

# **Das französische Theater der Gegenwart**



Patrice Pavis

# **Das französische Theater der Gegenwart**

Textanalysen von Koltès bis Reza

Das Buch erscheint in der Reihe  
AESTHETICA THEATRALIA (BAND 5)  
Herausgegeben von Guido Hiß und Monika Woitas

**epodium Verlag**

epodium Verlag  
Die Originalausgabe erschien unter dem Titel  
„Le Théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver“  
bei Éditions Nathan, Paris  
Copyright © Éditions Nathan, 2002  
Für die deutsche Ausgabe  
© epodium, München  
Website: www.epodium.de  
E-Mail: info@epodium.de  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Redaktion der deutschen Ausgabe: Guido Hiß, Kim Stapelfeldt  
Umschlaggestaltung und Satz: Konzept-Design, Gernlinden  
Druck und Bindung: Wilhelm & Adam, Heusenstamm

epodium ist eine eingetragene Marke  
ISBN 978-3-940388-05-6  
Printed in Germany 2008

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Übersetzung ins Deutsche: Heinke Wagner (Thesen zur Analyse des Theatertextes), Marieke Schmietz (Sarraute, Vinaver, Minyana, Durringer), Barbara Engelhardt (Koltès), Katharina Keim (Reza), Miriam Selle (Lagarce), Sieghild Bogumil-Notz (Cormann, Schluss), Nathalie Crombée (Inszenierung zeitgenössischer Theaterstücke), Patrice Pavis (Zeitgenössische Dramatik und die neuen Medien)

Der epodium Verlag und der Autor danken der Alexander von Humboldt Stiftung für die großzügige Unterstützung in Form einer Druckkostenbeihilfe.

Ouvrage publié avec le soutien du **Centre national du livre – ministère français chargé de la culture.**

Diese Publikation entstand mit Unterstützung des **Centre national du livre – ministère français chargé de la culture.**

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort zur deutschen Ausgabe</b>	<b>9</b>
<b>Vorwort</b>	<b>11</b>
<b>Thesen zur Analyse des Theatertextes</b>	<b>13</b>
A) Textualität	18
B) Aussagesituation	22
I. Diskursive Strukturen: die Intrige	27
II. Narrative Strukturen: die Dramaturgie	29
III. Aktantenstrukturen: die Handlung	32
IV. Ideologische und unbewusste Strukturen: der Sinn	35
<b>Nathalie Sarraute: <i>Pour un oui ou pour un non</i> oder das Drehkreuz der Sprache</b>	<b>45</b>
I. Der Weg: Intrige, Fabel und Aktanten	46
II. Wörter und Tropismen	52
III. Die Risse im Dialog	57
IV. Zugeständnisse an die Theatralität	64
Übungen zur Vorbereitung	67
<b>Michel Vinaver: <i>Portrait d'une femme</i> oder die Wiederherstellung der Wirklichkeit</b>	<b>71</b>
I. Diskurs über die vinaversche Methode	72
II. Das dramaturgische Zerlegen	79
III. Verfahren der Texterstellung	84
IV. Die Figuren	91
Übungen zur Vorbereitung	101
<b>Bernard-Marie Koltès: <i>Dans la solitude des champs de coton</i> oder die Welt, in der man dealt</b>	<b>102</b>
I. Thematik: Die Etappen und der Zweck des Deals	103
II. Die postklassische Dramaturgie	108
III. Stilistische Analyse: Die Textualität und ihre verbale Umsetzung	115
IV. Die Rhetorik des sozialen Diskurses und des Unbewussten: der unterdrückte Wunsch	126

V. In der Vielheit der Begriffsfelder	132
Übungen zur Vorbereitung	133
<b>Philippe Minyana: <i>Inventaires</i> oder der hinterhältige Schreibstil</b>	<b>135</b>
I. Die Aussage als Ruf in den Raum hinein	136
II. Eine rasende Rhythmisierung	137
III. Eine ‚hinterlistige‘ Textualität	140
IV. Eine Rumpelkammerthematik	144
V. Dramaturgie der Gedankensprünge	148
VI. Das handelnde Objekt des Diskurses	150
VII. Das Unbewusste der Ideologie	152
VIII. Katharsis für Arme?	154
Übungen zur Vorbereitung	155
<b>Xavier Durringer: <i>Une envie de tuer sur le bout de la langue</i> oder die Fallen des Naturalismus</b>	<b>157</b>
A) Textualität: Der Stil und seine Verneinung	158
B) Eine sehr angespannte Aussagesituation	161
I. Eine sehr angespannte Intrige	163
II. Eine Dramaturgie zwischen Klassik und Naturalismus	166
III. Handlung und Aktivismus	172
IV. Der versteckte Sinn und das Unbewusste	174
Übungen zur Vorbereitung	181
<b>Yasmina Reza: „<i>Art</i>“ oder die Kunst der Fuge</b>	<b>183</b>
I. Dreigliedriger Aufbau	183
II. Die Figuren: Das Dreieck der Doppeldeutigkeiten	189
III. Die Krise der Kunst	191
IV. Eine dandyhafte Schreibweise	198
V. Ideologische Identifikation	201
Übungen zur Vorbereitung	205
<b>Jean-Luc Lagarce: <i>J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne</i> oder die langsame Pavane der Frauen um das Bett eines schlafenden jungen Mannes herum</b>	<b>207</b>
I. Eine Dramaturgie der Auflösung	209
II. Von Aktanten zu Textfiguren	214
III. Das Voranschreiten des Schreibens	217
Übungen zur Vorbereitung	223

<b>Enzo Cormann: <i>Toujours l'orage</i> oder das letzte Missverständnis</b>	<b>225</b>
I. Erster Akt: die fantasmatische Konstruktion des Dramatikers	227
II. Zweiter Akt: das Insspielsetzen	238
III. Dritter Akt: Die Interpellation des Zuschauers	239
Übungen zur Vorbereitung	243
<b>Schluss: Die zeitgenössische französische Dramatik:</b>	
<b>einige Tendenzen</b>	<b>245</b>
A) Textualität	245
I. Thematik	248
II. Dramaturgie	250
III. Die Figur	252
IV. Ideologie und Legitimation	253
V. Die Schreibweise	255
VI. Der Text und seine Inszenierung	256
VII. Für eine integrale Theorie der Figur	260
<b>Nachtrag</b>	
<b>Die Inszenierung zeitgenössischer Theaterstücke</b>	<b>263</b>
<i>Combat de nègres et de chiens</i>	265
<i>Papa doit manger</i>	267
<i>Le Bonheur du vent</i>	270
<i>A tous ceux qui...</i>	273
<i>Hier, c'est mon anniversaire</i>	276
<i>Schlussfolgerungen</i>	279
<b>Die zeitgenössische Dramatik und die neuen Medien</b>	<b>285</b>
Notizen vom 24. Oktober 1999 über <i>Zulu Time</i>	286
<b>Stille in den Strukturen oder das Schweigen in der zeitgenössischen französischen Dramatik</b>	<b>305</b>
Musik und Materialität der Wörter	315
<b>Literatur</b>	<b>322</b>





# Vorwort zur deutschen Ausgabe

Ich hoffe, mit diesem Buch das deutsche Publikum mit einigen zeitgenössischen französischen Dramatikern, von Bernard-Marie Koltès bis Yasmina Reza, vertraut machen zu können.

Mehrmals hatte ich bereits die Gelegenheit, an deutschen Universitäten zu unterrichten, unter anderem an der Ruhr-Universität Bochum auf Einladung von Prof. Dr. Guido Hiß, dem Herausgeber dieser Reihe. Dabei konnte ich immer wieder feststellen, dass die französischen Autoren den Studenten vertraut und zugleich unheimlich vorkamen. Trotz des regen Kulturaustauschs und der vielen Gastspiele kennen wir das Theater unseres jeweiligen Nachbarn im Grunde nur oberflächlich. Im Unterschied zur Musik oder zum Film gelangt das Theater nur mühsam ins andere Land. Dramatischen Texte werden selten übersetzt, manche sogar nie, und bleiben somit eine ‚fremde‘ Inszenierung. Dies trifft für die meisten der hier gewählten Stücke zu. Bei der Auswahl stand mir das Glück zur Seite, da es sich oft um das bekannteste Drama des jeweiligen Autors handelte und damit zumindest in einigen Fällen eine Übersetzung vorlag, wenngleich diese nicht immer leicht zugänglich ist. Ich habe bei meinen Ausführungen nicht versucht, auf den kulturellen Transfer einzugehen, den die Übertragung dieser Texte ins Deutsche mit sich bringt: Dies wäre über meine Kräfte gegangen. Dafür habe ich eine Methode der Textanalyse angewandt, die systematisch – jedoch hoffentlich nie erschöpfend – diese Texte (die von typischen Dramen denkbar weit entfernt sind) interpretiert. Dadurch, dass die Stücke mithilfe der jeweils gleichen Methoden und Fragestellungen analysiert werden, wird ein Vergleich des Unvergleichbaren ermöglicht.

Der kulturelle Transfer gehört nicht zu meinen Stärken – dies habe ich erneut bei der Endredaktion dieser Übersetzung feststellen müssen. Von einem Ufer des Rheins hinüber zum anderen ändert sich die Art und Weise zu zitieren, zu übertragen, zu interpretieren. Die Herausgeber mögen mir verzeihen. Ebenso die Übersetzerinnen – Heinke Wagner, Marieke Schmietz, Barbara Engelhardt, Katharina Keim, Miriam Selle, Sieghild Bogumil-Notz, Nathalie Crombée –, welche die verschiedenen Kapitel im Laufe der Jahre übertragen haben, wobei ich oft das bittere Vergnügen hatte, den deutschen Text mit ihnen gemeinsam zu überprüfen und somit die Schwierigkeiten des

Originaltextes mit den Feinheiten der deutschen Sprache zu kombinieren. Es wäre wohl unmenschlich gewesen, wenn nur eine Übersetzerin die Arbeit des ganzen Buches übernommen hätte und mich dazu als Autor und ‚Kontrollleur‘ hätte ertragen müssen. Auch verteilt auf sechs Personen war diese Arbeit eine recht drückende Last für alle und ich bin ihnen für die undankbare Aufgabe sehr dankbar. Sieghild Bogumil bin ich für die Gesamtlektüre des Manuskripts zu Dank verpflichtet. In der langen Endphase der Redaktion, die sehr viel Mühe und Sorgfalt gefordert hat, habe ich durch Kim Stapelfeldt und Guido Hiß große Unterstützung erfahren. Dass das Buch der deutschen Leserschaft zugänglich ist, ist das unbezahlbare Verdienst aller.

Mit dem Vorschlag einer methodisch reflektierten Textanalyse wollte ich gegen eine neue Norm ankämpfen, nach der alles, was Theater ausmacht, nur visuell und auf der Bühne existieren soll. Dies ist oft nur eine oberflächliche Entschuldigung, um auf eine präzise Analyse von Texten und Stücken zu verzichten und deren Originalität abzutun. Zudem wollte ich zeigen, dass der Leser dieser neuen Dramatik die Fähigkeit entwickeln muss, nicht nur szenisch zu lesen, sondern auch seine Lektüre als eine Art „Vor-Inszenierung“ zu betrachten, wobei die imaginierte Aufführung den Text erst konstituiert und ‚zu Ende schreibt‘. Ein Drama zu lesen und zu übersetzen bedeutet, über seine Darstellbarkeit nachzudenken, über die Art und Weise, wie es artikuliert werden kann. Die Stücke, die hier analysiert werden, bedürfen eines phantasievollen Lesers, der sich bereits bei der Lektüre eine mögliche Inszenierung vorstellen kann.

Die deutsche Übersetzung verwandelt nun die französischen Stücke notwendigerweise in etwas Anderes, Neues, Unvorstellbares, nicht zuletzt deshalb, weil diese jetzt in einem anderen kulturellen Kontext und mit anderen Erwartungen als im Frankreich der 1990er Jahre erscheinen. Dies dürfte für eine positive Veränderung und Bereicherung sorgen. Als ich diese Analysen vor zehn Jahren schrieb, wusste ich natürlich noch nicht, dass die Stücke einmal ein anderes Publikum erreichen würden. Ich dachte lediglich daran, wie sie damals schon aufgeführt wurden oder hätten aufgeführt werden können. Nun liegt es bei den deutschen Lesern – und an den potenziellen Schauspielern oder Regisseuren – dafür eine andere Betrachtungs- und Spielweise zu probieren.

Patrice Pavis  
April 2008

# Vorwort

Die Analyse der dramatischen Texte ist in einer paradoxen Situation: Man hat seit einem Jahrhundert immer wieder betont, dass das Theater nicht zur Literatur gehöre, sondern zur Bühnenkunst, sodass die Analyse sowohl des geschriebenen als auch des gesprochenen Wortes der Aufführung fast vergessen oder zumindest vernachlässigt erschien. Vor dieser bühnenzentrierten Phase des vergangenen Jahrhunderts, wo einzig die Inszenierung wichtig war und man jede Spur von Text schon fast verachtete, besaß man eine gute Kenntnis der Regeln der Dramaturgie, vor allem des klassischen Theaters. Seit aber die Stücke die Musterformen gesprengt haben (um 1880), sind die Kompositionsregeln nicht mehr verbindlich. Es wird schwierig, eine Methode zur Analyse moderner und zeitgenössischer Texte vorzuschlagen, denn ihre Vielfalt und Formenfülle scheinen sich jeder systematischen Erfassung, jeder Methodik zu entziehen.

Eben dies haben wir hier jedoch versucht: Stücke der letzten 20 Jahre des 20. Jahrhunderts zu beschreiben und zu interpretieren, trotz ihrer überquellenden Vielfalt und des schwierigen Zugangs. Unser Vorhaben ist so bescheiden wie didaktisch: Ausgehend von etwa zehn französischsprachigen Stücken sehr verschiedener Ausrichtung, möchten wir einen Überblick ihrer Machart entwerfen und damit einen Beitrag zur Methodik der Rezeption des zeitgenössischen Theatertextes leisten. Die Untersuchungsmethode lehnt sich an die dramaturgische Analyse von Umberto Eco, seine Rezeptionsästhetik und damit der Einsicht in die Kooperation des Lesers an und bildet die Grundlage der Interpretationsvorschläge dieser Stücke, die zwischen 1982 und 1997 verfasst wurden. Wir übernehmen jeweils die Perspektive eines mittleren, unspezialisierten Lesers, der den Text ohne die aufschlussreiche Hilfestellung der Inszenierung, ohne genaue Vorkenntnisse des Autors, seines Werks und Weltbilds entdeckt. Wir suchen diesen Musterleser, also das Modell einer begrenzten rezeptiven Realität, weil er nicht weit vom empirischen Zuschauer entfernt liegt, der zum ersten Mal die Stimme eines Koltès, einer Sarraute oder eines Vinaver hört und gezwungen ist, sich in die jeweiligen Schreibstrategien hineinzusetzen, um eine mögliche Bedeutung zu realisieren.

Die Stücke werden also immanent mit den ihnen jeweils entsprechenden Untersuchungswerkzeugen behandelt und interpretiert. Nach der Ein-

führung in die Methode widmen wir die folgenden Kapitel jeweils einem bestimmten Beispiel, wobei wir das allgemeine Schema überprüfen und verfeinern können, um davon nur das Aussagekräftige behalten. Wir verbinden damit die Hoffnung, nach und nach eine Untersuchungsmethode zu entwickeln, die sich auch auf andere zeitgenössische Stücke anwenden lässt.

Wir hoffen zudem, diese Autoren, deren Werke wir schätzen, bekannter zu machen, über methodologische Streitfragen hinaus. Wir haben keineswegs den Ehrgeiz, eine Geschichte dieser neueren Dramatik zu schreiben oder ihre wichtigsten Tendenzen vorzustellen. An einem solchen Unternehmen müsste ein ganzes Team arbeiten, wir bräuchten Zugang zu Manuskripten und historische Distanz, was derzeit nicht möglich ist.

Die Wahl der Autoren hängt ebenfalls von den Grenzen des Forschers ab: Dieser Gesellschafter mit beschränkter Haftung hat notwendigerweise selbst nur eine lückenhafte Kenntnis dieses weitläufigen Bereichs. Die Vereinigung E. A. T. (*Écrivains de Théâtre Associés*) schätzt die Zahl der derzeit schreibenden, veröffentlichten und gespielten Autoren auf über zweihundert. Wir mussten uns auf zehn Stücke beschränken, die wir auf sicherlich subjektive Weise wegen ihrer einzigartigen und auch repräsentativen Qualitäten gewählt haben. Dies soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass über vierzig oder fünfzig andere wichtige Werke und Autoren nicht in den Blick genommen werden konnten.

Trotz der bedauerlichen Abwesenheit einer systematischen Auswahl dieser Stücke halten wir fest, dass sich ihre Autoren in drei Gruppen einordnen lassen. Es handelt sich um:

- die ‚Grundpfeiler‘ zeitgenössischer Theaters, wahrhafte Klassiker der Moderne: Sarraute, Vinaver, Koltès;
- die Erben der drei eben genannten: Reza, Minyana, Lagarce;
- die Untypischen: Durringer und seine naturalistische Neugestaltung, Cormann und die fantasmatischen Figuren seines Schreibens.

Wir wollen die Sprache dieser Autoren hören und ihren Stimmen folgen. Noch diesseits der Bühne, vertrauen wir dem inneren Blick des Lesers und seiner Fähigkeit, sie lebendig zu machen.

# Thesen zur Analyse des Theatertextes

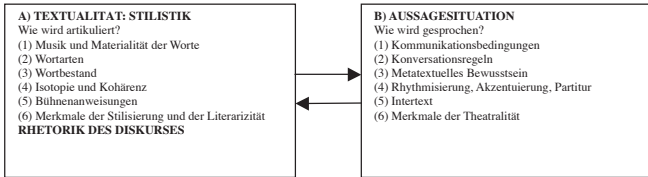
Bevor wir die einzelnen Werke analysieren ist es nötig, nach dem notwendigen Handwerkszeug zu suchen und sich die Fragen bewusst zu machen, die wir an sie stellen wollen. Wir brauchen zunächst ein allgemeines Schema oder zumindest eine offene Liste der zu behandelnden Fragen, einen Organisationsplan der wichtigsten Aufgaben, die es im Zusammenhang einer allgemeinen Theorie des Theatertextes zu bewältigen gilt.

Kann man jedoch vom Theatertext im Allgemeinen sprechen? Wäre es nicht angemessener, von Dramaturgie zu sprechen im Sinne der Kunst der Stückkomposition, die auch die Theaterpraxis berücksichtigt? Man müsste diese Dramaturgie in der Geschichte ansiedeln, prüfen, ob sie sich klassisch, romantisch, realistisch, absurd usw. artikuliert. So wie es äußerst problematisch ist, von *dem* Theater im Allgemeinen zu sprechen, kann man auch keine Theorie *des* Theatertextes an sich aufstellen. Man muss ihn in seinem spezifischen historischen Rahmen angehen: Die Theorie des Theatertextes sollte also immer von historischen Betrachtungen über das untersuchte Werk ausgehen.

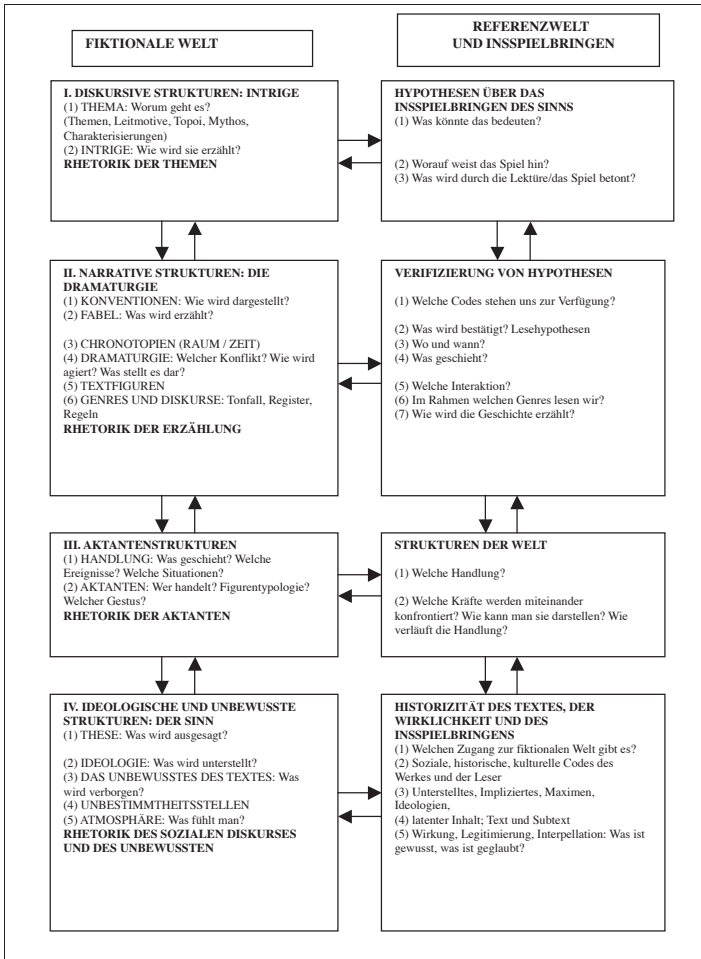
Die Vernachlässigung des Studiums der Theatertexte der letzten dreißig oder vierzig Jahre ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass man in einer Gegenreaktion auf den autonomicästhetischen Zugriff der Literaturwissenschaft das Transitorische des Theaterschreibens in den Mittelpunkt stellen wollte, seinen Status als Vorspiel für die Inszenierung. Indem man es damals mit Recht ablehnte, aus dem Theater ein literarisches Genre zu machen, trug man dazu bei, sich nicht mehr für den dramatischen Text und dessen Analyse zu interessieren (Pavis, 2000). Als die Bühnenpraxis in den 1960er und 1970er Jahren die Texte fast ganz ausgeschlossen oder sie zu einer Geräuschkulisse herabgemindert hatte, sind die dramatischen Texte vollkommen verdrängt worden. Als der Text in den 1980er Jahren aufgrund der Erschöpfung (und der hohen Kosten) des visuellen Theaters eine lebhaftere Renaissance erfuhr, hatte man vergessen, wie man ein Stück liest, und das Durchlesen eines ganzen Texthefts war ein seltener Luxus geworden. Die Theorie des Dramas ist der Bewegung zurück zum Text nicht nachgekommen. Wir haben uns noch nicht um die „nouvelles écritures“, die „neuen Dramaturgien“ nach Beckett und Genet gekümmert. Diese neuen Dramaturgien erfordern ganz neue Analyseinstrumente. Werden uns solche bald zur Verfügung stehen?

Das Textanalysemodell, das unserem ‚intuitiven‘ – spontanen und naiven – Lesen der Texte entspringt, ist von den Regeln der klassischen französischen Dramaturgie stark beeinflusst (Tragödie und Komödie des 17. Jahrhunderts): Diese Dramaturgie bildet oft den Bezugspunkt der neuen Erfahrungen, die im Verhältnis zu ihr eine Krise oder eine *mise en abyme* darstellen. Das analytische Modell, das wir vorschlagen, soll also eine gewisse transhistorische Universalität aufweisen und sich unterschiedlichen *geschichtlichen Kontexten* anpassen können, vor allem aber dem Kontext des zeitgenössischen Theaters. Das Modell steht entschieden auf der Seite der Rezeption, der Art, wie der Leser den Text ‚aktiviert‘, mit ihm ‚zusammenarbeitet‘, und in der Lesart verschiedene Bedeutungsmechanismen durchläuft. In der Rezeption findet man formalisiert die Gesamtheit der stattfindenden kognitiven Abläufe, sie ist das Gegenteil einer genetischen Methode, die die Werkentstehung behandelt, seine Quellen, die Arbeitsmethode des Autors.

Unser Analyseansatz bezieht sich auf das Modell, das Eco dem narrativen Text widmet, und das er in *Lector in fabula* ausführt und testet. In der Nachfolge der Arbeiten von Petöfi (1976) unterscheidet Eco im fiktionalen Text mehrere strukturelle Ebenen, „diversement conçus, comme les stades idéaux d’un processus de génération et/ou d’interprétation“ (Eco, 1985, S. 85 [„unterschiedlich konzipiert, wie die idealen Phasen eines Generations- und/oder Interpretationsprozesses“]). Unser eigenes Schema hat die Infrastruktur der fünf Ebenen beibehalten, sowie die Opposition zwischen Fiktion und Referenzwelt, aber es wurde ganz dem Theater angepasst, um dem wesentlich „agierenden Wort“ des Theaters gerecht zu werden, und um das fiktionale Modell mit der Referenzwelt (das ‚Insspielsetzen‘) des Lesers zu konfrontieren, zwei Welten, die bei Petöfi und Eco den intensiven und extensiven Dimensionen entsprechen (Eco, 1985, S. 89).



**DRAMATISCHER TEXT**



Die linke Spalte und ihre vier Abschnitte betreffen die fiktionale Welt und ihre logischen Eigenschaften, unabhängig von ihrer Existenz in unserer Referenzwelt. Die Referenzwelt in der rechten Spalte ist die konkrete Welt, aus der der Leser wie auch der Zuschauer die Fiktion im dramatischen Text interpretiert, hinterfragt und ins Spiel bringt, entweder konkret, in einer Inszenierung, oder imaginär beim Lesen. Unter Inszenierung verstehen wir also sowohl den imaginären Raum der individuellen Lesart des Textes als auch die konkrete Praxis der Inszenierung. Das ist der Grund dafür, dass das Studium der Texte nur möglich ist, wenn die Bühnenpraxis mitberücksichtigt wird, welche ihnen ihren Sinn und ihre Spannung gibt. Wir betrachten im Übrigen die Textanalyse als Fortführung der Aufführungsanalyse. Anders ausgedrückt: Die dramatischen Texte sind eigentlich nur *die Spur einer Bühnenpraxis*. Die Schwierigkeit besteht darin, sie zu lesen und sich gleichzeitig vorzustellen, wie sie von Spiel- und Aufführungsbedingungen geformt wurden, als sie geschrieben wurden.

In der linken Spalte A zeigt das Schema den Text in seiner internen Beschaffenheit, in der rechten Spalte B hingegen erscheint der gleiche Text, aber so wie wir ihn ins Spiel bringen, wie wir in der Lage sind, ihn zu rezipieren, mit ihm zusammenzuarbeiten bei der Konstruktion seiner Bedeutung.

Jede Rezeption eines dramatischen Textes ist offensichtlich relativ: Sie hängt von dem Ort ab, von dem aus wir Fragen stellen. Welche Rezeptionstheorie schlagen wir vor? Diejenige eines Lesers, der sich seiner Aussagesituation bewusst ist, aber auch seiner Suche nach dem Sinn (I), seinen Interpretationshypothesen (II), den Weltstrukturen, in denen er lebt (III), sowie der eigenen Historizität (IV).

Die Fragen der rechten Spalte (außer denen in B) entsprechen also, in der jeweils gleichen Nummerierung, denjenigen der Spalte A und übertragen sie erweiternd in die persönlichere Perspektive des Lesers. Sie erweitern und übertragen sie allerdings so sehr, dass es schwierig wird, die linken von den rechten zu unterscheiden, den fiktionalen Diskurs und die Welt der Realität streng auseinanderzuhalten (Schaeffer, 1995, S. 376).

Beim Lesen der Fiktion aktualisiert der Leser den Inhalt des Textes. Er ergründet seine Tiefen und bildet die verschiedenen Ebenen heraus: Die diskursive (I) für die Thematik und die Intrige; die narrative (II) für die Dramaturgie und die Fabel; das Aktantenmodell für die Ereignisse, die Handlungen der Aktanten (III); das ideologische und unbewusste (IV) für die Thesen und die latenten Inhalte. Indem er unter die Oberfläche des Textes taucht, erreicht der Leser Schritt für Schritt die vier immer abs-



trakteren und geheimeren Ebenen des Textes, findet einen Zugang zu den aufeinanderfolgenden Schichten des Textes.; in jeder Etappe bemüht er sich, die richtigen Fragen zu stellen, die das nötige Handwerkszeug bereitstellen.

Bevor er zu diesen ‚Tiefen‘ oder zumindest zu diesen abstrakteren, unzugänglicheren Schichten Zugang findet, geht der Leser der linearen und sichtbaren Erscheinungsform des Textes nach, seiner Oberfläche, die aus der Textualität und ihren stilistischen Merkmalen, ihren literarischen Verfahrensweisen (in A) und aus der Theatralität und ihrer Aussagesituation (in B) hervorgeht. Textualität und theatralische Aussagesituation bilden somit eine erste sichtbare und oberflächliche Schicht des Textes, wobei dieser Flächenraum durchaus wesentlich und zentral ist.

Das Modell dieser textuellen Kooperation gestaltet sich aus der *Opposition zwischen Oberfläche und Tiefe*, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Das Sichtbarste und beim Lesen Erkennbarste sind die Textoberfläche (A) und die Theateroberfläche (B); dort wird alles explizit als Textmaterie offenbart, die sich dem Blick des Betrachters aussetzt. Das Unsichtbare ist der Bereich der Ideologie und des Unbewussten, wo alles latent, implizit und zur Entzifferung bestimmt ist. Zwischen den Extremen, zwischen (A) und IV findet man das Dreigespann der Dramaturgie im weitesten Sinne und somit der dramaturgischen Analyse:

- in I, die Intrige und die Thematik,
- in II, die Fabel,
- in III, die Handlung und die Aktanten.

Die Fabel, das heißt die Dramaturgie im engeren Sinne, ist das Zwischenstadium, die Drehscheibe zwischen dem Besonderen der Episoden und dem Allgemeinen einer Handlung. Auf jeder Ebene des Dreigespanns erhält ein gleiches Element jeweils eine spezifische Dimension. Wie zum Beispiel die Erzählweise: An der Oberfläche (I) wird man die Intrige nachzeichnen, indem man die Abfolge der Fakten und Episoden beschreibend aufzählt; man wird die Fabel vertieft behandeln (II) und sich ans Allgemeine halten („es ist die Geschichte eines Mannes, der...“); man wird danach die tieferen Motivationen der Handlungen erläutern (III), bevor man über den verborgenen, parabolischen oder unbewussten Sinn dieses oder jenes Verhaltens schlussfolgert und sich die oder eine erklärende These erschließen lässt (IV). In der Praxis der Analyse ist es nicht immer einfach, Intrige, Fabel und Handlung zu unterscheiden, Begriffe, die oft synonym gebraucht werden; es ist jedoch ratsam, die Unterscheidung beizubehalten, um die

Abstraktionsebene zu klären, auf der sich die Betrachtung ansiedelt, und um die Fragestellungen, die wir dem Stück entgegenbringen, auszudifferenzieren.

Von den Niveauunterschieden zwischen Oberfläche und Tiefe abgesehen geht es darum, von einem Abschnitt zum anderen scheinbar entfernte analytische Unterbegriffe zusammenzuführen und ihre interne, verbindende Logik einzubeziehen. Die Übergänge zwischen den Abschnitten (um deren Aufstellung und Rechtfertigung sich die Theorie bemüht) öffnen zu jedem Zeitpunkt und in jedem Sinne einen Zugang, sie erleichtern den Interpretationsverlauf und somit eine Anordnung der Fragen, welche aber nie starr oder zwingend sein soll.

Die Universalität dieses Modells, das für alle Erzählweisen einer Geschichte seine Gültigkeit hat, befreit uns *a priori* von einer Definition der jeweiligen Spezifik der Dramen, die die Autoren selbst auch nicht gewährleisten: Sie lässt die Frage der Dramatik in ihrer Beziehung zu allgemeiner Literatur offen, eine Offenheit, die für das Studium der zeitgenössischen Dramatik unerlässlich ist.

Wir werden das Schema der Kooperation systematisch durchsprechen, um die erklärenden Theorien sowie auch die Disziplinen, denen sie entnommen sind, zu orten. Darüber erhalten wir vielleicht die zur Stückanalyse nötigen Werkzeuge, gleich ob sie klassischer, zeitgenössischer oder zukünftiger Natur sind. Deshalb sollte man dieses Schema als einen Werkzeugkasten betrachten, der dem Leser ganz nach seinen eigenen Bedürfnissen zur Verfügung steht und nicht als eine zwingende Vorgabe, die die Anwendung aller Instrumente vorschreibt.

## A) Textualität

**1. Musik und Sprachmaterialität.** Die Analyse des dramatischen Textes beschränkt sich nicht darauf, die Fabel zu bestimmen, die Handlungen nachzuvollziehen, dem verbalen Austausch zu folgen; sie besteht vor allem darin, in die Sprachmaterie und ihre Musikalität, in die Textualität einzutauchen, und eine konkrete, sensible und sinnliche Erfahrung ihrer Materialität zu machen. Zu lernen, Töne, Rhythmen, Spiele des Signifikanten herauszuhören.

Seiner Etymologie gemäß ist der dramatische Text ein Wortgewebe, ein Geflecht aus Sätzen, Repliken, Sonoritäten. Aber dieses Gewebe besteht nicht immer aus dem gleichen Stoff: Es trägt die Spur von einer Stimme, von einer Sprache, von einer bestimmten Situation, einer gewissen Prägung durch die Aufführung, in der sich die Sprache mit nicht-verbalelementen vermengt hat. Diese Spur der Praxis, dieses Markenzeichen des Textes, variiert von einer Epoche zur anderen.

Der Text trägt die materielle Spur der Bühnenpraxis. Es besteht ein großer Unterschied zwischen einem Text, der eine Niederschrift des Autors einer vorausgehenden Aufführung ist, und einem veröffentlichten Text, der auf seine Leser oder seine Inszenierung wartet. Der Text steht jeweils in einem anderen Verhältnis zu seiner Aufführung. Bei der Analyse der geschriebenen Texte sollte man aber immer bedenken, dass sie die Spuren einer Bühnenpraxis tragen, ganz gleich ob sie davor oder danach stattfindet, denn die Spielbedingungen werden beim Schreiben vorweggenommen. Die mehr oder weniger klar ausgedrückten Bühnenanweisungen sind oft die Spur dieser Spielbedingungen.

Die Textanalyse, die einzig der Textspur nachgeht (im Übrigen eine unbeständige Spur, die nur das zeitliche Abbild ihrer eigenen Geschichte ist), beschäftigt sich wieder mit der Stilistik, einer lange vernachlässigten und vom Strukturalismus verworfenen Disziplin, die auf das Theater übertragen wenig entwickelt wurde. Sie fragt den Text, „wie er spricht“. Der unermessliche Bereich der Stilistik öffnet sich dem Leser und damit die Erkenntnismöglichkeit der vorkommenden Verfahrensweisen, vor allem der lexikalischen, grammatikalischen und rhetorischen. Auf das Theater und seine szenische Aussagesituation angewendet, muss die Stilistik den Text nicht in seiner jeweiligen Inszenierung untersuchen, sondern nur das sonore Volumen, die Sichtbarkeit, die Übertragbarkeit auf eine Stimme oder einen Körper beachten, um den Wert des zu spielenden Textmaterials zu empfinden. Sie wird folgende Untersuchungen übernehmen:

- die Stilisierung der Sprache, ihre Art, verschiedene Fragmente anzuordnen, indem sie heterogene Materialien vereinfacht, vereinheitlicht, harmonisiert und ästhetisch gestaltet. Die Theatersprache ist keine Imitation der Alltagssprache, sie ist immer eine Stilisierung;
- das gesprochene Wort als Sprache, die Art und Weise, wie sich Sprache den phonetischen Gesetzen der Aussprache anpasst, wie die Schauspieler den Text in den Mund legen;
- die Formbarkeit der Sprache, ihre Fähigkeit, der Stimme und dem Körper der Schauspieler Gestalt zu verleihen.

**2. Sprachtypen.** Sie betreffen die Form, die zur Hervorbringung dieser Wortmaterie verwendet wurde. Es handelt sich nicht, oder noch nicht, um „Textfiguren“ [„figures textuelles“] (Vinaver, 1993, S. 901), also um die Strategie des Wortgebrauchs in der Welt der Fiktion, sondern um die vorkommenden verbalen Formen, um die Verteilung der Sprache zwischen den Sprechenden, um ihre Wortmassen.

Man bestimmt, ob es sich um Prosa oder um Verse handelt, um eine ‚natürliche‘ Sprache oder um eine Kunstsprache. Der Alexandriner ist zum Beispiel ganz besonderen Regeln und Zwängen unterworfen, die nicht nur stilistisch und dekorativ sind, sondern die Dramaturgie und den übergreifenden Sinn des Stücks betreffen.

Die Sprachtypen lassen sich auf einige einfache Formen zurückführen: Monolog, Tirade, Dialog, Polylog. Jede hat eine besondere Funktion: der Dialog wird zum Beispiel abwechselnd dramatisch, philosophisch, lyrisch usw. sein. Die Form variiert: lange Tirade, Beiseitesprechen, Schlagabtausch, Publikumsanrede.

Wir werden die besonderen Charakteristika jedes Sprachtypus untersuchen. So im Dialog:

- die Reihenfolge des Wortergreifens;
- die Anzahl und das Wesen der Sprechenden;
- die sichtbare Aufgliederung des Textes (Sequenzen, Szenen, Akte, Bilder);
- die Quelle, die Ausrichtung und das Ziel des Wortes: ihre Vektorisierung (Pavis, 1996);
- das Schweigen, die Stille und das Wort;
- das Wort der Figur und das Wort des Autors;
- die Merkmale der gesprochenen Sprache (die wir später als einen Aspekt der Theatralität behandeln).

**3. Wortschatz.** Die Untersuchung des Wortschatzes informiert uns über das verwendete Vokabular. Der Bereich des Wortschatzes betrifft das Auftauchen von Worten, die eine gleiche Idee ausdrücken, was uns erlaubt, ein Thema zu umreißen (Kap. I). So umfasst der lexikalische Bereich des *deal* in Koltès Stück *Dans la solitude des champs des coton* alle Ausdrücke des Austauschs: Schläge, Waffen, Streicheln, Drogen und Worte. Der semantische Bereich zum Beispiel eines einzigen Begriffs im gleichen Stück, hier *le désir* (Wunsch, Verlangen, Begehren, Begierde), öffnet breitgefächerte Interpretationsmöglichkeiten, ohne jemals eine endgültige Antwort zu geben.

**4. Isotopie und Kohärenz.** Die Isotopie ist der Leitfaden, der den Leser durch die semantischen und lexikalischen Bereiche führt und diese Felder mehr oder weniger kohärent vernetzt. Der Leser empfindet das Bedürfnis einer Richtlinie zum Einordnen der zusammengetragenen Informationen und Indizien. Man kann zum Beispiel *In der Einsamkeit* wie eine Chronik einer geschäftlichen Transaktion – des Drogendeals – lesen, aber auch wie ein Wortgefecht, einen Kampf ums letzte Wort, eine Lust an der Sprache.

Die Kohärenz des Textes hängt von der Art und Weise ab, in der man Begriffe und kompatible Themen auffindet und in Verbindung setzt. Sie zeigt sich in den verbalen Charakteristika des Wortschatzes („Satzrhetorik“ in A), beim Auftauchen der Themen und ihrer Rhetorik (in I), in der Logik der Argumente und der Erzählung (Erzählrhetorik in II), der Logik der Handlungen (in III) und schließlich in den freien Assoziationen des Unbewussten und der Ideologie, wobei die Analyse den Versuch beinhaltet, sie in eine Erzählung umzuarbeiten (in IV).

**5. Intertext.** Der Intertext umfasst die Summe der Andeutungen oder Quellenverweise, die der Leser ausmachen kann. Er ist nicht nur linguistisch oder literarisch, er ist auch visuell, gestisch, medienbedingt oder kulturell. Der dramatische Text befindet sich im Zentrum mehrerer Textvernetzungen, die ihn sowohl gestreckt als auch bereichert haben: er ist also niemals isoliert, sondern mit verschiedenen Intertexten verkettet. Da der Text diese Intertexte der Kultur, der Medien und der Kunst durchläuft, verändert er sich beständig. Er sammelt, konzentriert und vermischt eine Reihe spezifischer Eigenschaften, die die Analyse, beinahe verzweifelt, nachvollziehen, öffnen und aufbereiten muss.

Die intertextuelle Kompetenz des Lesers ist seine Fähigkeit, den gelesenen Text mit unzähligen anderen Texten thematisch, gattungsbegrifflich, medienbedingt oder stilistisch zu assoziieren – als Spurensicherung anderer Werke, vor allem der visuellen.

**6. Kennzeichen der Literarität.** Wenn man an der Oberfläche des Textes ansetzt, kann man wie durch ein Fenster oder ein Vergrößerungsglas die stilistischen Verfahrensweisen, die rhetorischen Figuren betrachten, kurz alles, was zum literarischen Wesen des Textes gehört, was den literarischen Text von einem ‚gewöhnlichen‘ Text unterscheidet, was seine ‚poetische Funktion‘ ausmacht (Jakobson). Das erste Gebot der Analyse heißt an der Oberfläche des Textes bleiben und seine Beschaffenheit und Materialität

beurteilen. Danach wird man sich bemühen, diese Oberfläche mit den ‚tieferen‘ (weniger ‚sichtbaren‘) Fragen, die die dramaturgische Analyse stellt (in I, II, III, IV), in Verbindung zu setzen.

Der literarische Charakter eines Textes hängt nicht von seiner literarischen Qualität oder seiner stilistischen Feinheit ab, sondern vom Nachdruck, der auf die eigenen stilistischen Verfahren gelegt wird. So ist die Umgangssprache der Jugendlichen in *Une envie de tuer sur le bout de la langue* eine raffinierte Montage von Ausdrücken mehrerer Epochen und Milieus, die Xavier Durringer sorgfältig zusammengetragen hat, um den Eindruck eines authentischen Milieus zu erwecken. Die Literarität kommt in der diskursiven Kompositions- und Montagekunst zum Ausdruck, und nicht in den ästhetischen Qualitäten der Umgangssprache selbst.

Die literarische Analyse des Theatertextes übernimmt sicher viele Verfahren des literarischen Textes, aber sie passt sie den Möglichkeiten einer Theateraufführung dieses Textes an. Praktisch gesprochen heißt das, dass wir die Stücke anhand der hochentwickelten literarischen Theorie und Analyse wie Werke der Literatur analysieren können, aber auch, dass wir diese Methoden der Aussage des Theaters anpassen müssen (seiner dramatischen Natur, seiner Theatralität, und wir erinnern daran, dass das nichts mit der Inszenierung zu tun hat).

Den Merkmalen der Literarität entsprechen in B die Merkmale der Theatralität, die den Text in die Realität einer Bühnensituation versetzen.

## **B) Aussagesituation**

Die Aussagesituation (oder Diskurssituation: Schaeffer, 1995, S. 764-775) gibt dem Text ‚auf dem Papier‘ ein imaginäres szenisches Leben, sie bietet dem Leser eine innere Vorstellung von Bühne und Spiel, sie stellt die Wortzirkulation dar. Bei der Untersuchung des Einflusses der Situation auf die Aussagen (die Diskurse, in A) berufen wir uns auf die Pragmatik.

**1. Die Kommunikationsbedingungen** sind aus der Situation der Sprechenden und der „gegebenen Umstände“ (Stanislawski), ihrer Worte, ihres Tuns und Nichttuns, ihrer Gestik nachvollziehbar. Es handelt sich darum, auszumachen, wer spricht, zu oder mit wem und zu welchem Zweck; man sollte hierbei die verbalen und nonverbalen Aussageträger, den ge-

nauen Zeitpunkt (innerhalb des Stücks), an dem wir uns befinden, identifizieren und die dramatische Situation bestimmen. Die Szene verstehen heißt herausfinden, worum es geht, welche Kräfte konfrontiert werden, das „übergeordnete Ziel“ (Stanislawski) begreifen. Die Figuren führen Sprachhandlungen aus, die einem ständigen Austausch unterworfen sind. Die Theateraussage ist eine „progression dynamique d’actes de langage en interaction“ (Schaeffer, 1995, S. 746 [„dynamische Progression von Sprachhandlungen, die in Interaktion stehen“]).

**2. Die Konversationsmaximen** sind zur Erstellung der Kommunikation unerlässlich. So nennt Grice (1979) folgende Prinzipien: die *Kooperation* (den Dialog annehmen und erleichtern), die *Sachdienlichkeit* (man spricht nur bei passender Gelegenheit und im Zusammenhang), die *Wahrheit* (Dinge, die sich als wahr erwiesen haben, behaupten), die *Quantität* (man erwähnt nur das unbedingt Notwendige), die *Art und Weise* (man vermeidet Zweideutigkeiten). Im Theater werden diese Konversationsmaximen regelmäßig verhöhnt; darauf begründet sich allerdings die unerschöpfliche Quelle des Komischen oder der dramatischen Spannung.

**3. Das metatextuelle Bewusstsein** des Stücks wird einbezogen, wenn das Stück sich auf seine eigene Aussage bezieht, vom Sprechakt spricht anstatt die Welt darzustellen, und somit mit der Konvention der unantastbaren Fiktion bricht. Bei Genet, Pinget oder Beckett scheint sich der Text mehr mit einer Reflexion seiner selbst und seiner Theatralität zu befassen als mit einer Weltbeschreibung oder -darstellung. Manchmal verbündet sich dieses sehr narzisstische Bewusstsein der Theatralität mit einer der Haupttechniken der Rezeption: der Text gibt dann zu verstehen, wie er aufgefasst werden will; er kann auch alles tun, um den Leser zu destabilisieren, indem er ihm jegliche Gesamterklärung, jede Möglichkeit einer Kooperation entzieht. Diese leitende analytische Technik geht mit der Suche nach Unbestimmtheitsstellen einher (in IV, A); sie betrifft auch die erzielte Wirkung auf den Leser und das Ansprechen desselben (in IV, B).

Wenn sich der Text der (handelnden) Figuren auf die Sprache bezieht und seine eigenen Verfahren und Kommunikationsmodi, seinen Wortschatz und seine Syntax hinterfragt, sprechen wir präziser von der *metalinguistischen Funktion* (Jakobson).

**4. Die Rhythmisierung** ist die Kunst, dem Text einen gewissen Rhythmus zu geben; sie ist das Ergebnis des konkreten, lauten Lesens, eine willentliche Handlung, die sofort ein gewisses Verständnis des Textes, seiner möglichen Syntax, seiner Prioritäten, seiner Sprachstrategien, seiner Betonung und somit der Identität der Sprecher herausfordert.

Einen Text rhythmisieren heißt einer gewissen Interpunktion folgen oder sie einsetzen, die Wiederholungen, die Konstanten, die Isokolien des Satzes (die gleichen Längen seiner Glieder) ausfindig machen, heißt die Partitur der Stille, der Verlangsamungen, der Beschleunigungen bestimmen, das Auftauchen des Sinns abpassen, verschiedene Rhythmen und Bedeutungen versuchen. Das heißt auch fähig sein, ihn nach mehreren Längengradsystemen aufzuteilen, die die Analyse auf jeder Ebene, von I bis IV erörtert:

- narrotologisch: im Sinne der zeitlichen und kausalen Logik der Erzählung, der Aufteilung in Akte, Sequenzen, Szenen, Bewegungen, Bilder usw.;
- rhetorisch: die Progression der Argumente und die Stützen des Diskurses/der Rede;
- dramaturgisch: die Verkettung der Ereignisse, der Situationen, der Aktionen;
- atmungsbedingt: im Sinne eines wahrhaften Atmungsplans für diese „unités de souffle“ [„Atemeinheiten“] (Claudel).

Die Phasenverschiebung und die Interferenzen zwischen rhythmisch unterschiedlichen Netzwerken erwecken den Eindruck einer abwechslungsreichen und offenen Interpunktion.

Der Atem und das Aussprechen kennzeichnen verschiedenartige Momente des Textes und gliedern die Entwicklung seiner Handlung (siehe auch später in III, A). Die Rhythmisierung hat den Zweck, für den Schauspieler eine fast musikalische Partitur zu erstellen, mit ihren Stützpunkten, ihren Umschlägen, ihrem Tonfall, ihrem Tempo, ihrem Innehalten und Stillstand oder ihrer Beschleunigung, dort wo dem Zuschauer die vergehende Zeit bewusst wird, und wo er, im Geiste Brechts, sogar „mit seinem Urteil eingreifen kann“ (vgl. Pavis, 2000, S. 67-93).

**5. Die Bühnenanweisungen** sind typografisch erkennbar, klar vom gesprochenen Text der Schauspieler unterschieden. Sie enthalten die dem Leser unabdingbaren Informationen, mit denen er sich die Szene so vorstellen kann, wie sie vom Autor gewollt ist. Sie sind wie ein herausragender, kon-



trollierender und den explizit ausgesprochenen Dialog kommentierender Text, sie sind manchmal der Schlüssel zum Dialog und zum ganzen Stück. Jede vertiefte Analyse muss sich ihre dramaturgische Funktion, ihr Verhältnis zum gesprochenen Text, ihre Art, Literarität und Theatralität zu verloten, vorstellen können. Diese Analyse schlägt eine auswertende Typologie der in den Bühnenanweisungen beschriebenen Spiel- oder Aufführungselemente vor.

Der Titel des Stücks oder des Bildes, die Figurenliste, das Vorwort oder die Mahnung, die Anmerkungen oder die Ratschläge zur Inszenierung gehören auch zu den Anweisungen des Autors, sie bilden den Paratext (Thomasseau, 1985). Man sollte die raum-zeitlichen Anweisungen nicht als interne Bühnenanweisungen des Textes betrachten: Sie gehören zum Dialog und nicht zu dem Text, den der Autor an die Theaterschaffenden richtet. Die wahren Bühnenanweisungen, die nicht vom Schauspieler gesprochenen Texte in Kursivschrift, sind nicht mit der Inszenierung des Textes gleichzusetzen, sie bilden eine Reihe von Richtlinien, die den Worten der Figuren Sinn geben.

**6. Die Merkmale der Theatralität** im Text (also zu unterscheiden von der szenischen Theatralität, die sich im und aus dem Spiel ergibt) erkennt man an den theatralischen Kommunikationswerkzeugen sowie an der Situation: Austausch zwischen einem *Ich* und einem *Du*; Bezug auf die Zeit, den Raum, die szenische Handlung; Selbstbezüglichkeit des Theaters, seiner Künstlichkeit und Konventionen; Merkmale der gesprochenen Sprache.

Die gesprochene Sprache ist ein wichtiger Bereich der Theatralität, sie ist mehr oder weniger implizit im Text enthalten. Wir werden ihren Spuren vor allem über folgende Indizien nachgehen:

- das Zögern, die Stille, die Pausen, die nachdrückliche Präsenz des Nichtgesagten;
- die syntaktischen oder rhythmischen Brüche, die fehlerhafte oder zögernde Konstruktion, die die Zurückhaltung oder die Schwierigkeiten der Worte des Sprechenden andeuten (Stilfigur des Anakoluth), der „ruptures dans enchaînement des dépendances syntaxiques“ (Molinié, 1992, S. 47 [„Bruch in der Verknüpfung der syntaktischen Abhängigkeiten“]) oder der Aposiopese (Unterbrechung in der erwarteten Abfolge der syntaktischen Abhängigkeiten) (Molinié, 1992, S. 61);
- die phatischen Merkmale der Rede/des Diskurses;
- der umgangssprachliche, vertrauliche oder slanghafte Stil, in aller Veränderlichkeit der Alltagskommunikation.

Die Merkmale der Literarität und die Merkmale der Theatralität sind nicht identisch, tendieren aber zur Verschmelzung. Im Theater hat die Literarität – die Schönheit eines Verses oder eines Bildes zum Beispiel – an sich keine Bedeutung. Sie muss von der dramatischen Situation getragen werden. Es gibt einen impliziten Lehrsatz, der besagt, dass der poetische Effekt des Textes durch die dramatische Effizienz der Bühne vervielfacht wird, das heißt durch die Fähigkeit, gewisse stilistische Eigenheiten der Sprache theatralisch umzusetzen. Wie dem auch sei, die literarische Funktion (die poetische, nach Jakobson) und die theatralische (die dramatische) Funktion müssen sich mit der fiktionalen Welt und ihrer Konstruktion, von I bis IV, auseinandersetzen, um sich zu behaupten und zu entfalten. Wir können im Übrigen die Dramatik also als Beziehung zwischen der Textualität-Theatralität und der fiktionalen Welt definieren.

Aber welches ist die Beziehung zwischen der Textoberfläche (in A und B) und den dramaturgischen Mechanismen in I-II-III-IV? Vinaver zufolge, dem Autor und Theoretiker einer Dramenanalyse in *Écritures dramatiques* (1993), beruht die Methode zur „Analyse der Theatertexte“ auf folgendem Postulat: „a) comprendre un texte de théâtre, c’est, principalement, voir comment il fonctionne dramaturgiquement; b) le mode de fonctionnement dramaturgique se révèle par une exploration de la surface de la parole“ [„a.) einen Theatertext verstehen heißt hauptsächlich untersuchen, wie er dramaturgisch funktioniert; b.) der Modus der dramaturgischen Arbeitsweise offenbart sich in der Erforschung der Sprachoberfläche“] (1993, 895). Der erste Vorschlag von Vinaver scheint unwiderlegbar: Es ist sehr wohl die Dramaturgie, die den Schlüssel zum Verständnis der Arbeitsweise des Stücks, seines ‚Funktionierens‘, gibt, vor allem was die Handlung und die Figuren betrifft. Die zweite Hypothese ist eher fraglich. Sie lässt sich sicher in den meisten Fällen nachweisen, aber es kommt vor, dass eine Textualität und ihre avantgardistische Stilistik durchaus eine klassische Dramaturgie in sich bergen, oder das Gegenteil. Das ist in den neoklassischen Stücken der Fall, die unter dem Anschein der Neuheit vielgebrauchte Rezepte aufnehmen (so *Le Visiteur*, *Der Besucher* von E. E. Schmitt). Manchmal ist eine gewagte Textualität nur die verblendende Maske einer veralteten Dramaturgie und Ideologie. Es ist also angebracht, Vinavers Postulate sorgfältig zu prüfen und zu überlegen, ob die Form des Textes und die Inhalte der Dramaturgie übereinstimmen. Wir erinnern uns, dass Szondi (1983) das Kriterium dieser Verschiebung und Spaltung zur Grundlage seiner Theorie der Entwicklung des Dramas zwischen 1880 und 1950 erhoben hat.

Sobald Oberfläche und Materialität des Textes vom Leser erforscht werden, eröffnen sich ihm thematische, narrative und Aktanteninhalte des Textes, und man kann dabei zur Erfahrung der Themen, der Fabel, der Handlung des Stücks übergehen.

## **I. Diskursive Strukturen: die Intrige**

Die Strukturen sind das formale Gerüst, das die Aufgliederung der verschiedenen Textebenen trägt und die Organisation der vier Etagen oder Schichten ermöglicht, wobei von der sichtbaren Textoberfläche ausgegangen wird. Auf der ersten Ebene, derjenigen der Diskursstrukturen, das heißt dort, wo die Intrige und die Themen sofort wahrgenommen werden, bemerkt der Leser gleichzeitig zwei Achsen: die horizontale Achse, das Syntagma (die erzählten Ereignisse), und die vertikale Achse, das Paradigma (die angesprochenen Themen). Er befindet sich an der Schnittstelle dieser Achsen, dieser Einheiten und dieser Erkennungstypen.

Die Frage, die sich dem Leser spontan stellt, ist hermeneutischer Natur: Was will mir dieses Stück sagen, wovon spricht es und wer bin ich, um es auf diese Weise zu verstehen? Man sollte sich dabei fragen: bin ich ein naiver Leser, der die Ausgabe des Stückes zufällig gefunden hat und es zu seinem Vergnügen liest? Oder bin ich ein professioneller Leser und Regisseur, der beschlossen hat, das Stück, das er liest, zu inszenieren? Uns scheint die Perspektive des Schauspielers (wie werde ich es spielen?) und des Regisseurs (wie soll man das Ganze interpretieren?) die vollständigste und anspruchsvollste, die dem Objekt angemessenste zu sein, und es ist auch diejenige, die wir in diesen Gedankengängen weiterverfolgen wollen. Sie ist aber nicht die einzige: Die des Historikers, des Philologen, des Ästhetikers, des kulturellen oder interkulturellen Experten ist ebenso gültig und möglich. Wir möchten diese Spezialisten jedoch in den Dienst des Schauspieler-Lesers (oder des Regisseurs) stellen, da man davon ausgehen kann, dass Letztere zum Zwecke einer (virtuellen oder realen) Inszenierung lesen.

**1. Die Thematik ist die Gesamtheit der Themen, Motive, Leit motive und Topoi**, die man bei einer ersten Lektüre bemerkt, ohne schon zu wissen, wie man das Material gliedern wird. Sie wird noch nicht in einer prä-

zisen Form oder Struktur gesehen (einer Dramaturgie); sie ist noch nicht im Lichte expliziter oder impliziter Thesen formuliert, selbst wenn jedes Thema danach strebt, sich in Form einer These zu behaupten.

Das *Thema* durchläuft den ganzen Text: Der Leser bemüht sich, es zu identifizieren und es innerhalb der Spannung semantischer Gegensätze oder einer Konstellation von Nuancen und Variationen zu integrieren. Das Thema ist punktuell, nachweisbar, es bewegt sich dynamisch auf eine These zu, die schließlich die Gesamtheit der vorkommenden Themen strukturiert.

Das *Motiv* wäre hingegen der Hintergrund, die Grundsituation, der allgemeine Rahmen innerhalb einer erweiterten narrativen Struktur.

Themen und Motive gibt es nicht in „reinem Zustand“, sie sind horizontal in eine Intrige, in eine Erzählweise, eine Art, Ereignisse zu verknüpfen, integriert. Die Intrige klärt sich nur über die Fabel, die sich aus einem übergreifenden narrativen Inhalt zusammensetzt, welcher seinen Sinn vor allem über die kausale und temporale Logik einer These erhält.

Die Frage der Thematik („Wovon spricht das?“) wird vom Leser aus seiner eigenen Referenzwelt heraus gestellt: Der Leser fragt sich, was der Text (ihm) zu sagen hat, welche Hypothesen der Lektüre und der Erzählung zur Anordnung und Funktionsbestimmung der Themen die richtigen wären, denn solange man diese nicht an andere Untersuchungsabschnitte angeschlossen hat, bleiben sie ‚freischwebende Teilchen‘, subjektive und flüchtige Eindrücke, zu überprüfende Hypothesen, implizite Thesen, die weiterhin vom Leser übersetzt werden müssen, um als begriffliche Sprache aufzutreten.

Die Rhetorik der Themen kommt manchmal in einem Leitmotiv (einem wiederkehrenden Thema) zum Ausdruck oder in einem *Topos* („einer stabilen Motivkonfiguration, die in literarischen Texten häufig auftritt“, nach Curtius, 1948). Sie weist dabei eine schon kodifizierte, manchmal sogar stereotype Thematik auf als Grundlage für eine kommende dramaturgische Strukturierung (Fabel und Handlung werden einer Prüfung unterzogen) und als mögliche Bestätigung der ideologischen Inhalte (der Sinn, der soziale und unbewusste Diskurs werden dabei geprüft).

**2. Die Gliederung der Thematik** durchläuft die ganze Intrige in ihrer Eigenbewegung, denn das Theater verträgt (bis auf Ausnahmen) keinen längeren thematischen Stillstand, in dem Motive explizit würden; es ist in einer unaufhörlichen Dynamik begriffen, in die sich die dramatische Handlung einschreibt.

Die Intrige beschreiben und zusammenfassen bedeutet, die Momente des Stücks herauszuarbeiten, seine *dispositio*: In der klassischen Dramaturgie unterscheidet man klar zwischen der Exposition, der Verwicklung, der Peripetie und der Auflösung. Das epische Theater geht anders vor, ist aber ebenso in getrennte Episoden zerlegbar. Die Intrige ist die Verknüpfung der Ereignisse des Stücks, der narrative und figurative Teil der diskursiven Struktur und vor allem der Aufgliederung des Textes.

Akte, Szenen, Bilder, Sequenzen, Fragmente stellen die äußere, sichtbare Aufteilung dar. Sie stimmt nie ganz mit der inneren überein, welche aus den verschiedenen Rhythmen (den narrativen, rhetorischen, dramaturgischen, atembedingten) hervorgeht, die der Leser nachzugestalten versucht.

## II. Narrative Strukturen: die Dramaturgie

Die Narrativität, die Art und Weise mittels des Theaters zu erzählen: Das ist der Gegenstand der Dramaturgie. Die narrativen Strukturen stehen zwischen den Themen und den Thesen, zwischen der Untersuchung der expliziten Formen an der Oberfläche des Diskurses (in A und I) und der Untersuchung der impliziten Inhalte (in III und IV). Es geht letztendlich, im Sinne Szondis (1983), darum, innerhalb einer Dramaturgie Form und Inhalt zusammenzuführen, es geht um diesen Knotenpunkt der Analyse, die zwei getrennte, aber sich ergänzende Fragen stellt: Wie wird gehandelt? Was wird dargestellt?

1. Man sollte zunächst die im Text vorkommenden Spielkonventionen herausarbeiten, die Art und Weise betrachten, wie sie zur Darstellung der dramatischen Welt beitragen, welchen Kodifizierungstypus sie beinhalten. Jede Dramatik setzt die Kenntnis der Bühnenregeln voraus, sie wird, und sei es nur *a contrario*, von der Bühnenpraxis ihrer Zeit oder einer vorausgehenden Epoche beeinflusst. Und jede Lesart erfordert eben diese Kenntnis der Praxis und ihrer Konventionen.

Dazu wäre zu bemerken, dass diese Konventionen auf jeder Ebene des Textes mitspielen, und nicht nur auf der Ebene der Dramaturgie. Es gibt in der Tat stilistische Konventionen (A), Erzählkonventionen (I), Konventionen menschlichen Handelns (III), ideologische Konventionen (IV), die alle der genauen Bestimmung der Bezugnahme des Textes auf Ideen und

Thesen dienen. Auf jeder Ebene verdankt der Text diesen Konventionen seine Welt Darstellung und seine mimetische Beziehung zur Außenwelt.

2. Die Fabel umfasst die Gesamtheit der Ereignisse, die die Geschichte und ihren Inhalt („Was erzählt das?“) ausmachen, wobei die Details und die Umschweife und Verzweigungen der Intrige nicht in den Fabelbegriff hineingehören. Die Fabel ist also der narrative Inhalt, das Signifikat der Erzählung, die Handlung auf ihren einfachsten Ausdruck reduziert: ihre Zusammenfassung in einem Satz. Auf diesem Niveau der Abstrahierung versucht der Leser oder der Dramaturg (hier derjenige, der die dramaturgische Analyse für den Regisseur übernimmt), die wichtigsten Hypothesen zu verstehen, und prüft dabei, ob die Fabel auf einer tieferen und allgemeineren Ebene bestätigt, was die Intrige in Kleinarbeit erzählt. Der Leser bemüht sich also um die Wiederherstellung der Fabel, er konstruiert sie, indem er sie in einen Zeitraum stellt, in dem sich die Handlungen abspielen können. Man kann die Narratologie jedoch nicht mechanisch auf die Untersuchung der Fabel übertragen, denn der dramatische Text weist (gewöhnlich) eine Dialogform auf, das heißt eine dynamische Abfolge von Sprechakten.

3. Dieses Zusammenspiel von Raum und Zeit, das Bachtin Chronotop nennt (die „Verschmelzung von räumlichen und zeitlichen Indizien zu einem verständlichen und konkreten Ganzen“, 1978 b, S. 137), bildet mit der Fiktion eine untrennbare Einheit und wird zu seiner intimen Signatur. Es gelingt manchmal, die Chronotopen eines Textes ans Tageslicht zu bringen, wenn man Orte und Ereignisse zusammenstellt und dem für diese Einheit relevanten Thema und Begriff nachgeht. Man könnte also im Stück *Une envie de tuer sur le bout de la langue* vom Chronotop der Randzone sprechen, im Stück *Dans la solitude des champs de coton* vom *deal* und im Stück *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* vom Haus der Kindheit. Die Sinnentfaltung und Gestaltung der Handlung, ihre Figurierung, verdanken wir diesen Chronotopen.

4. Die Natur des *Konflikts* gibt über die vorhandene Dramaturgie Aufschluss: Verwicklung / Auflösung; Rätsel / Offenbarung; Imbroglia / Erkennung, Intrige / Aufklärung in der klassischen ‚geschlossenen‘ Dramaturgie. Die Dramaturgie untersucht, worum es geht, die Bedingungen, die Zielrichtung und die Erfüllung der Handlung; sie bildet (mit Stanislawski)