie das Lesedrama oder den philosophisch-literarischen Dialog, doch „[...] grundlegend für unseren alltäglichen wie den literaturwissenschaftlichen Begriff von der Dramatik bleibt doch die *Doppelstruktur* von Text *und* Realisierung, von Drama *und* Theater“⁹. Diese „Doppelstruktur“ möchte ich als zweites Merkmal festhalten. Interessant ist an dieser Stelle auch, dass Vogt den Begriff *Drama* nur auf die Textform anzuwenden scheint, nicht aber auf die Aufführung.

Abschließend möchte ich noch darauf verweisen, dass Vogt, wenn er es auch nicht als möglichen Unterschied zur Lyrik und Epik benennt, auffällt, „[...] daß die Regisseure eine ziemliche Freiheit haben (oder sich nehmen), [...] Anweisungen des Verfassers abzuändern oder auch zu ignorieren“¹⁰. Ich fasse dies als eine dritte Abgrenzungsmöglichkeit auf.

Eine weitere Einführung in die literaturwissenschaftliche Arbeit wurde von Jost Schneider verfasst. Er sieht ebenfalls als wichtiges Abgrenzungskriterium an, dass es „[m]eistens [...] zu einer szenisch-plurimedialen Aufführung [kommt], die in aller Regel von mehreren oder sogar sehr vielen Personen vorbereitet und realisiert wird“¹¹. Die Existenz von Lesedramen ist dabei kein Einwand gegen diese Festlegung, denn auch hier müsse der Leser „[...] die plurimediale Struktur des Werkes mitberücksichtigen und – soweit möglich – imaginativ inszenierend nachvollziehen“¹². Des Weiteren stellt Schneider fast beiläufig fest: „Bei der Analyse dramatischer Figuren gibt es einige Besonderheiten, die aus der Abwesenheit einer vermittelnden Erzählinstanz [...] resultieren.“¹³ Wie zuvor schon Vogt verweist auch Schneider auf die Eingriffsmöglichkeiten in den literarischen Text durch den Regisseur, wenn dieser ein Stück aufführt. Schneider fragt: „Weshalb [...] dürfen in unserem Zeitalter

⁶ Vogt, Jochen (2002), S. 146 – (Hervorhebungen im Original).

⁷ Ebenda, S. 147 – (Hervorhebungen im Original).

⁸ Ebenda, S. 146 – (Hervorhebungen im Original).

⁹ Ebenda, S. 148 f. – (Hervorhebungen im Original).

¹⁰ Ebenda, S. 147.

¹¹ Schneider, Jost (2002), S.177.

¹² Ebenda, S. 177.

¹³ Ebenda, S. 179.

Dramentexte, nicht jedoch Gedichte oder Romane bei der öffentlichen Präsentation in ihrem Wortlaut verändert werden?“¹⁴ Eine Antwort bleibt er schuldig.

Zusammenfassend kommen Schneider und Vogt zu dem Schluss, dass das Drama sich in drei Punkten von epischen und lyrischen Texten unterscheidet: Es ist für die Aufführung gedacht, es besitzt keine vermittelnde Erzählinstanz und Nichtautoren können in den fertigen Text eingreifen, wenn er zur Aufführung kommt. Diese drei Abgrenzungskriterien im Gedächtnis behaltend, wende ich mich dem ersten von zwei Standardwerken zu, nämlich Manfred Pfisters Arbeit „Das Drama“.

Gleich zu Beginn seiner Ausführungen lehnt Pfister die bis dahin „[...] vorliegenden Reflexionen zu einer Gattungstheorie des Dramas [ab – M.B.] [...], da diese jeweils einen historisch spezifischen Formtyp normativ verabsolutieren und somit den Begriff ‘Drama’ entscheidend einengen“¹⁵. Um dieser normativen Verabsolutierung entgegenzutreten, versucht er, einige „Differenzqualitäten zwischen narrativen und dramatischen Texten“¹⁶ herauszuarbeiten. Dazu betrachtet er zunächst die narrative¹⁷ und dramatische Sprechsituation. Es geht ihm um die Frage nach der Beziehung von Autor und Rezipient. Pfisters Antwort bestätigt dabei bereits eines meiner bisher erarbeiteten Abgrenzungskriterien:

„Dramatische Texte unterscheiden sich also von episch-narrativen dadurch, daß sie durchgehend im Modus der Darstellung stehen, daß nirgends der Dichter selbst spricht. [...] [S]ieht sich der Rezipient eines dramatischen Textes unmittelbar mit den dargestellten Figuren konfrontiert, so werden sie ihm in narrativen Texten durch eine mehr oder weniger stark konkretisierte Erzählfigur vermittelt.“¹⁸

Kurz gesagt: Das Drama besitzt keine vermittelnde Instanz.

Dem von ihm zuvor zitierten Platon ist geschuldet, dass Pfister in diesem Abschnitt den Umweg über den nicht selbst sprechenden Dichter wählt. Er weist jedoch darauf hin, dass „[...] im Licht moderner Erzähltheorie [...] auch in narrativen Texten der Dichter nicht selbst spricht, sondern ein von ihm geschaffener fiktiver Erzähler“¹⁹.

Als eine Folge der fehlenden Erzählinstanz leitet Pfister die „Absolutheit dramatischer Texte“²⁰ ab, indem er, sich auf Peter Szondi stützend, darauf verweist, dass die im Stück

¹⁴ Vogt, Jochen (2002), S. 178.

¹⁵ Pfister, Manfred (2001), S.18.

¹⁶ Ebenda, S. 19.

¹⁷ *Narrativ* ist von der Narratologie (der Wissenschaft des Erzählens) abgeleitet und bedeutet ‘erzählend’.

¹⁸ Pfister, Manfred (2001), S. 20.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Ebenda, S. 22.

vollzogenen Sprechakte²¹ weder vom Autor stammen, noch an das Publikum gerichtet sind, sondern nur innerhalb der Geschehensebene des Dramas von Figur zu Figur stattfinden. Diese Absolutheit des Dramas kann jedoch, so Pfister, von dramatischen Stilfiguren dann durchbrochen werden, wenn eine Figur beispielsweise in der Komödie „beiseite spricht“²² und sich so indirekt an das Publikum wendet.

Ohne vermittelnde Instanz sei auch das ihr zugeordnete Raum-Zeit-Kontinuum nicht vorhanden, führt Pfister fort. Während in der Erzählung die dargestellte Welt vom Raum-Zeit-Kontinuum des Erzählers überspannt sei, bestimme in dramatischen Texten allein das Raum-Zeit-Kontinuum der dargestellten Handlung den Textablauf. Daher sei es in Erzählungen beispielsweise möglich, die Chronologie des Erzählten beliebig umzustellen oder Zeitabläufe zu raffen bzw. zu dehnen. Diese Möglichkeit habe das Drama nicht.²³ Deswegen entstehe im Drama der „[...] Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, [...] während [...] sich in narrativen Texten eine Überlagerung der Zeitebene des Erzählten durch die Zeitebene des Erzählens und damit eine Distanzierung des Erzählten in die Vergangenheit findet“²⁴. Aber nicht nur die Zeitform ändert sich dadurch, sondern auch die Art, wie Figuren charakterisiert werden:

„Überlagern sich in narrativen Texten die Rede des Erzählers und die Rede der fiktiven Figuren, die vom Erzähler zitiert eingeführt wird, so reduzieren sich die sprachlichen Äußerungen im plurimedial inszenierten dramatischen Text auf die monologischen oder dialogischen Repliken der Dramenfiguren [...]: die Figuren können sich als Redende selbst darstellen.“²⁵

Und weiter: „Der Dialog, in ‘lyrischen’ und narrativen Texten ein fakultatives Gestaltungsmittel unter anderen, ist im Drama der grundlegende Darstellungsmodus.“²⁶ Mit anderen Worten: Das Drama entsteht erst aus dem gesprochenen Wort.²⁷

Die bisher dargelegten Ausführungen Pfisters beinhalten immer wieder den Begriff *plurimedial*, wie ihn Schneider schon verwandte, der soviel bedeutet wie ‘mehrere Medien

²¹ *Sprechakt* umfasst hier alle rollensprachlichen Äußerungen, die vollzogen werden.

²² Das *Beiseite-Sprechen* gibt einen Hinweis auf das Bewusstsein einer Figur, die dadurch beispielsweise eine Situation kommentieren und so weitere Informationen vergeben kann. Eine Besonderheit des Beiseite-Sprechens ist, dass die Figuren im Stück das Gesprochene entweder wahrnehmen oder eben nicht wahrnehmen, dieses jedoch in keinem der beiden Fälle verstehen können. Da der Zuschauer indirekt angesprochen wird, denn ihm werden Informationen vermittelt, ist dies ein Ausbruch aus der Absolutheit des Dramas, die nur ein Gerichtet-Sein der Äußerung an einen Empfänger innerhalb des Stückes zulässt. – Vgl. dazu Pfister, Manfred (2001), S. 192 ff.

²³ Vgl. Pfister, Manfred (2001), S. 22 f.

²⁴ Ebenda, S. 23.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Ebenda, S. 23 f.

²⁷ Dass dies nicht völlig stimmen kann, zeigt bereits der ausgewählte Textauszug aus Stramms Drama, denn auf den reinen Dialog reduziert, ließe sich nicht mehr sehr viel darüber sagen.

umfassend'. Schneider wies damit auf die zweiteilige Form des Dramas hin – als Text und als Aufführung. Auch Pfister nimmt diese Eigenschaft des Dramas auf und grenzt mit deren Hilfe literarische Texte wie den rein dialogisch konzipierten Roman vom Drama ab, denn: „Der dramatische Text als ein ‘aufgeführter’ Text bedient sich, im Gegensatz zu rein literarischen Texten, nicht nur sprachlicher, sondern auch außersprachlich-akustischer und optischer Codes; er ist ein synästhetischer Text.“²⁸

Ich werde im weiteren Verlauf den Begriff der *Plurimedialität* ebenfalls übernehmen. Allerdings möchte ich ihn an dieser Stelle noch einmal schärfer vom Drama als Text abgrenzen. Das Drama ist in meinem Verständnis plurimedial – es besitzt eine Textform und eine Aufführungsform. Die Textform selbst, in der Literatur ebenfalls *Drama* genannt, ist nicht plurimedial. Sie ist *monomedial*, das heißt, sie besitzt nur eine Form, nämlich die Textform. Damit grenze ich mich von Vogt ab, der, wie zuvor erwähnt, den Begriff *Drama* nur auf die Textform bezieht und dieser folglich Plurimedialität unterstellt.

Bis hierher zusammengefasst, lässt sich folgendes festhalten: Pfister sieht wie Vogt und Schneider das Drama als plurimedial an, also aufteilbar in den Text und die Aufführung. Auch die vermittelnde Instanz hält er im Drama für nicht gegeben und beschreibt die daraus resultierenden Unterschiede zwischen narrativen und dramatischen Texten wie ich sie oben festgehalten habe. Was er jedoch nur am Rand anspricht, ist die Möglichkeit des Regisseurs, den Text zu verändern. Dies mag überraschen, da er neben der literarischen Analyse eigentlich stets (und manchmal vor allem) die Aufführung im Blick behält.

Anders als Pfister erwähnt Bernhard Asmuth in seiner „Einführung in die Dramenanalyse“ sehr eindeutig das Recht des Regisseurs (und nicht nur dessen), in einen Text einzugreifen. Auch wenn er dies erst ganz am Ende seiner Ausführungen zur Sprache bringt und nicht zwingend als Abgrenzungskriterium bzw. Merkmal formuliert: „Der Autor schreibt Bühnenanweisungen, die von den Darstellern dann oft nicht befolgt werden. Die Schauspieler bzw. Regisseure ihrerseits greifen kürzend, umstellend, sachlich und sprachlich aktualisierend oder gar tendenzverändernd in den Dialogtext ein [...]“²⁹. Dieses Zitat macht noch einmal deutlich, wie wenig der Dramentext vor äußeren Eingriffen geschützt ist, wenn er zur Aufführung kommt. Die Möglichkeit, dass es bei einer Gedicht- oder beispielsweise Romanlesung zu ähnlichen Veränderungen kommen kann, wird schon von Schneider als

²⁸ Pfister, Manfred (2001), S. 24 f.

²⁹ Asmuth, Bernhard (1997), S. 185.

eher unwahrscheinlich betrachtet.³⁰ Interessant ist hierbei jedoch, dass diese Eingriffsmöglichkeiten anscheinend nur auf die Aufführung bezogen sind. Mit der Überführung des Textes auf die Bühne – also in die Form eines „theatralischen Textes“, wie Erika Fischer-Lichte den inszenierten Text beschreibt³¹ – werden die Veränderungen erst möglich. Das Drama als gedrucktes Werk, vom Autor an den Verlag weitergereicht, erfährt keine Änderungen, die nicht vom Autor genehmigt wurden. Es muss also an der Plurimedialität des Dramas liegen, an seiner Fähigkeit, zwei Künste (die Literatur und das Schauspiel) bzw. zwei Wissenschaften³² (die Literaturwissenschaft und die Theaterwissenschaft) an sich zu binden. Da auch Asmuth feststellt: „Gewöhnlich heißt schon der schriftliche Text Drama, doch seine wahre Bestimmung findet er erst auf der Bühne“³³, werde ich für den weiteren Verlauf von folgender Prämisse ausgehen – der Begriff *Drama* beschreibt ein Gesamtkunstwerk, das sich aus dem dramatischen Text und aus der Vielzahl seiner Aufführungen zusammensetzt. Sowohl der schriftliche Text als auch die Aufführung für sich betrachtet, machen nur einen Teilaspekt des Dramas aus.

Bis jetzt habe ich bei Asmuth bereits zwei Abgrenzungskriterien wiederfinden können – die Plurimedialität des Dramas und die mögliche Veränderung des Textes, wenn er zur Aufführung kommt. Wie sieht es nun mit dem dritten Kriterium aus, der fehlenden Erzählinstanz? Auch dazu äußert Asmuth sich. In einem Diagramm unterscheidet er die Epik von der Dramatik dadurch, dass erstere aus Erzählerrede und Figurenrede bestehe, letztere aus Figurenrede und szenischer Darbietung.³⁴ Diese Gegenüberstellung zeigt vor allem eines noch einmal deutlich auf: Die Figurenrede ist Teil beider Gattungen. Die vermittelnde Erzählinstanz der Epik hingegen scheint im Drama von der szenischen Darstellung aufgefangen zu werden. Aber bezieht sich diese vermeintliche Tatsache wirklich auf beide Dramenaspekte oder nur auf die Aufführung? Wie wird die szenische Darbietung im Text transportiert? Und vor allem: Wer transportiert sie?

Bevor ich mich im weiteren Verlauf diesen Fragen widme, sollen die bisherigen Erkenntnisse noch einmal zusammengefasst werden:

1. Der Begriff *Drama* beschreibt eine Art Gesamtkunstwerk, das sich aus dem dramatischen Text und der Aufführung zusammensetzt – es ist also plurimedial.

³⁰ Vgl. Schneider, Jost (2002), S. 178 und S. 5 f. dieser Arbeit.

³¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika (1999).

³² Wenn nicht sogar drei Wissenschaften, denn auch die Linguistik beschäftigt sich mit dem dramatischen Text.

³³ Asmuth, Bernhard (1997), S. 10.

³⁴ Vgl. ebenda, S. 12.

2. In den dramatischen Text kann eingegriffen werden, wenn er zur Aufführung gebracht wird. Es muss also ein Unterschied zwischen der Integrität der Textform und der der Bühnenform bestehen.
3. Das Drama besitzt keine vermittelnde Erzählinstanz wie die Epik oder etwa die Lyrik in Form des lyrischen Ichs.

Diese drei Punkte lassen sich als mögliche Abgrenzungskriterien der Dramatik von der Lyrik und Epik aus den bisherigen Texten herausfiltern. Punkt eins setze ich im weiteren Verlauf der Arbeit als Axiom voraus, als eine grundlegende Annahme also, die „keinen Beweis benötigt“³⁵. Ich gehe somit davon aus, dass ein Drama immer plurimedial ist, auch wenn es sich dabei um ein sogenanntes „Lesedrama“ handelt, denn schon Schneider weist darauf hin, dass bei jeder Dramenlektüre die Aufführung imaginativ nachvollzogen werden müsse, soweit dies möglich sei. Dieses Kriterium bezieht sich ausdrücklich auf Dramen, die *inszeniert*³⁶ werden, weil ihnen ein Text zur Verfügung steht. Auch bei Stücken, die erst nachträglich in Textform festgehalten wurden, gehe ich wenigstens von einem zuvor existierenden Manuskript aus, auf dessen Grundlage die Inszenierung erfolgte. Ausgeschlossen sind an dieser Stelle allerdings sämtliche Formen des Improvisationstheaters. Ich behaupte somit, dass es Theater ohne dramatische Textgrundlage, nicht aber einen dramatischen Text ohne eine – wenigstens imaginierte – Aufführung geben kann.

Die beiden übrigen Kriterien zwei und drei bedürfen hingegen einer genaueren Untersuchung. Wie können die Eingriffe in den Text bei der Aufführung erklärt werden und ist eine vermittelnde Erzählinstanz nicht doch nachweisbar?

Ein erneuter Blick auf den Dramenauszug wird nötig:

„[...]“

SIE *will sprechen, zerflattert, stürzt zu Boden, kauert den Kopf zur Erde geschüttert, stammelt Du!*

ER *fährt hoch, horcht auf, stutzt, reckt in gewaltiges Lachen, weist ab, roh, wild, rase Du! stößt den Fuß, bricht das Wimmern zu Boden, wirft mit gewaltiger Aufregung den Hebel herunter, jubelt, siegt*

I C H !

SCHREIE *flirren schwirren türmen bergen haufen pressen sticken zittern strecken sterben flirren*

³⁵ Vgl. Wahrig-Burfeind, Renate (2000), S. 228.

³⁶ Nach meinem Verständnis kann ein Stück nur *inszeniert* werden, wenn ihm eine – wie auch immer geartete – Vorgabe zu Grunde liegt. Ansonsten handelt es sich um *Improvisationen*, die aus der Situation heraus gefunden werden.

BRAUSEN SAUSEN DONNERN BEBEN
ABGRUND
RASEN
NACHT³⁷

Der dramatische Text „Geschehen“ von August Stramm ist zur Aufführung bestimmt, so habe ich es gerade festgelegt, auch wenn er bisher noch nicht aufgeführt wurde, soweit ich das überblicken kann.

In den dramatischen Text „Geschehen“ könnte eingegriffen werden, brächte man ihn zur Aufführung. Wie kann dies möglich sein, wenn Stephan einen dramatischen Textauszug doch mit den Textebenen Rollentext und Regieanweisungen beschreibt? Müssen Regieanweisungen nicht beachtet werden? Macht dies nicht eine Anweisung aus?

Der dramatische Text „Geschehen“ besitzt keine vermittelnde Erzählinstanz. Ist das tatsächlich der Fall? Habe ich nicht schon zu Beginn festgestellt, dass „SCHREIE *flirren schwirren türmen bergen haufen pressen stecken zittern strecken sterben flirren*“ weniger eine Anweisung als vielmehr eine Geschehensvermittlung ist? Und wenn dies tatsächlich zutreffen sollte – wer vermittelt dann das Geschehen? Vom wem stammt diese Äußerung?

Genau diesen Fragen gehen auch andere Wissenschaftler wie Gerhard Tschauder³⁸, Roland Harweg³⁹ oder Ansgar Nünning⁴⁰ nach. Sie versuchen, den aus der Epik bekannten Erzähler auf das Drama zu übertragen. Allerdings gehen sie dabei in sehr verschiedener Weise vor und stützen sich in ihren Untersuchungen auf unterschiedliche Textebenen, wie sich noch zeigen wird. Zunächst einmal stimmen sie jedoch alle mit meinem zuvor aufgestellten Axiom überein, dass das Drama plurimedial sei. Das zweite Abgrenzungskriterium, die Eingriffsmöglichkeit in den dramatischen Text, findet hingegen kaum Beachtung in ihren Arbeiten. Sie legen ihren Schwerpunkt klar auf den dritten, von mir betrachteten Aspekt, die Annahme des Fehlens einer vermittelnden Instanz, und versuchen diesen zu widerlegen. Inwieweit ihnen das gelingt, werde ich in den nächsten Kapiteln noch ausführen. Dazu werfe ich zuerst einen kurzen Blick auf die Kommunikationsebenen narrativer und dramatischer Texte. Wo liegen die Unterschiede zwischen beiden Gattungen? Anschließend schaue ich mir den dramatischen Text genauer an - woraus besteht dieser und lässt sich eine vermittelnde Instanz tatsächlich nachweisen oder nicht doch ausschließen?

³⁷ Stramm, August (1990b), S. 241 f.

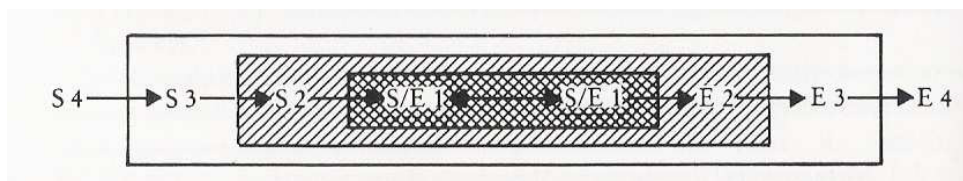
³⁸ Vgl. Tschauder, Gerhard (1991).

³⁹ Vgl. Harweg, Roland (2001).

⁴⁰ Vgl. Nünning, Ansgar u. Sommer, Roy (2002).

2.1.2 Die Kommunikationsebenen narrativer und dramatischer Texte

Seit längerer Zeit geht die Literaturwissenschaft davon aus, dass ein Text verschiedene Kommunikationsebenen besitzt. Dies erklärt sich bei fiktionalen Texten aus dem dort beschriebenen fiktiven Geschehen heraus. Letzteres muss sich, zumindest im Vergleich mit unserer nicht-fiktiven Welt, auf einer eigenen Kommunikationsebene abspielen, denn die Figuren sprechen nicht mit mir als Leser, sondern sie kommunizieren untereinander in ihrer fiktiven Welt. Pfister setzt das folgende Modell für die narrativen Texte an:



Modell 1: Manfred Pfister⁴¹

S steht hier für Sender und E für Empfänger. Die Schraffierungen zeigen die übergeordneten Ebenen.

S/E1 meint die im Werk agierenden und kommunizierenden Figuren. Um diese Ebene herum gestaltet sich die Welt der vermittelnden Erzählinstanz. In ihr nimmt der Erzähler die Position S2 ein. Seine Erzählung richtet er an einen bestimmten Empfänger (E2), der nicht der Leser ist, sondern eine Person innerhalb des Erzählkosmos, also eine fiktive Person, die dem Erzähler zuhört. Diese Figur E2 muss nicht zwingend im Text benannt werden, sie ist automatisch impliziert, weil der fiktive Erzähler seine Anrede an jemanden richten muss, der sich auf seiner Wahrnehmungsebene befindet. Die Positionen S3 und E3 sind heute recht umstritten in der Literatur.⁴² Sie stehen für einen idealen Autor (S3) und einen idealen Leser (E3). Sie kommen aus der Überlegung zustande, dass ein nicht-fiktiver Leser (E4) durch einen Text eine Vorstellung vom Autor (S3) gewinnt, die nicht zwingend mit dem empirischen, also nicht-fiktiven Autor (S4) übereinstimmen muss. Gleichzeitig richtet der Autor (S4) sich beim Schreiben auf einen Leser (E3) ein, für den er schreibt. Dieses Bild des Lesers wiederum muss nicht dem empirischen Leser entsprechen.

Zu den Kommunikationsebenen schreibt Pfister

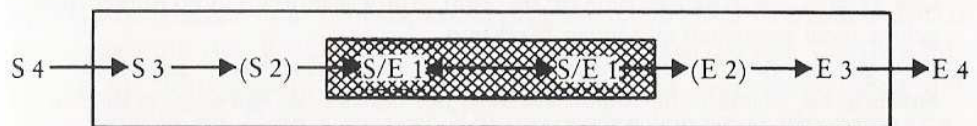
„Das doppelt schraffierte Feld bezeichnet das ‘innere Kommunikationssystem’ (N1) des Textes, das einfach schraffierte das ‘vermittelnde Kommunikationssystem’ (N2)

⁴¹ Pfister, Manfred (2001), S. 20.

⁴² Vgl. u.a. Korthals, Holger (2003) oder Nünning, Ansgar u. Sommer, Roy (2002).

und die übergeordneten Niveaus N3 und N4 das ‘äußere Kommunikationssystem’, zunächst in idealisierter, dann in realer Form.⁴³

Für den dramatischen Text setzt er ein ähnliches Modell an:



Modell 2: Manfred Pfister⁴⁴

Die Positionen S2 und E2 sind in diesem Modell nicht besetzt, das heißt, die Kommunikationsebene N2 der Erzählinstanz entfällt hier. Diesen Wegfall kompensiert der dramatische Text dadurch, dass er „[...] über außersprachliche Codes und Kanäle [verfügt], die die kommunikative Funktion S2 und E2 zum Teil übernehmen können, und daß ein anderer Teil auf das innere Kommunikationssystem verlagert werden kann [...]“⁴⁵. Ferner weist Pfister darauf hin, dass es im Drama durchaus episierende Tendenzen gebe wie den Chor der antiken Tragödie oder die Einführung moderner Kommentatorfiguren im epischen Drama. Diese könnten dann die Niveaus S2 und E2 besetzen.⁴⁶ Mit dieser Feststellung hat Pfister insofern recht, als er sich auf das aufgeführte Stück bezieht. Innerhalb eines dramatischen Textes hingegen muss diese Betrachtung meiner Meinung nach differenzierter gestaltet werden, wie sich im Folgenden noch zeigen wird. Denn die Verfechter einer vermittelnden Instanz im Drama beziehen sich nicht nur auf die Figurenrede, sondern auch auf die sie umgebenden Texte. Eine Kommentatorfigur wäre jedoch nur eine weitere Schicht im fiktiven Geschehen, die noch immer von den sogenannten Regieanweisungen eingeraht werden würde.

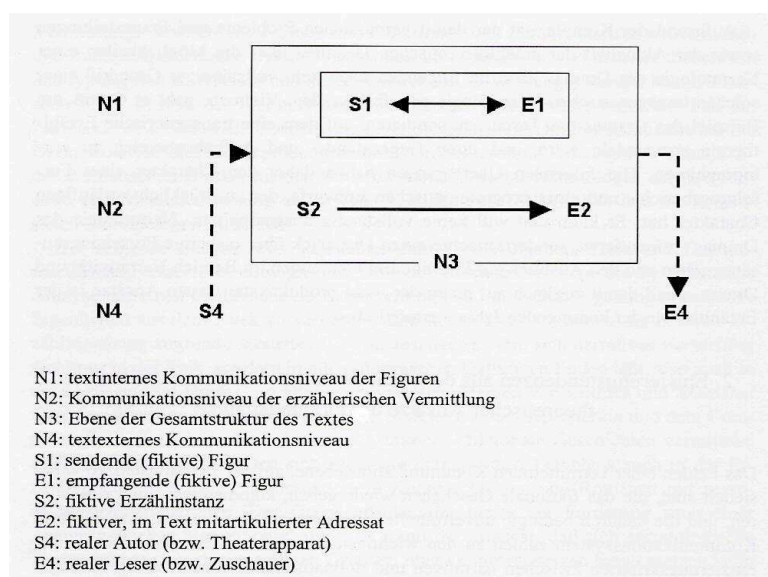
Untersuchungen zu Figuren dieser Art fordern Nünning und Sommer in einem gemeinsamen Aufsatz. Ihr Modell erzählender Texte entspricht dem Pfisters durchaus, auch wenn es einen entscheidenden Unterschied gibt. Obwohl sich hier wie bei Pfister vier Kommunikationsebenen (N1–N4) finden lassen, entfallen der „ideale“ Autor (S3) und der „ideale“ Leser (E3):

⁴³ Pfister, Manfred (2001), S. 21.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 21 f.

Modell 3: Ansgar Nünning⁴⁷

Folge man der normativen Gattungstheorie und setze dieses Modell als Norm an, so Nünning und Sommer, „[...] dann erscheinen Dramen, in denen Erzählinstanzen eine vermittelnde Kommunikationsebene etablieren, als eine Deviation bzw. Sonderform, als eine mehr oder weniger seltene Ausnahme, die die Regel bestätigt.“⁴⁸ Dies sei aber gerade nicht der Fall, heißt es weiter, da in vielen Dramen sehr wohl eine Erzählinstanz etabliert werde. So sei die Position dieser Instanz oft ähnlich besetzt wie in einer Ich-Erzählung, also mit einer Figur, die am Geschehen auf dem Kommunikationsniveau der Figuren teilnehme.⁴⁹

Diesem Weg der Beschreibung einer möglichen Erzählinstanz werde ich im weiteren Verlauf der Arbeit nicht folgen. Denn wie schon erwähnt, beziehen sich Nünning und Sommer auf eine im Stück agierende Figur. Ihre Betrachtung hat somit wenig mit den von mir untersuchten Textebenen zu tun. Trotzdem kommen Nünning und Sommer zum Schluss ihres Aufsatzes kurz auf dieses Thema zu sprechen. Ihre Ausführungen enden in einem Kapitel, das Aufgaben und Ziele einer transgenerischen Erzähltheorie zusammenfasst. Darin heißt es während einer Aufzählung von verschiedenen Erzählelementen im Drama lapidar in Klammern gesetzt: „Die Aufzählung ist weder vollständig (z.B. fehlen traditionell als episch bezeichnete Nebentexte wie Inquit-Formeln und Bühnenanweisungen) noch systematisch geordnet.“⁵⁰ Die Erwähnung von *Inquit-Formeln*⁵¹ sowie Bühnenanweisungen, die hier als „Nebentexte“ bezeichnet werden, gerät so zur Nebensache. Es

⁴⁷ Nünning, Ansgar (1989). In: Nünning, Ansgar u. Sommer, Roy (2002), S.110.

⁴⁸ Nünning, Ansgar u. Sommer, Roy (2002), S.110.

⁴⁹ Ebenda, S. 110 f.

⁵⁰ Ebenda, S.121.

⁵¹ *Inquit-Formel* meint übersetzt ‘Er sagt – Formel’ und ist eine Bezeichnung für die Figurenbenennung vor der Figurenrede.

wird dadurch noch einmal deutlich, dass Nünning und Sommer sich vor allem auf die im Text beschriebenen Figuren und Stimmen (wie die Stimme aus dem Off) beziehen. Die Textoberfläche tritt in ihrer Untersuchung in den Hintergrund. Ich hingegen suche gerade nach einer Erklärung für die Existenz von diesen sogenannten *Nebentexten*. Deswegen stehen in meinen folgenden Betrachtungen der dramatische Text und dessen Textoberfläche im Mittelpunkt.

2.2 Der dramatische Text

Wenn man ein Drama liest, unterscheidet man schnell zwischen der Figurenrede und dem restlichen Text. Das liegt vor allem daran, dass beide Textformen schon typographisch voneinander abgehoben sind. Dieser Unterschied kann seinen Ursprung nicht allein in der Begründung der besseren Lesbarkeit finden, sondern muss auch inhaltliche Konsequenzen haben. Deswegen vermute ich unterschiedliche Aufgaben, die beide Textformen zu erfüllen haben. Diesen Aufgaben wende ich mich nun zu, um mich dabei für eine vorerst endgültige Bezeichnung der Textebenen zu entscheiden. Dazu wird neben einem kleineren Blick auf die Figurenrede ein größerer auf die sie umgebenden Texte geworfen.

2.2.1 Die Aufteilung der Textebene des Dramas

Seit Beginn dieser Arbeit ist eines klar – die Figurenrede wird vom Rest des Textes unterschieden. Zum besseren Verständnis dieser beiden Textteile habe ich mich bisher auf Stephan und deren Begriffe von der Regieanweisung und dem Rollentext gestützt. Dem werde ich nun etwas genauer nachgehen, da ich die Bezeichnung Regieanweisung auf Stramms Dramenauszug bezogen bereits in Frage gestellt habe.⁵² Denn auch wenn Stephan in ihrer Arbeit die Regieanweisungen noch weiter differenziert (in „szenische Anweisungen“, „primäre und sekundäre Rollenanweisungen“ sowie „epische Bemerkungen“) und so deren unterschiedliches Potenzial – das weniger mit Anweisungen zu tun hat – herausstellt, muss es doch auch andere Termini geben.⁵³ Und tatsächlich diskutiert sie im Vorfeld unter anderem die Textbenennungen *Haupttext* und *Nebentext*, wie sie Roman Ingarden 1960 einge-

⁵² Auch Regula Rüegg spricht im Zusammenhang mit dieser Textebene von „Anweisungen“, die der Autor gebe. Ihre Arbeit bezieht sich vor allem auf die Untersuchung von nonverbaler Kommunikation – also von Verhaltensweisen der Figuren, die etwas vermitteln, ohne Worte zu verwenden (wie ein Nicken zur Bestätigung) – und so wechselt sie schnell zur Bezeichnung *Kinegramm*. Da Rüegg in ihrem Buch einem sehr speziellen Thema nachgeht und sie so nur einen Teil meines Untersuchungsgegenstandes streift, kann im weiteren Verlauf darauf verzichten, ihre Arbeit vergleichend heranzuziehen. – Vgl. Rüegg, Regula (1991).

⁵³ Vgl. Stephan, Ulrike (1982), S. 118 ff.

führt hat.⁵⁴ Den Haupttext bildet, demnach, die Figurenrede, der Rest sind „[...] sprachliche Textsegmente [...], die in der Bühnenrealisierung nicht gesprochen manifest werden“⁵⁵. Nach Asmuth, der sich dieser Teilung anschließt, umfassen Nebentexte somit

„[...] Titel, gegebenenfalls Motto, Widmung und Vorwort, im 17. Jh. oft auch einen Abriß des Drameninhalts, sodann einigermaßen regelmäßig das Personenverzeichnis (oft schon mit Orts- und Zeitfixierung [...]), die Kennzeichnung bzw. Numerierung der Handlungsteile (Akte, Handlungsabschnitte, Auftritte), Bühnenanweisungen zur Schauplatzgestaltung (Szenarium) und oft auch zur erforderlichen Anwesenheit oder zum Aussehen der jeweils auftretenden Figuren, Nennung der Figuren jeweils bei Beginn einer Äußerung und schließlich, in die Redepassagen eingelassen, Bühnenanweisungen zum gestischen Verhalten der Figuren.“⁵⁶

Stephan kritisiert diese Differenzierung in Haupt- und Nebentext als irreführend, da sie zu der Assoziation verleiten würde,

„[...] daß es sich beim Haupttext um den wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks handelt, [...] mit Nebentext dagegen nur ein eher peripherer und sekundärer Bereich beschrieben wird, der auch weitaus leichter und unbekümmerter vernachlässigt und in einer Inszenierung verändert werden kann.“⁵⁷

Ich gebe Stephan recht, wenn sie auf die Möglichkeit der Irreführung durch diese Bezeichnungen verweist, meint doch Pfister ebenfalls, „[...] daß die quantitativen und qualitativen Relationen zwischen den beiden Textschichten, die durch diese Bezeichnung suggeriert werden, keineswegs von überhistorischer Konstanz sind“⁵⁸.

Auch Tschauder teilt diese Bedenken, wenn er feststellt, die Differenzierung in Haupt- und Nebentext suggeriere, „[...] daß derjenige Textteil, der den Abdruck von der Aufführung unterscheidet, von sekundärer Bedeutung ist [...]“⁵⁹. Trotzdem wendet er sich gegen die von Stephan bevorzugte Regieanweisung: „Abgesehen nämlich davon, daß die als Regieanweisung bezeichneten Textteile in aller Regel die syntaktische Form von Aussagen, nicht aber von Anweisungen haben, müßte die Zuordnung zu diesem Sprechakttypus konsequenterweise auch auf den Haupttext ausgedehnt werden [...]“⁶⁰. In einem solchen Fall lautete Stramms Textbeispiel nicht: „SIE *will sprechen, zerflattert, stürzt zu Boden, kauert den Kopf zur Erde geschüttert, stammelt Du!*“⁶¹, sondern es müsste als Regieanweisung folgendermaßen gestaltet sein: „SIE *soll sprechen wollen, soll zerflattern, zu Boden stür-*

⁵⁴ Vgl. den Verweis darauf u.a. in: Stephan, Ulrike (1982), S. 115 f.

⁵⁵ Pfister, Manfred (2001), S. 35.

⁵⁶ Asmuth, Bernhard (1997), S. 51.

⁵⁷ Stephan, Ulrike (1982), S. 115 f.

⁵⁸ Pfister, Manfred (2001), S. 35.

⁵⁹ Tschauder, Gerhard (1991), S. 52.

⁶⁰ Ebenda.

⁶¹ Stramm, August (1990b), S. 241.

zen, den Kopf geschüttert zur Erde kauern, stammeln und sagen Du!“ Diese Art der Beschreibung ist für einen Text, der möglicherweise Aufführungsgrundlage sein soll, natürlich nicht akzeptabel und viel zu unübersichtlich. Deswegen werde ich mich vorerst der Unterscheidung in Haupt- und Nebentext anschließen, da sie sich weitestgehend in der Literatur durchgesetzt hat. Aber auch ich verweise darauf, dass dies keine Aussage über die Wichtigkeit oder Unwichtigkeit eines der beiden Textteile trifft!⁶²

Was der Nebentext alles umfassen kann, habe ich bereits etwas weiter oben festgehalten. Aus der Theatergeschichte zeigt sich, dass „[...] die qualitativen und quantitativen Relationen von Haupt- und Nebentext [...] historisch und typologisch äußerst variabel [sind – M.B.]“⁶³. So erklärt sich die rasante Zunahme von Nebentexten im Theater der Moderne mit der parallel stattfindenden *Theatralisierung*. Dies

„[...] bedeutet die Loslösung von der Dominanz des Worts im herkömmlichen Schauspiel, die Aufwertung seiner optischen Komponenten, die Erhebung der *Aufführung* über die bloße *Ausführung* der Vorgaben eines autonomen Textsubstrats zu einem seinerseits autonomen Ensemble verbaler und non-verbaler Zeichen sowie – daraus notwendig folgend – die gesteigerte Bedeutung des Regisseurs.“⁶⁴

Es entstand das sogenannte *Regietheater*, das sich bis heute gehalten hat. Hier ist der Regisseur nicht mehr „[...] ein Spielleiter, ein Arrangeur ohne eigenständige künstlerische Kompetenzen“⁶⁵. Stattdessen wird er zu einer „[...] zentralen schöpferischen Instanz des Theaters [...] zum autonomen Partner, ja Konkurrenten des Dramatikers“⁶⁶. Letzterer musste dem sich ausweitenden Einfluss des Regisseurs etwas entgegensetzen und so seien Nebentexte, wie Pfister schreibt, Zeichen für „[...] ein ausgeprägtes Mißtrauen der Bühne, der Regie und den Schauspielern gegenüber, aus dem heraus der schriftlich fixierte Text zum autonomen Werk verabsolutiert wird“⁶⁷. Inwieweit diese Betrachtungsweise einer Tatsache entspricht, bleibt meiner Meinung nach vom jeweiligen Autor abhängig. So wird es Autoren geben, die ihre Nebentexte als Anweisung verstehen und folglich entsetzt sind, wenn sie eine davon abweichende Aufführung auf der Bühne sehen. In Stramms Fall hingegen sehe ich diese Annahme als eher spekulativ an, wie ich später noch ausführen werde.

⁶² Holger Korthals zeigt in seinem Buch tatsächlich „instruktive Regieanweisungen“ auf, die sich im europäischen Mittelalter finden lassen. Er verweist dabei u.a. auf das französische *Jeu d'Adam* (Adamsspiel). Diese Beispiele sind meines Erachtens nach zwar ungewöhnlich, erzwingen aber keine Änderung meiner gewählten Terminologie, denn dass dort Nebentexte als Anweisungen auftreten, ist eine Besonderheit, nicht die Regel! – Vgl. Korthals, Holger (2003), S. 389 ff.

⁶³ Pfister, Manfred (2001), S. 35.

⁶⁴ Borchmeyer, Dieter (1994), S. 422 – (Hervorhebungen im Original).

⁶⁵ Ebenda.

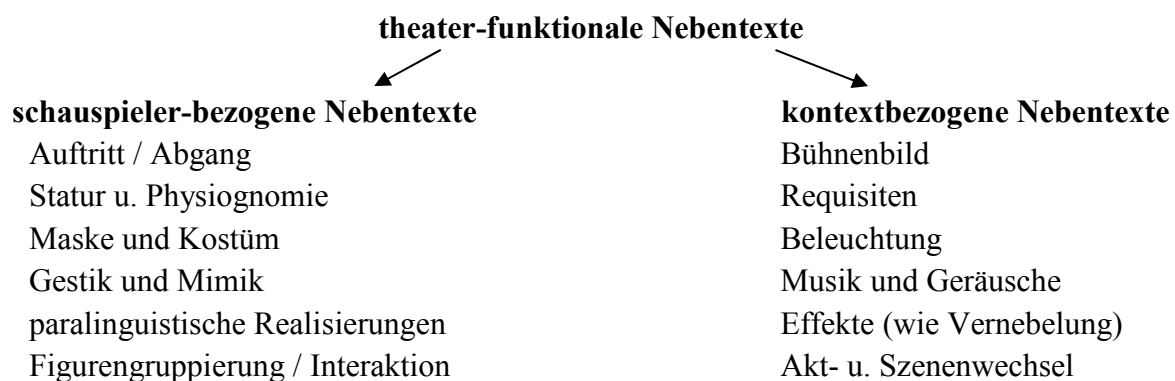
⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Pfister, Manfred (2001), S. 36.

Generell lässt sich jedoch festhalten, dass eine Häufung von Nebentexten, wie sie der Dramenauszug aus „Geschehen“ aufweist, nicht ungewöhnlich für die frühe Moderne ist.

Durch die zunehmende Menge von Nebentexten entstehen auch für die Dramenanalyse Konsequenzen, so dürfe diese „[...] den Text nicht auf die gesprochenen Monologe und Dialoge reduzieren, sondern muß diese in Relationen zu den außersprachlichen Zeichensystemen darstellen“⁶⁸. Dieser Forderung schließe ich mich an, wenn ich im zweiten Teil der Arbeit das Drama „Geschehen“ analysiere und aus seinen Nebentexten heraus deute. Denn diese besitzen ganz klar einen literaturwissenschaftlichen Eigenwert, der in keiner Untersuchung vernachlässigt werden kann oder darf.⁶⁹

Pfister aber geht in seinen Ausführungen zunächst weniger auf den literarischen Eigenwert ein, sondern betrachtet die Nebentexte eher aufführungsbezogen. Er eröffnet zwei Kategorien, die hier in einem Schaubild wiedergegeben werden sollen⁷⁰:



Diese Auflistung hat natürlich nur Überblickscharakter. Sie gibt dem Leser jedoch einen ersten Eindruck von der Komplexität der Nebentexte bzw. von deren vielfältigen Inhalten.

Abschließend bleibt noch festzuhalten, dass die Nebentexte grundsätzlich präsentisch sind, wozu ich mich in Kapitel 2.2.3 noch genauer äußern werde.

Der Haupttext umfasst, wie schon mehrfach erwähnt, „[...] die gesprochenen Repliken der Dramenfiguren [...]“⁷¹. Auch wenn das Strammsche Drama nur eine geringe Menge an Haupttext aufweist, werde ich mich kurz mit diesem beschäftigen, denn selbst das „Nichts sagen“ kann eine Bedeutung haben. Zu den Haupttexten gehören mindestens der Monolog und Dialog sowie das Beiseite-Sprechen.⁷²

⁶⁸ Pfister, Manfred (2001), S. 35.

⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 36.

⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 36 f.

⁷¹ Ebenda, S. 35.

⁷² Vgl. ebenda, S. 180 ff.

Nebentexte sind „[...] für weltliche Dramen aus der Zeit vor 1750 nur spärlich vorhanden. Einige mögen verlorengegangen sein, für die meisten Dramen hat es sie aber wohl gar nicht gegeben.“⁷³ Daher erfüllte der Haupttext bis dahin auch die Aufgabe des Nebentextes: „Dinge, außersprachliche Tätigkeiten und Gefühle spielten nur eine Rolle, soweit die Akteure redend darauf hinwiesen [...]. Hier, wo die eigentlichen Bühnenanweisungen fehlen, stecken die Dialoge voller indirekter Regiebemerkungen [...].“⁷⁴ Diese implizierten Anmerkungen werden in der Literatur beispielsweise *Wortkulisse*⁷⁵ genannt, wenn sie den Schauplatz charakterisieren, ohne dass dieser szenisch realisiert wird. Oder es handelt sich um Beschreibungen einer Figur (wie Frisur, Kleidung oder Haltung), die sich dann auch in deren Äußerem widerspiegeln müssen. Sie können sich aber auch auf die aktuelle Gemütslage einer Figur beziehen und diese über das gesprochene Wort zum Darstellungshinweis für die Schauspieler machen bzw. sie dem Zuschauer verdeutlichen.⁷⁶

Nachdem nun die Begrifflichkeiten *Haupt-* und *Nebentext* für diese Arbeit als Termini akzeptiert sind, sollen die folgenden, wichtigen Fragen untersucht werden: Von wem stammen die Nebentexte? Wessen Äußerung sind sie?

Schon Tschauer hat festgehalten, „[...] daß jede Äußerung einen Äußerungsträger (= Produzenten) hat [...]“⁷⁷. Deswegen wende ich mich nun meinem dritten Kriterium zu: Der scheinbar fehlenden vermittelnden Instanz. Zuvor beschäftige ich mich allerdings kurz mit dem Begriff der *Fiktionalität* eines Textes, um auch die Innen- und Außenperspektive noch einmal klar auseinanderzuhalten.

2.2.2 Exkurs zum Begriff der *Fiktionalität*

Bereits in Kapitel 2.1 habe ich darauf verwiesen, dass die Literaturwissenschaft zwischen fiktionalen und faktualen Texten unterscheidet, wobei faktuale Texte auf Fakten beruhen, deren Aussagen sich empirisch belegen lassen. Fiktionale Texte kreieren hingegen eine Fiktion, deren vermitteltes Geschehen nicht nachweisbar ist. Natürlich existieren auch Zwischenformen wie der Historische Roman, dessen Handlung zwar in weiten Teilen fiktiv ist, der aber dennoch auf nachweisbaren geschichtswissenschaftlichen Fakten beruht. Ich wende mich folgend speziell den rein fiktionalen Texten zu, um den Begriff *Fiktionalität* zu verdeutlichen, da Stramms Drama ein rein fiktionaler Text ist.

⁷³ Asmuth, Bernhard (1997), S. 51.

⁷⁴ Ebenda.

⁷⁵ Vgl. Pfister, Manfred (2001), S. 38.

⁷⁶ Vgl. Asmuth, Bernhard (1997), S. 52.

⁷⁷ Tschauer, Gerhard (1991), S. 53.

Das Metzler Literaturlexikon definiert den literaturwissenschaftlichen Begriff *Fiktion* folgendermaßen:

„Grundelement der mimet. (erzählenden und dramat.) Dichtungsarten, die reale oder nichtreale (erfundene) Sachverhalte als *wirkliche* darstellen, aber prinzipiell keine feste Beziehung zwischen dieser Darstellung und einer von ihr unabhängigen, objektiv zugänglichen und verifizierbaren Wirklichkeit behaupten [...]. Die Figuren eines Romans oder Dramas sind fiktiv, d.h. sie sind Teile einer *als wirkkl. erscheinenden* nicht-wirklichen Welt [...].“⁷⁸

Diese Definition weist gleich im ersten Abschnitt auf die Möglichkeit hin, dass Texte mit fiktiven Elementen durchaus auf realen Fakten basieren können, wie ich es zuvor für den Historischen Roman festgestellt habe. Sie sagt aber auch aus, dass die dargestellten Sachverhalte zwar real wirken würden, das beschriebene Geschehen jedoch nicht in der Realität (eins zu eins) nachweisbar sei. Dies ist ein erster wichtiger Punkt: Das Geschehen wird als *wirklich* dargestellt, ist es aber nicht. Die beschriebenen Figuren sind Teil dieser *wirklich wirkenden* Welt und somit *fiktiv*.

Tschauders Untersuchungen zum Drama und dessen möglicher vermittelnder Instanz steigt über die Perspektiven fiktionaler Texte in die Diskussion ein. Fiktionale Texte, schreibt er, würden eine Innen- und Außenperspektive besitzen.⁷⁹ Die Innenperspektive bezieht sich dabei auf das fiktive Geschehen, die Außenperspektive auf die reale (nicht-fiktive) Welt. Folglich besitzt beispielsweise eine Erzählung zwei Produzenten – den fiktiven Erzähler (innerperspektivisch) und den empirischen Autor (außenperspektivisch).

Auch Harweg beschäftigt sich eingangs mit der Fiktionalität. Er stellt zunächst die fiktionalen Erzählungen in den Vordergrund und beschreibt diese im Vergleich mit dem Drama als „[...] Texte mit nur einer Existenzform [...]“, die dennoch, „[...] auf Grund ihrer Fiktionalität, auf zwei verschiedenen Ebenen angesiedelt [sind]; denn als Fiktionen sind sie Erfindungen oder Setzungen, als Erzählungen jedoch sind sie Wiedergaben von Geschehenem“⁸⁰. Weiter heißt es: „Als Fiktionen sind sie zwar fiktional, aber nicht fiktiv und gehören damit als solche dieser unserer nichtfiktiven Welt an. Als Erzählungen hingegen sind die ‘fiktionalen Erzählungen’ zwar, umgekehrt, nicht fiktional, dafür aber fiktiv und gehören als solche demgemäß einer fiktiven Welt an.“⁸¹ Das heißt Harweg unterscheidet zwischen einer fiktionalen Erzählung (im Gegensatz zur faktualen), die als Text Teil

⁷⁸ Schweikle, Günther u. Schweikle, Irmgard (1990), S. 157 – (Hervorhebungen im Original).

⁷⁹ Vgl. Tschauder, Gerhard (1991), S. 50.

⁸⁰ Harweg, Roland (2001), S. 2.

⁸¹ Ebenda.

unserer nicht-fiktiven Welt ist, und der Erzählung, die im fiktionalen Text stattfindet und dort eine fiktive ist, so wie sie ein fiktives Geschehen beschreibt.

Zusammengefasst heißt das für den weiteren Verlauf der Arbeit Folgendes: Unsere reale, empirisch begreifbare Welt ist *nicht-fiktiv*. In dieser Welt gibt es *faktuale* und *fiktionale* Texte. *Fiktionale* Texte schildern ein *fiktives* Geschehen. Dies kann unmittelbar geschehen, wie es die Literaturwissenschaft für das Drama postuliert, oder es geschieht mittelbar, also durch eine *fiktive* Erzählinstanz. Sämtliche Figuren und Geschehnisse innerhalb eines *fiktionalen* Textes sind *fiktiv*.

2.2.3 Ab- oder Anwesenheit einer vermittelnden Instanz

Ausgehend von dem Auszug aus „Geschehen“ verfolge ich nun die Frage, ob Nebentexte als Ausdruck einer vermittelnden Instanz zu werten sein könnten oder eben nicht. Nachdem bisher mehrfach Vertreter in dieser Arbeit zu Wort kamen, die der Dramatik Unmittelbarkeit attestieren, sollen nun diejenigen betrachtet werden, die Mittelbarkeit als eine Eigenschaft der Buchform des Dramas, wie Harweg die Textform nennt, anerkennen.⁸² Im weiteren Verlauf werde ich die Begriffe *Buchform* für den gedruckten Text und *Bühnenform* für die Aufführung von Harweg übernehmen. Bevor ich mich aber Harwegs Arbeit zuwende, soll Tschauers Aufsatz „Wer ‘erzählt’ das Drama?“ auf seine Ergebnisse hin untersucht werden.

Tschauder geht zunächst von zwei Prämissen aus – erstens: ein fiktionaler Text muss aus der Innen- und Außenperspektive betrachtet werden, wobei die Außenperspektive sich auf den empirischen Autor, Leser und Text bezieht, während die Innenperspektive alles Fiktive beschreibt. Zweitens: Das Drama besitzt zwei Manifestationen, nämlich die Buchform und die Bühnenform.⁸³ Daran anschließend begründet er seine Entscheidung für die schon von mir übernommene Einteilung der Textebene in Haupt- und Nebentext. Aus dieser Unterscheidung ergibt sich für ihn die Schlussfolgerung, dass es sich bei dem Haupttext um zitierte Figurenrede handle, die in den Nebentext eingebettet sei und deren „[...] objektsprachliche Entsprechung eben der Text der Dramenaufführung ist“⁸⁴. Bei einer genaueren Betrachtung der Nebentexte fällt Tschauder auf, dass „[...] sich alle Nebentexte durch das Fehlen einer einleitenden Inquit-Form vom Haupttext unterscheiden“⁸⁵. Anhand zweier verschiedener Nebentexte aus den Dramen Brechts zeigt er weiterhin auf, dass das

⁸² Vgl. Harweg, Roland (2001).

⁸³ Vgl. Tschauder, Gerhard (1991), S. 50 ff.

⁸⁴ Ebenda, S. 53.

⁸⁵ Ebenda, S. 54.

dort Beschriebene sowohl Teil des fiktiven Geschehens sein kann, als auch Teil der Welt des Autors, wenn nämlich Kulissenbeschreibungen und Bühnenform explizit als solche erkennbar werden, also als nicht dem fiktiven Geschehen im Stück zugehörig.⁸⁶ Für den Fall, dass das Beschriebene sich explizit auf das fiktive Geschehen bezieht, stellt Tschauer – im Zusammenhang mit der Tatsache, dass Nebentexte immer präsentisch sind – fest, dass der fiktive Textproduzent „[...] das versprachlicht, was er gegenwärtig wahrnimmt [...]“⁸⁷. Folglich „[...] ist also der fiktive Produzent der zitierten Dialoge (und Monologe) zunächst deren unmittelbarer Rezipient“⁸⁸. Er sei dabei ein, aus der Sicht des Lesers, fiktiver Protokollant des fiktiven Geschehens, der selbst Teil dieser Fiktion ist. Oder anders: Er nimmt an dem fiktiven Geschehen teil, ohne darin einzugreifen und ohne dieses als fiktiv zu erkennen, da er selbst Teil dieser Welt ist und die Figuren – als eine von ihnen – wie ein unsichtbarer Beobachter wahrnimmt und beschreibt.

Nach dieser Feststellung verfolgt Tschauer den zweiten Fall, dass das Beschriebene nicht Teil des fiktiven Geschehens sei, sondern auch die Bühnenposition etc. angebe. Aus seinen weiteren Überlegungen heraus folgert er dann, dass es sich bei dem Textproduzenten dieser Abschnitte um ein „Alter ego“⁸⁹ des Autors handeln müsse, da die Nebentexte auf jemanden schließen lassen, „[...] der das Geschehen zwar einerseits als fiktiv begreift und insofern dem Autor nahesteht, andererseits aber zugleich dieses Geschehen im Raum der Fiktion, also auf der Bühne, als Faktum sieht – nicht vor seinem geistigen Auge wie der Autor, sondern als Tatsache der Außenwelt“⁹⁰. Dieses Alter ego habe eine „relative Außenperspektive“, das heißt, es protokolliert „[...] ein Bühnengeschehen im Wissen um dessen Fiktivität [...]“⁹¹, ohne dabei seine eigene Fiktivität aufgrund der Teilhabe an einer fiktiven Aufführung zu erahnen. Der Autor hingegen habe eine „absolute Außenperspektive“ und der zuvor erarbeitete Protokollant eine „Innenperspektive“. Tschauer schlägt zur deutlicheren Unterscheidung vor, letzteren als „fiktiven innerperspektivischen Protokollanten“ und das Alter ego als „fiktiven auβerperspektivischen Protokollanten“ zu bezeichnen.⁹² Neben diesen beiden greife der Autor aber auch direkt selbst in den Text ein, wenn er „Akt- und Szenengliederungen“ festlege.⁹³ Zusammengefasst kommt Tschauer bis

⁸⁶ Tschauer, Gerhard (1991), S. 54 ff.

⁸⁷ Ebenda, S. 56.

⁸⁸ Ebenda, S. 57.

⁸⁹ Ebenda, S. 58.

⁹⁰ Ebenda.

⁹¹ Ebenda, S. 59.

⁹² Ebenda.

⁹³ Ebenda.

hierher also auf drei verschiedene Textproduzenten mit unterschiedlichem Grad an Fiktivität.

Im weiteren Verlauf des Aufsatzes konzentriert sich Tschauder weniger auf den empirischen Autor als eingreifenden Textproduzenten sowie den fiktiven außerperspektivischen Protokollanten, sondern er beschäftigt sich intensiv mit dem fiktiven innerperspektivischen Protokollanten. Dieser sei nämlich auf der Basis seines unterschiedlichen Vorwissens, wie es sich aus den Nebentexten ergebe, in weitere Merkmalstypen unterscheidbar.⁹⁴ Interessant ist, dass er dabei feststellt, „[...] daß die verschiedenen Produzentenrollen sowie deren unterschiedlich sich manifestierendes Vorwissen nur selten homogen einen Dramentext bestimmen, sondern daß vielmehr der Wechsel der Perspektive die Regel ist“⁹⁵.

Ich möchte an dieser Stelle die Ausführungen Tschauders nicht weiter im Detail wiedergeben, da sie meines Erachtens nach zusehends eine Komplexität annehmen, die die Anzahl der Textproduzenten sprengt. Die von ihm erstellte hierarchisch geordnete Liste soll diese Komplexität noch einmal anschaulich verdeutlichen. Dabei darf nicht vergessen werden, dass alle aufgeführten Produzenteninstanzen in einem Text auftauchen können:

Unmittelbare Produzenteninstanzen der Druckvorlage eines Dramas⁹⁶:

1. Autor
2. fiktiver Protokollant
 - 2.1 fiktiver Protokollant mit außenperspektivischer Sichtweise (faP)
 - 2.2 fiktiver Protokollant mit innenperspektivischer Sichtweise (fiP)
 - 2.21 spezielles (‘episodisches’) Vorwissen nicht manifest
 - 2.211 geschehens-synchrones Protokoll
 - 2.212 geschehens-asynchrones Protokoll
 - 2.22 spezielles (‘episodisches’) Vorwissen manifest
 - 2.221 präsupponiert (mit dem Adressaten geteilt)
 - 2.222 (dem Adressaten) mitgeteilt

Auch wenn dies einen ersten, wichtigen Schritt in der Untersuchung von vermittelnden Instanzen im Drama darstellt, halte ich diese Differenzierung – unter dem Aspekt der Suche nach dem Textproduzenten – für unvermittelbar. Unbestritten ist, dass Tschauder hier die komplexe Struktur der Nebentexte erstmals offenlegt. Dadurch schafft er eine unverzichtbare Arbeitsgrundlage. Trotzdem muss es andere Wege geben, die Produzenten der Nebentexte zu beschreiben. Roland Harwegs Modell soll hier eine weitere Perspektive eröffnen.

⁹⁴ Tschauder, Gerhard (1991), S. 60 f.

⁹⁵ Ebenda, S. 63.

⁹⁶ Zitiert nach Ebenda, S. 66.

Bereits im Vorwort stellt Harweg klar, dass seine Untersuchung sich weniger auf den Inhalt des dramatischen Textes beziehe, als vielmehr dessen Struktur ins Auge fasse.⁹⁷ An das Vorwort anschließend beschäftigt er sich dann intensiver mit den Unterschieden der Buch- und Bühnenform des Dramas. So sei letztere in der ersteren enthalten, woraus folge, dass die Buchform die textuell umfangreichere sei. In ihr würden sich Bühnenanweisungen finden, die der Bühnenform fehlen und daher von der Literaturwissenschaft als Nebentext eingestuft werden würden. Schwierig an dieser Bezeichnung findet Harweg, dass die sogenannten Nebentexte den Haupttext einrahmen, diesen quasi zitieren, folglich ihm übergeordnet seien und daher nicht weniger wichtig.⁹⁸

Es folgt die schon in Kapitel 2.2.2 angesprochene Klärung von Fiktionalität, wobei der Autor die fiktionale Erzählung als Vergleichsbasis für seine weiteren Untersuchungen des Dramas heranzieht.⁹⁹

Aus der Gegenüberstellung von Drama und fiktionaler Erzählung ergibt sich für Harweg zunächst Folgendes: Die Figurenrede wird im Drama wie in der Erzählung eingebettet, also zitiert wiedergegeben. Sie entspricht somit in beiden Gattungen dem Haupttext. Der Nebentext der fiktionalen Erzählung ist die einbettende und zitierende Erzählerrede, der des Dramas sind die Bühnenanweisungen und Sprechernennungen. Der zunächst aufscheinende Unterschied zwischen beiden Textsorten sei „[...] somit lediglich quantitativer Natur [...]: In der Buchform des Dramas überwiegt die Figurenrede, in den fiktionalen Erzähltexten der einbettende und zitierende Rahmen“¹⁰⁰. – Dass ich diese Feststellung so nicht teilen kann, liegt bei Stramms Drama „Geschehen“ auf der Hand, denn hier überwiegt klar der Nebentext den Haupttext.¹⁰¹

Aus den bisherigen Erkenntnissen heraus stellt Harweg die Frage, wer denn nun Produzent der Nebentexte sei und versucht diese zu beantworten, indem auch er die Zeitform der Texte genauer betrachtet. Wie schon Tschauer hält er fest, dass die Nebentexte des Dramas präsentisch seien, also der Produzent gegenwartsbezogen schildern müsse. Vergleichsweise zieht er die Rundfunkreportage heran und vermutet, dass der Nebentext möglicherweise von einem Rundfunkreporter stamme.¹⁰² Dieser sei natürlich fiktiv und

⁹⁷ Harweg, Roland (2001), S. xi ff.

⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 1.

⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 2 ff.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 5.

¹⁰¹ Vgl. dazu auch die Auszählung in Kapitel 3.2.2.

¹⁰² Vgl. Harweg, Roland (2001), S. 6 f.

„[...] so wie die fiktive Welt, in der der fiktive Erzähler lebt, dieselbe ist wie die der Ereignisse, von denen er erzählt, so müßte die fiktive Welt, in der unser fiktiver Rundfunkreporter lebt, dieselbe sein wie die der fiktiven Ereignisse und Sachverhalte, die dieser schildert und wiedergibt“¹⁰³.

Der Rundfunkreporter muss also Teil der von ihm geschilderten, fiktiven Welt sein. Nun ist von Tschauders Ausführungen her bekannt, dass es durchaus Texte gibt, die neben der Welt im Stück auch das Theater und dessen Bühnenform beschreiben. Für ihn folgte daraus die Instanz des Alter ego des Autors. Harweg nimmt diese problematischen Stellen zur Kenntnis, lehnt aber die Einführung einer Fiktion ersten und zweiten Grades ab:

„Im Bewußtsein dieses Dilemmas liegt es nahe, eine quantitative Entscheidung zu fällen und sich für einen fiktiven Sprecher zu entscheiden, da die fiktiven Denotate in den sogenannten Bühnenanweisungen eindeutig in der Überzahl sind. Da ein fiktiver Sprecher aber nicht über Nichtfiktives sprechen kann, impliziert diese Entscheidung des weiteren, daß wir die Ausdrücke, die Nichtfiktives bezeichnen, also Ausdrücke wie *Bühne* und *Vorhang*, unberücksichtigt lassen müssen.“¹⁰⁴

Mit dieser Entscheidung kapituliert Harweg zunächst vor einer möglicherweise geringen, aber nicht von der Hand zu weisenden Anzahl von Textpassagen.¹⁰⁵

Aber auch mit seinem eigenen Vorschlag, dem fiktiven Rundfunkreporter, ist Harweg unzufrieden. Aus der Zeitform der Nebentexte heraus ergeben sich für ihn Probleme, denn wenn es sich um eine live übertragene Reportage handeln würde, wie könnte der Reporter dann die Namen der Figuren vor deren Rede aufrufen? Wie könne er wissen, wer als nächstes spricht?¹⁰⁶ Ist also doch ein fiktiver Protokollant anzunehmen, wie Tschauder vermutet? Harweg gibt zu, dass ein Protokollant, der sich in einem fiktiven Theaterraum befindet, so manches Problem der Rundfunkbetrachtung lösen würde, doch träten dafür andere in den Vordergrund: Wie sollte solch ein Protokollant beispielsweise schnell genug notieren, was die Figuren sagen, welche Figur spricht und wie sie dabei klingt oder handelt? Es müsse nach einer weiteren Möglichkeit gesucht werden und dies auch im Lichte der unbefriedigenden Lösung für die nicht-fiktiven Textteile. Und so zieht Harweg ein

¹⁰³ Harweg, Roland (2001), S. 7.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 7.

¹⁰⁵ Die Entscheidung gegen eine Fiktionshierarchie ist mir insofern nicht einleuchtend, als diese auch in der fiktionalen Erzählung durchaus vorkommt. Wenn ein Erzähler über vergangenes Geschehen berichtet, dann entweder aus einer aus einer gleichberechtigten oder höheren Fiktionsebene. Gleichberechtigt, wenn er das Erzählte innerhalb seiner Welt tatsächlich geschehen ist und höher, wenn das Erzählte innerhalb seiner Welt selbst eine Fiktion ist. In letzterem Fall rahmt die Fiktionsebene des Erzählers die des Erzählten ein.

¹⁰⁶ Vgl. Harweg, Roland (2001), S. 8.

weiteres Mal eine Verbindung zu den fiktionalen Erzählungen. Allerdings nicht zu diesen selbst, sondern zu den Inhaltsangaben solcher Texte.¹⁰⁷

Inhaltsangaben, so Harweg, hätten den Vorteil, dass sie nicht nur präsentisch seien, sondern sowohl Fiktionales als auch nicht-Fiktionales wiedergeben würden. Nicht-fiktional seien sie, wenn sie sich beispielsweise auf das Drama selbst (als Werk) beziehen. Fiktional seien sie, wenn sie sich auf den Inhalt des Werkes beziehen.¹⁰⁸

Die Annahme, die Buchform des Dramas sei eine Inhaltsangabe, zieht automatisch die Frage nach sich, was sie denn inhaltlich wiedergebe. Denn die Bühnenform folge in aller Regel erst auf die Buchform.¹⁰⁹ Die Antwort darauf lautet, dass die beschriebene

„[...] Bühnenform eines Dramas [...] nichts Konkretes [ist], sondern etwas Abstraktes, sie ist gewissermaßen die platonische Idee, die Urform aller konkreten Inszenierungen und Aufführungen des betreffenden Dramas. Aber diese Urform liegt nicht nur den konkreten Inszenierungen und Aufführungen, sie liegt selbst der Buchform des Dramas voraus, und sie liegt dieser voraus nicht nur als subjektive Idee oder Vorstellung des Autors, [...] sie liegt der Buchform auch als eine bereits objektivierte Idee, als eine objektive Bühnen-Urform zugrunde.“¹¹⁰

Die Buchform des Dramas beschreibt also eine Art Uraufführung, die vom Autor imaginiert und dann zu Papier gebracht wird. Diesem Gedankengang folgend, bedeutet es aber, dass die Buchform in Bezug auf die Bühnen-Urform, „[...] anders als es die Bezeichnung ‘Bühnenanweisung’ unterstellt, also keine Anweisung, sondern eine Beschreibung, eine integrale und zugleich originäre Inhaltsangabe [ist]“¹¹¹.

Der Produzent der Nebentexte sei folglich ein nicht-fiktiver Inhaltsdeskribent – also jemand, der den Inhalt beschreibt – und mit dem Autor bis zu einem gewissen Maße gleichzusetzen. Dass er nicht eins zu eins vom Autor spricht, begründet Harweg mit der Rolle, in die der Autor trotz allem noch immer schlüpfen würde, auch wenn es sich dabei um keine fiktive Rolle handle, denn der Autor sei nun einmal kein Inhaltsdeskribent, sondern der Erschaffer eines in diesem Falle fiktionalen Werkes.¹¹²

Im nächsten Schritt stellt Harweg dem Inhaltsdeskribenten weitere Instanzen zur Seite, die ebenfalls Nebentextproduzenten sein sollen. Aus den verschiedenen Formen des Nebentextes ergeben sich für ihn zusätzlich der Regieanweiser (wenn z.B. Alternativen gebo-

¹⁰⁷ Vgl. Harweg, Roland (2001), S. 8 ff.

¹⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 10 ff.

¹⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 12 f.

¹¹⁰ Ebenda, S. 13.

¹¹¹ Ebenda, S. 13.

¹¹² Vgl. ebenda, S. 15. – Ein weiterer Vorteil dieser Betrachtung ist die Tatsache, dass ein Inhaltsdeskribent durchaus wertende Urteile treffen kann, während ein Protokollant möglichst neutral das Geschehen festhalten soll, ohne seine eigene Meinung kundzutun.

ten werden in der Art der Kulisse wie: „kann stehen, muss aber nicht“), der nicht-fiktive Protokollant (er gibt Geschehen wieder, das auf der Bühnenebene verortet ist, wie: „die Stadt im Hintergrund könnte Berlin sein“) und der fiktive Protokollant (er bezieht sich ausschließlich auf das Geschehen im Stück).¹¹³

Harweg schafft es also, die Nebentextproduzenten auf vier Typen einzugrenzen. Das Problem, das ich dabei sehe, ist immer noch die Vielzahl an vermittelnden Instanzen innerhalb eines Textes. Weshalb sollten so viele Produzenten an einem einzigen Drama beteiligt sein?

Trotz meines Zweifels werden etliche Ergebnisse aus Harwegs Arbeit für die weiteren Überlegungen grundlegend sein. Dazu gehört neben den Feststellungen zur Form und Aufgabe des Nebentextes vor allem die Erkenntnis, dass die Buchform des Dramas eine Art Wiedergabe einer Bühnen-Urform ist.

2.3 Zusammenfassung der bisherigen Erkenntnisse

Ein Zitat aus dem Drama „Geschehen“ von August Stramm zeigte auf, dass der klassische Terminus *Regieanweisung* auf diesen Text bezogen nicht passend zu sein scheint. Deswegen wurde zunächst ein Blick auf das Drama als eine der literarischen Grundformen geworfen und es stellte sich die Frage, wie Lyrik, Epik und Dramatik voneinander unterschieden werden können. Als Ergebnis konnte ich drei Kriterien festhalten, von denen ich das erste als Axiom voraussetzte.

Das zweite Kriterium, die Eingriffsmöglichkeit in einen zur Aufführung gebrachten Text, habe ich bisher zurückgestellt, denn im Verlauf der Arbeit ergaben sich noch keine konkreten Hinweise auf mögliche Gründe für diese Besonderheit.

Dem dritten Abgrenzungskriterium wandte ich mich hingegen genauer zu. Um einer möglichen vermittelnden Instanz nachzuspüren, war zu Beginn eine Beschäftigung mit den Kommunikationsebenen in narrativen und dramatischen Texten, wie sie die Literaturwissenschaft bisher erarbeitet hat, von Nöten. Die Frage, auf welcher Ebene sich eine vermittelnde Instanz befinden könnte, war hier grundlegender Gedanke. Dabei wurde ich immer wieder auf die *Nebentexte* aufmerksam. Eine Auseinandersetzung mit der Textebene des Dramas brachte mich schließlich zu der Aufteilung in Haupt- und Nebentext. Die vermittelnde Instanz, so ließ sich schon von dem Dramenbeispiel abstrahieren, musste im Bereich

¹¹³ Vgl. Harweg, Roland (2001), S. 15 ff.

der Nebentexte zu suchen sein, denn eine episch anmutende Figur im Stück konnte ausgeschlossen werden.

Nach einem kleinen Exkurs, der half, die Begrifflichkeit der *Fiktionalität* für diese Arbeit noch einmal genau zu bestimmen, bestätigte sich meine Vermutung dank der Arbeiten von Tschauer und Harweg. Auch sie gingen von einer vermittelnden Instanz in den Nebentexten aus und erarbeiteten verschiedene Beschreibungsmodelle, um einen Dramentext besser literaturwissenschaftlich untersuchen zu können. Meine Arbeit könnte folglich an diesem Punkt enden und ich könnte mich mit Hilfe der vorgeschlagenen Modelle der Untersuchung des Dramas zuwenden. Weshalb ich diesen Schritt noch nicht gehe, soll folgend erklärt werden.

Zum einen führt die Untersuchung zu einem Problem, das schon länger in der Gattungstheorie diskutiert wird: Ist die alte Trias Lyrik – Epik – Dramatik noch haltbar?¹¹⁴ Wenn die Ergebnisse von Tschauer und Harweg stimmen sollten, fällt diese lange vorherrschende Einteilung in sich zusammen. Eine vermittelnde Instanz, wie den Erzähler in narrativen Texten, für das Drama anzunehmen, führt dazu, dass dieses seinen Status als eigene Gattung verliert. Die Plurimedialität und die Möglichkeit des Eingriffs in den aufgeführten Text reichen kaum aus, um die Dramatik weiterhin gleichberechtigt neben Lyrik und Epik bestehen zu lassen. Das Drama würde zu einer Untergattung der Epik und stünde in einer Reihe mit Erzählung und Roman. Diesen grundlegenden Eingriff in die Gattungstheorie halte ich jedoch nicht für sinnvoll oder notwendig.¹¹⁵ Deswegen stelle ich die Ergebnisse, zu denen Harweg und Tschauer kommen, zur Diskussion. Allerdings muss ich dabei bedenken, dass ich es selbst war, der in den dramatischen Nebentexten eine vermittelnde Instanz vermutete und ich vermute sie dort noch immer. Um diesem Dilemma zu entkommen, möchte ich ein eigenes Modell vorstellen, das zur Beschreibung der Buchform und Nebentexte herangezogen werden kann, und das diesen aufgebrochenen Widerspruch relativiert, ihn möglicherweise sogar ausräumt.

¹¹⁴ Vgl. zusammenfassend dazu Korthals, Holger (2003), S. 27 ff. sowie die Anmerkung 112 dieser Arbeit.

¹¹⁵ Anders Holger Korthals, der mit seiner Arbeit gerade die Trennung von Epik und Dramatik nicht nur in Frage stellt, sondern sie auch insofern zu überwinden versucht, als er Erzählungen und literarische Dramen unter dem Begriff *geschehensdarstellende Texte* zusammenführt. Er hält die Einteilung in drei Hauptgattungen für überholt. Überzeugend stellt er dar, wie das Drama auf Techniken der Erzählung zurückgreift und so die ihm unterstellte Unfähigkeit, ein Zeitgeschehen zu rafften, durchaus überwinden kann.

Trotzdem halte ich diese Entwicklungen im Drama nicht für ausreichend, um die Dreiteilung als aufgehoben zu betrachten. Fest steht, dass Dramen und narrative Texte sich näher sind, als bisher angenommen wurde. Fest steht aber auch, dass sich dramatische von narrativen Texten bereits in ihrer Anlage unterscheiden (als Teil eines Gesamtkunstwerkes). Auch wenn Korthals immer wieder betont, dass die Literaturwissenschaft sich auf den literarischen Text und nicht die Aufführung zu beziehen habe, bleibt diese Eigenschaft dem Drama immanent und darf nicht vernachlässigt werden, spiegelt sie sich doch in der Textstruktur wider. – Vgl. Korthals, Holger (2003).

Gleichzeitig stelle ich mich damit einem zweiten, noch offenen Aspekt meiner Untersuchung, denn noch immer ist nicht geklärt, weshalb ein aufgeführter Text so starken Veränderungen unterliegen kann. Hinzu kommt auch noch ein dritter und letzter Punkt, den die Modelle Tschauders und Harwegs nur bedingt anreißen: Wie ist es zu erklären, dass sich in den Nebentexten auch wertende Äußerungen finden können, wenn es sich bei den beschreibenden Instanzen um Protokollanten, Regieanweiser oder Inhaltsdeskribenten handelt? Letzterer würde vielleicht noch wertend in seine Wiedergabe eingreifen, aber erklärt dies die Beschreibungen aus beispielsweise Stramms Drama „Kräfte“: „SIE *schrofft die Tasse hin* [...]“¹¹⁶ oder „SIE *armt die Willenlose* [...]“¹¹⁷? Kein Inhaltsdeskribent würde solch eine Wortwahl verwenden und ein Protokollant schon gar nicht.

2.4 Ein Modell zur Beschreibung der Buchform und der Nebentexte

Ich habe zu Beginn meiner Untersuchung festgelegt, dass das Drama plurimedial ist, dass es sich also aus Buch- und Bühnenform zusammensetzt. Offen ist nun zum einen, wie mit den Nebentexten und einer möglichen, darin zum Ausdruck kommenden, vermittelnden Instanz umgegangen werden soll und zum anderen, warum die Integrität der Buchform auf der Bühne nicht gewahrt bleibt. Beide Fragen sollen im weiteren Verlauf geklärt werden, indem die Buch- und Bühnenform in Beziehung zueinander gesetzt und deren Verhältnis neu bestimmt wird.

2.4.1 Die Buchform als Aufzeichnung

Grundlage aller folgenden Überlegungen ist die Voraussetzung aus Kapitel 2.1.1, die hier noch einmal wiederholt werden soll: Das Drama besteht aus der Buchform und der Bühnenform. Beide ergänzen sich zu einer Art Gesamtkunstwerk.

Nun gibt es interessanterweise zu einer einzelnen Buchform eine Unmenge an Bühnenformen, die sich durchweg auf die eine Textgrundlage berufen und sich sogar durch diese legitimieren lassen. Wie ist diese Pluralität der Aufführungen möglich?

Harweg kam in seinen Untersuchungen zu dem Schluss, dass die Buchform des Dramas „[...] keine Anweisung, sondern eine Beschreibung [...]“¹¹⁸ sei. Diesem Ergebnis werde ich mich zunächst anschließen, da es in seiner Herleitung schlüssig erscheint. Gleichzeitig

¹¹⁶ Stramm, August (1990a), S. 216.

¹¹⁷ Ebenda, S. 228.

¹¹⁸ Harweg, Roland (2001), S. 13.

will ich ihm aber auch in Teilen widersprechen. Ich widerspreche ihm insofern, als dass ich statt einer Anweisung keine Beschreibung, sondern eine Art Aufnahme vermute. Doch dazu gleich mehr. Zunächst soll die Erkenntnis, dass die Textgrundlage keine Spielanweisung ist, noch einmal betont werden. Daraus ergibt sich nämlich folgerichtig, dass sich der aufführende Regisseur oder Schauspieler nicht daran halten muss. Dies erklärt teilweise die Eingriffe in den dramatischen Text bei dessen Umsetzung auf der Bühne. Es untermauert aber auch meine Schlussfolgerung, dass die sogenannten *Regieanweisungen* keine *Anweisungen* sein können und die zuvor getroffene Entscheidung zu Gunsten des in der Literatur ebenfalls üblichen Terminus *Nebentext* richtig ist.

Zurück zu meiner Behauptung, es handle sich bei der Buchform nicht um eine Beschreibung, wie Harweg meint, sondern vielmehr um eine Aufzeichnung. Diese Vermutung fußt auf der Einsicht, dass das Medium Buch eben als ein solches begriffen werden muss – ein Medium. Wie eine Film- oder Audioaufnahme ist auch die Buchform eine Aufnahme, nur kann ihr Inhalt weder gehört noch gesehen, sondern er muss erlesen werden. Statt sich einen fiktiven Stoff anzuhören oder anzusehen, wird er gelesen. Die Medien Film, Audioaufnahme und Buch sind sich in einigen Beziehungen durchaus ähnlich. Sie alle transportieren einen Stoff – ob fiktiv oder faktual – der dem Rezipienten in immer derselben Form zur Verfügung steht, auf den er immer wieder zurückgreifen und dessen chronologischen Ablauf er insofern beeinflussen kann, als dass es ihm möglich ist, im Stoff vor- oder zurückzuspulen / -zublättern.¹¹⁹

Wenn diese Annahme erst einmal realisiert und akzeptiert ist, folgt natürlich die Frage, wovon die Buchform eine Aufzeichnung sein könnte. Hier komme ich auf Harweg zurück, der meiner Meinung nach richtig schlussfolgert, die Buchform gebe eine Bühnen-Urform wieder, die vom Autor imaginiert werde.¹²⁰ Auch ich glaube, dass der dramatische Text die Wiedergabe einer Bühnen-Urform ist. Gleichzeitig möchte ich hinzufügen, dass diese Urform bereits alle möglichen, daraus resultierenden Aufführungen enthält. Das heißt, jede irgendwann vollzogene oder in Zukunft stattfindende Aufführung ist bereits Bestandteil des vorliegenden dramatischen Textes. Dadurch erklärt sich die Pluralität der Bühnenfor-

¹¹⁹ Der Begriff *Aufnahme* ist hier zu verstehen als ‘ein unmittelbar festgehaltenes Ereignis’. Er darf nicht mit der beispielsweise gängigen Praxis verwechselt werden, ein Hörspiel *aufzunehmen*. Diese Art der Aufnahme verstehe ich als gesteuert und konstruiert. Die Buchform als Aufnahme entspricht hingegen mehr einem Live-Mitschnitt.

¹²⁰ Harweg, Roland (2001), S. 13.

men, die nur einer Buchform gegenüberstehen – sie alle sind in dieser Buchform enthalten und können in der Folge aus ihr hervorgehen.¹²¹

Zusammengefasst: Die Buchform des Dramas, als Teilaspekt des Gesamtkunstwerks Drama, ist eine Aufzeichnung. In dieser Funktion ähnelt sie einer Film- oder Audioaufnahme, die beliebig oft wiederholt, hervorgeholt und vor- und zurückgespult werden kann.

Die Buchform ist die Aufzeichnung einer Bühnen-Urform. Diese Urform wiederum enthält alle bereits existierenden und zukünftigen Aufführungen. Dieser Aspekt und die Tatsache, dass die Buchform ihren Anweisungscharakter verloren hat, erklärt die Möglichkeit von Regisseur und Schauspieler, in den dramatischen Text einzugreifen, wenn er auf die Bühne gebracht wird.

Die Betrachtung der Buchform als Aufzeichnung erfordert ebenfalls eine Neubewertung des Verhältnisses von Text- und Bühnenform. Aus meiner Sicht ist die Buchform nicht mehr Anweisung, sondern Vorwegnahme der Bühnenform. Das Spannungsfeld zwischen den beiden Polen des Dramas verschiebt sich somit in Richtung eines stärker gleichberechtigten Nebeneinanders. Diese Schlussfolgerung wird sich im nächsten Kapitel noch untermauern lassen, wenn geklärt ist, was die Nebentexte in dieser Aufzeichnung darstellen, welche Funktion sie haben und wessen Äußerung sie sein können.

2.4.2 Die Nebentexte als Verständnishilfen und vermittelnde Instanz

Wenn die Buchform des Dramas eine Aufzeichnung ist, dann kann sich dieses Verständnis des dramatischen Textes zunächst natürlich nur auf den Haupttext beziehen. Die Figurenrede ist es, die im vorliegenden Medium Buch eins zu eins festgehalten, also aufgenommen wird. Alles Weitere, das im Buch wahrgenommen werden kann, muss nachträglich hinzugefügt worden sein, da die Nebentexte bei der Aufführung „[...] verdinglicht und in Wirklichkeit überführt [...]“¹²² werden. Im Umkehrschluss muss wiederum die in der Bühnen-Urform dargestellte Wirklichkeit erst in Text überführt werden, um dann in unserer nicht-fiktiven Welt zurück in Wirklichkeit umgewandelt werden zu können.

Zunächst einmal muss geklärt werden, welche Textteile der Buchform nach meinem Verständnis zum Nebentext gehören und welche nicht. Von vornherein ausgeschlossen ist die Figurenrede, denn sie habe ich bereits zum Haupttext erklärt. Übrig bleiben die typo-

¹²¹ Ich möchte anmerken, dass die Arbeit von Regisseuren und Dramaturgen dadurch nicht herabgesetzt, sondern im Gegenteil aufgewertet wird. Zum einen wird sie durch die Buchform legitimiert und somit kann es folgerichtig keine „falsche“ Auslegung des Stoffes auf der Bühne geben. Zum anderen ist es gerade die kreative Leistung dieser Berufsgruppen, aus einer einzelnen Vorlage (parallel zu bereits bestehenden Aufführungen) eine neue, noch nicht gesehene Version zu erarbeiten.

¹²² Harweg, Roland (2001), S. 1.

graphisch abgegrenzten Texte innerhalb der und um die Figurenrede herum – die Bühnenbeschreibungen, mimische und gestische Beschreibungen etc. sowie die Namensnennung vor jedem figuralen Sprechakt. Übrig bleiben aber auch: Verlagsangaben, Titel- und Autornennung, Figurenverzeichnis, Vor- oder Nachwort, möglicherweise Inhaltsverzeichnis, bibliographische Angaben und Akt- und Szeneneinteilungen. Diese Aufzählung kann und muss natürlich je nach Buchausgabe erweitert werden. Sie soll den folgenden Überlegungen aber erst einmal exemplarisch zugrunde liegen.

Akt- und Szeneneinteilung sehe ich als den Nebentexten zugehörig an. Weshalb das der Fall ist, wird sich später noch zeigen. Ebenfalls zu den Nebentexten rechne ich Titel- und Autornennung, sofern sie innerhalb des Buches, nach den Verlagsangaben und direkt vor dem Personenverzeichnis bzw. dem Stück stehen. Damit wird gleichzeitig impliziert, dass das Figurenregister ebenfalls Teil der Nebentexte ist.

Auch das Vor- und Nachwort ist dann Bestandteil des Nebentextes, wenn es genuin vom Autor stammt und in jeder beliebigen gedruckten Fassung vorkommt.

Vor- und Nachwort haben nicht den Status Nebentext, wenn sie zwar vom Autor stammen, aber nicht in jeder Ausgabe vorhanden sind oder wenn sie nicht vom Autor, sondern einer anderen Person wie dem Herausgeber geschrieben wurden. Ebenso fallen Inhaltsverzeichnis, Verlagsangaben sowie etwaige bibliographische Angaben heraus. Auch Autor- und Titelnennung rechne ich nicht dazu, sofern sie vor den Verlagsangaben oder dem Inhaltsverzeichnis stehen.

Diese restlichen Angaben, die weder Haupt- noch Nebentext sind, werden von dem Vertreter des Mediums Buch hinzugefügt. Sie entsprechen in etwa den Angaben auf der Hülle einer DVD oder CD sowie dem Zusatzmaterial bei Filmen in Form eines Regiekommentars oder der Entstehungsgeschichte. Sie sind also interessantes Bei- aber nicht Hauptwerk.

Zusammengefasst ordne ich somit Autor- und Titelnennung direkt vor dem Figurenverzeichnis oder Stück, das Figurenverzeichnis, etwaige Vor- und Nachworte, sofern sie vom Autor stammen und in jeder Buchausgabe vorhanden sind, Akt- und Szeneneinteilungen sowie die typographisch abgehobenen Textteile im und um den Haupttext herum den Nebentexten zu.

Bei einem Blick zurück auf die Untersuchungen von Tschauder und Harweg fällt auf, dass beide einen Zugang über den Textproduzenten suchen. Ich hingegen denke, dass die Beantwortung der Frage nach der Aufgabe der Nebentexte ganz automatisch zu diesem Pro-

duzenten führen wird. Deswegen rücken die Nebentexte in dem Auszug aus „Geschehen“ nun wieder in den Vordergrund:

„[...]“

SIE *will sprechen, zerflattert, stürzt zu Boden, kauert den Kopf zur Erde geschüttert, stammelt Du!*

ER *fährt hoch, horcht auf, stutzt, reckt in gewaltiges Lachen, weist ab, roh, wild, rase Du! stößt den Fuß, bricht das Wimmern zu Boden, wirft mit gewaltiger Aufregung den Hebel herunter, jubelt, siegt*

I C H !

SCHREIE *flirren schwirren türmen bergen haufen pressen sticken zittern strecken sterben flirren*

BRAUSEN SAUSEN DONNERN BEBEN

ABGRUND

RASEN

NACHT¹²³

Die hier auftretenden Nebentexte teilen sich zunächst in zwei Typen: Bemerkungen zur Figur und die Figurennamen selbst. Interessant ist dabei, dass als Figurennamen neben „ER“ und „SIE“ auch „SCHREIE“, „BRAUSEN“, „SAUSEN“, „DONNERN“, „BEBEN“, „ABGRUND“, „RASEN“ und „NACHT“ aufgeführt werden. Sollen sie tatsächlich als auftretende Figuren verstanden werden, die sich auf der Bühne greifbar manifestieren?

Ich glaube nicht, dass diese Deutung gewollt ist. Vielmehr vermute ich, dass hier ein Geschehen vermittelt werden soll. Die Phänomene treten im Text als – wie ich sie nennen möchte – *Pseudofiguren* auf, um ein Verständnis für die Situation zu schaffen, die sich gerade im Stück vollzieht. ER hat die Welt ins Chaos gestürzt und somit ist alles, das auf sein siegendes „I C H !“ folgt, Ausdruck dieses Chaos.¹²⁴ In ihrem scheinbaren Auftritt sind die oben beschriebenen Phänomene Schreie, Brausen, Sausen, Donnern, Beben, Abgrund, Rasen und Nacht so eindringlich, dass sie sich beinahe greifbar manifestieren. Trotzdem sind es keine selbstständigen Figuren.

Wie verhalten sich die Figurenbeschreibungen? Wenn es heißt: „SIE *will sprechen, zerflattert, stürzt zu Boden, kauert den Kopf zur Erde geschüttert, stammelt [...]*“, dann handelt es sich hierbei nur bedingt um darstellbare Angaben, denn selbst die beste Schauspielerin wird beim Zuschauer nicht den Eindruck erwecken können, sie sei „zerflattert“ – auch nicht, wenn sie eine imaginierte Darstellerin der Bühnen-Urform ist. Was aber gibt dem Leser dieses „zerflattert“ oder auch „geschüttert“ dann zu verstehen? Ich denke, dass hier

¹²³ Stramm, August (1990b), S. 241 f.

¹²⁴ Mehr zur Deutung dieser Stelle im Kontext des gesamten Stückes in Kapitel 3.3.3.3.

wie durch die Pseudofiguren ein Eindruck vermittelt werden soll. Der Leser soll ein Verständnis entwickeln für die Gefühlslage der Figur. Für ihn, der er die Darstellung weder sehen noch hören kann, sind diese Angaben ein wichtiger Zugang zur emotionalen Lage der SIE und auch die nicht-fiktive Schauspielerin kann erst auf dieser Grundlage eine eigene Anlage zur Darstellung der Figur erarbeiten.

Das entscheidende Wort, das in dieser bisherigen Betrachtung der Nebentexte gerade gefallen ist, lautet: Verständnis. Genau das vermitteln die Nebentexte. Sie sind meiner Meinung nach Verständnishilfen für den Leser. Sie sollen ihm etwas vermitteln, das er nicht wahrnehmen kann. Darüber hinaus geben sie ihm allein über die Wortwahl Informationen, die nicht zwingend aus der Aufführung ableitbar sind. Im Vergleich mit den zuvor angeführten Medien entsprechen sie den Untertiteln für Blinde. Diese werden in einen Film hinein gesprochen. Sie geben wichtige Hinweise über das Geschehen, wenn dieses nicht erhörbar oder nur schwer zuzuordnen ist. Die Hörfähigkeit des Blinden entspricht in gewisser Weise der Lesefähigkeit des Lesers. Er kann die Figurenrede erlesen. Alles andere, das hör- oder sichtbar dargestellt wird, muss für ihn verschriftlicht werden, damit er es wahrnehmen kann. Deswegen stellen die Verständnishilfen neben den üblichen Beschreibungen auch die Sprechernennungen vor dem Haupttext zur Verfügung, denn die Leser können zwar Worte erlesen, nicht aber Stimmen. Auch die Akt- und Szenengliederung wird dadurch Teil der Nebentexte. Für den Leser des Dramas ist sie eine wichtige Erklärung zum Aufbau des Textes und hilft möglicherweise bei der Suche des Dramenschwerpunktes.

Nun gehen die Nebentexte, ich werde sie im folgenden Verlauf auch *Verständnishilfen* nennen, über den typischen Untertitelbereich weit hinaus, wie ich weiter oben bereits bemerkte. Sie geben nicht nur wieder, sie wecken durch ihre Wortwahl auch noch Assoziationen. Wenn ich für „SCHREIE“ festgestellt habe, dass dies keine Figurenbezeichnung in dem Sinne ist, dass tatsächlich eine oder mehrere Figuren als SCHREIE auftreten, dann ist natürlich fraglich, was die folgenden Nebentexte für eine Bedeutung haben. Ausgehend von der Betrachtungsweise dieser Texte als Verständnishilfen lässt sich vermuten, dass hier auf der Bühne Schreie hörbar werden. Die Art und Weise, wie diese Schreie geordnet werden sollen, geben die Verständnishilfen wieder. Es entsteht so der Eindruck einer erst flirrenden und schwirrenden Menge, deren Lautstärkepegel zunehmend ansteigt und die in ihrer Masse nicht homogen ist, sondern aus sich auf-türmenden / bergenden / haufenden Einzelschreien besteht, die schließlich leiser werden und er-„sticken“, „zittern“, sich in die Länge „strecken“, um dann zu „sterben“ und flirrend im restlichen Chaos zu versinken.

Wie schon zuvor in der Beschreibung der SIE können auch diese Angaben nicht als direkte Spielvorlage verstanden werden. Sie geben das Dargestellte der Bühnen-Urform interpretierend wieder.

Damit sind zwei wesentliche Begriffe für die Definition der Nebentexte erfasst: Sie sind *Verständnishilfen* und sie sind es insofern, als dass sie bereits eine *Interpretation* des Stückes liefern. Sie geben alles Notwendige wieder, das wichtig für das Verständnis des Stückes ist und sich nicht aus der Figurenrede erschließen lässt. Gleichzeitig lässt sich aus dieser Sichtweise die frühere Entscheidung für die Bezeichnungen Haupt- und Nebentext noch einmal rechtfertigen. Der Haupttext erfasst als Aufnahme die gesamte Figurenrede. Die Nebentexte sind hingegen nachträglich hinzugefügt und geben nur ausgewählte Angaben wieder. Es wird nicht das Geschehen im Ganzen dargestellt, sondern nur die für das Verständnis wichtigen Teilaspekte. Dies führt zu der Annahme, dass die Nebentexte umso wichtiger für die Deutung sind, je umfangreicher sie in der Aufnahme auftauchen.

Die Pluralität der Nebentexte, die bei Tschauer und Harweg zu einer so großen Anzahl an Textproduzenten geführt hat, erklärt sich aus dem Verständnis der Bühnen-Urform heraus. Ich habe in Kapitel 2.4.1 festgelegt, dass die Urform alle bereits existierenden und zukünftigen Aufführungen enthält. Dies muss folglich auch für die Buchform gelten, wenn diese als Aufnahme der Bühnen-Urform verstanden wird. Daraus resultiert weiter, dass die Buchform auch alle möglichen Nebentexte enthalten muss. Diese Texte bestehen dann, neben den Figurenbeschreibungen und -bezeichnungen, auch aus Bühnenbeschreibungen und Alternativen in der Darstellungsweise, denn es wird nicht nur das eigentliche Geschehen im Stück vermittelt, sondern eine Ur-Aufführung, zu der auch der Verweis auf die Bühnanordnung (also Schauplatzvermittlung) gehören kann, sofern diese von einem vermuteten Standard abweicht. Die Alternativen erklären sich also aus der Menge aller möglichen Aufführungen und damit verbunden der Menge aller möglichen Nebentexte.

Wer aber ist nun der Textproduzent der Verständnishilfen? Harweg und Tschauer haben in ihren Untersuchungen mehrere Angebote unterbreitet – das Alter ego, den Protokollanten, den Inhaltsbeschreiber und den Regieanweiser. Den Regieanweiser schließe ich als erstes aus, denn dass die Nebentexte keine Regieanweisung sind, habe ich mehr als einmal gezeigt. Ebenfalls schließe ich den Protokollanten (in all seinen vermuteten Formen) aus, da der vorliegende Text nicht nur ein einfaches Protokoll der Bühnen-Urform ist, sondern auch eine Auswahl getroffen wurde über die wiederzugebenden Passagen. Dies aber widerspricht der Aufgabe eines Protokollanten, der nicht auswählen, sondern festhalten soll. Er müsste folglich jede Handlung / Bewegung im Stück notieren. Hinzu kommt im ge-

wählten Beispiel noch die ungewöhnliche Wortwahl, die ein Protokoll völlig abwegig erscheinen lässt.

Diese Wortwahl macht es auch schwierig, einen Inhaltsdeskribenten zu vermuten. Es ist nicht einfach nur eine Inhaltswiedergabe des Stückes, es ist eine wertende und sprachlich auffallende Wiedergabe, die in ihrer Wahl des Beschriebenen weit über eine Inhaltsangabe hinausgeht. Sie besitzt einen künstlerischen Eigenwert, der Inhaltsangaben nur bedingt innewohnt.

Bleibt also noch das Alter ego des Autors. Dieses könnte tatsächlich als ein möglicher Textproduzent angenommen werden, wenn das Drama episiert werden sollte. Da es mir aber gerade um die Bewahrung der Besonderheit der Gattung Drama geht, schließe ich auch das Alter ego aus. Hinzu kommt, dass es fraglich erscheint, ob der Autor tatsächlich in seiner Vorstellung der Bühnen-Urform sich selbst als Besucher dieser Aufführung imaginiert. Vielmehr vermute ich, wie schon Harweg¹²⁵, dass er direkt daran teilnimmt. Folglich bleibt als Textproduzent nur der Autor selbst übrig. Er ist es, der Zugang zu einer Aufführung hat, die uns anderen verschlossen bleibt. Er ist es, der diese Aufführung festhält und mit Verständnishilfen versieht. Er vermittelt dem Leser einen Stoff über die Struktur einer Aufführung, zu der dieser keinen Zugang hat und die deswegen für ihn erläutert werden muss.

Daraus ergibt sich wiederum, dass keine figurale vermittelnde Instanz existiert, wie sie die Epik besitzt. Die vermittelnde Instanz sind die Form und Auswahl der Haupt- und Nebentexte, ihre Struktur also. Sie simulieren eine Aufführung und transportieren dabei gleichzeitig den zu vermittelnden Stoff. So werden sie zu den Vermittlern des Geschehens, die vom Autor selbst eingesetzt werden.¹²⁶ Weiterhin kann daraus geschlossen werden, dass die Buchform des Dramas – vielmehr als Lyrik oder Epik – die Annäherung an die Deutung des Autors über seinen eigenen fiktiven Stoff zulässt. Denn wenn ich die Nebentexte als Verständnishilfen und vom Autor ausgewählt verstehe, dann muss ich auch davon ausgehen, dass der Autor diese Verständnishilfen so aussucht, dass sie die – seiner Meinung nach – richtige Deutung des Stoffes unterstützen.

Die von Harweg und Tschauer entdeckten Unterschiede in der Aufgabe der Nebentexte, aus denen heraus sie die verschiedenen Textproduzenten vermuten, sind damit nicht von

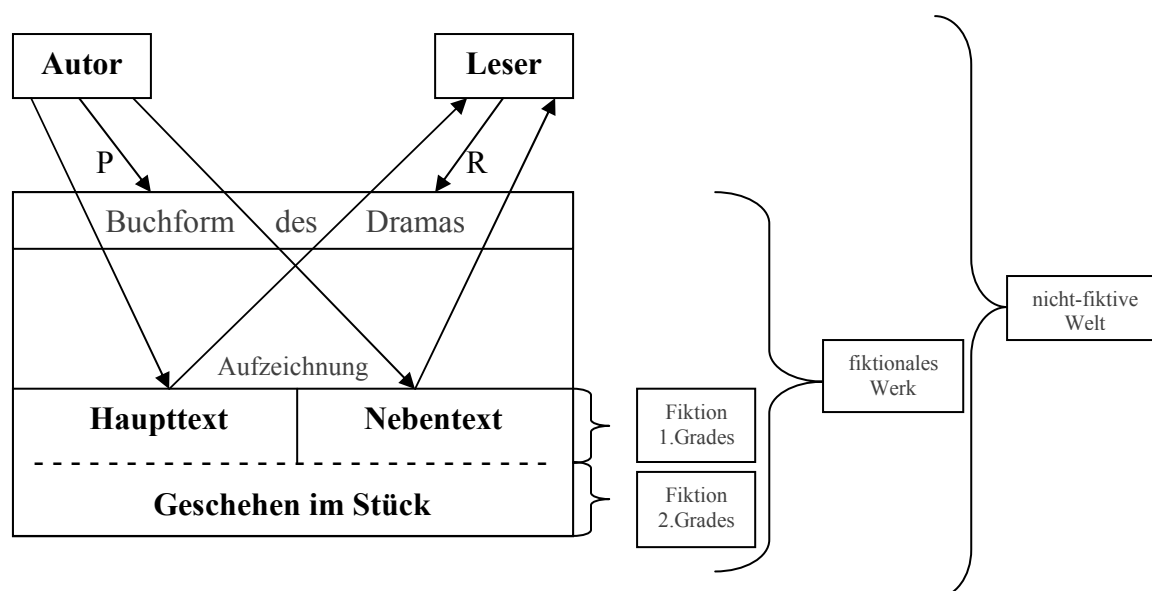
¹²⁵ Vgl. Harweg, Roland (2001), S. 14 f.

¹²⁶ Korthals verwendet hier zur Abgrenzung von vermittelnder Instanz in Erzählung und Drama die Begriffe *Integration* und *Montage*. Für ihn ist die Geschehensvermittlung in narrativen Texten meist ineinander *integrierte* Vermittler- und Figurenrede, während beide Redeformen im Drama *montiert* seien, also von einer Instanz – er vermutet wie ich den eingreifenden Autor – zusammengesetzt werden. – Vgl. Korthals, Holger (2003), S. 456 ff.

der Hand gewiesen. Ich verstehe meine Betrachtungsweise der Texte als eine Art Oberbegriff, der sich natürlich differenzieren lässt in die speziellen Aufgaben der verschiedenen Textabschnitte.¹²⁷ Meine Erkenntnisse fasse ich folgend in einem Modell zusammen, das auch die Konsequenzen für die Fiktionalität und Kommunikationsebenen näher beleuchtet.

2.4.3 Das Modell, die Kommunikations- und Fiktionsebenen

Alle bisher von mir erarbeiteten Kriterien sollen nun in ein Modell umgewandelt werden, das dabei hilft, die Buchform des Dramas und die Aufgaben der Nebentexte besser zu verdeutlichen. Das untere Schaubild fasst die bisherigen Erkenntnisse zusammen und gibt gleichzeitig einen Überblick über die Fiktionsebenen:



Der Autor, der Leser und die Buchform des Dramas als berührbares Buch sind Teil der nicht-fiktiven Welt.

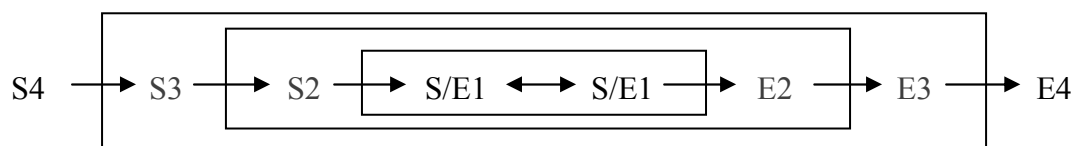
¹²⁷ Zur Strukturierung von Nebentexten – oder wie sie sie nennt „szenischen Bemerkungen“ – hat sich Erika Sterz bereits 1963 ausführlich geäußert. Sie liefert (nach meinem Kenntnisstand) eine der ersten umfangreichen Untersuchungen der Nebentexte. Aus 160 Bühnenwerken von 60 verschiedenen Dramatikern entwickelt sie ihr Textkorpus. Dieses gliedert sie im weiteren Verlauf nach Inhalt und Funktion der Texte, um anschließend in mehreren Dramenanalysen die von ihr eingeführten Gruppen und Termini auf deren Theaterwert zu überprüfen. – Vgl. Sterz, Erika (1963), S. 15 ff.

Dass ich mich nicht weiter auf Sterz' Arbeit beziehe, liegt an der eben benannten Zielsetzung ihrer Untersuchung: Die Überprüfung des Theaterwertes der szenischen Bemerkungen. Damit tendiert sie klar zur Frage nach der Aufführbarkeit solcher Bemerkungen und inwieweit diese dem Regisseur und Schauspieler tatsächlich Anweisung sein können. So kann sie unter anderem zu dem Ergebnis kommen, dass es „wertlose szenische Bemerkungen“ gebe. Gemeint sind solche Bemerkungen: „a) die für das Theater und für das Stück gleichermaßen wertlosen und b) die innerhalb des betreffenden Stückes notwendig, aber dem Theater nicht nützlich sind.“ – Sterz, Erika (1963), S. 197. – Ein solches Ergebnis, wie Sterz es hier formuliert, steht meiner Betrachtung völlig entgegen. Ich gehe gerade davon aus, dass ein Autor keine unnötigen Nebentexte setzt, sondern nur die seiner Meinung nach für die Interpretation wichtigen Angaben macht.

Der Autor als Produzent (P) und der Leser als Rezipient (R) greifen beide auf das Buch als Medium zurück. Der eine, indem er es schreibt, der andere, indem er es liest.

Das nicht-fiktive Buch bzw. die Buchform des Dramas beinhaltet ein fiktionales Werk, nämlich die Aufzeichnung der Bühnen-Urform.

Wenn der Leser die Aufnahme erliest, greift er auf die vom Autor gesetzten Haupt- und Nebentexte zurück. Deren Struktur simuliert die Aufnahme einer Theateraufführung mit Untertiteln. Gemeinsam vermitteln Haupt- und Nebentext so die Fiktion 1. Grades – die Bühnen-Urform. Die Urform beinhaltet wiederum den fiktiven Stoff des Dramas. Letzterer, das eigentliche Geschehen also, spielt sich dann in der Fiktion 2. Grades auf der Ebene der Figuren ab. Diese Fiktion bildet eine eigene, in sich geschlossene Welt, wie die Kommunikationsebenen des Dramas zeigen. Nach meinem Verständnis der Buchform werden die Kommunikationsebenen auf nur noch zwei reduziert. Die grauen Sender und Empfänger entfallen. Nach Pfisters Vorstellungen sähe das folgendermaßen aus:

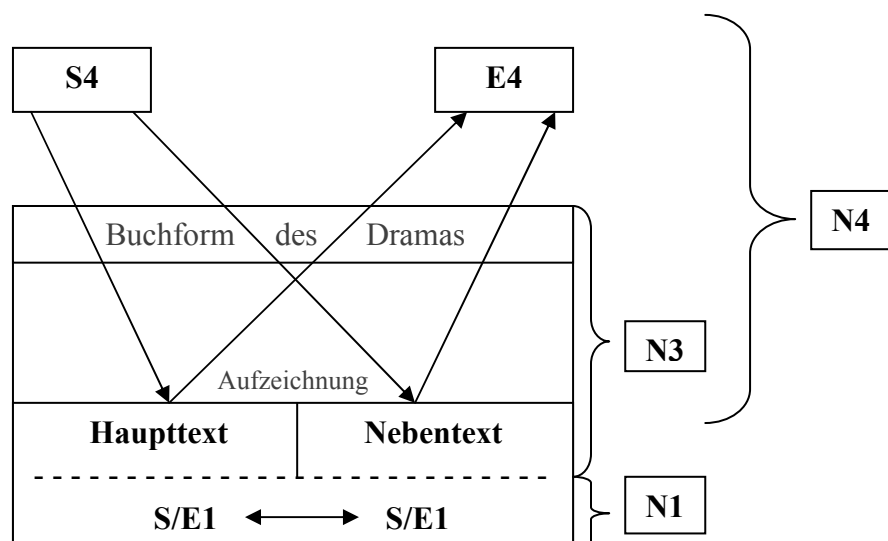


Wenn man Pfisters Modell zugrunde legt, gibt es sendende und empfangende Instanzen nur noch auf der Ebene der geschehensdarstellenden Figuren (S/E1) und in der nicht-fiktiven Welt (S4 / E4). Demnach würde es also gar keine irgendwie geartete vermittelnde Instanz geben, denn einen idealen Autor (S3) oder Leser (E3) schließe ich aus. Zwar ist mir dieses Konstrukt in seiner Herleitung durchaus einleuchtend, ich halte es allerdings für eher fragwürdig.¹²⁸

Deswegen soll folgend mein vorheriges Schaubild die Grundlage bieten, mit deren Hilfe die Kommunikationsebenen strukturiert erläutert werden können. Diese erweisen sich bei genauerer Betrachtung doch als vielfältiger, als es die Anzahl von Sendern und Empfängern zunächst vermuten lässt:

¹²⁸ Hier schließe ich mich der Meinung Holger Korthals' an, der die Sender und Empfänger der Ebenen N3 und N4 als „[...] zwei Seiten einer Medaille [...]“ beschreibt. Die Instanzen der Ebene N3 seien solche, „[...] für deren Verwendung bei näherem Hinsehen kaum mehr spricht als der Systemzwang [...]“. – Korthals, Holger (2003), S. 431 ff.

Ich erinnere hier noch einmal daran, dass auch das in Kapitel 2.1.2 vorgestellte Modell erzählender Texte von Ansgar Nünning keine Sender und Empfänger S3 bzw. E3 beinhaltet. Allerdings besitzt es eine Kommunikationsebene N3, die ich im Folgenden aufgreifen will.



Auf der Kommunikationsebene N1 findet ausschließlich das fiktive Geschehen 2. Grades statt, also die Kommunikation zwischen den fiktiven Figuren (S/E1) des Stückes.

Der Leser (E4) erfasst diese in sich geschlossene Ebene N1 durch das Lesen der Haupt- und Nebentexte. Das heißt, dass das fiktive Geschehen dieser Ebene durch die Textstruktur gebrochen wird.

Die Textstruktur oder Textoberfläche gibt einen bestimmten Rahmen vor, in den der Leser (E4) das Geschehen einordnet und durch den sein Verständnis vom Text gelenkt wird. Deswegen bildet der Textaufbau die Kommunikationsebene N3. Auf ihr kommunizieren keine eigenen Instanzen S3 und E3. Die Ebene selbst aber kommuniziert mit dem Leser (E4) durch ihre Form. Er versteht dadurch den Text eben nicht als Erzählung, sondern als Aufzeichnung einer Bühnen-Urform. Dieses Verständnis lenkt seine Herangehensweise an den Text. Gleichzeitig lenkt es aber auch die Art, wie der Autor (S4) diesen formuliert.

Der Autor (S4) erschafft nämlich über die Struktur der Ebene N3 das Konstrukt der Aufnahme einer fiktiven Aufführung mit Untertiteln, das das Geschehen auf N1 vermittelt. Der Leser (E4) erfährt die Handlung somit nicht durch eine figurale vermittelnde Instanz der Ebene N2, die folgerichtig in diesem Schaubild gar nicht existiert. Stattdessen erkennt er das Konstrukt an und nähert sich somit dem Autor. Dessen Deutung des Geschehens auf N1 versucht er, über die Textoberfläche zu rekonstruieren. Dadurch findet nach meinem Verständnis auf der Ebene N4 eine Kommunikation zwischen nicht-fiktivem Autor (S4) und nicht-fiktivem Leser (E4) statt. Die Grundlage dieser Kommunikation ist die Struktur des Textes.

2.5 Folgen für die Abgrenzung der Dramatik als Gattung

Nachdem ich mich nun intensiv mit den verschiedenen Standpunkten zum Drama beschäftigt habe und auch selbst Position zu dieser Problematik bezog, kehre ich zurück zu den drei Abgrenzungskriterien. Wie lässt sich die Gattung Drama nach meinen Untersuchungen von den anderen beiden Grundgattungen abgrenzen?

1. Der Begriff *Drama* beschreibt eine Art Gesamtkunstwerk, das sich aus dem dramatischen Text und der Aufführung zusammensetzt – es ist also plurimedial.

Zunächst stelle ich fest, dass sich am ersten Abgrenzungskriterium nichts geändert hat. Dieser Punkt bleibt fester Bestandteil einer Gattungstheorie, die Lyrik, Epik und Dramatik trennt. Das Drama ist, im Gegensatz zu den anderen beiden Gattungen, ein Gesamtkunstwerk, das sich aus zwei Teilen zusammensetzt – der Buchform und der Bühnenform. Beide Aspekte haben eine gewisse Eigenständigkeit und sind deswegen auch für sich genommen Untersuchungsgegenstand verschiedener Wissenschaften. Sie werden aber erst im Zusammenspiel zu einem Gesamtkunstwerk. Lyrische und epische Texte stehen hingegen in ihrer Buchform für sich. Es gibt keine zweite, ihnen immanente Form. Das Vortragen solcher Werke – und sei es noch so dramatisch – bleibt doch bei aller Mühe ein lautes Lesen. Auch aus Kurzgeschichten, Erzählungen oder Romanen hervorgegangene Aufführungen und Filme können nicht als ein Indiz für deren Plurimedialität gewertet werden, denn sie basieren letztlich auf einem Transformationsprozess. Dieser verläuft von der epischen Buchform zum Film- oder Theaterskript, auf dessen Grundlage erst die theatrale / filmische Umsetzung entsteht. Plurimedialität ist somit ein konstitutives Merkmal des Dramas, das keiner anderen Grundgattung innewohnt.

2. In den dramatischen Text kann eingegriffen werden, wenn er zur Aufführung gebracht wird. Es muss also ein Unterschied zwischen der Integrität der Textform und der der Bühnenform bestehen.

Dieses Kriterium kann ich nicht nur bestätigen, sondern es nach meinen Untersuchungen auch erklären. Die Buchform des Dramas verstehe ich als eine Geschehensvermittlung und nicht als eine Anweisung. Der Dramentext, manifestiert im Buch, ist unveränderbar. Einzig der Autor hat das Recht, hier einzugreifen. Der im Text vermittelte Stoff ist einer, zu dem nur der Autor Zugang hat. Er gibt diesen Stoff an den Leser weiter, indem er ihn für diesen festhält und soweit erläutert, wie er es für nötig hält. Die fertige Aufzeichnung des Stoffes nimmt nun der Regisseur in die Hand und übersetzt diese in einen theatralischen Text. Der

Regisseur und die Schauspieler werden dabei zum Erzähler des Stoffes und entsprechen in gewisser Weise der epischen vermittelnden Instanz. Folglich ist der Damentext in der Transformation hin zum theatralischen Text veränderbar, er wird verändert durch dessen Vermittler. Sie geben das Geschehen so wieder, wie sie es verstanden haben, und sie geben das wieder, was sie für wichtig erachten, um dem Stoff gerecht zu werden.

3. Das Drama besitzt keine vermittelnde Erzählinstanz wie die Epik oder etwa die Lyrik in Form des lyrischen Ichs.

Letztendlich kann ich nach meinen Untersuchungen auch diesem Punkt zustimmen, wenn er genau so formuliert wird: Das Drama besitzt keine vermittelnde Erzählinstanz wie die Epik oder etwa die Lyrik in Form des lyrischen Ichs. Dass es diese figurale vermittelnde Instanz nicht gibt, hat sich in den vorherigen Kapiteln gezeigt.

Es müsste diesem Punkt widersprochen werden, wenn damit ausgeschlossen wäre, dass das Drama überhaupt eine vermittelnde Instanz besitzt, denn dass es eine gibt, habe ich ebenfalls nachgewiesen.

Der Unterschied zur Lyrik und Epik liegt in der Form der vermittelnden Instanz. Ist es bei den anderen Gattungen eine Figur – ein lyrisches Ich, ein Erzähler – so ist es beim Drama eben keine figurale Instanz, sondern der Autor selbst, der sich über die Nebentexte – also die Textstruktur – mitteilt. Mit der Dramatik existiert somit eine Form, in der der Autor nicht im wahrsten Sinne des Wortes entmündigt wird. Sie bietet von allen drei Gattungen am ehesten die Chance, der Deutung des Autors nahe zu kommen. Damit wird allerdings nicht die klassische Frage beantwortet: „Was will uns der Autor sagen?“ – sondern nur die Frage: „Wie hat der Autor seinen Stoff verstanden?“ Die Buchform ist nicht Aussage, sondern vielmehr Ansage, weswegen sie eine Fülle an Deutungen nach sich ziehen kann – sie ist eben eine Geschehensvermittlung.

Zusammengefasst: Die Dramatik unterscheidet sich von Lyrik und Epik vor allem durch ihre Plurimedialität und durch das Fehlen einer figuralen vermittelnden Instanz im dramatischen Text.

Die Buchform des Dramas kann deswegen als die Aufzeichnung einer Bühnen-Urform verstanden werden, die bereits alle möglichen Aufführungen enthält und die mit mal mehr und mal weniger Untertiteln durch den Autor versehen wird. Diese Untertitel bezeichnet die Literaturwissenschaft als Nebentexte. Sie geben alles das wieder, was für das Ver-

ständnis des Dramas wichtig ist. Da sie vom Autor selbst stammen, führen sie nah an dessen Verständnis des vermittelten Geschehens heran.

Unter diesen Voraussetzungen entwickelt sich für viele Dramen, die bisher als nicht aufführbar galten, die Notwendigkeit, diese neu zu bewerten. Es muss davon ausgegangen werden, dass sie aufführbar sind – wenn auch der gegenwärtige technische Stand keine eins zu eins Umsetzung zulässt – und dass ihre Nebentexte weniger einem Unbehagen des Autors vor der Bühne als vielmehr dessen Willen, den Stoff so genau wie möglich zu vermitteln, entspringen.

Diese Erkenntnisse als Ausgangsbasis nutzend, wende ich mich nun dem Drama „Geschehen“ in seiner Ganzheit zu.

3 Das Drama „Geschehen“

Dieses Kapitel beschäftigt sich im Folgenden mit dem Drama „Geschehen“ von August Stramm. Zunächst gebe ich einen kurzen Überblick über Stramms Biographie und seine Stellung im Expressionismus.

Anschließend wende ich mich der Analyse und Interpretation des Dramas zu. Alle Ergebnisse dieses Kapitels werden in Abschnitt 3.4 noch einmal zusammengefasst.

Zur Einführung sei an dieser Stelle schon festgehalten, dass es sich bei „Geschehen“ um das letzte von Stramm zur Veröffentlichung an seinen Verleger Herwarth Walden gesandte Drama handelt. Es entstand während einer Bahnfahrt nach Frankreich in der Nacht vom 21. zum 22. Januar 1915. Die Abschrift erfolgte Anfang August 1915 und die Erstveröffentlichung im „Sturm“ fand nach Stramms Tod im 1. und 2. Oktoberheft desselben Jahres statt.¹²⁹

In zwei Briefen an Walden äußert sich Stramm zu „Geschehen“. Im Brief vom 22.01.1915:

„[...] Diese Nacht ist ein gewaltiges Drama aus mir zur Tat geworden. das schon lange in mir geweht hat. Wenn ich nur noch Zeit finde es abzuschreiben. So kann es niemand lesen Es umspannt die ganze Welt! Und ist trotzdem bühnenfähig. Ich hatte alles andere erwartet aber daß mich das gerade jetzt überfiel in dem furchtbaren Grauen, in dem ich kralle trotz aller Festigkeit allen Willensmutes! [...]“¹³⁰

Und im Brief vom 23.03.1915:

„[...] Leid tuts mir nur wegen meines Dramas das gerade in mir weht das ich da fertig machen, abschreiben und Euch schicken wollte. Das von der Bahnfahrt ‘Geschehen’ heißt es oder ‘Ich’ Ich weiß noch nicht genau! Ich halte es für das stärkste bisher! *Bisher! bisher!* Um *das* würde es mir leid tun, wenn ich fallen sollte! [...]“¹³¹

Aus diesen beiden Briefen können zwei Dinge festgehalten werden. Erstens: Stramm hielt sein Stück für „bühnenfähig“, wie er selbst schreibt. Es handelt sich also nicht um ein Lesedrama, sondern um ein aufführbares Drama. Folglich muss der Text als Spielvorlage begriffen werden, nicht aber als Spielvorgabe, denn dass die Nebentexte nicht als Anweisung gemeint gewesen sein können, hat sich bereits gezeigt. Als solche sind sie nicht umsetzbar. Die Betrachtung der Buchform als geschehensvermittelnde Aufnahme wird dadurch gestärkt.

¹²⁹ Vgl. Adler, Jeremy (1990), S. 370 u. 404.

¹³⁰ Stramm, August (1990c), S. 35.

¹³¹ Ebenda, S. 51 – (Hervorhebungen im Original).

Zweitens: Der Titel des Dramas, neben „Geschehen“, hätte auch „Ich“ lauten können. Ein Hinweis, der bei den weiteren Untersuchungen nicht vergessen werden darf, da er – meiner Meinung nach – ein Schlüsselelement der Deutung ist.

3.1 August Stramm

Eine Biographie zum Leben August Stramms steht bisher noch völlig aus. Deswegen werde ich mich mit den Angaben, die in Nachworten, biographischen Notizen oder tabellarischen Lebensläufen geboten werden, nur kurz auseinandersetzen. Es geht mir zum einen darum einen kurzen Abriss zu Stramms Biographie zu bieten und zum anderen, ein Bild von diesem expressionistischen Autoren und seiner Stellung in der Literatur zu bekommen.

3.1.1 Zur Biographie August Stramms

August Albert Bernhard Stramm wurde am 29. Juli 1874 in Münster / Westfalen geboren. Wenige Tage später wurde er katholisch getauft, was der mütterlichen Konfession entsprach. Der Vater, ein Berufssoldat, wechselte später in den Postdienst und so musste die Familie (neben August auch die Geschwister Maria Elisabeth, Klara Wilhelmina und Katharina) öfter den Wohnort wechseln.

1883 begann Stramms Besuch eines Gymnasiums, erst in Düren, dann in Eupen, um schließlich 1893 am königlichen Kaiser-Wilhelm-Gymnasium in Aachen mit der Reifeprüfung zu enden. Auf dem Abgangszeugnis gab er an, (katholische) Theologie studieren zu wollen. Dieses Vorhaben wurde vom Vater vereitelt und Stramm trat stattdessen als Eleve im selben Jahr in die Reichspostverwaltung ein.

1902 legte Stramm die „höhere Verwaltungsprüfung für Post und Telegraphie“¹³² ab, um im selben Jahr Else Krafft (eine erfolgreiche Unterhaltungsschriftstellerin und Journalistin¹³³) zu heiraten, mit der er die Tochter Ingeborg Anna Sophie (Inge) (1903) und die Söhne Helmuth Albert Edmund (1904) sowie Erich Otto Walter (1911) bekam.

1905 zog die Familie von Bremen nach Berlin, wo Stramm als Gasthörer die königliche Friedrich-Wilhelms-Universität besuchte, um 1909 seine Dissertation zum Welteinheitsporto vorzulegen.

Zu dieser Zeit hatte August Stramm bereits Gedichte und kleinere Dramen geschrieben, von denen allerdings nur wenige überliefert sind. Seinen eigenen Stil entwickelte er wohl

¹³² Adler, Jeremy (1990), S. 332.

¹³³ Vgl. ebenda.

etwa ab 1910, doch erst die Bekanntschaft mit seinem späteren Verleger Herwarth Walden (wahrscheinlich im März 1914) brachte ihm den Durchbruch. Wie stark Waldens Einfluss auf Stramms Schaffen war, ist nicht genau zu belegen. Auch ist es schwierig, nachzuweisen, wie und ob Walden selbst Änderungen an Stramms Texten vornahm. Immerhin heißt es in Stramms Briefen an ihn vom 14.02.1915:

„[...] Vorgestern Nacht bekam ich die ‘Liebesgedichte’ [...] Ich bin entzückt. Hab Dank! Innigen Dank. Ihr Beiden! Wer hat die Reihenfolge zusammengestellt? herrlich, wunderbar! So voll Verständnis und Sinn. Ich hätte es nie so gekonnt. Dank. Dank. [...] Dank für alles für das ganze Buch! Die Ausstattung, Anordnung, Alles! [...]“¹³⁴.

Und Anfang August 1914:

„Lieber! Lieber! Lese soeben durch. Ich muß sagen ich bin gepackt. Es könnte geschlossener sein Aber ich kann jetzt nicht. Ich bin zu zerrissen Weiß wer was mir ist!? Auch die Abschrift! All die Sorgfalt! Genauigkeit! Und deine Verbesserungen Korrektur. All das Verstehen. [...]“¹³⁵.

Letztlich bleibt also festzuhalten, dass Walden Einfluss nahm. In welchem Maße er das tat, bleibt noch von der Forschung nachzuweisen. Sicher ist hingegen, dass Stramm schnell zum Hausautor von Waldens Zeitschrift „Der Sturm“ avancierte, da seine Arbeiten die Ansprüche des Verlegers an eine neue Literatur vollkommen erfüllten. Erwähnt sei hierbei, dass sich die im „Sturm“ publizierten Aufsätze zur Literatur vor allem auf die Arbeiten Stramms stützten, diese beispielhaft anführten und folglich nach ihnen entstanden sein müssen. Nicht Stramm orientierte sich an ihnen, sie orientierten sich an Stramm, wie Sven Arnold feststellte.¹³⁶ Dass natürlich innerhalb des Sturm-Kreises über die Literatur und deren Zustand schon zu Stramms Zeiten diskutiert wurde, steht dabei völlig außer Frage. Sicher kann hier von einer gegenseitigen Beeinflussung ausgegangen werden.

Im August 1914 wurde Stramm schließlich einberufen und kämpfte zunächst an der Westfront, um dann im Frühjahr 1915 an die Ostfront abkommandiert zu werden. Hier kämpfte Stramm – mit kurzen Unterbrechungen und einigen Tagen Heimaturlaub – bis er am ersten September 1915 durch einen Kopfschuss starb. Er wurde auf dem jüdischen Friedhof von Horodec beerdigt. Sein Grab findet sich heute, nach der Überführung seiner sterblichen Überreste 1928, auf dem Stahnsdorfer Südwestfriedhof.¹³⁷

¹³⁴ Stramm, August (1990c), S. 38.

¹³⁵ Ebenda, S. 60.

¹³⁶ Vgl. Arnold, Sven (1998), S. 85 ff.

¹³⁷ Vgl. zur Biographie: Adler, Jeremy (1990), S. 327 ff. und Drews, Jörg (1997), S.204 ff.

3.1.2 August Stramms Stellung in der (expressionistischen) Literatur

Um Stramms Stellung im Expressionismus und seine Bedeutung für die Literatur bewerten zu können, reicht ein erster Blick in verschiedene Literaturgeschichten: „[...] formal[e] Radikalität und Kühnheit seiner Werke [...]“¹³⁸, „[...] der bedeutendste Lyriker des ‘STURM’-Kreises [...]“¹³⁹, „[...] der Mann [...], der die erste Welle des Expressionismus zum Sichüberschlagen brachte [...]“¹⁴⁰.

„[...] Jedes Gedicht ist die Endstufe einer Fülle von streng überarbeiteten, Wort für Wort kalkulierten Fassungen. Konventionelle Syntax, Wortgattungen, Sinneinheiten werden wohl nirgends im Expressionismus so radikal gesprengt, zerlegt und neu zusammengesetzt [...]“¹⁴¹

„[...] Er verdichtete im knappsten Wort die Gewalt intensiven Erlebens. Jedes Wort war ihm Urelement, ein letzter Ausbruch seelischer Erregungen. Aus echtem Verlangen, nicht um der neuen Sensation willen, hat er unablässig an der Konzentration des Wortes auf sich selbst [...] gearbeitet. Wie Blöcke sind die Worte und Zeilen aneinander geschoben, eine zwingende dumpfe Macht geht von ihnen aus.“¹⁴²

Angesichts dieser teilweise euphorischen Beschreibungen ist es verwunderlich, dass August Stramm so wenig von der Literaturwissenschaft beachtet wird. Zumal seine Einflüsse auf die Wortgebilde des Dada¹⁴³ oder die konkrete Poesie¹⁴⁴ anerkannt sind. Vor allem René Radrizzani¹⁴⁵, Elmar Bozetti¹⁴⁶, Lothar Jordan¹⁴⁷ und Jeremy Adler¹⁴⁸ ist es zu verdanken, dass es eine intensivere Beschäftigung mit Stramm überhaupt gibt. Dass sie, abgesehen von Jordan, ausschließlich fremdsprachige Germanisten sind, ist allerdings bezeichnend für Stramms Stand in der deutschen Literaturwissenschaft. Auch stammen die meisten umfangreichen Arbeiten leider schon aus den 60er, 70er und frühen 90er Jahren, während in der letzten Zeit vor allem Aufsätze veröffentlicht wurden, die Einzelaspekte des Werks berücksichtigen¹⁴⁹. Vieles davon legt eine fundierte Basis an, auf der jedoch weiter

¹³⁸ Leiß, Ingo u. Stadler, Hermann (1999), S. 414.

¹³⁹ Schlosser, Horst Dieter (2002), S. 237.

¹⁴⁰ Fechter, Paul (1960), S. 198.

¹⁴¹ Fricke, Gerhard u. Schreiber, Mathias (1974), S. 327.

¹⁴² Martini, Fritz (1991), S. 545.

¹⁴³ Vgl. Anmerkungen dazu in: Jordan, Lothar (1995), S. 131.

¹⁴⁴ Vgl. Fricke, Gerhard u. Schreiber, Mathias (1974), S. 327.

¹⁴⁵ Vgl. u.a. Radrizzani, René (1979).

¹⁴⁶ Vgl. u.a. Bozetti, Elmar (1961) und (1979).

¹⁴⁷ Vgl. u.a. Lothar, Jordan (1979) und (1995).

¹⁴⁸ Vgl. u.a. Adler, Jeremy (1973-74) und (1990).

¹⁴⁹ Vgl. u.a. Brehl, Medardus (2000) oder Genc, Metin (2006), die sich z.B. beide in ihren Untersuchungen auf die Sprache Stramms beziehen.

aufgebaut werden muss. Bis heute gibt es zum Beispiel keine kritische Werkausgabe und auch „[...] eine Monographie, die überschaubar und halbwegs allgemeinverständlich in Leben und Werk Stramms einführt“¹⁵⁰, fehlt noch!

Aus meinen Untersuchungen zu Stramm lässt sich Folgendes festhalten: Sein Alter und seine bürgerliche Lebensweise stehen dem stereotypischen Expressionisten konträr entgegen. Auf den ersten Blick bietet sich einem hier nicht das Bild dieser so oft beschriebenen jungen und feurigen Generation. Vielmehr scheint das verhasste Bürgertum für Stramm fester und vor allem gewollter Lebensbestandteil gewesen zu sein und so findet man dessen Ablehnung noch am ehesten in Stramms Dramen.

Sein Werk hingegen nimmt eine besondere Stellung im Expressionismus ein, denn Stramms Sprachstil war für die damalige Zeit revolutionär. Während viele Expressionisten den Bruch mit der Tradition im Inhalt suchten und dabei auf tradierte Formen zurückgriffen, sprengte er die Form auf. Er arbeitete so lange an einem Wort, bis es auf seinen Kern reduziert und in einer Neuschöpfung zu neuem Gehalt gelangte.¹⁵¹ Die Grammatik wurde sein Experimentierfeld, auf dem er mit Worten und Satzbau um die eine gesuchte Assoziation rang. Überhaupt sind Stramms Texte vor allem aus der Assoziation heraus zu deuten. Seine Sprachexperimente beeindruckten Autoren wie Kurt Heynicke, Alfred Döblin, Lothar Schreyer oder Kurt Schwitters.¹⁵²

Mit seinen Liebesgedichten führte er dem Expressionismus außerdem ein Thema zu, das nicht unbedingt als besonders typisch betrachtet werden kann. Da er es jedoch verstand, dieses mit expressionistischen Motiven zu verbinden, erlangte es – aus der Bildsprache geboren – eine eigene Autorität innerhalb seines Werkes und konnte Einzug in die Literatur seiner Zeit halten.

Die sprachliche Gewalt, die neuen Themen, die Anerkennung seiner Texte als Inspiration für folgende Dichtergenerationen sowie seine Stellung als Hausautor des „Sturm“ verschafften August Stramm eine besondere Bedeutung für den Expressionismus und damit über den Sturmkreis hinaus.

¹⁵⁰ Jordan, Lothar (1995), S. 133.

¹⁵¹ Ein Blick in Stramms Tagebuchaufzeichnungen sei hier unbedingt angeraten. Allein die Entstehungsskizzen zum Gedicht „Untreu“ geben viele Deutungshinweise und Einblick in die Arbeit des Dichters. Auszüge aus dem Tagebuch finden sich u.a. bei: Adler, Jeremy (1990), S. 297 ff.

¹⁵² Vgl. dazu Adler, Jeremy (1990), S. 377.

3.2 Strukturanalyse des Dramas

Bevor ich mich dem Inhalt des Dramas zuwende, rückt zunächst der Aufbau desselbigen in den Vordergrund meiner Betrachtung. Wie sind die Akte und Szenen eingeteilt? Handelt es sich um eine offene oder geschlossene Form? Werden die drei aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung eingehalten? In welchem Verhältnis stehen die Figuren zueinander?

Diese und andere Fragen werden im Folgenden eine Beantwortung finden.

3.2.1 Aufbau des Dramas

„Geschehen“ lässt sich auf den ersten Blick problemlos in fünf Akte¹⁵³ einteilen, da die Textabschnitte mit den römischen Zahlen I bis V überschrieben sind. In jedem dieser Abschnitte kommt es zu einem Orts- und Personenwechsel.

Die Einteilung in Szenen findet sich im Drama nicht durch Ziffern bezeichnet. Allerdings zeigt der erste Akt mehrere Absetzungen in der Textebene auf den Seiten 233 und 234 (zweimal). Dadurch ist er in vier Szenen einteilbar. In keinem anderen Akt lassen sich ähnliche Absetzungen finden. Diese Ordnung kann man auch über das dargestellte Geschehen erschließen: Es kommt zu mehreren Personenauf- und -abtritten. Beinahe blitzlichtartig werden die amourösen Beziehungen des ER beleuchtet, die sich durch das Auftreten einer immer neuen Frau voneinander abheben. Trotzdem sind die Stellen klar dem Akt als Ganzes untergeordnet und tragen keinen eigenen Schwerpunkt, der dem des Aktes gleichberechtigt wäre, was ihren Rang Szenen unterstreicht.

Natürlich fordert die Einteilung in fünf Akte automatisch die Frage heraus, ob der Spannungsbogen des klassischen Fünkfaktors eingehalten wird. Wenn man sich zur Beantwortung auf die Handlung konzentriert, so ist diese Frage klar zu bejahen. Das Drama stellt sofort in den ersten beiden Sprechakten von ER und SIE den Konflikt dar:

¹⁵³ Die Begriffe *Akt*, *Szene* und *Auftritt* konkurrieren in der Literatur miteinander. Während die Shakespeare-sche Tradition das Drama in Akt, Szene und Auftritt gliedert, unterteilt die französische Klassik es nur in Akt und Szene.

Als *Akt* bezeichne ich einen Abschnitt, in dem es zu einem Schauplatzwechsel oder einem Bruch im Zeitkontinuum kommt (also ein Zeitabschnitt im Geschehen ausgespart wird).

Szene nenne ich Abschnitte, in denen es zu Veränderungen in der Handlungsführung durch Personenauftritte kommt.

Ich erwarte außerdem, dass beide Segmente erkennbar im Text abgesetzt sind. Diese Erwartung ist nicht zwingend ein Kriterium für die Akt- und Szeneneinteilung, sie unterstützt die weitere Arbeit aber insofern, als nicht jeder Auftritt einer neuen Figur automatisch mit einer neuen Szene in Verbindung gebracht werden soll. Somit halte ich mich im weiteren Verlauf an die französische Ordnung, da das Drama auch deren klassischen Aufbau in der Handlungsstruktur aufweist, wie ich im Anschluss noch zeigen werde. – Vgl. zur Segmentierung des Dramas Pfister, Manfred (2001), S. 312 ff.

„[...]“
SIE herrschen?!
ER *roh* herrschen!
SIE *lacht*
ER *betroffen*
SIE *läuft lachend fort*
[...]“¹⁵⁴

Der erste Akt gibt somit klar eine Einführung in die beiden Hauptfiguren und den Konflikt (erregendes Moment), der während des Aktes noch vertieft wird.¹⁵⁵

Im zweiten Akt kommt es zur ansteigenden Handlung (Steigerung). Die Folgen der amourösen des ER Beziehungen treten zum Vorschein und sein geistiger Zustand wird zunehmend in Frage gestellt.

Der dritte Akt bildet schließlich den Höhepunkt. Hier wird die Erde durch den ER ins Chaos gestürzt. SIE unterliegt im Kampf, während ER triumphiert. Dies ist der Wendepunkt (tragisches Moment), an dem der am Ende unterlegene ER zu gewinnen scheint.

Das Geschehen des vierten Aktes findet auf einer höheren, metaphysischen Ebene statt. Der ER hat sein Ziel erreicht. Im weiteren Verlauf der Handlung wird er jedoch mehr und mehr geschwächt (Fall / Umkehr), um schließlich erblindet seine Bestimmung zu erkennen. Diese Erkenntnis ist das retardierende Moment (Moment der letzten Spannung). Das Erblinden als Strafe scheint nicht sehr schwerwiegend zu sein, wenn man bedenkt, dass ER gerade die Menschheit aus rein egoistischen Zügen ins Chaos gestürzt hat. Wird er also noch eine Chance bekommen?

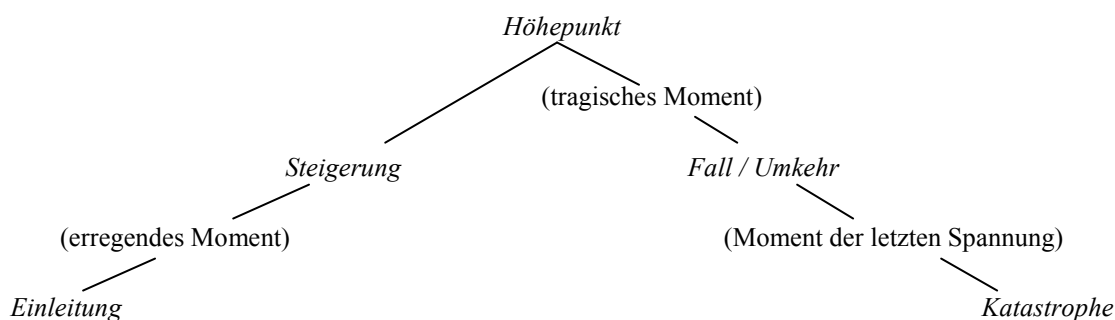
Seine Auflösung findet der Konflikt schließlich im fünften Akt mit der Zusammenführung von SIE und ER sowie dem Tod des ER (Katastrophe). ER ist auf ihre Hilfe, ihre Führung angewiesen. Nur gemeinsam sind sie stark. Diese Erkenntnis und die angenommene Vaterrolle geben ihm eine Autorität, die aber niemand mehr anerkennt. ER wird von einem Knaben gesteinigt und so bleibt nur der SIE, die Erkenntnis hoffnungsvoll ins Leere zu verkünden.

Die Handlung spiegelt, wie gezeigt, einen klassischen Spannungsbogen wider. Stramm durchbricht die tradierte Form an dieser Stelle möglicherweise ganz bewusst nicht, schildert er doch ein uraltes Geschehen, wie sich noch zeigen wird. Der Spannungsanstieg lässt sich nach Gustav Freytag im Bild einer Pyramide darstellen, deren Spitze der dritte Akt ist¹⁵⁶:

¹⁵⁴ Stramm, August (1990b), S. 233.

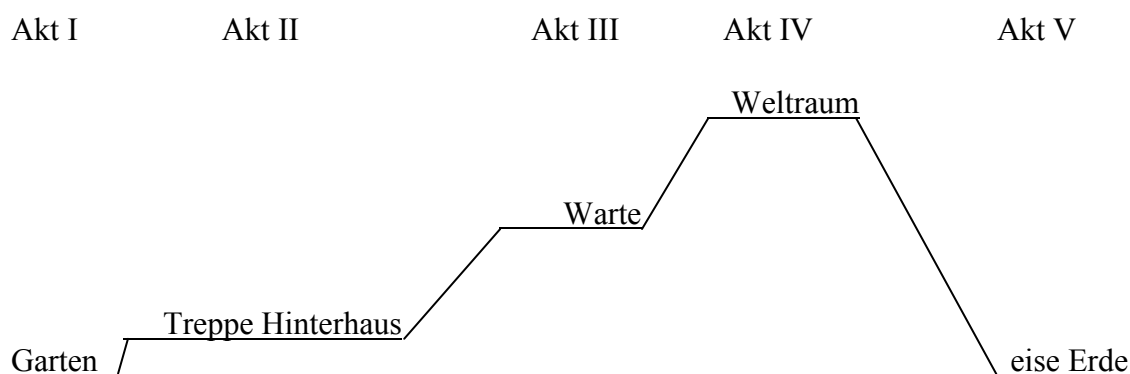
¹⁵⁵ Mehr zum Konflikt des Dramas und dessen Deutung in den Abschnitten 3.3.2 und 3.3.3.

¹⁵⁶ Vgl. Pfister, Manfred (2001), S. 320 f.



Modell 4: nach Gustav Freytag¹⁵⁷

Anders gestaltet sich die Spannung, wenn man einen Blick auf die Ortsangaben der einzelnen Akte wirft. Eine Steigerung in der Höhe findet sich zwar auch hier, doch steigen ER und SIE bis zum vierten Akt aufwärts, bevor es erst im fünften wieder nach unten zur Erde geht:



An den Ortswechseln gemessen hat der Leser es mit einer ständig ansteigenden Handlungsebene zu tun. Die Figuren erheben sich vom Garten auf die Treppe, dann mit einem großen Sprung in eine Warte, die sich auf einem hohen Berg befinden muss (denn „Eisgipfel blicken“¹⁵⁸ dort), um schließlich ins kosmische Ganze gerückt zu werden, weit fort von einer weltlichen Ebene. Der folgende Fall zurück zur Erde wirkt dadurch umso tiefer, zumal die Höhe zwar dem Garten des ersten Aktes entspricht, die Erde nun aber kalt und ungastlich erscheint. Formal ist diese Ebene somit noch tiefer angesiedelt. Es muss also zwischen den Handlungsorten – die eine ständige Steigerung der Ebene andeuten – und dem Spannungsbogen – der den Handlungshöhepunkt bereits im dritten Akt anlegt – unterschieden werden.

Die Einheit des Ortes, eine der drei Aristotelischen Prinzipien, ist, wie gerade bemerkt, folglich nicht eingehalten. Jeder Akt findet an einem anderen Schauplatz statt. Auch die

¹⁵⁷ Pfister, Manfred (2001), S. 320.

¹⁵⁸ Stramm, August (1990b), S. 239.

Einheit der Zeit wird nicht beachtet, zwischen den Akten lassen sich teilweise große Zeitsprünge ausmachen. Diese Entwicklung ist ungewöhnlich für ein Drama, das ansonsten so stark am klassischen Aufbau orientiert ist. Vielleicht ist das ein Merkmal für die Fähigkeit des Textes, die ganze Welt zu umspannen, wie Stramm in seinem zuvor zitierten Brief schrieb.¹⁵⁹ Immerhin ist die Einheit der Handlung gegeben. Sie führt linear vom Auslöser zur Katastrophe, ohne irgendwelche Nebenhandlungen einzubinden. Auch sind die Figuren klassisch in Gegensatzpaaren angeordnet, wie ich in Kapitel 3.2.3 noch genauer zeigen werde. Von diesen Erkenntnissen ausgehend, soll jedoch noch die Frage gestellt werden: Handelt es sich um ein offenes oder geschlossenes Drama?

Für die Geschlossenheit sprechen der lineare Handlungsverlauf sowie das Fehlen von Nebenhandlungen, der regelmäßige Aufbau in fünf Akten mit dem klassischen Spannungsbogen und die Anlage der Figuren in Gegensatzpaaren.

Für die offene Form stehen die fehlende Einheit von Ort und Zeit, die große Anzahl an typisierten Figuren, durch die eine Art Standesgrenze nicht existiert. Auch wenn ER und SIE als Hauptfiguren erkennbare Unterschiede zu den anderen aufweisen, leben sie doch zunächst auf derselben Ebene. Und zu guter Letzt sei noch die auffällige Sprache notiert, die sich zum einen stark im Sprechen der Figuren zurücknimmt und zum anderen in der Menge dem Nebentext weit unterlegen ist.

Abschließend kann also festgehalten werden, dass „Geschehen“ auf den ersten Blick eine strenge Form besitzt, die jedoch an einigen Stellen nicht eingehalten wird. Das Drama ist somit ein Mischtyp aus offener und geschlossener Form. Inhaltlich und sprachlich durchbricht es definitiv den strengen Aufbau, was typisch für expressionistische Texte ist.

3.2.2 Zum Verhältnis von Haupt- und Nebentext

Die Form des Nebentextes und seine zahlenmäßige Überlegenheit dem Haupttext gegenüber haben im ersten großen Teil dieser Arbeit zu einer Neubewertung der Buchform des Dramas geführt. Deswegen soll nun ein Blick auf das gesamte Drama geworfen werden, um das Verhältnis von Haupt- und Nebentext abschätzen zu können und um die Konsequenzen festzuhalten, die sich daraus für die weiteren Untersuchungen ergeben.

Die folgende Tabelle gibt in Wortzahlen und Prozenten wieder, wie sich die Textebene quantitativ gestaltet. Gezählt wurde vom Titel an bis zum letzten Wort „Ende“¹⁶⁰:

¹⁵⁹ Vgl. Kapitel 3.

¹⁶⁰ Stramm, August (1990b), S. 233- 253.

	I	II	III	IV	V	TGS
HT	134	145	164	246	410	1099
NT	553	360	381	703	657	2654
GS	687	505	545	949	1067	3753
HT in %	19,51	26,93	30,09	25,92	38,43	29,28
NT in %	80,49	73,07	69,91	74,08	61,57	70,72

Legende: **HT** – Haupttext, **NT** – Nebentext, **GS** – Gesamt, **I-V** – Akte, **TGS** – Text gesamt

Wie man sofort erkennen kann, macht der Nebentext prozentual einen großen Anteil aus. Im gesamten Text sind es 70,72%. Allein der erste Akt besteht zu 80,49% aus Nebentexten und selbst im Akt mit dem meisten Haupttext nimmt dieser nur einen Platz von 38,43% (61,57% NT) ein.

Nun könnte man sich fragen, weshalb diese Zahlenspiele so wichtig sind. Zunächst einmal geben sie folgenden Anhaltspunkt: Die Figurenrede tritt in diesem Stück in den Hintergrund. Nach meinem Verständnis von der Buchform des Dramas bedeutet dies, dass der Autor sehr viele Verständnishilfen eingefügt hat, um das Geschehen zu verdeutlichen. Allein aus der Aufnahme – also dem Haupttext – lässt sich anscheinend keine Deutung erarbeiten. Und tatsächlich ergeben sich große Probleme beim Versuch, dieses Drama ohne seine Nebentexte zu verstehen. Exemplarisch sei hier die erste Szene des ersten Aktes ohne Verständnishilfen wiedergegeben. Einzig die Sprechernennungen bleiben bestehen sowie Titel und Aktbezeichnung:

„Geschehen

I

SIE herrschen?!

ER herrschen!

SIE

ER

SIE

ER

MÄDCHEN

ER

MÄDCHEN Du

ER ich

MÄDCHEN

ER

MÄDCHEN quälen

ER
MÄDCHEN
ER
MÄDCHEN
[...]“¹⁶¹

Es wird in diesem Stück, soviel kann dank des Beispiels festgehalten werden, sehr viel nonverbal kommuniziert.

Der Auszug gibt aber noch einen weiteren Hinweis zur Besonderheit von „Geschehen“ – viele Sprechakte bestehen nur aus Einwortsätzen oder Personalpronomen. Dadurch wird im Stück vor allem wichtig, wie diese betont und ausgesprochen werden und diese Informationen vermittelt der Nebentext. Er gibt dem Leser die wichtigen Angaben, um aus dem einzelnen Wort eine komplette Aussage herauszulesen und wird dadurch deutungsentscheidend. Dies zeigt sich auch in seiner Form. Während der Haupttext vor allem reduziert und im Einzelwort konzentriert ist, zeigt sich am Nebentext Stramms Wortkunst, die hier kurz an einigen Beispielen beschrieben sein soll.¹⁶²

Auffällig sind zunächst einmal die vielen Adjektive.¹⁶³ Neben den bekannten Formen wie „zärtlich“, „starr“ oder „maßlos“ zeigen sich auch ehemalige Partizipien wie „stauend“ und „streichelnd“ als „staunig“ oder „streichig“. Der Nebentext nimmt hier eine beschreibende Funktion ein, die das konzentrierte, gesprochene Einzelwort nicht nur unterstützt, sondern ihm auch zusätzliche Bedeutung verleiht.

Verben wiederum entwickeln sich beispielsweise aus Kopulakonstruktionen des Typs sein + Adjektiv wie in „ängstlich sein“ oder „widerspenstig sein“. Sie werden zu „ängsten“¹⁶⁴ und „widerspensten“. Die Konzentration des Haupttextes greift hier auf den Nebentext über. Andere Verben, die eigentlich einstellig sind wie „rascheln“, transformiert Stramm in zweistellige Verben und gewinnt der Sprache so neue Nuancen ab, indem er Laut und Handlung in einem konzentriert: „raschelt den Strauch“¹⁶⁵. Auch fallen erwartete Vorsilben weg: „schauert“ statt „erschauert“, „ruhigt“ statt „beruhigt“ oder „stummt“ statt

¹⁶¹ Stramm, August (1990b), S. 233.

¹⁶² Eine sehr detaillierte Beschreibung von Stramms Schreibstil findet sich in der noch immer wegweisenden Dissertation von Elmar Bozzetti sowie eine genauere Betrachtung der Wortformen des Dramas „Geschehen“ in seinem Aufsatz von 1979. – Vgl. Bozzetti, Elmar (1961), S. 54-137 sowie Bozzetti, Elmar (1979), S. 79f.

¹⁶³ Alle folgenden Beispiele sind dem III. Akt entnommen, sofern nicht anders gekennzeichnet.

¹⁶⁴ Akt I.

¹⁶⁵ Ebenda.

„verstummt“. Dies dürfte vor allem aus Stramms Suche nach dem Wesen jedes einzelnen Wortes¹⁶⁶ resultieren. Ähnlich sieht es auch Bozzetti:

„Stramms Wörter entsprechen häufig nicht den Wortbildungskonventionen logisch-grammatischer Art, sie beschränken sich gern auf den Ausdruck der Stammsilbe. Hier glaubt Stramm das irrationale, nur intuitiv zu erfassende Grundelement des sprachlichen Ausdrucks zu finden, der geheimnisvollen Entsprechung von Sprachlaut und innerem Gefühl auf der Spur zu sein [...].“¹⁶⁷

Viele der oben beschriebenen Phänomene finden sich in langen Wortketten aufgereiht. Bozzetti schreibt dazu: „Bezeichnende Eigenart des Dramas sind ferner die Wortreihen der Bühnenanweisungen [...]. Ein Wort gebiert sofort das nächste, die Worte sind nur Gleichnisse für eine Bewegung, die nicht abschließend bezeichnet werden kann“¹⁶⁸.

Natürlich zeigen sich noch mehr sprachliche Auffälligkeiten in Stramms Text, doch sollen die genannten ausreichen, um einen ersten Eindruck von seinem Können zu vermitteln, da diese Arbeit sich nicht vornehmlich mit Stramms Sprachstil im Speziellen beschäftigt.

Eine weitere und für dieses Kapitel abschließende Information, die die Tabelle vermittelt, ist, dass der erste und letzte Akt jeweils der mit dem meisten bzw. wenigsten Nebentext ist. Hier existiert eine Differenz von beinahe 20%. Beide Akte stehen jeweils für den Beginn der Reise und deren Ende. Reichen zu Anfang wenige Worte, die durch viele Gesten, Mimik und Intonation unterstützt werden, nimmt am Ende die verbale Sprache zu. Ein Blick auf den fünften Akt zeigt, dass es vor allem die Sprache der anderen Menschen ist, die den Haupttext ausmacht. Gehören ER und SIE also zu einer anderen, einer vergangenen Generation? Werden sie deswegen nicht als Autorität anerkannt? Möglicherweise stammen sie aus einer anderen Welt und stranden als unverstandene Propheten in einer Menschengeneration, die eine andere Sprache spricht? Der Nebentext kann hier einer Deutung entscheidende Impulse geben.

Es zeigt sich also, wie wichtig auch die Untersuchung des Verhältnisses von Haupttext und Nebentext ist, findet man letzteren überproportional häufig vor. Wenn die gesprochene Sprache verstummt und zurücktritt, übernimmt der Nebentext oftmals wichtige Aufgaben wie die Charakterisierung der Figuren, ihrer Verhältnisse und ihrer inneren Verfassung.

¹⁶⁶ Vgl. dazu Stramms Brief vom 11.06.1914 an Walden, wo er sich an einem Beispiel aus dem Gedicht „Freudenhaus“ zu seiner Arbeit am Wort äußert. – Stramm, August (1990c), S. 15 f.

¹⁶⁷ Bozzetti, Elmar (1979), S. 80.

¹⁶⁸ Ebenda.

Ein Nebentext als Anweisung könnte diese Funktionen nur bedingt erfüllen. Ein Nebentext als Verständnishilfe hingegen schon und so erklärt sich seine künstlerische Gestalt aus der Setzung durch den Autor selbst. Wenn Nebentexte Teilträger (möglicherweise sogar Hauptträger) der Deutung sind, müssen sie als ein Teil des dramatischen Werkes verstanden werden, der ein Geschehen nicht nur wiedergibt oder dessen Ausführung anweist, sondern dies auch noch und vor allem wertend tut.

3.2.3 Figurenkonstellation

Bereits in Kapitel 3.2.1 habe ich darauf verwiesen, dass die Figuren Gegensatzpaare bilden. Diese Feststellung werde ich im folgenden Text zu untermauern versuchen. Zuvor muss jedoch klar eingegrenzt werden, welche Figuren ich als solche anerkenne und welche ich als *Pseudofiguren* nicht ins Register aufnehmen will.

Das Drama, wie es in Adlers Zusammenstellung abgedruckt ist, bietet dem Leser kein Figurenregister an. Dies stört auf den ersten Blick nicht weiter, setzen sich doch die Sprechernennungen typographisch klar vom Haupttext und sogar von den anderen Nebentexten ab. Sie sind in Kapitälchen gehalten. Folglich werden ER oder SIE sofort als Figur erkannt. Wenn man sich aber an den Dramenauszug vom Beginn der Arbeit erinnert, dann wird klar, dass dieses Erkennungsmerkmal nicht zwingend für eine tatsächlich auch auftauchende Figur stehen muss. So etwas wie „SCHREIE“, „BRAUSEN“, „SAUSEN“, „DONNERN“, „BEBEN“, „ABGRUND“, „RASEN“ und „NACHT“ habe ich bereits als Pseudofiguren benannt.¹⁶⁹ Auch das Redekriterium muss nicht für eine auf der Bühne manifestierte Person stehen, wohl aber steht es immer und grundsätzlich in diesem Stück für eine Figur. Wie meine ich das?

Im vierten Akt taucht unter anderem folgende Figur auf: „DER WELTRAUM *graunt* Du!“¹⁷⁰ Hierbei handelt es sich, wie schon angedeutet, um eine Figur, aber nicht um eine Person. Unter Person ist eigentlich der reale Mensch zu verstehen, unter Figur das Kunstprodukt des Autors. Trotzdem lässt sich der Begriff *Person* nicht völlig aus der Dramenanalyse streichen, allein schon wegen der langen Tradition der *personae dramatis*.¹⁷¹

Ich werde in dieser Arbeit wie folgt vorgehen: *Figur* umfasst alle Sprechernennungen, die einem Sprechakt zugeordnet sind, der sich als Figurenrede im Drama manifestiert, oder die wenigstens einer Handlung zugeordnet sind, die von einer auf der Bühne manifestierten

¹⁶⁹ Vgl. Kapitel 2.4.2.

¹⁷⁰ Stramm, August (1990b), S. 245.

¹⁷¹ Vgl. Asmuth, Bernhard (1997), S. 90 f.

Person ausgeführt wird. Dadurch schließe ich SCHREIE in „SCHREIE *flirren schwirren türmen bergen haufen pressen sticken zittern sterben flirren*“¹⁷² als Figur aus. Ich nenne sie stattdessen *Pseudofigur*. Dabei handelt es sich um Phänomene, die so eindringlich sind, dass das Gefühl entsteht, sie würden sich greifbar manifestieren, obwohl sie es nicht tun.¹⁷³

Die Bezeichnung *Person* schließlich beschreibt in meinem Verständnis auf der Bühne greifbar auftretende Figuren, die nicht zwingend einen eigenen Sprechpart haben müssen (wenn es sich beispielsweise um eine stumme Figur handelt). Ich arbeite also für „Geschehen“ mit den Begriffen *Person* (greifbar), *Figur* (nicht zwingend greifbar, dann aber mit Sprechakt) und *Pseudofigur* (weder greifbar noch mit Sprechakt).

Werden die Pseudofiguren nicht in das Figurenregister mit einbezogen, so ergibt sich folgende Zusammenstellung:

Hauptfiguren	ER, SIE
Nebenfiguren	MICH, MÄDCHEN, WEIB, DIRNE, BETERIN, PFAFFE
Sonderfiguren	STRAHLER, STERNE, DER WELTRAUM, DER WELTHAUCH
Sonstige	JÜNGLING, JUNGE BURSCHEN, KELLNER, MANN, MÄNNER, WEIBER, TRÄGER, EIN WEIB, KIND, KNABE, MÄDCHEN, KRÜPPEL, GREISE

Nicht aufgeführt sind hier neben den Pseudofiguren solche, die sich zunächst als eigene Figur generieren, dann aber einer bestimmten Figur oder Person zugeordnet werden. So zum Beispiel im ersten Akt: „SEUFZER *aus dem Gebüsch* Ich!“ und „STIMME führe mich nicht in Versuchung“¹⁷⁴ – beide Äußerungen werden kurz darauf der BETERIN zugewiesen.

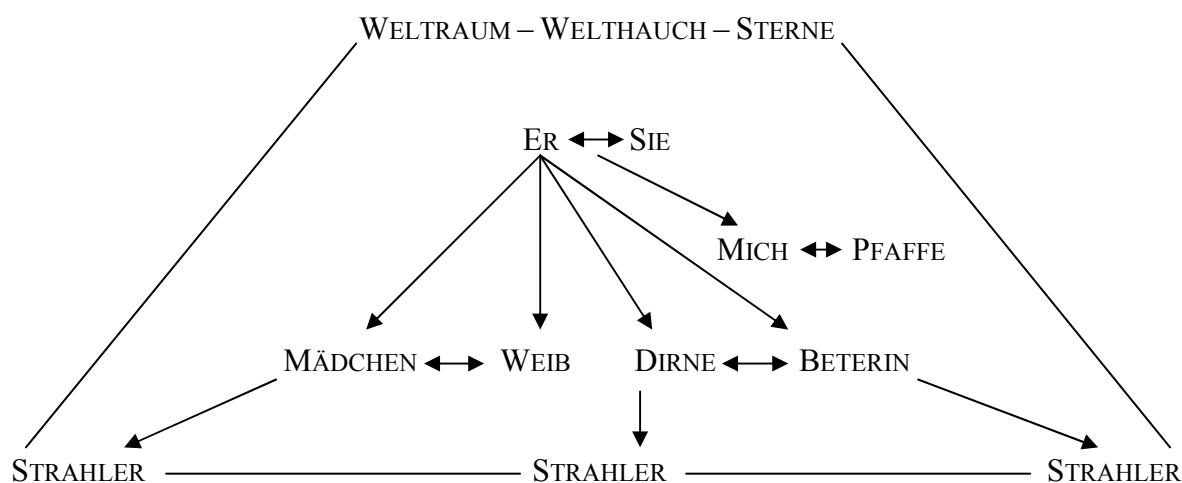
Auf Basis der oben erstellten Tabelle kann nun ein Schaubild entworfen werden, das zeigt, in welchem Verhältnis die Figuren zueinander stehen. Dabei werden die in „Sonstige“ aufgeführten nicht in die Konstellation übernommen, da sie dem eigentlichen Geschehen zwar Anstöße geben, es jedoch nicht tragen.

Folgendes Bild ergibt sich:

¹⁷² Stramm, August (1990b), S. 242.

¹⁷³ Vgl. dazu Kapitel 2.4.2.

¹⁷⁴ Stramm, August (1990b), S. 234.



Die Sonderfiguren rahmen die restlichen Personen ein. Sie treten nur auf einer metaphysischen Ebene auf und haben deswegen eine besondere Stellung inne.

ER und SIE sind die beiden Hauptfiguren und stehen sich als Gegensatzpaar (männlich vs. weiblich) gegenüber. Aus ihrer Verbindung entsteht die gemeinsame Tochter MICH. Deren Gegenpart bildet der PFAFFE, wie sich in Kapitel 3.3.3.5 zeigen wird. Ob der PFAFFE selbst auch ein Sohn des ER ist, lässt sich nur schwer sagen. Ich werde das später noch diskutieren müssen. Der Gegensatz, soviel sei hier schon erwähnt, besteht zwischen MICH und PFAFFE in der Art des Glaubens.

ER hat amouröse Beziehungen zu den Figuren MÄDCHEN, WEIB, DIRNE und BETERIN. Aus den Verbindungen zum MÄDCHEN, zur DIRNE und zur BETERIN gehen drei Kinder hervor, die sich auf der metaphysischen Ebene als STRAHLER manifestieren.

Das MÄDCHEN hat als Gegenpart das WEIB. Gegenpart soll hier nicht im Sinne von Gegenspieler verstanden werden, sondern vielmehr als Gegenpol. Das naiv wirkende und junge MÄDCHEN steht dem reiferen und verheirateten WEIB gegenüber. So wie die DIRNE ihren Gegenpol in der BETERIN hat – Hure vs. Heilige. Diese vier Frauen bieten, nebenbei bemerkt, auch einen Schnitt durch die weibliche Bevölkerungsschicht der Zeit.

Ebenfalls auffällig ist, dass keine Figur einen individuellen Namen bekommt. Es handelt sich auf den ersten Blick in allen Fällen um Typen. DIRNE, BETERIN, MÄDCHEN, WEIB, und PFAFFE – das sind keine Namen, sondern Bezeichnungen, die ein bestimmtes Bild provozieren, keine Individuen, sondern schematisch festgelegte Figuren. „Wirt, Hausknecht usw. sein: das heißt für den Expressionisten vergessen, daß man ‘Mensch’ ist, heißt in kleinlichen weltlichen Belangen befangen sein [...]“¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Radrizzani, René (1979), S. 166.

Anders ER und SIE – hier handelt es sich nicht um Typen in dem Sinne, dass sie stellvertretend für einen bestimmten Menschenschlag stehen. Vielmehr gehören beide zu den zwei Seiten einer Medaille mit dem Namen „Menschheit“. Sie stehen jeweils für den männlichen und weiblichen Teil der Menschen und erst gemeinsam bilden sie „die Menschheit“. Anders als beispielsweise die DIRNE sind sie nicht in ihrem Sein gefangen. Sie begründen das Sein aller auftretenden Personen erst. Sie sind nicht menschvergessen, sie sind Mensch.

Der ausführlichen Charakterisierung der einzelnen Figuren werde ich mich im nächsten Kapitel während der Besprechung der jeweiligen Akte weiter widmen. Besonders ER und SIE sollen dabei im Mittelpunkt stehen, aber auch über den Status von MICH wird zu sprechen sein müssen.

3.3 Inhalt und Deutung des Dramas

In den folgenden Abschnitten wird es um den Inhalt und die Deutung des Dramas gehen. Zunächst werde ich einen Überblick zu einigen der bisher veröffentlichten Interpretationen geben, um vielleicht schon eine Grundtendenz aus den verschiedenen Deutungen herauszuarbeiten. Im Anschluss stelle ich meine Ausgangsüberlegung dar, die für die weiteren Untersuchungen und mein letztendliches Verständnis von „Geschehen“ ausschlaggebend ist.

3.3.1 Zusammenfassung der bisherigen Deutungen

Thea Pokowietz vermutet, dass sich das Drama „Geschehen“ um „[...] das Ich in seinem Streben zum Du [...]“¹⁷⁶ dreht. Auch die auftretende Figur MICH versteht sie „[...] als eine Vorform des absoluten Du [...]“¹⁷⁷. Die Unerreichbarkeit dieses Du führe beim Ich, so Pokowietz, zu einer Verabsolutierung seiner selbst, die den Zusammenbruch der Welt zur Folge habe. In den Weltraum verlagert, der einzig in der Lage sei, das reine Du zu hauchen, werde das Ich mit dem absoluten Du konfrontiert und scheitere daran, um sich anschließend auf einer kalten und öden Erde wiederzufinden.

Pokowietz' Ansatz geht von einer Vergleichbarkeit des Dramas mit der Sammlung „Du. Liebesgedichte“ aus. Diese beschreibt die Sehnsucht eines Ichs nach einem Du, wobei der Drang, letzterem nah zu sein, so stark ist, dass das Ich sogar vor einer Auflösung seiner

¹⁷⁶ Pokowietz, Thea (1956), S. 118.

¹⁷⁷ Ebenda.

selbst nicht zurückschreckt. Es möchte ins Du eingehen, um eins mit diesem zu werden. In „Geschehen“ hingegen geht es aber gerade nicht um die Sehnsucht des Ich nach dem Du. Dem ER liegt vielmehr daran, sein Ich zu verabsolutieren und es über alle zu erheben, wie ich später noch zeigen werde.

1961 schreibt Elmar Bozzetti in seiner Dissertation, dass es Stramm um die Zentrierung der Welt in einem absoluten Ich gehe und weiter: „Im Drama ‘Geschehen’ unternimmt ein Mensch den Versuch, nur Ich zu sein und die Welt zu einen“¹⁷⁸, denn: „In dem Maße, in dem die Menschen nur Ich sind, fallen alle Verschiedenheiten ab und treffen sich die Menschen in dem einen absoluten Ich, das als Wirklichkeit hinter allen Teilichs steht“¹⁷⁹. Wenn dies der Fall wäre, müsste man hinter dem Verhalten des ER sehr edle Motive vermuten. Dass dem nicht so ist, zeigt sich in seinem gesamten Handeln. Zwar geht es ihm tatsächlich um den Versuch, Ich zu sein, aber nicht, wie Bozzetti schreibt, um die Welt dadurch zu einen. Vielmehr soll sie ihm Untertan werden. Der ER duldet niemanden neben sich und will auch keinen Menschen in sich aufnehmen, nur weil „[...] sich alle Menschen trotz ihrer Verschiedenheit darin gleichen, daß sie ‘ich’ sind, [...] [und dadurch – M.B.] zur Einheit berufen sind“¹⁸⁰. Hinzu kommt, dass ich im vorherigen Kapitel gerade festgestellt habe, dass ER und SIE die Menschheit schlechthin verkörpern und somit die vielen Teilichs bereits in ihnen enthalten sind. Gemeinsam bilden sie das absolute Ich. Dies zu erkennen, ist eine der Herausforderungen, die der ER bestehen muss, um seiner Bestimmung im kosmischen Geschehen gerecht zu werden.

Interessanter ist Bozzettis überarbeitete Deutung aus dem Jahr 1971. Hier schreibt er, es gehe um den Mann, „[...] der sich mit dem göttlichen Ich identifiziert um der Einheit alles Seienden willen [...]“¹⁸¹. „*Geschehen* sieht die Welt von zwei Kräften beherrscht, dem Willen des persönlichen ‘Ich’, überpersönliche Einheit zu verwirklichen, Gott zu werden, und dem Willen des göttlichen Ich, sich wieder in Vielheit zu zerlegen [...]“¹⁸². Dem Gedanken, es gehe dem ER darum, eine göttliche Stellung einzunehmen, stimme ich völlig zu. Hier setzt Bozzetti an der richtigen Stelle an. Leider verliert sich seine Deutung insgesamt wieder in der Ich-Einheits-Problematik, was daran liegen mag, dass sie auf der Dissertation von 1961 aufbaut. Noch immer vermutet er, es gehe dem Ich um die Schaffung einer Einheit alles Seienden, was, wie schon erwähnt, meines Erachtens nicht der Fall ist.

¹⁷⁸ Bozzetti, Elmar (1961), S. 258.

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ Ebenda.

¹⁸¹ Bozzetti, Elmar (1979), S. 70.

¹⁸² Ebenda, S. 78 – (Hervorhebungen im Original).

Rudolf Haller sieht in „Geschehen“ „[...] wie der Mensch aus dem vom Gesetz des triebhaften Eros bestimmten Erdenleben ausbricht, zur Harmonie in der Schau des Kosmos gelangt und diese Erkenntnis nach seiner Rückkehr auf die Erde den Mitmenschen verkündet, auch wenn sie ihn mißverstehen“¹⁸³. Diese Deutung ist bestimmt von dem Gedanken, dass „[e]in jeder Individualität bares Menschenpaar [...] Objekt für ein Geschehen [ist], dessen reale Bezüge verkümmert sind“¹⁸⁴. Haller spricht dem ER und der SIE den Status von Subjekten ab und sieht sie vielmehr als Objekte eines sie bestimmenden Geschehens. Damit befreit er beide – insbesondere den ER – von jeglicher Verantwortung für die Entwicklungen im Drama. Doch gerade in den ersten drei Akten handelt der ER nicht nur bewusst, sondern auch aus einem inneren, subjektiven Antrieb heraus (auch wenn dieser Trieb stellvertretend für einen Teil der Menschheit steht), der ihm innewohnt. ER ist Subjekt der Handlung, ebenso wie SIE. Nicht das Geschehen treibt beide, sondern sie setzen es erst in Gang.

Kristina Mandalka meint in ihrer Dissertation, der ER versuche, sich mit dem kosmischen Prinzip zu einen. Insofern widerspricht sie Bozzetti, der vermutet, der ER würde sich mit dem göttlichen Ich um der Einheit alles Seienden willen identifizieren. Über das Drama schreibt sie: „Es handelt sich um das *Geschehen*, das sich abspielt aufgrund der verfehlten Versuche des Protagonisten, zu sich selbst und der Einheit mit dem kosmischen Prinzip zu finden“¹⁸⁵. Also nicht die Identifikation mit dem göttlichen Ich und der Versuch, alles in einem absoluten Ich zu vereinen, treiben den ER an, sondern er will sich selbst finden, indem er die Einheit mit dem Kosmischen sucht. Dieses Unterfangen misslinge jedoch, da er zu sehr auf sich selbst fixiert sei und mit Gewalt versuche, alles zu beherrschen.¹⁸⁶

Wie zuvor Bozzetti, stimme ich auch Mandalka nur teilweise zu. Den Gedanken der Suche des ER nach einer Einheit mit dem Kosmischen stelle ich in Frage. Meiner Meinung nach entwickelt sich das Geschehen im Stück nicht aus einer Suche nach kosmischer Einheit heraus, sondern – und da stimme ich mit Mandalka überein – es wird angetrieben von der Herrschsucht des ER. Diese Herrschsucht wiederum resultiert aus dem Wunsch, Gott nah zu sein, Gottes Position einzunehmen. Die kosmische Einheit ist nicht Ziel der Handlungen des ER. Vielmehr scheint die Erkenntnis ihrer Existenz für ihn eine Überraschung zu sein. Stramm bietet dem Leser hier eine alternative Weltsicht an, die er aus einem von

¹⁸³ Haller, Rudolf (1969), S. 249.

¹⁸⁴ Ebenda.

¹⁸⁵ Mandalka, Kristina (1992), S. 277.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda.

christlichen Motiven geprägten Geschehen heraus entstehen lässt. Wie genau sich dies entwickelt werde ich im Folgenden aufzeigen. Erwähnt sei noch, dass es neben den genannten ähnliche Deutungen von Jeremy Adler¹⁸⁷ und Armin Arnold¹⁸⁸ gibt, die hier nicht extra wiedergegeben werden.

Während der kurzen Besprechung einiger der bisher veröffentlichten Deutungen habe ich vor allem drei Begriffe besonders hervorgehoben: Herrschsucht, Gottesnähe und kosmische Einheit. Die ersten beiden sind, so werde ich nun zeigen, die entscheidenden Geschehensanstöße. Das Drama behandelt in seinem Kern das Streben des Menschen nach Gottesähnlichkeit, die sich nur über das Beherrschen alles Seienden erreichen lässt. ER versucht, sein Ich über alles Seiende, also auch über seinen natürlichen Gegenpol SIE, zu erheben, um wie Gott einzigartig ohne Äquivalent zu sein. Dabei geht es ihm nicht um die Einheit alles Existierenden, sondern um die Unterordnung dessen. Wie genau sich die kosmische Szene und das Ende des Dramas in diese Interpretation einordnen, wird sich später noch genauer zeigen.

Um die Grundlage meiner folgenden Ausführungen verstehen zu können, werfe ich zunächst einen Blick in das Buch Genesis, genauer auf das Kapitel drei – die Vertreibung aus dem Paradies. Denn wenn man sich an die Darstellung der Orte in Kapitel 3.2.1 erinnert, fällt auf, dass sich das Geschehen von einem Garten (in Akt V beschrieben als blühende Erde) über zwei weitere Erdenorte hin zur metaphysischen Ebene entwickelt, um dann auf einer kalten Erde zu enden. Geht also möglicherweise auch in „Geschehen“ ein Paradies verloren?

3.3.2 Genesis 3,1-24 – Die Vertreibung aus dem Paradies als Vorlage

Es ist erstaunlich, dass – trotz des Wissens um Stramms Konfession sowie seinen ursprünglichen Wunsch, Theologie zu studieren – niemand bisher das Drama „Geschehen“ von der Bibel ausgehend untersucht hat. Dabei liegen die Verbindungen auf der Hand, wenn man allein die Ortsbeschreibungen des I. und V. Aktes vergleicht (vom blühenden Garten hin zu eiser Erde).¹⁸⁹ Deswegen soll die Vertreibung aus dem Paradies, wie sie in der Bibel beschrieben wird, mit all ihren Konsequenzen nun Thema der folgenden Betrachtung und Grundlage meiner sich anschließenden Deutung sein. Dass Stramm sich zunehmend einem Mystizismus zuwandte, wie ihn Ralph Waldo Trine vertrat, werde ich natür-

¹⁸⁷ Vgl. Adler, Jeremy (1973-74), S. 1-9.

¹⁸⁸ Vgl. Arnold, Armin (1971), S.50 ff.

¹⁸⁹ Vgl. dazu auch Kapitel 3.2.1.

lich nicht außer Acht lassen. Immerhin verweist die Mehrheit der veröffentlichten Interpretationen darauf.¹⁹⁰ Ich vermute sogar, dass beide Sphären – Christentum und Mystizismus – hier einander begegnen, wie ich zuvor schon einmal andeutete. Ein Geschehen, das sich aus christlichen Vorstellungen heraus entwickelt und christliche Motive nutzt, trifft in seiner überraschenden Endkonsequenz auf die mystizistische Vorstellung der Einheit alles Seienden.

Wie dies gestaltet ist und welche Folgen sich daraus ergeben, wird in den anschließenden Kapiteln behandelt. Zuvor werfe ich jedoch einen Blick auf das Kapitel 3,1-24 des Buches Genesis bzw. בראשית.¹⁹¹

Das Buch ¹⁹²בראשית behandelt in seinen ersten Abschnitten die Schöpfungsgeschichte. Beschrieben wird, wie Gott die Erde erschuf und den Menschen. Beschrieben wird auch, wie er Adam verbietet, vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse zu essen, da er sonst sterben würde. In Vers 2,16-17 heißt es:

ויצו יהוה אלהים על-האדם לאמר מכל עץ-הגן אכל תאכל:¹⁹³
ומעץ הדעת טוב ורע לא תאכל ממנו כי ביום אכלך ממנו מות תמות:¹⁹⁴

Die Anmerkungen der Einheitsübersetzung weisen den Baum der Erkenntnis von Gut und Böse sowie den Baum des Lebens als Bilder für göttliche Eigenschaften aus. Nur Gott lebt ewig und besitzt umfassendes Wissen.¹⁹⁵

Im sich anschließenden Kapitel kommt es dann zum Sündenfall. Auf die Frage der Schlange, ob sie denn von keinem Baum essen dürfe, antwortet Eva, dass nur die Früchte des Baumes in der Mitte des Gartens verboten seien, da sie sterben würde, äße sie davon. Weiter heißt es:

ויאמר הנחש אל-האשה לא-מות תמתוך:¹⁹⁶

¹⁹⁰ Vgl. zum Einfluss Trines u.a. Bozzetti, Elmar (1979), S. 70 oder Mandalka, Kristina (1992), S. 277.

¹⁹¹ Ich werde im Folgenden die Bibelzitate im Original wiedergeben und eine eigene Übersetzung in der Fußnote zur Verfügung stellen, da jede Bibelübersetzung ihren eigenen Schwerpunkt hat. Es kann davon ausgegangen werden, dass auch Stramm die Bibel auf Hebräisch lesen konnte. Immerhin lernte er neben Latein und Griechisch auch diese alte Sprache. – Vgl. Adler, Jeremy (1990), S. 330.

¹⁹² Biblia HS (1997), S. 1 – Übersetzung: „Im Anfang“.

¹⁹³ Ebenda, S. 3, V. 2,16 – Übersetzung: „Und der Ewige, Gott, befahl dem Menschen folgendes: Von allen Bäumen des Gartens sollst du essen.“

¹⁹⁴ Ebenda, V. 2,17 – Übersetzung: „Aber vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse, von ihm sollst du nicht essen. Denn hast du an einem Tag von ihm gegessen, sollst du sterben.“

¹⁹⁵ Vgl. Die Bibel (2005), S.7, Anmerkung 3,1-24.

כי ידע אלהים כי ביום אכלכם ממנו ונפקחו עיניכם והייתם כאלהים ידעי טוב ורע:¹⁹⁷
 ותרא האשה כי טוב העצ למאכל [...] ונחמד העץ להשכיל תקח מפריו ותאכל [...]:¹⁹⁸

So greift die Frau zu, nachdem sie erfahren hat, dass sie, sollte sie von den Früchten essen, eine Fähigkeit erlangen wird, die nur Gott besitzt und somit nicht stirbt. Ihr Wunsch ist es also nicht einfach nur, den Geschmack der verbotenen Frucht zu kosten, sondern sie will Gott ähnlich werden. Doch nicht nur sie selbst kostet vom Baum, auch ihren Mann verführt sie, die verbotene Frucht zu essen. Die Folge ist, dass Gott den Mann und die Frau bestraft, wobei die Strafen sehr unterschiedlich ausfallen. Zur Frau sagt er:

[...] הרבה ארבה עצבונך והרנך בעצב תלדי בנים ואל-אישך תשוקתך והוא ימשל-בך:¹⁹⁹

Und zum Mann:

ולאדם אמר [...] רורה האדמה בעבורך בעצבון תאכלנה כל מי חייך:²⁰⁰
 וקוץ ודרדר תצמיח לך אכלת תיעשב השדה:²⁰¹

Die Frau wird auf zwei Weisen gestraft: Sie muss die Kinder unter Schmerzen bekommen und es wird ihr, damit verbunden, eine unendliche Vielzahl an Beschwerden und Schwangerschaften vorausgesagt. Hinzu kommt, dass sie Verlangen nach ihrem Mann spüren wird, doch er soll derjenige sein, der über sie herrscht und entscheidet. Ihre Strafen sind also Schmerzen und die dem Mann untergeordnete Rolle.

Er hingegen erhält die Aufgabe, den Boden zu bestellen, um davon essen zu können. Dass auch dies nicht ohne Mühsal vonstattengehen wird, zeichnet seine Strafe aus, denn den Garten zu bestellen, war schon vor dem Sündenfall Auftrag des Menschen. Doch nun ist der Boden, von dem er essen soll, karg und mit Gestrüpp übersät, das entfernt werden muss. Da es sich dabei auch noch um dornige Pflanzen handelt, werden die Anstrengungen

¹⁹⁶ Biblia HS (1997), S. 4, V. 3,4 – Übersetzung: „Da sagte die Schlange zu der Frau: Du sollst nicht sterben.“

¹⁹⁷ Ebenda, V. 3,5 – Übersetzung: „Denn Gott weiß, wenn ihr an einem Tag von ihm esst, werden eure Augen geöffnet und ihr werdet wie Gott sein, Gut und Böse erkennend.“

¹⁹⁸ Ebenda, V. 3,6 – Übersetzung: „Da sah die Frau, dass es gut ist, von dem Baum zu essen [...] und der Baum verlockt, Einsicht zu gewinnen und sie nahm von seinen Früchten und sie aß [...].“

¹⁹⁹ Ebenda, S. 5, V. 3, 16 – Übersetzung: „[...] Unendlich viel sind deine Beschwerden und deine Schwangerschaften. In Schmerzen gebierst du Kinder und zu deinem Mann zieht es dich. Aber er wird über dich herrschen.“

²⁰⁰ Ebenda, V. 3,17 – Übersetzung: „Und zu Adam sagte er: Verflucht ist der Boden wegen dir, in Schmerzen (i.S.v. Anstrengung) wirst du von ihm essen alle Tage deines Lebens.“

²⁰¹ Ebenda, V. 3,18 – Übersetzung: „Und Dornen und Gestrüpp wird er dir wachsen lassen und du wirst die Pflanzen des Feldes essen.“

umso größer. Wie die Frau wird er Schmerzen leiden müssen, wenn auch anderer Art, will er nicht verhungern. Seine Strafe ist also harte Arbeit unter Schmerzen.

Damit die beiden nicht auch noch in Versuchung geführt werden, vom Baum des ewigen Lebens zu essen, werden sie aus dem Garten Eden gewiesen:

²⁰²: וישלחהו יהוה אלהים מגן-עדן לעבד ת-האדמה אשר לקח שם:

Die Vertreibung ist die erste Verbindung zum Drama. Hier wie dort werden die Menschen – und ER und SIE entsprechen in ihrer Anlage Adam und Eva – nach einem Fehltritt aus einem blühenden Garten zu einer kargen Erde gesandt. In beiden Fällen ist die Verbannung mit Strafen versehen – hier die Schmerzen und untergeordnete Rolle für Eva bzw. die harte Arbeit für Adam, dort die Rolle der SIE als Helferin für ihn und die Erblindung des ER.

Sogar die Grundlage des Sündenfalls ist dieselbe, wenn auch mit anderen Motiven gestaltet: Hier ist es Eva, die Gott ähnlich sein will und deswegen vom verbotenen Baum isst. Dort ist es ER, der einen gottähnlichen Herrschaftsanspruch verkündet und diese Position bis zur möglichen Vernichtung der Erde ausreizt. Er will das ihm gleichwertige Gegenüber ausschalten. Niemand soll sich über ihm oder mit ihm auf Augenhöhe befinden, so wie auch Gott keinen Gegenspieler auf Augenhöhe besitzt.²⁰³ Und so besteht er vielleicht zu Beginn des Dramas auch nur auf die ihm durch Gott zugestandene, der Frau übergeordnete Rolle, die SIE ablehnt.

3.3.3 Untersuchung der einzelnen Akte

Nachdem die Strukturanalyse des Dramas abgeschlossen und die Grundlage für die weitere Deutung gelegt ist, widme ich mich nun dem Inhalt der einzelnen Akte. Ich werde versuchen, die gerade erarbeitete Grundlage am Drama nachzuweisen und die schon angesprochene Verbindung von Christentum und Mystizismus zu beschreiben. Dabei wird es mir nicht um eine Wort-für-Wort-Analyse gehen, sondern ich will mehr die Gesamtdeutung des Dramas in den Mittelpunkt stellen. Dass es innerhalb der Akte natürlich unendlich viele Anknüpfungspunkte für weiterführende Interpretationen gibt, steht völlig außer Frage.

²⁰² Biblia HS (1997), V. 3, 23 – Übersetzung: „Da sandte ihn [den Menschen – M.B.] der Ewige, Gott, aus dem Garten Eden, um den Boden zu bestellen, von dem er genommen war.“

²⁰³ Der Verweis auf den Teufel als Gegenspieler ist nur bedingt zulässig. Satan ist, wie alles andere auch, von Gott geschaffen. Er führt den Menschen in Versuchung und testet auf diese Weise dessen Glauben. Außerdem ist er der Ankläger vorm göttlichen Gericht. In all diesen Rollen handelt er letztlich in von Gott gewollter Weise. Es ist allerdings auch richtig, dass er Gott gegenüber eine selbstständigere Position einnimmt als dessen restliche Schöpfung. Nichtsdestotrotz ist und bleibt er Teil dieser Schöpfung.

Trotzdem halte ich es für sinnvoller, hier eine konsistente Deutung anzubieten, statt mehrere verschiedene Ansätze zu verfolgen.

3.3.3.1 Der erste Akt – Einführung in den Konflikt

Schon der Titel des Dramas macht deutlich, dass es sich hier um kein bestimmtes Geschehen handelt, es ist nicht „das Geschehen“, es ist nicht einmal „ein Geschehen“ – es ist einfach nur „Geschehen“. Damit weist er das Folgende bereits als allgemeingültig in Zeit und Raum aus. Es wird etwas beschrieben, das immer wieder aufs Neue stattfinden kann, jederzeit und allerorts. Der Inhalt besitzt also etwas Metaphysisches. Das Beschriebene setzt sich über alle physischen Grenzen hinweg, obwohl es gleichzeitig dem Menschen immanent ist.²⁰⁴ Der Auslöser des Geschehens steckt somit im Geist aller Menschen und ist deswegen eine ihrer universellen Grundeigenschaften.

Diese Deutung des Titels funktioniert allerdings nur, wenn man ihn als ein Substantiv liest. Aber ist er das zwingend? Kann es sich nicht auch um eine Form des Verbs „geschehen“ handeln wie in „es ist geschehen“? – Natürlich ist dies möglich. Die Großschreibung wäre in diesem Fall der Setzung als Überschrift geschuldet, der Inhalt bekäme eine neue Aussage. Plötzlich wäre das Beschriebene nicht mehr zeitlos, sondern ganz im Gegenteil ein abgeschlossenes Geschehen, beinahe einer Sage oder Legende gleich. Dass dies nicht so ist – und ich „Geschehen“ als Substantiv lese – liegt an den Geschehnissen im Stück, deren Ende gleichzeitig zum Beginn zurückführt: „Das Drama könnte da wieder beginnen, wo es aufhört, der erste Akt könnte an den fünften anschließen: *das Geschehen*, von dem der Titel spricht.“²⁰⁵ Ich schließe mich also Bozzetti an, auch wenn ich seine Eingrenzung des Dargestellten auf ein bestimmtes Geschehen, auf „das Geschehen“, nicht übernehmen will. Sie nimmt dem Drama ein Stück seiner mystischen Präsenz und drängt den Inhalt in die Form eines erlebbaren Ereignisses. Doch darum geht es Stramm hier nicht, wie sich noch zeigen wird. Im Kern des Dramas steckt vielmehr die Beschäftigung mit einer der Eigenschaften, die dem Menschen von seinem Entstehen an eigen ist – die Sucht nach Gottesähnlichkeit und Herrschaft.

So ist es denn auch nicht verwunderlich, dass gleich zu Beginn des ersten Aktes im Gardendunkel, nahe einer Feier, der Konflikt mit den Worten benannt wird:

²⁰⁴ Ähnlich sieht es auch Mandalka, wenn sie schreibt: „Im Drama geht es nicht um das persönliche Schicksal eines *Ich*, eines Protagonisten, seinen Entwicklungsgang; es geht um ein un-persönliches, über-persönliches Geschehen, das zwischen den Menschen beginnt, im Kosmos weiterverläuft und zwischen den Menschen endet, um genauso wieder von vorne beginnen zu können.“ – Mandalka, Kristina (1992), S. 276 – (Hervorhebungen im Original).

²⁰⁵ Bozzetti, Elmar (1979), S. 78 – (Hervorhebungen im Original).

„SIE herrschen?!
 ER *roh* herrschen!
 SIE *lacht*
 ER *betroffen*
 SIE *läuft lachend fort*
 ER *starrt nach*“²⁰⁶

ER sagt klar, was er will. Vielleicht ist es der göttliche Auftrag, über die Frau zu herrschen, den er erfüllen will und den SIE nicht ernst nimmt? Vielleicht ist es auch nur das Offenbaren seines inneren Ziels – Gottesnähe, Gottesposition durch die Herrschaft über alle anderen zu erreichen.²⁰⁷ Beides ist denkbar. Sicher ist jedoch, dass er mit seinem Willen zu herrschen, andere Ziele als sie verfolgt und dass sie ihn nicht ernst nimmt.

Aufgrund ihrer Ablehnung wendet er sich anderen Frauen zu. Zuerst einem jungen MÄDCHEN, dann einem verheirateten WEIB, einer DIRNE und schließlich einer BETERIN. Alle diese Frauen verfallen ihm mehr oder weniger stark. Hier kann er der Herr sein, kann herrschen, wie er es zuvor eingefordert hat. Durch dieses willense SICH-Hingeben wirken die Frauen der SIE unterlegen. SIE allein ist es, die ihm ebenbürtig ist und sie allein ist es, die er wirklich haben will. Die anderen Frauen sind nur Kompensation. Die SIE zu bezwingen, ist das eigentliche Ziel. Dies zeigt sich schon deutlich in den unterschiedlichen Verhaltensweisen des ER den verschiedenen Frauen gegenüber. Überhaupt ist seine Charakterisierung im ersten Akt äußerst spannend. Die untere Tabelle fasst die Mehrheit der Nebentexte des ersten Aktes zusammen, die sich mit dem ER befassen und ihn ins Verhältnis zu den jeweiligen Frauen setzen:

ER zu SIE	roh, betroffen, starrt nach, herrisch, faßt ihre Hand, drohend, erschreckt, stemmt die Arme, kraftbewußt, trotzig, hastet neben Sie, stolpert, neben ihr, heiß, stolpert ihr nach, wild erregt
ER zu MÄDCHEN	gleichgültig, stampft, lacht auf, umarmt
ER zu WEIB	leicthin, legt den Arm um, beugt zärtlich, zärtlich scherzig, stark, über ihr, küßt heiß, lacht spöttisch, führt sie spöttelnd
ER zu DIRNE	tritt wehrend dazwischen, stößt sie mit beiden Händen fort, aufrecht
ER zu BETERIN	faßt ihre Hände, weich, küßt, umarmt und küßt, lacht, küßt, hebt hoch und trägt fort, die Beterin im Arm

Die Zusammenstellung macht zunächst eines deutlich: ER verhält sich auffallend unterschiedlich den Frauen gegenüber und doch in nur drei Mustern.

²⁰⁶ Stramm, August (1990b), S. 233 – Alle weiteren Zitate beziehen sich auf diese Werkausgabe und werden im weiteren Verlauf nur noch mit der Seitenzahl hinter dem jeweiligen Zitat angegeben.

²⁰⁷ Vgl. dazu auch Kapitel 3.3.2.

Der SIE will er nicht nur ebenbürtig, sondern überlegen sein. Doch ihre Art lässt ihn stattdessen verwirrt und beinahe kindlich wirken. So ist er „betroffen“ (S. 233) von ihrer Reaktion, „hastet neben“ (S. 235) sie und „stolpert“ (S. 235 u. 236) dabei sogar. Dass er sie nicht unterwerfen kann, dass sie ihn nicht ernst nimmt, raubt ihm seine Souveränität.

Dem MÄDCHEN, WEIB und der BETERIN gegenüber ist er „zärtlich“ (S. 233), „weich“ (S. 235) und „heiß“ (S. 234). Er „umarmt“ (S. 233) sie, „küßt“ (S. 233 u. 235) und „trägt fort“ (S. 235). Diese drei Frauen sind ihm ausgeliefert. Keine kann ihm etwas entgegensetzen und so zeigt er – beinahe gönnerhaft, einem Herrscher gleich – seine liebevolle Seite.

Anders ist sein Verhältnis zur DIRNE. Sie ist der SIE insofern ähnlich, als sie ihm selbstbewusst gegenübertritt. Nicht ER ist es, der sie greift und umarmt, sondern die DIRNE „reißt und wirft an, küßt und kugelt mit ihm ins Gebüsch“ (S. 234). Hier ist ER plötzlich der passive Part. Seine Überlegenheit gründet sich nur noch auf zwei Pfeilern: Wie die anderen Frauen will die DIRNE ihn und er ist ihr intellektuell überlegen. Letzterer Punkt ist es auch, der die DIRNE eindeutig von der SIE unterscheidet. Zwar treten beide selbstbewusst auf, doch weist die Sprache der DIRNE diese klar als einfachen Menschen aus. Sie spricht teilweise stark umgangssprachlich. Die SIE bewegt sich also auf einem intellektuell völlig anderen Niveau. Radrizzani schreibt dazu: „[...] Hochdeutsch [ist] die Sprache des edleren, dem Licht zugewandten Menschen, naturalistisches Sprechen und Mundart bezeichnet ein niederes verstricktes, an der Erde klebendes Menschentum.“²⁰⁸ Er unterscheidet hier zwischen dem edlen Menschen, der dem geistigen Licht zugewandt ist und dem niederen Menschen, der – schon durch seine Typisierung – in seinem Erdendasein gefangen ist. Die Beschreibung der SIE macht ihre Überlegenheit deutlich und unterstützt Radrizzanis Deutung:

SIE für sich	kommt nachdenklich, steht, schaut um, schreitet, sinnt, horcht
SIE zu ER	lacht, läuft lachend fort, ruhig, löst die Hand und entfernt sich langsam, aufrecht vor ihm, lächelt und wendet, leicht aber bestimmt, schreitet

Anders als ER wirkt SIE in der Charakterzeichnung konstant. Sie ist die sinnende, nachdenkliche, schreitende Frau – Erhabenheit kommt in all diesen Wörtern zum Ausdruck: „Sie ist von Anfang an im Besitz von Empfindung und Erkenntnis.“²⁰⁹ Und sie ist der einzig wahre Gegenpol für ihn. Keine der anderen Frauen ist ihm in dieser Weise ebenbürtig oder vielleicht sogar überlegen. Obwohl SIE ihn mit den anderen Frauen sieht und von der

²⁰⁸ Radrizzani, René (1979), S. 167.

²⁰⁹ Mandalka, Kristina (1992), S. 279.

DIRNE intrigant darauf aufmerksam gemacht wird, dass er sich andere Frauen nimmt, bleibt sie „ruhig“ (S. 234) und „lächelt“ (S. 235). Sie weiß, dass ER ihr verfallen ist. Beinahe scheint sie die Situation wie einen kleinen Wettstreit darüber zu betrachten, wer denn nun herrsche. So wirkt auch das letzte Gespräch des Aktes zwischen SIE und ER wie ein Scharmützel, wer diese Runde im Kampf um die Herrschaft gewonnen habe, an dessen Ende seine entschuldigende Erklärung steht, wie es zu den amourösen Beziehungen habe kommen können:

„SIE *aufrecht vor ihm*
ER *stemmt die Arme, kraftbewußt, trotzig* Ich!
SIE *lächelt und wendet, leicht aber bestimmt* Ich! *geht langsam*
ER *hastet neben Sie* Du?
SIE *lächelt* Du?
ER *stolpert*
SIE *lächelt* Steine
ER *stolpert* Dich!
[...]
ER *neben ihr, heiß* Du!
SIE *schreit* *fragt* Ich?!
ER *stolpert ihr nach, wild erregt* Dunkel Dunkel Dunkel!“ (S. 235 f.)

Der Akt endet mit einer auftauchenden Menschenmenge. Die DIRNE scheint das Geschehen verbreitet zu haben und so Schaulustige anzulocken. Es wirkt, als sei das Ereignis für die Menschenmenge eine willkommene Abwechslung in ihrem Dasein. Die Verletzung der Privatsphäre der Frauen wird widerspruchslos aufgegriffen und sie werden vor allen bloßgestellt. Am Ende aber erinnern sich das MÄDCHEN und die BETERIN an seine Worte: „BETERIN UND MÄDCHEN *eng aneinander geschmiegt hinter dickem Baum* was sagte der? | BETERIN *zittert* ich! | MÄDCHEN *zittert* ich!“ (S. 236).

Damit wird der zweite Konflikt eingeführt und das Problem des Dramas ist in seiner Gänze benannt: Zum einen geht es um den Kampf zwischen SIE und ER, in dem er sich über sie erheben will. Er will sein in Genesis benanntes Recht durchsetzen und das Weibliche beherrschen. Zum anderen soll sein Ich über allem stehen. Um gottgleich zu werden, muss er das gleichberechtigte Gegenüber (die SIE) in Frage stellen. Doch damit einher geht auch die Ablehnung eines gemeinsamen Wir.

3.3.3.2 Der zweite Akt – Verlust der Augenhöhe

Der zweite Akt spielt etliche Monate später. ER und SIE leben zusammen in einem Haus. Ob sie dies schon zur Zeit des ersten Aktes taten oder nicht – wie Bozzetti vermutet²¹⁰ – scheint mir nicht wirklich relevant zu sein. Persönlich glaube ich jedoch, dass sie sich nicht erst im Gartendunkel kennenlernten, da ihr Umgang miteinander schon dort vertraut erscheint. Ohnehin stehen sie als die zwei Grundbestandteile der Menschheit vom Beginn aller Zeiten in einem Verhältnis zu einander und werden dies auch immer tun.

Die DIRNE erscheint mit der BETERIN zusammen im Hinterhof. Beide sind schwanger von ihm und verlangen, dass er seine Vaterrolle anerkennt. Während die DIRNE selbstbewusst an der SIE vorbei ins Haus marschiert, bleibt die BETERIN vor der Tür. Im Gespräch zwischen ihr und SIE gesteht sie dieser, dass sie von ihm schwanger sei, also sein Kind in sich trage, und fleht sie um ihre Hilfe an. SIE, bis dahin der BETERIN gegenüber freundlich und mitfühlend auftretend – wird bei dem Wort „Kind“ von einer Vision erfasst: „SIE *verklärt die Augen in Weiten, langsam Kind*“ (S. 237). Hier kündigt sich bereits die erst im vierten Akt benannte Bestimmung von ER und SIE an – fruchtbar in Gemeinschaft zu leben.

Im Haus kommt es derweil zum Handgemenge zwischen der DIRNE und ER. Wütend und überrascht verlässt sie es und stellt fest: „DIRNE *lacht und schwingt den Schirmfetzen* Er kennt mich nicht! Der kennt mich nicht! [...]“ (S. 238). ER, das wird zum ersten Mal deutlich, hat kein Gedächtnis. Er erinnert sich nicht an seine Taten.

In diesem Moment stößt auch das WEIB hinzu. Ihr Mann hat die Affäre entdeckt. Hilfesuchend wendet sie sich an ihn und verlangt dadurch – wie die beiden anderen Frauen – dass er Verantwortung für sein Handeln übernimmt.²¹¹ Doch da er sich nicht erinnern kann, steht er ihr ratlos gegenüber.

Gleichzeitig taucht ein Trauerzug auf. Auch die letzte der Frauen, das MÄDCHEN, erreicht nun das Haus, doch hat sie sich das Leben genommen. Ihr Kind – sein Kind – wird ohne Mutter und Vater aufwachsen müssen, wie eines der mitlaufenden Weiber bemerkt. Bei dem Wort „Vater“ wird ER, wie zuvor SIE, ebenfalls von einer Vision erfasst: „ER *führt die Hand über die Augen, traumhaft was?*“ (S. 238) – doch anders als SIE kann er das Bild nicht begreifen oder in Worte fassen, weshalb er nur „was“ fragt. Die kurze Erkenntnis trotz verdeckter Augen greift auch hier dem vierten Akt voraus und deutet seine baldige

²¹⁰ Bozzetti, Elmar (1979), S. 75.

²¹¹ Vgl. auch Mandalka, Kristina (1992), S. 280.

Erblindung durch die STRAHLER an. Erst aus dem Nichtsehen heraus kann die Klarheit erwachsen, die ihn letztlich zurück in die Gemeinschaft führen wird.

Das grelle Lachen der DIRNE durchbricht die Vision und ER findet sich wieder den drei Frauen gegenüber. Die freche Art der DIRNE, Ansprüche an ihn zu stellen, führt zu einem immensen Wutausbruch, ist er es doch, der herrschen will und sich folglich als Lenker des Geschehens sieht. Diesen eigenen Anspruch begründet er aus sich selbst heraus und prügelt die Frauen davon: „ER *schreit auf* Ich! *prügelt, reißt und stößt Beterin, Dirne und Weib davon*“ (S.238).

Als ER zurückkehrt, kauert SIE auf den Stufen und ist entsetzt von seinem Verhalten. Das kleine Machtspiel zwischen beiden, wie es im ersten Akt seinen Anfang nahm, scheint zu einem ernsten Kampf ausgeartet zu sein. Durch seine Brutalität haben sie die Ebene des Spiels verlassen.

Ihre Angst davor spricht sie offen aus. Er erschreckt sich für einen Moment, doch lacht er diesen Schrecken fort mit der Begründung, sie sage so etwas immer. An dieser Stelle wendet sich das Blatt vollends. War SIE es im vorherigen Akt, die ihn nicht ernst nahm, so ist ER es jetzt, der ihre Furcht abtut und versucht, seine eigene Unsicherheit mit Liebesbekundungen zu überspielen: „ER *bestürzt, lacht hell auf, reißt an sich, küßt wild*“ (S. 239). Durch ihre plötzliche Schwäche zeigt sich: Sie sind voneinander abhängig und nur gemeinsam können sie stark sein. Wenn einer die Wünsche und Ängste des anderen nicht ernst nimmt, wird dieser geschwächt.

Aber nicht nur das, er verwechselt sie in diesem Moment auch mit dem WEIB, das vor einigen Monaten im Garten seine Furcht (vor dem Entdecktwerden) offen aussprach. Diese Verwechslung ist der ausschlaggebende Punkt, an dem SIE seine Unfähigkeit erkennt, sich zu erinnern: „SIE *unter seinen Küssen stammelt entsetzt* Du hast kein Gedächtnis“ (S.239). Damit bricht ihre gleichberechtigte Basis endgültig zusammen. ER ist nun der Überlegene, denn SIE weiß, dass er ohne Gedächtnis auch kein Gewissen hat. Folglich ist sie ihm nicht länger gewachsen, da es für ihn auf dem Weg zu seinem Ziel keine Grenzen mehr gibt. Die Sorge vor dem, was kommen mag, lässt SIE schwach und verletzlich wirken.

Für ihn ist dies wiederum der Moment des Sieges, denn er hat die Oberhand über SIE – und damit das Weibliche schlechthin – gewonnen. Euphorisiert stellt er fest: „ER *küßt, lacht, jubelt* ich habe Dich! ich habe Dich! ich fühle Dich! ich küsse Dich! ich atme Dich! Dich! Dich! Dich! *hebt hoch und trägt fort* Du! Dich!!!“ (S.239) – „Dich“ muss hier verstanden werden als eine Zusammensetzung aus „dein Ich“. Die Zärtlichkeit, die ER zuvor nur den unterwürfigen Frauen zuteil werden ließ, bricht jetzt aus ihm heraus und richtet

sich an die scheinbar unterlegene SIE. „Ich habe dein Ich“ (Dich) jubelt er immer wieder und trägt die einzige Frau, deren Willen er bisher nicht unterdrücken konnte, fort. ER ist der Herrscher über alles Weibliche.

Nun muss es ihm darum gehen, sein Ich über alle Welt und insbesondere über SIE vollends zu erheben. Die Sucht nach noch größerer Gottesähnlichkeit, das unbändige Verlangen, selbst Gott zu werden, treibt ihn an. Sie ist die Grundlage für den dritten Akt.

3.3.3.3 Der dritte Akt – die Verabsolutierung des eigenen Ichs

Mit dem Beginn des dritten Aktes in einer „Warte, Eisgipfel blicken“ (S.239) sehen sowohl Mandalka als auch Bozzetti die Handlung „[...] in einer der Realität enthobenen Sphäre“²¹². Sie stehe nun „[...] in keinem zeitlichen Verhältnis zu den Handlungen der ersten beiden Akte“²¹³. Woran sie diese Aussage festmachen, wird nicht ganz klar, denn zum einen fand schon das zuvor beschriebene Geschehen nicht zwingend auf einer realen Ebene statt und zum anderen ist unverständlich, weshalb eine Warte in den Bergen weniger real sein sollte als ein Garten oder Hinterhof. Ich sehe hier also keinen Grund, das Folgende bereits in einer realitätsenthobenen Sphäre ansiedeln zu müssen. Gleichsam stelle aber auch ich fest, dass der Ortswechsel die handelnden Figuren in eine entlegene Ecke der Welt versetzt, in der sie möglicherweise nur wenig Kontakt zu anderen haben. Woran das liegen könnte, wird sich in diesem Kapitel zeigen.

ER steht in der Warte und beobachtet seinen Stern. SIE steht hinter ihm und wagt kaum, ihn zu berühren. Die ungleiche Basis vom Ende des letzten Aktes besteht also noch immer.

Der Stern ist etwas von ihm Geschaffenes. Er hat seine Suche nach Gottähnlichkeit über das reine Beherrschen des Weiblichen erhoben, indem er zum Schöpfer seines eigenen Sterns wurde. Wahrscheinlich ist es die Kraft einer Maschine, die er sich hier zu Nutzen gemacht hat. Technischer Fortschritt gibt ihm die Möglichkeit, einen Stern zu erschaffen. Diesen will er nun der gemeinsamen Tochter MICH zeigen. Auch MICH kann hier wieder als eine Zusammensetzung aus „mein Ich“ verstanden werden: „‘Mich’: Das Ich will sich selbst begegnen“²¹⁴. Sie trägt sein Ich in sich, ist durch ihn entstanden und wird folglich auch von ihm wie der Stern als Teil seiner Schöpfung betrachtet.

Als MICH den Stern sieht, stellt sie bewundernd fest: „MICH tritt an den Beobachter Dich!“ (S.240) und wiederholt es: „MICH schaut auf, legt die Hand auf seine Schulter, be-

²¹² Mandalka, Kristina (1992), S. 281.

²¹³ Bozzetti, Elmar (1979), S. 75.

²¹⁴ Ebenda, S. 76.

tont Dich!“ (S. 240). Sie erkennt die Macht des ER an und gibt dem Stern deswegen den Namen „Dich“ (dein Ich): „MICH Ja, ich sah den Stern! Dich! Dein Stern, ich nenn ihn Dich. Du barst ihn aus dem Weltall! Dich!“ (S. 240).

ER reagiert innerlich erregt auf die Anerkennung seiner Kraft. Die Bewunderung MICHs kommt einer Anbetung gleich: „ER *schauert* | [...] | ER *schauert in sich*“ (S. 240). Hat er zuvor noch die Hand der SIE gewehrt, sehnt er sich nun nach der Berührung durch MICH.

Die Ablehnung der SIE resultiert aus seinem Verständnis, dass sie noch immer einen Gegenpol zu ihm bildet, obwohl sie momentan unterlegen scheint. MICH hingegen ist ihm entsprungen und deswegen Teil seines Selbst. SIE verlässt erniedrigt den Raum, worauf MICH verwirrt reagiert: „MICH *wirrt nach* Mutter?“ (S. 240).

Die Reaktion MICHs, das Wort „Mutter“ lässt ihn aufhorchen: „ER *erwacht, unwissend sinnt* Mutter?!“ (S. 240) – plötzlich wird ihm klar, dass MICH nicht ihm allein entsprungen, sondern auch Kind der SIE ist. Als MICH ihn dann auch noch verängstigt mit „Vater“ anspricht, bricht sich die Erkenntnis ihre Bahn: „ER *schrickt weh klagend* Vater“ (S. 240) – ein Kind, so wird ihm klar, entsteht nur aus der Verbindung von Vater und Mutter. Es ist nicht sein alleiniges Ich, das MICH ausmacht, sondern auch das der SIE. Zwar versucht er, diesen Gedanken noch wegzuwischen – „ER *legt den Arm um* Du bist Mich!“ (S. 240) – doch ist es zu spät. Die Abgrenzung zwischen beiden ist geschaffen. „Sein Ich“ (MICH) wird wieder zu einem „Du“, dass sein Recht auf Eigenständigkeit einklagt, wenn es unschuldig feststellt: „MICH *zärtlich* Du bist Mich!“ (S. 240). Das Kind grenzt ihn von sich ab, indem es „Du“ sagt und vereinnahmt ihn gleichzeitig durch die benannte Nähe zum Vater in „Du bist mein Ich“ (Mich). Der Anspruch des ER auf Einzigartigkeit läuft Gefahr, verloren zu gehen. „Daß sich sein Werk von ihm ablöst und als Person, als sein Kind ihm gegenübertritt, neue Trennung schaffend, treibt ihn zur Verzweiflung [...].“²¹⁵ Er klagt: „ER *zuckt, klagt* Du? Du? Mich?“ (S. 240).

MICH kann seinen Stimmungswechsel nicht verstehen, noch immer versucht sie, sich an den Vater zu schmiegen. Doch dieser erkennt nun erneut seine Unfähigkeit, sich alles Seiende unterzuordnen. Nicht einmal die eigene Schöpfung unterwirft sich ihm völlig: „ER *spannt schwer, reck, trotz, wach* ich kann nicht was ich will“ (S. 240). Er ist nicht in der Lage, sein Ich ohne Gegenpol zu setzen und so die höchste Form der Gottähnlichkeit zu erreichen, obwohl er es so stark will: „ER *spannt unband* ich will! ich will! ich will!“ (S. 240).

²¹⁵ Bozzetti, Elmar (1979), S. 76.

MICH ist von der geliebten Schöpfung zu einem Bild für das gleichzeitig geliebte und gehasste Weibliche geworden. Ein Bild für die SIE also, denn das Kind konnte ohne SIE nicht entstehen und grenzt sich nun wie zuvor die Mutter vom Vater ab. In seiner Reaktion kommt zum Ausdruck, dass er MICH nicht mehr als Tochter, sondern vielmehr als SIE wahrnimmt: „ER *reckt um, packt, reißt in wildem Kuß*“ (S. 240) – diese Handlung hat ihm schon einmal den Sieg beschert, am Ende des vorherigen Aktes. Doch dieses Mal geschieht das Gegenteil. SIE gewinnt an neuer Stärke, als sie das eigene Kind am Boden sieht. MICH kriecht aus dem Raum, während SIE ihn mit seiner Tat konfrontiert²¹⁶:

„SIE *reglos tonlos wendet klagend* Mich! Mich
 ER *starrt, schlägt die Hände vors Gesicht, schüttert, reckt, starrt*
 SIE *Deine Tochter*
 ER *lahmt*
 SIE *haucht* Deine!
 ER *weht* o Mich! o Mich!
 SIE *harret* Dich!“ (S. 241)

Für einen Augenblick ist SIE ihm wieder ebenbürtig. Doch schon im nächsten Moment bricht seine Herrschsucht aus ihm heraus: „ER *klanglos, tonlos* Mich *bricht auf* Ich kann was ich will, ich will was ich kann. Ich muß was ich will *legt die Faust auf den Hebel*“ (S. 241). Die Maschine, die ihm göttliche Macht verlieh, die ihm half, den Stern zu gebären, soll nun erneut seine Macht demonstrieren. Es geht ihm um nicht weniger als die Zerstörung der Welt. Nur so kann er gewährleisten, dass es keinen Gegenpol mehr zu ihm gibt. Dadurch wird eine Technik, die gottesgleiche Schöpfermacht bedeutet, zu einem ebenfalls gottesgleichen Werkzeug der Vernichtung. Der Bau der Maschine könnte es gewesen sein, der ihn und seine Familie in diese entlegene Warte führte, denn solch einen Apparat konnte ER nur außerhalb der Zivilisation bauen.

Ein letztes Mal versucht SIE, ihn aufzuhalten:

„SIE *mahnt hart* Du!
 ER *maßlos* Du? Wer bist Du? bist Du?
 SIE *schüttert, stark fest* ich
 ER *unband* Dich! Dich!“ (S. 241)

²¹⁶ Mandalka meint, dass SIE ihn hier auf seine Vaterschaft hinweise, die ER erneut nicht anerkenne. Diese Deutung kann ich nicht teilen, da mir gerade in diesem Ausschnitt deutlich zu werden scheint, wie er zwischen der Erkenntnis, dass er sich gerade an der Tochter verging und dem Wunsch nach deren Unterdrückung hin- und hergerissen ist. – Vgl. Mandalka, Kristina (1992), S. 282.

Die Erinnerung an ihre Eigenständigkeit macht ihn nur noch rasender. Dass sie ein eigenes Ich besitzt, kann er nicht akzeptieren. Es kommt zum Kampf:

„SIE *wankt, hält krampfhaft die Hände, Entsetzen, Grausen*
Weh Die Hände, Hände, deine Hände
 ER *gellt in reckes Lachen O meine, meine Mich! reißt los, wendet zu den Instrumenten, hantiert so ward ich einsam fährt um in furchtbarem Ausbruch ich! ich!“* (S. 241)

Beinahe biblisch verkündet er die anstehende Folge seines Handelns: „so ward ich einsam“. Einsamkeit, alleiniges Ich-Sein ist für ihn die einzige Lösung, um sich dem Du in Form der SIE zu entziehen. Er muss die Welt vernichten, als einziger übrig bleiben, damit sich sein Wunsch erfüllt. Es geht um die Zerstörung ihres Ichs²¹⁷: „ER *maßlos zu ihr Du ohne mich! Du ohne Dich! Du ohne ich!!“* (S. 241).

Mit soviel gewissenloser Zerstörungswut konfrontiert, kann SIE ihm nichts mehr entgegensetzen. Die Ängste des zweiten Aktes haben sich bestätigt. ER tut alles, um Gottes Platz einzunehmen: „Er entschließt sich zum Äußersten und legt die Hand an den Hebel, mit dem er eine Maschinerie in Gang setzen kann, die die stoffliche Welt vernichtet.“²¹⁸ Es kommt zur Katastrophe:

„SIE *will sprechen, zerflattert, stürzt zu Boden, kauert den Kopf zur Erde geschütttert, stammelt Du!*
 ER *fährt hoch, horcht auf, stutzt, reckt in gewaltiges Lachen, weist ab, roh, wild, rase Du! stößt den Fuß, bricht das Wimmern zu Boden, wirft mit gewaltiger Aufregung den Hebel herunter, jubelt, siegt*

I C H !

SCHREIE *flirren schwirren türmen bergen haufen pressen sticken zittern strecken sterben flirren*

BRAUSEN SAUSEN DONNERN BEBEN

ABGRUND

RASEN

NACHT“ (S. 241 f.)

²¹⁷ Auch hier deutet Kristina Mandalka genau das Gegenteil: „Die Zerstörung des anderen sieht er als einzigen Ausweg, um aus seiner Isolation in die Einheit zu entkommen.“ – Mandalka, Kristina (1992), S. 283 – Mandalkas Deutung beruht auf der These, dass es dem ER um den Versuch der Einheit mit dem kosmischen Prinzip gehe. Aus dieser Perspektive betrachtet, ist ihre Deutung durchaus schlüssig. Allerdings glaube ich nicht, wie bereits dargelegt, dass dies tatsächlich der Fall ist.

²¹⁸ Bozzetti, Elmar (1979), S. 75.

3.3.3.4 Der vierte Akt – das Einschreiten des Kosmos

Der vierte Akt spielt, wie bereits mehrfach benannt, auf einer metaphysischen Ebene. Allein die Ortsangabe verweist schon darauf: „Hallen stahlen | Sterne baden den Weltraum“ (S. 242). Sofort werden Assoziationen von unendlichen Weiten und einer großen Leere geweckt, die beinahe wie in einem Echo hörbar werden. Es ist dabei unwichtig, ob es sich um „Hallen“ als Mehrzahl von „Halle“ oder um „hallen“ als Verb handelt, denn der Effekt bleibt derselbe. Und obwohl in den ersten beiden Wörtern das Bild von ewiger Weite und Leere aufgebaut wird, durchbrechen die weiteren Angaben dieses sofort wieder. „Sterne baden den Weltraum“ – es ist dort nicht leer, sondern ganz im Gegenteil entsteht nun eine zweite Assoziation von einer Unmenge an Sternen, die wie ein Wasserteppich den Weltraum überziehen. Das Geschehen, so kündigen diese kurzen Beschreibungen an, wird jetzt ins kosmische Ganze gerückt. Aus einem christlichen Herrschaftsmythos und der Suche nach Gottesmacht heraus entstanden, trifft es nun auf den wahren Weltzusammenhang – die mystische Allzusammengehörigkeit. Alles ist eins. Alles nimmt einen bestimmten Platz im kosmischen Ganzen ein, erfüllt eine bestimmte Aufgabe und alles ist voneinander abhängig. Funktioniert ein Teil nicht, gerät alles ins Wanken. Hier lässt Stramm die religiöse Erziehung seiner Jugend auf die Ansichten des reiferen Mannes treffen. Sein Erkenntnisprozess und die Weiterentwicklung seiner eigenen Vorstellungen spiegeln sich in diesem Akt wider. Und so verweise ich erneut auf die Ausführungen Trines, der in seinem Buch „In Harmonie mit dem Unendlichen“ (1904) schreibt:

„Das individuelle Dasein des Menschen beginnt auf der sinnlichen Ebene der stofflichen Welt, aber durch aufeinanderfolgende ätherische und himmlische Sphären, die seinem sich immer mehr entfaltenden vergöttlichten Leben und dessen Kräften entsprechen, erhebt er sich zu einem Ziel von unaussprechlicher Größe und Herrlichkeit.“²¹⁹

Diese Ansichten finden sich in „Geschehen“ eindeutig wieder.²²⁰ Die Erkenntnis des kosmischen Zusammenhangs und das Verständnis der gegenseitigen Beeinflussung sind der Kern dieses Aktes. Gleichzeitig stellt er damit die Handlungsmotive der vorherigen Akte in Frage und damit möglicherweise die Lehren des Christentums.

Nachdem ER die Welt ins Chaos gestürzt, sie wahrscheinlich zerstört hat, heißt es nun zu Beginn des Aktes: „ER steigt aus der Tiefe Ich und Euch!“ (S. 242). Wie ein Gott steigt er

²¹⁹ Trine, Ralph Waldo (1904 / 1954), S. 26 – zitiert nach Bozzetti, Elmar (1979), S. 70 f.

²²⁰ Vgl. dazu u.a. Bozzetti, Elmar (1970), S. 71 und Mandalka, Kristina (1992), S. 277.

auf und stellt das Ergebnis seiner Handlung fest. Es gibt nur noch das Subjekt Ich und die Objekte Euch. Der Rest der Umgebung wird von ihm nicht mehr als eigenständiges Subjekt wahrgenommen, weshalb es auch nicht heißt „Ich und ihr“.

Doch auch SIE steht still hinter ihm, was ihn überrascht: „ER *staunt nach Ihr*“ (S. 242) – ihre Gegenwart hat er nicht erwartet. Nach der Zerstörung sollte er allein übrig sein. Da sie aber nur noch wie ein Abbild der vernichteten SIE erscheint, reagiert er nicht weiter auf ihre Anwesenheit.

Demütig beten ihn die drei STRAHLER an. Sie sehen in ihm ihren Schöpfer²²¹: „STRAHLER Gott!“ (S. 242) und fordern gleichzeitig, dass er seine Macht beweise: „STRAHLER *Anbetung Strahlen!*“ (S. 242). Wenn er ihr Schöpfer ist, muss er mindestens dieselbe Macht haben. Sie streuen ihre Strahlen, um ihn zu einer ähnlichen Reaktion zu bewegen. Doch ER kann auf diese Geste nicht reagieren. Stattdessen nimmt er die Strahlen wie eine Opfergabe an und entgegnet: „ER *Ruhe schöpferisch* Wir! Die Strahlen füllen meine Hand *hält die flache Hand*“ (S. 242). Die STRAHLER preisen ihn weiter, geben ihm unterschiedliche Namen – Strahler, Schöpfer, All. Und als sie „All“ (S. 243) ausrufen, weckt dies bei ihm eine erste Assoziation vom Kreislauf des Lebens: „ER *steinern schwer* All! Erschaffen! Bären! *stummt, krampft die Faust* Bären *sinnt, kämpft, quält. schüttelt die Faust* Bären!“ (S. 243). Das Leben beginnt im All, der Urform allen Seins, aus der eine Hülle, eine Form für das Sein geschaffen und die mit der Geburt, dem Gebären lebendig wird.

Von dieser Assoziation angeregt, offenbaren die STRAHLER ihre Ursprünge: „STRAHLER *im Staube* zehres Lusten | STRAHLER *im Beben* sterbe Liebe | [...] | STRAHLER *im Schauern* mich bar Gebet“ (S. 243). Der erste Strahler offenbart sich damit als Kind der DIRNE („zehres Lusten“), der zweite als Kind des verstorbenen MÄDCHENS („sterbe Liebe“) und der dritte als Kind der BETERIN („mich bar Gebet“). Dies ist der Moment, in dem SIE aus ihrer Starre erwacht: „SIE *hebt die Hände in Erkennen* o Ihr o Ihr o Ihr!“ (S. 243), wodurch ER eine weitere Erkenntnis erfährt: „ER *schrickt nach ihr, reckt versunken haucht* Wir!“ (S. 243). Dass diese Erkenntnis der Zusammengehörigkeit zwar in ihm reift, ihn aber noch nicht voll durchdrungen hat, zeigt sich daran, dass er sie nur „versunken haucht“. Trotzdem ist sie in ihm erwacht, denn er hat erkannt, dass die SIE mit ihm auf dieser Ebene lebt und somit nicht nur ein Abbild ihrer selbst darstellt. Es ist ihm erneut nicht gelungen, sie zu vernichten oder ihren Geist zu brechen.

²²¹ Mandalkas Deutung, die Strahler würden ihn anbeten, „[...] weil ER die den reinen Ideen feindliche materielle Welt zerstört und somit den Weg geebnet hat für die Alleinheit [...]“, kann ich nicht nachvollziehen. Meines Erachtens nach zeigt der gesamte nachfolgende Text, dass die STRAHLER keineswegs begeistert über die Zerstörung der Erde sind. – Vgl. Mandalka, Kristina (1992), S. 285.

Die STRAHLER berichten weiter von den Umständen ihrer Geburt, dieses Mal vom Grund ihres Daseins im kosmischen Ganzen: „STRAHLER *im Staube* Der Himmel barst | [...] | STRAHLER *in Beben* Die Erde bebte | [...] | STRAHLER *in Schauern* das Strahlen raumte“ (S. 243). Hier beschreiben sie die Zerstörung der Welt durch ihn, auch wenn sie den ER noch nicht als Ursache ausmachen können. Stattdessen glauben sie, dass er sie erlöst und in sein Paradies aufgenommen habe: „DIE STRAHLER *im Staube zittern. Anbetung* Du nahmst uns in Dein Paradies!“ (S. 243). Als seine Kinder sind sie auch von seinen Vorstellungen geprägt. Wie ER vermuten sie nur einen Gott, der das Geschehen der Welt lenkt. Wie ER müssen sie erst noch das große Ganze erkennen.

ER kann indes nur immer wieder das Wort „Strahlen“ aufnehmen und wiedergeben, als würde es eine Erinnerung an die Zerstörung der Welt in ihm auslösen, sagt er „meine Strahlen“ (S. 243). Dies wird von den STRAHLERN als Aufforderung und Anerkennung verstanden. Freudig schwenken sie ihre Strahlen und plötzlich gerät die Umgebung in Bewegung: „STERNE *tauchen den Raum, weben, flammen, weiben, armen, klingen, singen, tönen, jubeln* | TANZEN“ (S. 243). Bozzetti meint dazu, dass „[i]m Tanz der Lichtwesen [...] die sich selbst genügende Harmonie der All-Einheits-Welt gestaltet [wird].“²²²

Einem Anbetungsstanz gleich, bewegt sich alles Sein um ihn herum. Dass dies nicht gutgehen kann, weiß SIE: „SIE *krampft die Hände vor die Brust*“ (S. 243) und tatsächlich erwacht ER aus seinem Dämmerzustand und will in das Geschehen eingreifen, will seine Schöpfung berühren: „ER *erwacht, reckt, lacht, greift und hascht* Meine Meine Mich“ (S. 244). Die Reaktion des tanzenden Seins und der STRAHLER ist „SCHRECKEN AENGSTEN WEICHEN FLIEHEN | [...] | WEICHEN Dunkel Dunkel Nachten Dunkel“ (S. 244). ER wird als etwas Negatives, Dunkles wahrgenommen. Alles flieht vor ihm. Über die Nebentexte zeigt sich, dass eine gigantische Geräuschkulisse aufgebaut wird: „SCHRECKEN *kreischt* [...] | KREISCHEN *taucht zertaucht* | ER *preßt den Kopf*“ (S. 244). Das Sein in Form der STERNE zieht sich wieder zurück, verschreckt durch sein Eingreifen: „LEERE *stahlt*“ (S. 244).

Die STRAHLER sind irritiert, sie vermissen den Reigen und die STERNE. Immer wieder bitten sie ihn, das Licht zurückkehren zu lassen und selbst zu strahlen: „DIE STRAHLER *immer dringlicher* Strahler! Strahle! Schöpfer! Gott!“ (S. 244). Sie werfen ihre Strahlen und werden dabei immer heller.

Doch wie schon zuvor kann er ihren Wunsch nicht erfüllen. Von ihren Strahlen geblendet, will er ihnen Einhalt gebieten: „ER *tritt zwischen die Strahler, die Hand vor den ge-*

²²² Bozzetti, Elmar (1979), S. 76.

blendeten Augen, packt wirft | STRAHLER *stürzen, springen auf, weichen, werfen Strahlen*
[Strahlen, Strahlen!] U n s e r e Strahlen! U n s e r e Strahlen!²²³

Durch sein Eingreifen hat er sie verärgert. Die STRAHLER erkennen ihn nicht länger als ihren Schöpfer an, denn er kann ihr Strahlen nicht erwidern. Seine Autorität ist gebrochen:

„STRAHLER *Empörung vor Ihm, schleudert Strahlen* Wir!
STRAHLER Wir!
STRAHLER Wir!
ER *geblendet wirr tastet schreit* Ich
STRAHLER *Hohn wirft Strahlen* Wir!
ER *tastet um, reckt gewaltig die Hand in den Raum* Ich!
DIE STRAHLER *hohnlachen schleudern* Unsere Strahlen! Wir!
ER *ohne Rühren* Ich!“ (S. 245)

Unterbrochen wird dieser Machtkampf durch „EIN SCHATTEN *wälzt den Raum*“ (S. 245). Es ist die Erde, die „rollt und dämmert“ (S. 245). Sie ist sein Rückzugsgebiet. ER kann in diesem kosmischen Ganzen als gottgleicher Herrscher nicht bestehen. Diese Erkenntnis lässt den zuvor zerstörten Planeten wieder auferstehen. Aus dem All wird er erneut geboren.

Gleichzeitig wird ER immer schwächer. Schon die Beschreibungen, wie er sein „Ich“ verteidigt, seine Autorität zu retten versucht, zeigen dies: „*schreit*“, „*reckt gewaltig*“, „*ohne Rühren*“, „*flüstert*“ und schließlich heißt es nur noch „*tastet blind*“ (S. 245). Das ist der Moment, in dem SIE neben ihn tritt und den Arm um ihn legt. ER ist nun auf sie angewiesen und benötigt als Blinder ihre Führung. Vor allem aber ist das Gleichgewicht zwischen beiden dadurch endlich hergestellt. SIE steht nicht länger hinter ihm, sondern hat den Platz an seiner Seite wieder eingenommen: „Er gibt seine ausschließliche Ichbezogenheit auf und wendet sich einem Du zu, dies ist der erste Schritt auf dem Weg zum *Wir* der Alleinheit.“²²⁴ ER wird sich nicht mehr über SIE erheben können.

Die STRAHLER reagieren auf das Auftauchen der Erde mit Ehrfurcht, hatten sie diese doch für zerstört gehalten: „STRAHLER *schmettern, Zittern, Schrecken, Beben, Furcht, Anbetung* Erde Erde Erde Erde Erde Erde!“ (S. 245). Gleichzeitig erkennen sie, dass ER es war, der die Erde zerstört hat:

²²³ Stramm, August (1990b), S. 244 ff. – Die Wörter in der Klammer stehen bei Adler kursiv wie Nebentexte, ich glaube jedoch, dass es sich hierbei um einen Druckfehler handelt. Auch die Stramm-Ausgabe von Reclam weist sie als Haupttext aus. – Vgl. Drews, Jörg (1997), S. 147.

²²⁴ Mandalka, Kristina (1992), S. 287 – (Hervorhebung im Original).

„DIE STRAHLER *schnellen hoch in Zorn Wut Haß* Erde! Erde!

Schlacker! Schlacker!

STRAHLER Du barst den Himmel

STRAHLER Du brachst das Licht!

STRAHLER Du schlacktest unsere Erde

DIE STRAHLER Erde! Erde!

[...]

DIE STRAHLER *dringen ein* Schlacker! Schlacker! Wir“ (S. 245)

Bozzetti schreibt dazu: „*Er hat die stoffliche Welt vernichtet und Erde und Himmel ineinanderfließen lassen*“²²⁵.

ER kann sich nicht gegen die STRAHLER wehren und sucht nach der SIE: „*ER tastet nach Ihr Hilfe* Du! | *SIE nimmt seine Hand* Du!“ (S. 245). Die Wiedervereinigung beider beginnt. Sein Anerkennen ihrer Persönlichkeit als gleichberechtigtes, schützendes „Du“ wird vom WELTRAUM aufgegriffen und zurückgeworfen. Die STRAHLER horchen auf, während ER und SIE in die Tiefe tauchen, aus der sie zuvor kamen.

Die Erkenntnis des Zusammengehörens – die sich in ihrer beider Händefassen zeigt – sowie seine Akzeptanz ihres Ichs als eigenständiges Subjekt setzen das Sein wieder ins Gleichgewicht. Fröhlich wird das „Du“ (S. 246) vom kosmischen Ganzen aufgenommen. Der Reigen beginnt erneut.

Die STRAHLER hingegen sind verängstigt und werfen sich nieder vor der Allmacht. Doch der Reigen nimmt sie in sich auf, erklärt ihnen ihr Dasein: „*REIGEN vor und um die Strahler jubelt* Du! Du! Dich! Du! Wir! Sohn!“ (S. 246). Sie alle sind Kinder eines höheren Seins.

Dann taucht die Erde wieder auf und mit ihr „*ER UND SIE aufrecht Hand in Hand*“ (S. 246). Die Vereinigung beider Teile der Menschheit ist vollbracht. Der Reigen erstarrt. Alles hält inne und schaut sie an. Es ist ein erschlagender Moment der Stille nach dem eben noch lauten Jubel:

„[...]“

SCHAUEN

STUMMEN

SCHWEIGEN

DIE ROLLE ERDE *weht*

ER *blindet, hebt die Hand haucht* fruchtbar

DER WELTHAUCH *flüstert* fruchtbar *tönt* fruchtbar *tönt*

fruchtbar schreit fruchtbar *braust* fruchtbar *flucht* fruchtbar

²²⁵ Bozzetti, Elmar (1979), S. 76 – (Hervorhebung im Original).

BRAUSEN ROLLEN DONNERN
DIE ERDE *schlingt den Raum*“ (S. 246)

ER erkennt seine Aufgabe – fruchtbar zu sein und mit ihr in Gemeinschaft zu leben. Der WELTHAUCH greift die Erkenntnis auf, lobt sie und klagt gleichzeitig darüber, denn der Mensch wird sie nicht begreifen. Er wird wieder seiner Herrschsucht verfallen und das Gleichgewicht alles Seienden durcheinander bringen. Die ERDE wird, verursacht durch den Menschen, den Raum wieder ver-„schlingen“. Es ist ein Blick in die Zukunft, der hier gegeben wird. Der Reigen löst sich traurig und desillusioniert auf. Alles wird sich eines Tages wiederholen, es ist nur eine Frage der Zeit, denn der Mensch ist nicht einsichtig genug.

Die STRAHLER bleiben im großen All zurück, das Fluchen des WELTHAUCHS noch im Gedächtnis. Sie schauen der Erde traurig nach, wissend, dass sie nicht zu ihr zurückkehren werden. Doch dann besinnen sie sich ihrer Herkunft und lehnen trotzig die gerade gewonnene Klarheit des Vaters ab: „STRAHLER *stampft unwillig Verachtung* Weibsohn! Du!“ (S. 247). Sowohl das Hervorgehen aus einer Vereinigung – also Kind von Mann und Frau zu sein – als auch das ebenbürtige Du verneinen sie.

Der Raum klagt, erinnert sie an die Erkenntnis, dass doch alles Kind eines höheren Seins sei: „KLAGEN *matte im Raum* Sohn“ (S. 247). In seinem Versuch, ihnen ihre Position im kosmischen Ganzen bewusst zu machen, wirft er dieses Wort im Singen, Jubeln und Klingen immer wieder auf sie zurück. Doch die STRAHLER sind bereits im alten, menschlichen Denkmuster gefangen: „STRAHLER *hebt die Hände, Jubel, Trotz* Sohn! Mein Sohn!“ (S. 247). Das Anmelden alter Besitzverhältnisse lässt den Raum verstummen. Die STRAHLER wissen, dass sie im All zwischen den Sternen gefangen sind. Doch sie halten zusammen an ihren Wurzeln und dem Willen nach Herrschaft fest: „STRAHLER *schluchzen auf, hüllen das Haupt, schreiten in Beben, Ohnmacht, Trotz* Wir!“ (S. 247). Dem „AUFSCHREI Sohn“ (S. 247) des Raumes setzen sie ein letztes „AUFGELL Ich!“ (S. 247) entgegen. Die Saat der Menschheit breitet sich nun auch auf der metaphysischen Ebene aus. Sie sind die Kinder des ER und tragen neben seinen Genen auch die der gewöhnlichen Menschen (MÄDCHEN, BETERIN, DIRNE) in sich – nicht die der SIE! Ihnen fehlt dadurch der sinnende, nachdenkliche Teil und so ist es fraglich, ob sie sich wieder besinnen werden – ob sie es überhaupt können!

Mit diesem Ende, das die menschlichen (männlichen) Züge der Strahler betont und deren Ablehnung der Erkenntnisse des Vaters offenbart, deutet Stramm das Geschehen des

letzten Aktes an: Die nachfolgende Generation akzeptiert die Einsichten der vorherigen nicht und lehnt sie ab.

3.3.3.5 Der fünfte Akt – Verkündung der Erkenntnis

Der letzte Akt des Dramas führt die beiden Protagonisten zurück zur Erde. Doch ist diese nicht mehr der Garten aus dem ersten Akt: „Eise Erde. Dorf“ (S. 247).

ER kämpft noch immer mit seiner Blindheit, hat sie möglicherweise noch gar nicht als solche erkannt und denkt, es sei einfach nur dunkel: „ER *streicht das Gesicht* Dunkel“ (S. 248). SIE versucht derweil, ihn an das Geschehene zu erinnern, indem sie immer wieder sagt: „Sterne“ (S. 248). Er soll sich an ihre Allfahrt erinnern, aber es gelingt ihm nur entfernt, trotz aller Bemühungen. Auffällig ist dabei, dass er nun mit ähnlichen Worten wie SIE beschrieben wird: „ER *sinnt Sinnen* Sterne?“ (S. 248). Es quält ihn, dass er sich nicht erinnern kann. Beruhigend nimmt sie seine Hand, doch als ER sagt: „ER *zärtlich* Hände“ (S. 248), zuckt sie zusammen in Furcht, er könne ihre Berührung erneut ablehnen oder gar wie in der Warte ein zerstörerisches Chaos anrichten: „SIE *zuckt in Erinnerung* | ER *küßt die Hände* | SIE *reglos*“ (S. 248). Aber dies geschieht nicht. Ihr Umgang ist seit der Rückkehr aus dem All anderer Art. ER zeigt die Zärtlichkeit, die er zuvor nur den unterworfenen Frauen zuteilwerden ließ, nun ganz natürlich. Die Einheit scheint tatsächlich von ihm begriffen.

Am Dorfeingang taucht ein Kind (ein Mädchen) im Schnee auf und kommt näher. ER versucht zu ergründen, wer dort ist, als ein Junge hinzu kommt. Erst die Antwort der SIE, dass es sich um Kinder handle, beruhigt ihn und lässt ihn zugleich über das Wort „Kinder“ (S. 249) nachsinnen. Als der Knabe dann auch noch prahlt, sein Vater sei gestorben und mit ihm die Erde, sinnt ER weiter. Die Erinnerung an das Geschehen scheint zurückzukehren. Mit dem Tod der Erde, so das Mädchen, wurde diese „kalt [...] vorher war warm licht [...] blühen“ (S. 249). Auch darüber sinnt er nach.

Schließlich kommt er in seinem Nachdenken zu einem Ende und stellt gleichzeitig fest: „ER *ruhig. bestimmt schließt ab* ich sehe nichts“ (S. 249). Es wirkt, als würde ihm der sichtbare Beweis für das Geschehen fehlen. Die Kinder lachen und sagen ihm, dass er blind sei. Ein Weib erscheint am Eingang des Dorfes und zerrt die Kinder zurück. ER fragt derweil, ob die Kinder Recht hätten: „ER *kauert in sich* blind?! | SIE *weich die Hand auf seinem Arm* wir sehen! sehen!“ (S. 249). Sie beruhigt ihn und lässt ihn wissen, dass sie gemeinsam sehen werden, sie also das Auge für ihn ist.

Es tauchen weitere Menschen auf. Bezeichnend ist, dass hier das Bild eines Nachkriegs-schauplatzes gegeben wird, denn an Menschen existieren nur KINDER, WEIBER, KRÜPPEL, GREISE – junge Männer tauchen nicht auf.

Die Herbeigeeilten wollen wissen, wer die beiden seien und was sie hier machen würden. SIE sagt, dass sie von den Sternen kommen. Während die Erwachsenen dies nur ungläubig aufnehmen, antworten die Kinder darauf: „KINDER *trotzig* unsere V ä t e r sind bei den Sternen! Väter! Unsere! | KIND Du hast unsere Väter gesehen?“ (S. 250). ER sinnt daraufhin erneut über das Wort „Väter“ nach, während ein MÄDCHEN die Legende vom Vater wiedergibt:

„KNIRPS (MÄDCHEN) *drängelt vor stottert schulweis* Väter
unsere Väter *im Redefluß mit gefalteten Händen* Es war ein
Vater unser Vater der konnt mehr als Menschen brannte die
Sterne strahlte alle Erde aus

[...]

KNIRPS und fuhr und fuhr den Himmel durch in Flammen und
sucht das Paradies das Paradies und wenn er heimkehrt wird
die Erde wieder glühen und Lichter strahlen und Blumen
blühen und ich und du und dich und mich und ihr und wir
sind eins in Ewigkeit Ewigkeit Amen“ (S. 250)

ER und SIE sind zu einer Legende geworden, die sich unter den Menschen erzählt wird und ER erkennt in diesem Moment, dass er, als der männliche Part der Menschheit, der Vater aller ist und sie somit seine Kinder sind. Er hat seine vom All gegebene Bestimmung erfüllt und will diese Aufgabe nun an die Nachkommen weitergeben. Doch während die Dorfbewohner ob seiner Verkündung sogleich ehrfürchtig vor ihm knien, bleibt der PFAFFE skeptisch:

„ER *aufgerichtet hoch, glücklich, verklärt, lacht* O die Väter!
Väter!

[...]

ER *hebt die Arme* o Ihr o Wir o Mich o Ich!

[...]

PFAFFE *aus dem Dorfe* Wer ist der Mann?

[...]

ER *seherisch verklärt* Ich bin euer Vater!

[...]

AUFSCHREI Vater! Vater!

NIEDERKNIEN *Ehrfurcht Anbetung*

PFAFFE *aufrecht, kalt* der Narr ist blind!“ (S. 250 f.)

Bozzetti schreibt dazu: „Bezeichnend für Stramms Stellung zum Christentum ist, daß er sich biblischer Motive bedient und christliche Offenbarungen in philosophisch-idealistischer Prägung verkündet, daß aber der Vertreter der Kirche, der Pfaffe, diese Verkündigung nicht annimmt [...]“²²⁶. Ausgerechnet der eigentlich gläubige Mensch ist hier ungläubig! Doch nicht nur glaubt der PFAFFE ihm nicht, er scheint auch einer der Söhne des ER zu sein, denn sein „PFAFFE *Hohn* ich eines Weibes Sohn!“ (S. 251) erinnert stark an die verachtenden Worte eines der STRAHLER im vorherigen Akt: „STRAHLER *stampft unwillig Verachtung* Weibsohn! Du!“ (S. 247). Auch Bozzetti meint, dass es sich beim Pfaffen um einen Sohn handelt, jedoch nicht nur vom ER, sondern auch von der SIE. Wie er die Verbindung zu ihr zieht, wird mir allerdings nicht völlig klar.²²⁷

ER erkennt den Klang der Stimme seines Sohnes, was SIE sehr glücklich macht. Endlich hat er ein Gedächtnis. Doch der PFAFFE bleibt ungläubig, erkennt den Vater nicht: „PFAFFE *wild, außer sich* fort die Kinder! fort die Kinder! fort die Kinder! Toren Toren er lästert uns! er lästert unsere Sterne! Gott!“ (S. 251). Während sich die Dorfgemeinschaft scheu erhebt, halten die Kinder an ihrem Glauben fest. Sie warten auf den Vater, der für sie ein König ist, ein Herr und der die Erde wieder erblühen lassen wird. Als der PFAFFE daraufhin fragt, wer sie diesen Unsinn lehre, bekommt er zur Antwort: „KINDER *stieben heulen* Mich lehrt. Mich o Mich!“ (S. 251).

MICH lebt also noch immer und sie hat den Vater zu einer Legende erhoben. Sie ist die gläubige Tochter, die einen neuen Glauben propagiert, den der kosmischen Einheit, während der PFAFFE der ungläubige Sohn ist, der noch immer am alten Glauben festhält, welcher schon den Vater und dessen Welt ins Verderben stürzte. Mandalka schreibt dazu: „Der Pfaffe [...] schreitet gegen den neuen Glauben für die althergebrachte Religion ein. Dieser Glaube wird von MICH, die als Tochter der SIE ihre kosmische Weitsicht besitzt [...] gelehrt.“²²⁸ Ihre Generation gerät also in einen Konflikt darüber, wer den wahren Glauben vertrete. Während die Erwachsenen sich dem PFAFFEN anschließen, hängen die Kinder den Erzählungen MICHS nach, da sie als neugeborene Generation einer neuen Welt-sicht offener gegenüberstehen.

Es kommt zum Handgemenge, als die WEIBER ihre Kinder fortzerren wollen. Der PFAFFE wiegelt die Menge gegen den ER auf und wird zum geistigen Brandstifter: „PFAFFE *vor ihm* Bettler! Narr! | DURCHEINANDER Bettler! Narr!“ (S. 251). In diesem Moment findet ER

²²⁶ Bozzetti, Elmar (1961), S.266.

²²⁷ Vgl. Bozzetti, Elmar (1979), S. 77.

²²⁸ Mandalka, Kristina (1992), S. 289.

zu alter Stärke zurück: „ER *reckt gewaltig* | ALLE *weichen zurück*“ (S. 251) und verkündet erneut seine Vaterschaft: „ER *lacht in Erkenntnis, glücklich, weich und faltet die Hände Vater! Ich! Vater!*“ (S. 251). Mit der Annahme dieser Rolle als Vater hat er nun auch seine individuelle Position gefunden. Er muss nicht mehr brutal die Welt zerstören, um Ich zu sein. Er ist es bereits in der Opposition zu seinen Kindern. Deswegen faltet er die Hände und nimmt ihnen damit die frühere Zerstörungskraft.

Die Menge aber ist durch den Pfaffen bereits aufgewiegelt. Sie erkennt den ER nicht mehr an und verschließt sich seiner Botschaft. Der erleuchtete Mensch wird nicht vernommen, sondern gesteinigt: „KNIRPS (KNABE) *springt vor, lacht dünn, höhnt Vater! hebt Stein Du! wirft*“ (S. 251).

Getroffen bricht ER zusammen und sinkt in ihre Arme. Die Menge verstummt und flüchtet schließlich ins Dorf. Als letzter geht der PFAFFE, ohne einen Anflug von Mitgefühl: „PFAFFE *als Letzter, schaut zurück. schüttelt grimm den Kopf, stapft ins Dorf*“ (S. 252).

In ihrem Schoß bäumt ER sich noch ein letztes Mal auf, dann stirbt er: „ER *flüstert Ich! Vater! Ich! reckt auf. gewaltig ruft frohlockt I C H!!!* | ECHO *stürmt und füllt die Leere Ich!* | ER *fällt in ihren Schoß*“ (S. 252). Er hat erkannt, dass die Vaterschaft ihn individualisieren kann. Dass die junge Generation seine Lehren nun nicht übernimmt, zeigt sich noch einmal im Widerhall. In „Urschmerz“ bleibt SIE allein zurück.²²⁹

Am Dorfeingang erscheint nun MICH mit einer Gruppe von Kindern und Verbandszeug. Als sie sich den beiden nähern, betrachtet sie den ER und vermutet, dass es sich tatsächlich um den Vater handeln könnte. Doch erst als sie die SIE (ihre Mutter) erkennt, ist sie sicher. Traurig bricht sie über dem Vater im Schoß der Mutter zusammen. Es ist nicht nur der Verlust des Vaters, sondern auch der Sieg der althergebrachten Religion, der sie niederwirft.²³⁰

Die Kinder verlassen daraufhin die drei und schleichen zurück ins Dorf. Dabei kommt es zu kleinen Streitereien zwischen ihnen. Es zeigt sich, dass die Frage nach der Oberhand innerhalb der Beziehung von Männlich und Weiblich von neuem aufbricht und wohl auch immer wieder aufbrechen wird. Die Vision des WELTHAUCHS aus dem vierten Akt erfüllt sich. Und so verkündet SIE, während die Kinder den Schauplatz verlassen, ein letztes Mal

²²⁹ Mandalka schreibt dazu: „[M]it diesem altbekannten Motiv verweist Stramm wiederum auf den Kreislauf von Leben und Tod: Die Menschen werden aus dem Schoß der Frauen geboren, um dort auch wieder zu sterben [...]“ – Mandalka, Kristina (1992), S. 290.

²³⁰ Vgl. Stramm, August (1990b), S. 252.

die Erkenntnis der Gemeinschaft und Allzusammengehörigkeit, ungehört von der gegenwärtigen Welt:

„SIE *tief gebeugt* Du Ich Dich Mich *schaut auf die Augen tief in Fernen Rätsel* Wir!
Ende“ (S. 253)

3.4 Betrachtung der Ergebnisse

Während sich die Mehrzahl der bisher veröffentlichten Interpretationen von dem IV. Akt ausgehend auf Stramms Hinneigung zum Mystizismus bezieht und diese als Grundlage nimmt, war meine Herangehensweise anderer Art. Die Wahl des dritten Kapitels Genesis als Ausgangspunkt meiner Überlegungen erwies sich dabei in mehrerer Hinsicht als fruchtbar. Zum einen führt sie den bisherigen Betrachtungen einen neuen Blickwinkel zu, zum anderen verändert sie den Charakter des Dramas. Wurde bisher vor allem von einem „Stationendrama“²³¹ oder „Jedermann-Spiel“²³² gesprochen und damit auf die Allgemeingültigkeit des Geschehens verwiesen, kann nun die begründete Vermutung angestellt werden, dass es sich um ein Verkündigungs-drama handelt. Es ist ein Drama, das einen alten Glauben in Frage stellt und einen neuen propagiert, gleichzeitig aber aufzeigt, dass es wohl nie gelingen wird, diesen neuen Glauben der Menschheit verständlich zu machen. – Woher rührt dieser Pessimismus am Ende des Dramas, der dessen Wesenskern (die Verkündigung) im Grunde ad absurdum führt? Denn wozu etwas verkünden, wenn man im gleichen Atemzug auf die Unmöglichkeit verweist, die neue Erkenntnis umzusetzen?

Um diese Frage zu beantworten, muss noch einmal ein Blick auf die wichtigsten Elemente des Stücks und auf mögliche beeinflussende Faktoren seiner Entstehung geworfen werden.

²³¹ Mandalka, Kristina (1992), S. 276 – Meines Erachtens nach zeichnet sich ein Stationendrama vor allem durch zwei Dinge aus: Die Handlung verläuft nicht linear, sondern besteht (zumindest teilweise) aus Szenen oder Bildern, die beliebig vertauscht werden können und der Protagonist (er ist das einzig verbindende Element der Szenen) bewegt sich von Station zu Station, wobei er einen Wandlungsprozess durchmacht. Für „Geschehen“ kann festgehalten werden, dass das zweite Kriterium erfüllt wird, das erste (die Austauschbarkeit) jedoch nicht. Ich halte es deswegen für wenigstens fragwürdig, ob hier wirklich von einem Stationendrama gesprochen werden kann. – Vgl. dazu auch Schweikle, Günther u. Schweikle, Irmgard (1990), S. 442.

²³² Arnold, Armin (1971), S. 50 – Die Bezeichnung „Jedermann-Spiel“ finde ich ebenfalls ungünstig gewählt. Auch wenn ER und SIE namenlose Figuren sind, so hat sich doch gezeigt, dass es sich hier nicht um Typen im klassischen Sinn handelt. Stehen sie wirklich für „jedermann“? Sind es nicht vielmehr idealisierte Figuren mit Persönlichkeit?

3.4.1 Wichtige Elemente und beeinflussende Entstehungsfaktoren

Mit der Wahl des Titels und der namenlosen Figuren hat Stramm von Beginn an klargemacht, dass es sich um ein Stück mit allgemeingültiger Aussage handelt. Ich habe mich zu Beginn von Kapitel 3.3.3.1 Bozzettis Feststellung angeschlossen, dass das dargestellte Geschehen jederzeit und überall stattfinden kann und stattfindet und dass es sich wiederholt. Aber ist dem tatsächlich so? Die Antwort darauf muss im Nachhinein ja und nein lauten.

Ja, das Geschehen kann immer und überall stattfinden, wenn man „Geschehen“ nur nach seinem Aufbau und der Form bewertet. Der unbestimmte Titel, die namenlosen Figuren und die Anleihen beim Stationendrama sprechen für seine Allgemeingültigkeit.

Nein, das Geschehen kann nicht immer und überall stattfinden, wenn man „Geschehen“ nach seinem Inhalt als Verkündigungs-drama bezeichnet. Denn es spaltet sich in zwei Ebenen auf – die fiktiv-reale Ebene und die metaphysische. Diese Spaltung führt zu einer Einschränkung seiner zeitlichen Unbegrenztheit und führt automatisch auch zu einer durch die Zeit bedingten örtlichen Fixierung. Auch wenn es sich dabei nicht um einen bestimmten Ort handelt.

Die Handlung der fiktiv-realen Ebene umfasst die Akte I-III und V. Hier wird ein Kreislauf dargestellt, der sich ständig wiederholt. Es geht um den Geschlechterkampf, ausgelöst durch die Herrschsucht des männlichen Teils der Menschheit (Akt I und II), der in Zerstörung gipfelt (Akt III). Daran anschließend werden die Folgen der Zerstörung für die Gemeinschaft gezeigt sowie das Aufbrechen der Saat der Herrschsucht in der nachfolgenden Generation (Akt V), wodurch alles von vorn beginnt. Dieser fiktiv-reale Kreislauf hat Allgemeingültigkeit – jederzeit und allerorts.

Das Geschehen auf der metaphysischen Ebene hingegen durchbricht den Kreislauf. Es ist eine Erfahrung, die nur dem ER (als Verkörperung des männlichen Prinzips) und der SIE (als Verkörperung des Weiblichen) vorbehalten ist. Diese Erfahrung ist einmalig und kann sich nicht wiederholen. Denn mit der Verkündigung wurde ER Opfer seines eigenen Charakters. Dieser hat Spuren in dem seiner Kinder hinterlassen und sie bringen ihn deswegen aus ihrem natürlichen Verhalten heraus um. Einen „neuen“ ER wird es nicht geben.

Das Drama vergegenwärtigt also einen Stoff, der bereits „geschehen“ ist. Dieser Gedankengang führt zurück zum Beginn des Kapitels 3.3.3.1 und es zeigt sich, dass der Titel vielleicht doch im Sinne von „Es ist geschehen“ zu verstehen ist. Handelt es sich möglicherweise um eine Legende, erfunden von MICH und von Generation zu Generation weitergegeben?

Die Erkenntnisse des ER im IV. Akt sind die eigentliche Verkündigung. Das Drama würde auch ohne diesen Akt funktionieren, allerdings würde sich sein Charakter dann tatsächlich dem Stationendrama annähern. So aber läuft alles vorherige Geschehen konsequent auf diese Erkenntnis zu und endet ebenfalls konsequent mit dem Tod des ER. Ihm war diese Erfahrung vorbehalten. Für seine Nachkommen bleibt nur der ewige Kreislauf von Kampf, Zerstörung, Wiederaufbau und erneutem Kampf in der nächsten Generation.

Dass die Grundidee des Dramas gar nicht so weit hergeholt ist, zeigt Stramms Leben selbst. Es ist das beste Beispiel für das im Drama Beschriebene. Geprägt von christlichen Vorstellungen, zieht er in den Krieg für Gott und Vaterland. Dort, mitten in der Zerstörung und von ihr beeinflusst, erwächst eine Erkenntnis in ihm und er beginnt, diese als Verkündigung in Form des Dramas festzuhalten. Als es zur Veröffentlichung gesandt wird, stirbt er – erschossen von einem anderen Menschen, in einem Krieg, in dem es um Herrschaft und Territorium geht.

Folglich könnte man nun meinen, dass Stramms Leben wiederum für die Allgemeingültigkeit des gesamten Dramas stehe. Schließlich weist es ja, wie ich gerade zeigte, in gewisser Art denselben Ablauf auf. Und so wie Stramm hat es schon vorher Menschen gegeben (und wird es sie auch in Zukunft geben), die die Einheit alles Seienden erkannt und verkündet haben. Doch dürfen diese Personen nicht mit dem ER verwechselt werden. Vielmehr sind es Menschen, die durch ein Ereignis oder eine Inspiration Zugang zum selben Stoff (zur selben Legende) – dem Erlebnis des ER – erhalten haben. Sie geben es in den unterschiedlichsten Formen wieder – als Drama, Gedicht und Erzählung, als ein Bild oder eine Skulptur – aber sie machen nicht dieselbe Reise durch. Sie sind nicht der ER. Somit bleibt „Geschehen“ nur bedingt allgemeingültig, wenn es als Verkündigungs-drama gelesen wird. In den Deutungen von Bozzetti und Mandalka hingegen ist die Allgemeingültigkeit weiterhin haltbar.

Der Pessimismus am Ende des Stückes ist also zunächst schon in dessen Anlage begründet. Die Darstellung eines sich stets wiederholenden Zyklus, der auch nicht von einem erleuchteten Menschen – und sei es dem Mensch schlechthin – durchbrochen werden kann, nährt ihn.

Weiterhin wird dies durch die Wahl der Motive unterstützt. Indem Stramm sich Genesis 3 zur Grundlage nimmt, verweist er auf das erste menschliche Geschehen überhaupt. Mehrere Parallelen konnten hier nachgewiesen werden: Sowohl das Leben im blühenden Garten Eden als auch der Sündenfall und die daraus resultierende Verbannung auf eine Erde, die durch schwere Arbeit immer wieder auf das Neue urbar gemacht werden muss, finden

sich in „Geschehen“ wieder. Der Sündenfall selbst zeigt in seiner Ursache eine starke Ähnlichkeit zum Wollen des ER – in beiden Fällen geht es um das Verlangen, Gott gleich zu sein. Hinzu kommt, dass ER und SIE in ihrer Anlage Adam und Eva entsprechen. Beide Paare stehen für den Menschen schlechthin. Auch die Herrschsucht des ER der SIE gegenüber resultiert sehr wahrscheinlich aus dem in der Bibel beschriebenen Recht, die Frau zu beherrschen.

Dass diese biblischen Motive sich so stark mit denen des Dramas gleichen, spricht für den zyklischen Charakter des beschriebenen Geschehens innerhalb der Akte. Es geht also tatsächlich um Handlungen, die sich seit Menschheitsbeginn ständig wiederholen. Ein weiterer Anhaltspunkt, für die pessimistische Grundstimmung.

Natürlich darf neben der Untersuchung der biblischen und mystizistischen Aspekte nicht die Situation außer Acht gelassen werden, in der der Text entstand. Schon Bozzetti verweist darauf, dass die Zerstörung der Welt im III. Akt kriegsähnliche Züge trage und der Krieg, wenn auch nur verdeckt, wichtiger Teil des Dramas sei. Mandalka greift diesen Gedanken ebenfalls auf und führt ihn fort.²³³

Ich denke, dass der Krieg weit mehr ist als nur ein verstecktes Thema. Er ist Auslöser des Dramas – nicht innerhalb des Textes, sondern in der realen Welt für den Autor Stramm. Die Erfahrungen der letzten Monate seines Lebens gaben ihm den Antrieb, das Stück zu schreiben. Einige Briefauszüge sollen diese Vermutung untermauern. Sie alle stammen aus der vermuteten Entstehungszeit des Textes.

Eine erste Verbindung zwischen Krieg und Kirche stellt Stramm in seinem Brief vom 06.10.1914 an das Verlegerpaar Walden her, wenn er fragt: „Wo ist der Prediger des Mordes der das Evangelium predigt des Mordes des Mußmordes. Morden ist Pflicht ist Himmel ist Gott.“²³⁴ Wie schon im Drama über die Motivwahl geschehen, wird hier das Christentum mit dem Zwang zu morden verbunden. Mord, so stellt Stramm den Krieg dar, ist nicht nur Pflicht, sondern schafft eine Nähe zu Gott – er macht gottesgleich, weil er Gott ist. Inwieweit Stramm der christlichen Kirche eine Mitschuld an dem sich stets wiederholenden Geschehen gab, lässt sich nur schwer rekonstruieren. Es ist allerdings in Bezug auf das Drama auffällig, wie sehr der zyklische Part mit christlichen Motiven durchwebt ist, während der Akt der Erkenntnis davon frei bleibt, ja den Gedanken des „einen“ Schöpfergottes sogar als falsch entlarvt.

²³³ Vgl. Bozzetti, Elmar (1979), S. 70 und Mandalka, Kristina (1992), S. 278.

²³⁴ Stramm, August (1990c), S. 22.

In einer anderen Passage erhält der Leser möglicherweise eine Erklärung für den Bau der Maschine hoch oben in den abgelegenen Bergen, die im dritten Akt die Welt zerstört. In der Beschreibung des Kampfgeschehens vom 14.12.1914 heißt es:

„Hier dröhnen die Fenster wieder seit Vorgestern vom Kanonendonner. Grausig. Und jeden Tag große Fliegenschlacht die dann trotz allem in Freiburg Bomben schmeißen. Da oben hier unten Unsinn alles. Sinnlos. [...] Hörtet Ihr nur dies viehische Brüllen von den Bergen. Tag und Nacht, Nacht und Tag.“²³⁵

Dieser Eindruck des Grauens, das von den Bergen kommt – wahrscheinlich der wiederholende Lärm der Explosionen – könnte so stark auf Stramm gewirkt haben, dass er die Vernichtung der Welt auch in seinem Drama von einem Berg kommen ließ. Wie stark ihn dieser Lärm beeinflusst haben muss, zeigt sich ebenfalls in anderen Briefen, denn er verweist immer wieder darauf.²³⁶

In einem Brief an seine Frau vom 29.12.1914 beschreibt August Stramm, wie wichtig ihm die Einheit zwischen Mann und Frau ist. Dort hält er fest, wie sie beide die Strapazen und Ängste des Krieges überstehen können:

„Es *darf* nichts *zwischen* uns sein, wir *müssen* eins sein, grade jetzt, wo uns die Räume trennen! [...] Unsere Wege führen nicht auseinander, sie gehen *miteinander*, aber nicht gezwungen und gehütet, sondern frei und gewollt. So werden wir beide stark, starke göttliche Menschen!“²³⁷

Schon hier klingt durch, wie die Gemeinsamkeit nicht nur stark, sondern „göttlich“ macht. Es ist wie eine Paraphrase der Verbindung von SIE und ER.

Die Beschreibung seines inneren Zustandes im Brief vom 12.01.1915 an Walden und dessen Frau liest sich wie eine Zusammenfassung der Nebentexte im Drama und des inneren Zustandes des ER auf der Warte, bevor er den Hebel umlegt. Nachdem Stramm Nell Walden nachträglich zu deren Geburtstag gratuliert und ihr die herzlichsten Wünsche übermittelt hat, fährt er mit den Worten fort:

„Mehr habe ich nicht zur Zeit arm wie ich mich fühle unendlich arm und machtlos und doch voll wirbelnder Kraft, daß ich eine Welt zertreten könnte und möchte! Ja möchte! Und wieder aufbauen. Unermessliche Kraft und unermessliche Ohnmacht! Können und Nichtkönnen. Wollen und Nichtwollen! Ach wo ist Ende und Ziel. Alles schüttert unter mir, um mich in mir und ich stehe wie ein Krampf haltlos fundamentlos im Nichts Geklammert, verankert und erstarrt in der Grimasse des Willens und Trotzens.“²³⁸

²³⁵ Stramm, August (1990c), S. 28.

²³⁶ Vgl. dazu u.a. ebenda, S. 22, S. 28 und S. 37.

²³⁷ Jordan, Lothar (1979), S.132.

²³⁸ Stramm, August (1990c), S. 32 f.

Hier wird noch einmal deutlich, wie verheerend der Krieg auf den Menschen August Stramm gewirkt haben muss. Der Mann, der vor Kriegsbeginn vor allem Liebesgedichte schrieb, findet sich in einer Situation wieder, die das Schlimmste aus ihm herausholt und ihm den Boden unter den Füßen fortreibt. Nur so ist es zu erklären, dass „Geschehen“ am Ende im pessimistischen Bild des gesteinigten Verkünders endet. Der Krieg ließ dem Autor keinen Hoffnungsschimmer möglich sein.

All diese Auszüge stehen stellvertretend für das Phänomen der Beeinflussung Stramms durch den Krieg. Natürlich sind es nur Momentaufnahmen und es müsste zunächst versucht werden, genauer zu klären, innerhalb welchen Zeitraumes Stramm an dem Drama gearbeitet hat, um weitere Kriegseinflüsse aufzeigen zu können. Die bis hier benannten jedenfalls liegen alle noch vor der Niederschrift Ende Januar 1915 und können somit sehr wohl für die Deutung herangezogen werden.

3.4.2 Die expressionistischen Elemente des Dramas

Um dem Drama in möglichst vielen seiner Facetten gerecht zu werden, soll es nun abschließend noch genauer auf seine expressionistischen Elemente überprüft werden. Da ich nicht vor habe, einen literaturgeschichtlichen Abriss des expressionistischen Jahrzehnts zu verfassen, werde ich die Auffälligkeiten nur kurz benennen und bewerten. Sie sollen in ihrer Aussagekraft für sich stehen können.

Allein der Blick auf die Form des Dramas zeigt bereits einige Merkmale des Expressionismus. So stehen dem strengen Aufbau in fünf Akten und der ebenso konsequenten Handlungsführung vor allem der Bruch der Einheit von Zeit und Raum und die Vielheit der Figuren gegenüber. Auch ist der Inhalt selbst als eher untypisch zu bezeichnen. Wie viele Expressionisten bedient sich Stramm also einer traditionellen Form, die er inhaltlich bricht. So spielt er mit den Erwartungen des Lesers und lehnt sich in expressionistischer Art gegen das Diktat der überlieferten Textstruktur auf.

Die Form des Dramas ist allerdings nur vom Aufbau her klassisch. Die Sprache allein schon bildet einen literarischen Bruch, wie ihn nur wenige im Expressionismus vollziehen. Diese Art der Zertrümmerung der Grammatik ist Stramm eigen. Hier zeigen sich seine innovativen Fähigkeiten in bester expressionistischer Manier.

Hinzu kommt als letztes an dieser Stelle benanntes Formmerkmal die Typisierung der Figuren, die ein wichtiges Stilmittel im Drama des Expressionismus ist, wie ich schon in Kapitel 3.2.3 festgehalten habe.

Inhaltlich fallen vor allem die nachgewiesenen Einflüsse des Krieges ins Gewicht, auch wenn sie sich innerhalb des Dramas nicht in den Vordergrund drängen. Gemeinsam mit der Zerstörung der Welt durch eine Maschine bergen sie starke Tendenzen der expressionistischen Zivilisationskritik. Hier knüpft Stramm an die frühe Phase dieser literarischen Strömung an.

Ansonsten zeigt „Geschehen“ überraschender Weise vor allen Dingen Merkmale des messianischen Expressionismus. Überraschend deshalb, weil dessen Blütezeit eigentlich etwas später anzusetzen ist. Hier zeigt Stramm entweder einen Spürsinn für kommende Züge des Expressionismus, oder es lassen sich gerade aus dieser Vorzeitigkeit Rückschlüsse auf Entstehungsgrundlagen der messianischen Strömung ziehen.

Zu nennen ist an dieser Stelle zuallererst der Versuch der Schaffung einer neuen Welt, die erst nach der Zerstörung der alten entstehen kann. Ein neues Menschenbild soll diese Welt prägen, vermittelt vom neuen Menschen. Dieser wird üblicherweise als ein erleuchteter und Gemeinschaft predigender dargestellt. All dies trifft auf den ER des V. Aktes zu. Beschrieben wird das messianische Geschehen außerdem sehr oft mit Hilfe christlicher Bilder und biblischer Formeln, die jedoch sinnentleert auftreten. Sie verkünden so in alter Hülle den neuen Glauben. Auf diese Weise gestaltet Stramm außerdem auf der einen Seite die nihilistische Aussage Nietzsches, dass Gott tot sei – auch in „Geschehen“ wird die Existenz eines christlichen Gottes verneint. Auf der anderen Seite stellt er jedoch dieser Vorstellung eine Möglichkeit entgegen, den Schock zu mildern – es gibt etwas Größeres als Gott und das ist die Einheit alles Seienden. Sie zu erkennen kann den Beginn einer neuen Welt bedeuten. Doch im gleichen Atemzug zeigt er beinahe nihilistisch auf, dass die Verkündigung eines neuen Glaubens sinnlos sei und eine neue Welt des Menschen wegen nicht entstehen könne.

Dass diese neue Welt nicht entstehen kann, ist aber auch noch einem weiteren Motiv des Expressionismus geschuldet, das hier in alter und neuer Form auftritt – der Generationskonflikt. Er zeigt sich in seiner bekannten Form, wenn die Menschen des fünften Aktes die Verkündigung des ER nicht mehr verstehen, wenn sein eigener Sohn ihn ablehnt und als „Narr“ (S. 251) beschimpft. In ähnlicher Weise findet sich dieser Konflikt auch bei Hasenclever oder Bronnen.²³⁹ Gleichzeitig fügt Stramm jedoch dem Motiv eine neue Be-

²³⁹ Vgl. Hasenclever, Walter (2003) und Bronnen, Arnolt (1954) – In beiden Dramen lehnen die Söhne das geistige Erbe der Vätergeneration ab. Während Hasenclever diesen Kampf zwischen Vater und Sohn durch die Äußerungen des Sohnes und die unterschiedlichen Charakterisierungen verschiedener Väter teilweise ironisch bricht, ist Bronnen in der Charakterisierung der Kontrahenten konsequent. Der Sohn ist bei ihm ganz klar der Held des Stückes, der Vater ist der negative Gegenpart.

deutung hinzu, wenn er den Alten die „wahre“ Botschaft verkünden lässt, während der Junge an Überholtem festhält.

Eine neue Variante des Konfliktes findet sich ebenfalls, wenn dessen Ausprägung innerhalb einer Generation aufblitzt, ausgelöst durch die vorhergehende. Hier wird der Generationskonflikt zum Glaubensstreit zwischen MICH und dem PFAFFEN. So wird gezeigt, dass die Veränderung hin zu einem neuen Menschen nur möglich ist, wenn eine Mehrheit daran glaubt. Allein jedoch lässt sich nur wenig ausrichten.

Zusammenfassend zeigt sich, dass Stramms Drama beinahe virtuos die bekannten expressionistischen Motive aufgreift und verarbeitet. Dabei ringt er ihnen jedoch neue bzw. erweiterte Bedeutungen ab. Es gelingt ihm, die zivilisationskritischen und nihilistischen Züge des frühen Expressionismus einzuarbeiten, um sie mit den Motiven des messianischen Expressionismus zu verweben. Diese Stärken sind es, die Stramms Werk neben der außergewöhnlichen Sprache so besonders machen. Er schafft es nicht nur, zu bekannten Motiven neue hinzuzufügen, sondern er ist auch in der Lage, bekannte Bilder mit unerwarteten Inhalten zu füllen. „Geschehen“ ist somit Expressionismus in höchster Form.

4 Zusammenfassende Betrachtung

Das Drama „Geschehen“ von August Stramm war Ausgangspunkt meiner Überlegungen zur Buchform des Dramas, da es sich nur aus den Nebentexten heraus deuten ließ. Letztere werden im Allgemeinen als Regieanweisungen verstanden. Doch schon die Form der Texte zeigte, dass diese Bezeichnung hier keine Anwendung finden konnte und so stellte sich die Frage nach ihrer Bewertung innerhalb der Literaturwissenschaft.

Schnell wurde bei meiner Recherche deutlich, dass es in der Fachliteratur vor allem zwei Wege gibt, die Nebentexte einzuordnen. Erstens: Sie werden als Anweisung verstanden. In diesem Fall wird die Rolle des Textproduzenten nicht weiter diskutiert. Stattdessen geht man davon aus, dass ausschließlich der Autor als Produzent in Frage kommt.

Zweitens: Die Nebentexte werden als eine Art Beschreibung betrachtet, die die Figurenrede einbettet und somit zitierend wiedergibt. Für diesen Fall entwirft die Literaturwissenschaft ein theoretisches Konstrukt, dem lyrischen Ich oder narrativen Erzähler ähnlich, das als Textproduzent angenommen wird. Das Problem ist dabei jedoch, wie sich zeigte, die ungeheure Vielfalt der Nebentexte, die zu einer großen Anzahl an Textproduzenten allein innerhalb einer Buchform führen kann.

Mit der jeweiligen Entscheidung zugunsten der Bezeichnung als Regieanweisung oder einbettender Beschreibung ändert sich auch der Blick auf die Buchform selbst. Sie wird entweder als Aufführungsvorgabe verstanden oder als die Inhaltswiedergabe einer fiktiven Bühnen-Urform.

Beide Varianten ließen sich jedoch nur bedingt auf Stramms Drama anwenden. Folglich musste es noch eine andere Möglichkeit geben, die Buchform und deren Textebenen zu begreifen. Die Idee Harwegs, dass es sich beim dramatischen Text um die Beschreibung einer Bühnen-Urform handle, gab den entscheidenden Hinweis. Diesen in meine Überlegungen einbindend, entwickelte ich die Vorstellung von der Buchform als einem mit Film- und Audioaufnahmen vergleichbaren Medium. Der Unterschied zu Harwegs oder Tschauders Betrachtungen ist dabei, dass ich den dramatischen Text nicht als Inhaltsbeschreibung oder Protokoll auffasse, sondern als eine Wiedergabe der Bühnen-Urform. Er beinhaltet also eine Aufnahme dieser fiktiven Uraufführung (Haupttext) und ist mit Verständnishilfen (Nebentexte) versehen, die den Untertiteln für Blinde im Film entsprechen.

Als Verständnishilfe wird der Nebentext vom Autor selbst eingefügt. Die Auswahl der in diesem Text wiedergegebenen Sachverhalte beruht dabei auf der Interpretation des Au-

tors vom zu vermittelnden Stoff. Die seiner Meinung nach wichtigen oder unverständlichen Stellen beschreibt er näher, um so dem Leser eine Hilfe beim „erlesen“ des Stückes zu geben. Deshalb lässt kaum eine fiktive Textform eine so große Annäherung an die Deutung des Verfassers zu wie das Drama.

Die Betrachtung der Buchform als Aufnahme mit Verständnishilfen birgt mehrere Vorteile. So erhält der Text zunächst einmal eine gleichberechtigtere Stellung innerhalb des Verhältnisses von Buch- und Bühnenform. Beide, als Teil des Gesamtkunstwerks Drama begriffen, stehen nun gleichwertig nebeneinander. Die Buchform ist nicht mehr bloße Spielvorlage der Bühnenform, sondern sie erhält einen künstlerischen Eigenwert. In Stramms Drama ließ sich dieser beispielsweise an der sprachlichen Form der Nebentexte ausmachen, die wesentlich gewagter ist als die des Haupttextes. Obwohl seine literarische Gestaltung nicht auf der Bühne manifest wird, sticht der Nebentext beim Lesen klar hervor. Die Buchform des Dramas muss folglich stärker in ihrer Eigenständigkeit betrachtet werden, ohne dabei den Gegenpol Aufführung zu vernachlässigen. Auch müssen nicht mehr mehrere Textproduzenten wie der Protokollant, der Regieanweiser oder Inhaltsdeskribent innerhalb eines Textes angesetzt werden. Stattdessen gehe ich von einem Produzenten, dem Autor selbst, aus und sehe vielmehr die Notwendigkeit, Aufgaben bzw. Adressaten der Nebentexte weiter zu differenzieren. Dieser Weg scheint mit vermittelbarer zu sein als eine Vielzahl an Dramen-„Erzählern“.

Ein weiterer Vorteil, der hier genannt sein soll, ist außerdem, dass allein aus diesem Verständnis der Nebentexte heraus, schon deren Verhältnis zum Haupttext einiges über das Stück aussagen kann. In Stramms Drama zeigte sich sogar eine weitere Deutungsmöglichkeit auf, die den Generationskonflikt am Ende auch auf der Textebene widerspiegelte.

Je weniger die Buchform aus ihrem Haupttext heraus zu begreifen ist, umso größer ist die Menge des vorhandenen Nebentextes. Der Autor will seinen Stoff begreiflich machen und setzt deswegen mehr und mehr Informationen hinzu. Diese – und auch das ist ein Vorteil meiner Annahmen – geben dem Leser nicht nur die Möglichkeit des besseren Verstehens, sondern ebenfalls einen Einblick in die Interpretation des Autors über das eigene Drama. Welche Sachverhalte gibt der Nebentext wieder? Wie stehen diese im Verhältnis zum im Haupttext Geäußerten? Hält er die Figurenrede für ausreichend oder kommt es auch und vor allem auf bestimmte Mimik, Gestik und Betonung an? Diesen und anderen Fragen muss der Literaturwissenschaftler nachgehen, um zunächst einmal die Beziehung des Autors zu dessen Text nachvollziehen zu können.

Aber nicht nur der Wissenschaftler, auch Regisseure, Dramaturgen und Schauspieler stehen vor dieser Aufgabe. Für sie bietet das Verständnis der Buchform als Aufnahme ganz andere Vorteile. Zum einen werden ihre Aufführungen und Darstellungen abgesichert, denn sie sind in der im Text wiedergegebenen Bühnen-Urform bereits sämtlich enthalten. Es kann somit keine „falsche“ Auslegung des Stoffes mehr geben, höchstens eine „unglückliche“. Zum anderen aber eröffnet sich ein weites Feld an Aufführungsmöglichkeiten. Es muss den Aufführenden nicht mehr zwingend um eine originalgetreue Umsetzung des Textes gehen, sondern vielmehr stehen nun bestimmte Motive des Stoffs im Mittelpunkt. Der Regisseur sucht sich einen Aspekt aus, der seine Interpretation besonders geprägt hat und setzt das Stück unter diesem in Szene. Die Buchform ist somit nicht mehr einengende Vorgabe, sondern eine Stoffvorlage, die eine mögliche von unzähligen Aufführungen, ja die erste Aufführung überhaupt abbildet.

Im zweiten Teil meiner Untersuchungen stand dann der dramatische Text „Geschehen“ im Mittelpunkt. Hierbei ging es mir nicht nur darum, die zuvor erworbenen Erkenntnisse umzusetzen, sondern Ziel war es auch, einen neuen Zugang zu erarbeiten. Die Konzentration lag dabei auf dem Versuch, eine konsistente Deutung anzubieten.

Bei der Betrachtung bisheriger Interpretationen fiel besonders auf, dass sie sich alle auf den vierten Akt konzentrierten. Sie stellten die durch den ER gesuchte Einheit mit dem Kosmos in den Vordergrund. Im Gegenzug gerieten die Aussagen der anderen Akte insofern zur Nebensache, als sie auf zur kosmischen Einheit hinführendes Geschehen reduziert wurden. Mit dem Versuch, Genesis 3,1-24 als Grundlage zu nehmen, sollte ein neuer Blickwinkel eröffnet werden, der von der Forschung bisher nur angeschnitten wurde. Denn die Akte I-III und V müssen meiner Meinung nach als eigenständiger Kreislauf begriffen werden, der den vierten Akt umschließt. Nichtsdestotrotz oder gerade deshalb bildet der vierte Akt weiterhin den wahren Höhepunkt des Textes, denn in ihm wird die eigentliche Nachricht dieses Verkündigungs-dramas dargestellt. Sie lautet, dass eine Einheit alles Seienden existiert und die Menschen, statt sich zu bekriegen, lieber ihrer kosmischen Bestimmung folgen sollten – fruchtbar in Gemeinschaft zu leben. Verstanden werden kann dies aber nur, wenn man die den vierten umschließenden Akte in ihrer Besonderheit untersucht. So zeigt sich, dass die überholte und alte Welt vor allem mit Hilfe von christlichen Motiven beschrieben wird, während die metaphysische Ebene davon nicht nur frei ist, sondern das Christentum auch als Irrglauben entlarvt. Es ist also nichts weniger als die Infragestellung des Christentums, die Stramm hier gestaltet. Der Weg über das Buch Genesis machte es möglich, die Verbindungen zur Bibel stärker herauszustellen. Gleichzeitig

gelang es, die bisherigen Deutungen in Teilen einzubeziehen oder sich von ihnen abzugrenzen.

Einen weiteren Zugang zum Geschehen des Dramas bot abschließend die Untersuchung der beeinflussenden Entstehungsfaktoren. Anhand der Briefe zeigten sich weitere Aspekte, unter denen das Drama analysiert werden kann. Es wäre interessant, hier erneut anzusetzen und in einer späteren Arbeit einmal genauer die Entstehungsgeschichte des Textes zu rekonstruieren. Wann fand sich die Zeit, daran zu arbeiten? Welche Umgebungen und Erlebnisse prägten Stramm, während schrieb? Sicherlich lassen sich noch weitere Lebensumstände in der Struktur des Textes widerspiegeln. Auch ein Blick auf die parallel entstandenen Kriegsgedichte könnte einer Untersuchung weitere Impulse geben. Leider war dies innerhalb des Rahmens dieser Arbeit nicht möglich.

5 Literaturverzeichnis

- Adler, Jeremy (1973-74):** ON THE CENTENARY OF AUGUST STRAMM: An appreciation of *Geschehen*, *Rudimentär*, *Sancta Susanna* and 'Abend'. In: *PEGS*, XLIV, S. 1-40
- Adler, Jeremy (Hrsg.) (1990):** August Stramm. Die Dichtungen: Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa. München: Piper
- Arnet, Samuel (2006):** Wortschatz der Hebräischen Bibel. Zweieihaltausend Vokabeln alphabetisch und thematisch geordnet. Zürich: Theologischer Verlag
- Arnold, Armin (1971):** Die Literatur des Expressionismus: Sprachliche und thematische Quellen. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Kohlhammer
- Arnold, Sven (1998):** Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften „Der Sturm“ und „Die weißen Blätter“. Frankfurt a.M. u.a.: Lang
- Asmuth, Bernhard (1997):** Einführung in die Dramenanalyse. 5., aktualisierte Auflage. Stuttgart u. Weimar: Metzler
- Borchmeyer, Dieter (1994):** Theater (und Literatur). In: Borchmeyer, Dieter u. Žmegač, Viktor (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Auflage. Tübingen: Niemeyer, S. 420-430
- Bozzetti, Elmar (1961):** Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms. Köln
- Bozzetti, Elmar (1979):** Stramms Drama 'Geschehen': Seine Voraussetzungen und seine Stellung in Stramms Gesamtwerk. In: Adler, J. D. u. White, J. J. (Hrsg.): *August Stramm: Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters*. Berlin: Erich Schmidt, S. 69-83
- Brehl, Medardus (2000):** „Das Wort schon stockt mir vor Grauen“: Krieg, Gewalt und Sprache im Werk August Stramms. In: Dabag, Mihran (Hrsg.): *Gewalt: Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Fink, S. 237-259
- Bronnen, Arnolt (1954):** Vatemord: Schauspiel. In: Müller, Artur u. Schlien, Hellmut (Hrsg.): *Dramen der Zeit*. Bd. 9. Emsdetten (Westf.): Verlag Lechte
- Die Bibel (2005):** Die Bibel: Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament. Freiburg u.a.: Herder
- Drews, Jörg (Hrsg.) (1997):** August Stramm. Gedichte Dramen Prosa Briefe. Stuttgart: Reclam
- Elliger, Karl u.a. (Hrsg.) (1997):** *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. תורה נביאים וכתובים. 5., verb. Auflage. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft
- Fechter, Paul (Hrsg.) (1960):** *Geschichte der deutschen Literatur 2: Die Literatur des 20. Jahrhunderts*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag
- Fischer-Lichte, Erika (1999):** *Semiotik des Theaters: Eine Einführung*. Bd. 3. Die Aufführung als Text. 4. Auflage. Tübingen: Narr Verlag
- Fricke, Gerhard u. Schreiber, Mathias (Hrsg.) (1974):** *Geschichte der deutschen Literatur*. 18. Auflage. Paderborn: Schöningh
- Geiger, Heinz u. Haarmann, Hermann (1996):** *Aspekte des Dramas: Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse*. 4., neu bearb. u. erw. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Gelfert, Hans-Dieter (1998):** *Wie interpretiert man ein Drama: Für die Sekundarstufe*. Stuttgart: Reclam
- Genc, Metin (2006):** „Wir haben keine Worte für unsere Begriffe“: Der aporetische Charakter der Sprachpraxis in August Stramms Dichtung. In: Broch, Jan u. Rassiller, Markus (Hrsg.): *Schrift-Zeiten: Poetologische Konstellationen von der Frühen Neuzeit bis zur Postmoderne*. Köln: Univ.- und Stadtbibliothek, S. 107-127

- Gesenius, Wilhelm (1962):** Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament. 17. Aufl. Berlin u.a.: Springer-Verlag
- Haller, Rudolf (1969):** August Stramm. In: Rothe, Wolfgang (Hrsg.): Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien. Bern: Francke Verlag
- Harweg, Roland (2001):** Situation und Text im Drama: eine textlinguistisch-fiktionsanalytische Studie am Beispiel von Friedrich Dürrenmatts tragischer Komödie „Der Besuch der alten Dame“. Heidelberg: Winter
- Hasenclever, Walter (2003):** Der Sohn: Ein Drama in fünf Akten. Stuttgart: Reclam
- Jordan, Lothar (1979):** August Stramm: Fünfundzwanzig Briefe an seine Frau. Herausgegeben von Lothar Jordan. In: Adler, J. D. u. White, J. J. (Hrsg.): August Stramm: Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Berlin: Erich Schmidt, S. 128-152
- Jordan, Lothar (1995):** Bemerkungen zu Stand und Aufgaben der Stramm-Forschung. In: Jordan, Lothar: August Stramm: Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, S. 103-134
- Keller, Werner (Hrsg.) (1976):** Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Korthals, Holger (2003):** Zwischen Drama und Erzählung: Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Kravar, Zoran (1994):** Gattungen. In: Borchmeyer, Dieter u. Žmegač, Viktor (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearb. Auflage. Tübingen: Niemeyer, S. 173-180
- Leiß, Ingo u. Stadler, Hermann (Hrsg.) (1999):** Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 8. Wege in die Moderne 1890 – 1918. 2. Auflage. München: dtv
- Mandalka, Kristina (1992):** August Stramm: Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Herzberg: Bautz
- Martini, Fritz (Hrsg.) (1991):** Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 19., neu bearb. Auflage. Stuttgart: Komet
- Nünning, Ansgar u. Sommer, Roy (2002):** Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse. In: Nünning, Vera u. Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 105-128
- Pfister, Manfred (2001):** Das Drama: Theorie und Analyse. 11., erw. u. bibliogr. aktualisierte Auflage. München: Fink
- Pokowitz, Thea (1956):** August Stramm. In: Friedmann, Hermann u. Mann, Otto (Hrsg.): Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, S. 116-128
- Radrizzani, René (1979):** Sprache und Gesellschaft: Plüschsofa und Weltenraum. Die Bedeutung der Sprachschichten bei Stramm. In: Adler, J. D. u. White, J. J. (Hrsg.): August Stramm: Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Berlin: Erich Schmidt, S.165-171
- Rüegg, Regula (1991):** „Im Abgehen ein Schnippchen schlagend“: zur Funktion von Kinegrammen in Volksstücken des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin u.a.: Lang
- Schlosser, Horst Dieter (Hrsg.) (2002):** dtv-Atlas Deutsche Literatur. 9., durchges. u. aktualisierte Auflage. München: dtv
- Schneider, Jost (2002):** Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. 4. Auflage. Bielefeld: Aisthesis Verlag
- Schweikle, Günther u. Schweikle, Irmgard (Hrsg.) (1990):** Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. 2., überarb. Auflage. Stuttgart: Metzler

- Stephan, Ulrike (1982):** Text und Szene: Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse. München: Kommissionsverlag J. Kitzinger
- Sterz, Erika (1963):** Der Theaterwert der szenischen Bemerkungen im deutschen Drama von Kleist bis zur Gegenwart. Berlin: Colloquium Verlag
- Stramm, August (1990a):** Kräfte. In: Adler, Jeremy (Hrsg.): August Stramm. Die Dichtungen: Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa. München: Piper, S. 213-231
- Stramm, August (1990b):** Geschehen. In: Adler, Jeremy (Hrsg.): August Stramm. Die Dichtungen: Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa. München: Piper, S. 233-253
- Stramm, August (1990c):** Briefe aus dem Krieg 1914/1915. In: Adler, Jeremy (Hrsg.): August Stramm. Alles ist Gedicht: Briefe Gedichte Bilder Dokumente. Zürich: Arche Verlag, S. 11-62
- Tschauder, Gerhard (1991):** Wer „erzählt“ das Drama? Versuch einer Typologie des Nebentexts. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 22, H. 68, S. 50-67
- Vogt, Jochen (2002):** Einladung zur Literaturwissenschaft: Mit einem Hypertext-Vertiefungsprogramm im Internet. 3., durchges. u. aktualisierte Auflage. München: Fink
- Wahrig-Burfeind, Renate (Hrsg.) (2000):** Deutsches Wörterbuch. 7., neu bearb. Auflage. Gütersloh u. München: Bertelsmann Lexikon Verlag