



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Ungesagte im Gesagten

Dramaturgische Untersuchungen zu Jon Fosses Theatertexten

Draum om hausten und *Svevn* sowie deren Inszenierungen

von Luk Perceval und Michael Thalheimer

Verfasserin

Marion Titsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Stefan Hulfeld

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
2. Jon Fosse im Kontext theaterhistorischer und dramaturgischer Entwicklungen	4
2.1 Die Entwicklungslinien in der norwegischen Dramatik und des norwegischen Theaters im 20. Jahrhundert.....	5
2.1.1 Stein Bugge und das ideale Theater	6
2.1.2 Die Projektarbeiten im neuen norwegischen Theater – theaterästhetische und dramentheoretische Konsequenzen	8
2.2 Jon Fosse und das Theater.....	12
2.2.1 Zur Intensität der ästhetischen Erfahrung	13
2.2.2 Der Schauspieler zwischen Repräsentation und Präsenz	18
2.2.3 Theater ohne Moral	21
2.2.4 Zusammenfassung.....	23
3. Methode und Aufbau der Analysen.....	24
3.1 Die dramaturgische Analyse als Schnittstelle zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft	25
3.2 Theatertexte als Handlungsangebote – das dynamische Verhältnis von Text und Theater	27
3.3 Zur Methode der Inszenierungsanalyse – rezeptions- und wirkungsästhetische Ansätze	32
3.3.1 Die Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung.....	36
3.3.2 Die Wechselwirkung semiotischer und phänomenologischer Analysemethoden...	37
4. Leben und Tod – die existentielle Dimension in <i>Draum om hausten</i> / <i>Traum im Herbst</i>	39
4.1 „It can just be shown“ – Textanalyse im Sinne einer dramaturgischen, aufführungsbezogenen Analyse	41
4.1.1 Die Reduktion der Handlung.....	42
4.1.2 Der einsame Mensch	49
4.1.3 Die Semantisierung des Raumes	56
4.1.4 Reden und Schweigen	65
4.1.5 Zusammenfassung.....	73
4.2 Luk Percevals Inszenierung der existentialistischen Dichte	74
4.2.1 Fosse „neu“? – Die Inszenierung im Kontext der Fosse-Rezeption auf den deutschsprachigen Theaterbühnen	75
4.2.2 Der suggestive Raum	78
4.2.3 Transformation und Komposition	83

4.2.4 Das Spiel von Nähe und Distanz.....	86
4.3 Die Erfahrung der Präsenz	89
5. Zwischenwelten – Dramaturgien der Auflösung in <i>Svevn</i> / <i>Schlaf</i>.....	92
5.1 Die Analyse der immanenten Handlungsangebote des Theatertextes	93
5.1.1 Begegnungen und Momente des Wartens.....	93
5.1.2 Entindividualisierung und Paarkonstellationen.....	101
5.1.3 Dramaturgien des Schweigens	104
5.1.4 Die Ästhetik des leeren Raumes und die Semantisierung der Zeit	107
5.1.5 Zusammenfassung.....	111
5.2 Michael Thalheimers Inszenierung der sprachlosen Momente.....	113
5.2.1 Die Inszenierung im Kontext	113
5.2.2 Die Irrealisierung des Raumes und das Verrinnen der Zeit	115
5.2.3 Zur Komposition der spezifischen Atmosphäre.....	119
5.2.4 Die Präsentation der Figuren an der Bühnenrampe	123
5.3 Das Unbestimmte im Gezeigten.....	126
6. Schlusswort	129
7. Bibliografie.....	133
7.1 Primärliteratur	133
7.2 Sekundärliteratur	133
7.3 Internetquellen.....	142
7.4 Inszenierungen	142
7.5 Videoaufzeichnungen.....	143
8. Anhang	144
8.1 Abbildungen.....	144
8.2 Abstract	148
8.3 Danksagung.....	150
8.4 Curriculum Vitae.....	151

1. Einleitung

Jon Fosses Theatertexte, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts auf den deutschsprachigen Stückemarkt gelangten, können nach den Entwicklungen und Errungenschaften der Retheatralisierung als ein Beispiel für eine Rückorientierung zur dramatischen Literatur als einem Mittel des Theaters und zugleich als neue, zwischen den Konventionen des dramatischen und des postdramatischen Theaters liegende Textformen gesehen werden. Parallel zu den Entwicklungen eines neuen norwegischen Theaters, das sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte und wesentlich nach ästhetischen Formen fernab eines psychologischen Realismus nach Henrik Ibsen suchte, entwickelte Fosse seine spezifischen dramaturgischen und theaterästhetischen Prinzipien, die mit den Rezeptionserwartungen des dramatischen Repräsentationstheaters brechen und versuchen andere Wahrnehmungsmodi zu schaffen.¹ Fosses Theatertexte stehen zu Beginn des 21. Jahrhunderts somit in Beziehung zu jenen Theaterformen, in deren Zusammenhang sich für die Theaterwissenschaftlerin Christel Weiler zeigt, „dass die Errungenschaften der postdramatischen Phase Eingang finden in eine erneute Hinwendung zu dramatischer Literatur.“² Sowohl die Vielzahl zeitgenössischer Stücke, die eigens für das Theater verfasst werden, als auch der selbstbewusste Umgang mit klassischen Texten, die als Material auf neue Weise an Figuren- und Handlungskonzepte gebunden sind, verdeutlichen diese Entwicklung. Fosses Theatertexte können schließlich in diesem Kontext angesiedelt und diskutiert werden.

In den 1990er Jahren begann Jon Fosse seine ersten Theatertexte zu verfassen, in denen er die bereits in seinen Prosatexten angelegte minimalistische Ästhetik weiterführte. Dieser

¹ Bordemann, Suzanne. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie“ - Jon Fosses frühe Dramen und „Traum im Herbst“ in norwegischen und deutschsprachigen Rezensionen, Autorenporträts, Interviews und Meldungen. Diss. Trondheim, Norwegens Technisch-Naturwissenschaftliche Universität, Die historisch-philosophische Fakultät, Institut für moderne Fremdsprachen, 2008. S. 28. ; Wie Fosse in seinen Theatertexten mit den dramatischen Mitteln eines mimetisch orientierten, klassischen Repräsentations- bzw. Illusionstheaters arbeitet, diese jedoch nicht in ihren Wirkungsprinzipien erfüllt, veranschaulicht Bordemann deutlich in ihrer Rezeptionsanalyse. Ihrer Arbeit steht die These voran, dass das „Dramatische“ als normative Erwartung an das Theater und in der Wertungshierarchie der Theaterkritik eine machtvolle Position bekleide und bestätigt sich in ihrer Analyse, die eine Reihe von Kollisionen zwischen Fosses Theatertexten und den Erwartungen der Rezensenten an diese aufzeigt. Bordemanns Überlegungen gehen auf Hans-Thies Lehmanns Theorie des postdramatischen Theaters und seiner Auffassung von der Bedeutung des Dramatischen im zeitgenössischen Theater zurück. (vgl. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Verl. d. Autoren, 2001.)

² vgl. Weiler, Christel. *Postdramatisches Theater*. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 245-248. hier: S. 248.

Minimalismus zeigt sich beispielsweise in einer Reduktion der Figuren, der Handlung und des sprachlichen Materials. Die zwischenmenschlichen Beziehungen sowie universelle Themen wie Liebe, Tod und das Leben, stehen im Zentrum seiner Arbeiten. In einem Raum des Schweigens bzw. der Stille treffen die Figuren aufeinander, begegnen und verfehlen sich. Ihre Worte kreisen um einen mystischen Kern, etwas, das nicht gesagt werden kann und dem ein unbestimmt bleibender Sinn zugeordnet wird, ohne dass sich dieser eindeutig erschließt. Sprachskepsis und Kommunikationsverlust werden zu den zentralen existentiellen Themen, die Fosses Theatertexte und seine Figuren bestimmen. Der norwegische Autor sucht schließlich nach den Möglichkeiten eine intensive Erfahrung für den Rezipienten zu schaffen, die wesentlich zu neuen sinnlichen Erkenntnissen und einem anderen, nicht begrifflichen oder rationalen Verstehen führen soll. Durch die Methode der Reduktion, die sich wie bereits erwähnt, sowohl inhaltlich als auch formal in Fosses Theatertexten zeigt, wird eine Intensivierung der Wahrnehmung für den Rezipienten hervorgerufen. Gerade durch die charakteristische Bedeutung und Funktion der Pausen und Brüche wird Fosses Einsatz einer Leerstellenästhetik bzw. eines Prinzips der Auslassung deutlich. Erst durch den Rezipienten, der die Leerstellen und Unbestimmtheiten „ausfüllt“ oder in Beziehung setzt, wird das Werk in seiner Gesamtheit erfahren. So wie der literarische Text einer aktiven Mitgestaltung des Lesers bedarf und diese bereits mehr oder weniger intendieren kann, so kann auch eine spezifische Form des Inszenierungstextes den Zuschauer mehr oder weniger zu einem mitschöpferischen Akt einladen. Die Aktivierung des Rezipienten hinsichtlich der Bedeutungskonstitution wird somit zu einem zentralen Moment des Theaterereignisses. Die Gegenwärtigkeit des Schweigens auf der Theaterbühne, an jenem Ort, wo es im Gegensatz zum schriftlichen Text sinnlich wahrnehmbar und körperlich präsent wird, zeigt sich in diesem Zusammenhang als ein zentrales Moment der ästhetischen Erfahrung in einem Theater, das nicht mehr primär dem literarischen Text dient und diesen nicht bloß szenisch vermittelt.

In der folgenden Arbeit werden die spezifische Ästhetik und die dramaturgischen Mittel bei Fosse sowie deren Wirkung exemplarisch an den zwei Theatertexten *Draum om hausten* und *Svevn* untersucht. Zu Beginn werden diese in einen theatergeschichtlichen und theaterästhetischen Rahmen positioniert und innerhalb des norwegischen und gesamteuropäischen Theaters kontextualisiert. Fosses eigene Beziehung zum Theater und

zum Schreiben für das Theater werden in diesem Zusammenhang, anhand seiner auf diesen Aspekt verweisenden Essays, kritisch reflektiert. Das herausgefilterte Theaterverständnis bei Fosse und dessen zentrale Merkmale sind wegweisend für die folgenden Analysen, in welchen die spezifischen dramaturgischen Prinzipien der Theatertexte herausgearbeitet werden. Vor allem die Methode der Reduktion hinsichtlich der Figuren, der Handlung und des sprachlichen Materials trägt zu der beabsichtigten Wirkung von Fosse bei, dem Zuschauer eine intensive Erfahrung zu ermöglichen. Anhand der ausgewählten Inszenierungen von Luk Perceval (*Traum im Herbst*) und Michael Thalheimer (*Schlaf*) wird analysiert, wie diese im konkreten Fall mit der „Intention des Autors“ verfahren, und welche Erfahrungswelten sie durch ihre spezifischen theatralen Mittel konstruieren und dem Zuschauer eröffnen. Unter rezeptions- und wirkungsästhetischen Gesichtspunkten werden die szenische Transformation von Fosses textlicher Vorlage, sowie die jeweilige spezifische Formfindung der Inszenierungskonzepte veranschaulicht, und die Funktion des Rezipienten als ein immanenter Teil der Bedeutungskonstitution herausgearbeitet. Schließlich wird das jeweilige Verhältnis zwischen den Theatertexten und deren Inszenierungen im Sinne einer offenen und kreativen Beziehung von Text und Theater in den entsprechenden Kapiteln zusammengefasst und reflektiert. Die Ergebnisse der analytischen Betrachtungen von Fosses Theatertexten und deren jeweiligen beispielhaften szenischen Transformationen sollen somit Aufschluss über eine spezifische Dramaturgie in Fosses Theatertexten geben und ihr Potential bzw. Angebot für das Theater erläutern. Durch die Diskussion der Theatertexte und deren Inszenierungen, wird die Dramenproduktion als ein offener Prozess verstanden, der die szenische Interpretation sowie den Erfahrungswert der theatralen Praxis und der Rezeption stets mit einbezieht. Probleme einer aufführungsbezogenen Dramenanalyse sowie der Dramenbegriff an sich werden im Zuge dieser Arbeit daher ebenso reflektiert.

Wie einleitend erwähnt, wird die These verfolgt, dass Fosses Theatertexte zwischen den Konventionen des dramatischen und des postdramatischen Theaters beschrieben werden können. Fosse intendiert eine Irritation und Aktivierung von Wahrnehmungsgewohnheiten, beispielsweise durch eine Transformation der konventionellen Auffassung von sprachlicher Kommunikation im Horizont dramatischen Theaters,³ die sich bei ihm vielmehr in ihrer Materialität als ihrer Referentialität zeigt. In seinen Theatertexten problematisiert der Autor

³ Bordemann, „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 25.

den anti-illusionistischen und artifiziellen Charakter von Theater, indem er eine Spannung zwischen der Repräsentation und Präsenz theatralischer Mittel aufbaut und die vorherrschenden, konventionellen Prozesse der Bedeutungsproduktion, die sich vor allem an einem dramatischen oder psychologisch realistischen Theater orientieren, bewusst macht und mitunter bloß legt.⁴ Der Analyse liegen daher zwei Theatertexte von Fosse zu Grunde, die gerade dieses Unterlaufen dramatischer Konventionen und der klassischen Zeit- und Raumstrukturen aufzeigen und daher wesentlich auf eine Betonung der Präsenz und Materialität der Theatermittel, und schließlich einer Intensivierung der ästhetischen Erfahrung, abzielen.

Das Ziel der folgenden Untersuchungen ist es, die ästhetischen Konzeptionen und Strategien in Fosses Theatertexten in einem größeren theatertheoretischen und -ästhetischen Zusammenhang zu beschreiben und deren spezifische Dramaturgie von der Tradition eines psychologischen Realismus nach Ibsen zu lösen, um vielmehr die innovativen, über die dramatischen Konventionen hinausweisenden Prinzipien, zu diskutieren.

2. Jon Fosse im Kontext theaterhistorischer und dramaturgischer Entwicklungen

In den 1980er Jahren versuchten mehrere Regisseure⁵ Fosse zum Verfassen eines Textes für ein neues norwegisches Theater anzuregen, nachdem sie das dramatische Potential in seinen Romanen, in denen er meist einen kurzen Zeitraum im Leben eines Menschen auf intensive und eindringliche Art schilderte, zu erkennen glaubten. Jon Fosse debütierte 1983 mit seinem ersten Roman *Raudt, svart* (*Rot, schwarz*) und entwickelte sich in den folgenden Jahren mit seiner Lyrik und weiteren Romanen zu einem führenden Vertreter des Postmodernismus in der skandinavischen Literatur. Eine spezifisch minimalistische Methode, klare Formen und eine gewisse Musikalität, die sich durch Wiederholungen, Variationen und durch die Rhythmisierung des sprachlichen Materials auszeichnete, wurden zu den zentralen

⁴ vgl. Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 10.

⁵ Zu Gunsten eines besseren Leseflusses wurde auf eine genderkonforme Schreibweise verzichtet. Die männliche Form schließt, so es Sinn macht, die weibliche jedoch mit ein.

Merkmale seines literarischen Schaffens.⁶ 1992 konnte der schwedische Regisseur Kai Johnsen Fosse schließlich davon überzeugen seinen ersten Theater text *Og aldri skal vi skiljast (Und trennen werden wir uns nie)* zu verfassen. Johnsens Initiative und Fosses Theater texte stehen im Kontext der Bestrebungen, in Norwegen ein neues norwegisches Theater und eine neue Dramatik nach Ibsen zu fördern und zu etablieren.

In diesem Kapitel wird somit näher auf die Entwicklungslinien des norwegischen Theaters und der norwegischen Dramatik im 20. Jahrhundert eingegangen, in welche Fosses Theater texte und sein Verständnis von Theater einzugliedern sind. Nach einer Darstellung der Entwicklungen im Theater und der Dramatik im Norwegen des 20. Jahrhunderts, und der mit ihnen verbundenen theaterästhetischen und dramentechnischen Konsequenzen, werden das grundsätzliche Theaterverständnis von Fosse und die daraus resultierenden Bedingungen für seine Theater texte diskutiert und zu ausgewählten und prägenden Tendenzen in der europäischen Theatertheorie und -geschichte des 20. Jahrhunderts in Beziehung gesetzt. Ziel ist es, Fosses Theater texte in einem größeren theatertheoretischen Rahmen betrachten zu können, diese zwischen den Konventionen des Dramatischen und Postdramatischen zu positionieren und sie somit besonders von einer Einordnung in die Traditionslinie eines psychologischen und analytischen Realismus nach Ibsen zu lösen.⁷

2.1 Die Entwicklungslinien in der norwegischen Dramatik und des norwegischen Theaters im 20. Jahrhundert

Ibsens Erbe lastete schwer auf den Schultern der norwegischen Dramatiker und Theaterschaffenden und beeinflusste sowohl den Dramen- als auch den Inszenierungsstil in Norwegen bis ins 20. Jahrhundert hinsichtlich eines psychologischen Realismus. Erst ab den 1960er Jahren entwickelte sich parallel zu einem neuen Regietheater in Norwegen eine

⁶ Bezüglich biografischer Hinweise zu Fosse sowie einer zusammenfassenden Darstellung seines literarischen Schaffens sei an dieser Stelle auf Elisabeth Kiselas Diplomarbeit verwiesen. ; vgl. Kisela, Elisabeth. Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-Tradisjonen. Dipl. Universität Wien, Institut für Skandinavistik, 2005.

⁷ Fosse wurde aufgrund seiner über die norwegischen Grenzen hinausreichenden Bedeutung und Bekanntheit im europäischen Theater immer wieder als der "neue Ibsen" bezeichnet. Auch Kiselas zentrale Fragestellung hinsichtlich einer Einbindung von Fosses dramaturgischen Prinzipien in eine sogenannte Ibsentradition, evoziert die immer wieder von Kritikern sowie Theoretikern angestrebte Verknüpfung Fosses mit Ibsen, die oft nur auf inhaltliche Aspekte, wie die Thematisierung von Familienkonstellationen bei beiden Dramatikern, zurückgeführt und legitimiert wird. In der vorliegenden Arbeit wird gerade versucht, diese Verbindung der beiden Dramatiker aufgrund der spezifischen dramaturgischen und ästhetischen Prinzipien bei Fosse aufzubrechen.

Dramatik, die sich von der weit reichenden Bedeutung Ibsens emanzipieren und neue Impulse setzen konnte. Erste Wegbereiter für diese Entwicklungen waren die Autoren Jens Bjørneboe, Sverre Udnæs und Cecilie Løveid, deren Impulse von einer Orientierung an Brechts epischem Theater, der Thematisierung von Sprache und Kommunikationsverlust im Sinne der zunehmenden Sprachskepsis im 20. Jahrhundert und dem Einsatz von poetischer Sprache reichten.⁸

2.1.1 Stein Bugge und das ideale Theater

Die ästhetische Grundlage für ein Theater, das sich einem neuen poetischen Stil widmete, wie ihn beispielsweise der Regisseur und Intendant Kjetil Bang-Hansen⁹ in den 1980er Jahren an *Den Nationale Scene* in Bergen etablieren konnte, findet sich in Norwegen bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei dem Regisseur, Dramatiker und Theoretiker Stein Bugge (1896-1961).¹⁰ 1928 veröffentlichte Bugge sein Manifest *Det ideale teater (Das ideale Theater)*, in dem er gegen den vorherrschenden Naturalismus und die Tradition des psychologischen Realismus in der Theaterpraxis sowie in der Dramatik ankämpfte. Vor allem die bis dahin scheinbar unanfechtbare Orientierung am psychologisch realistischen Stil nach Ibsen, der besonders das Nationaltheater in Oslo seit seinem ersten Intendanten Bjørnstjerne Bjørnson (1899 bis 1907) bestimmte, wurde von Bugge stark kritisiert.¹¹ In diesem Sinne postuliert Bugge in seinem Manifest ein Theater als ideal, das seine eigenen szenischen Mittel ins Zentrum der Betrachtungen stellt, und sieht sich somit selbst in einer Traditionslinie des in Belgien und Frankreich aufkommenden Symbolismus,¹² der mit den Konventionen des Naturalismus bricht.¹³

⁸ vgl. Kisela. Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-Tradisjonen. S. 7-21.

⁹ vgl. Arntzen, Knut Ove. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. In: Fehr, Drude von der; Hareide, Jorunn. *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Det Norske Samlaget, 2004. S. 11-41. S. 12.

¹⁰ Stein Bugge inszenierte am Nationaltheater in Oslo und an *Den Nationale Scene* in Bergen, die er auch von 1946-1948 leitete. Er verfasste außerdem einige Dramen, vor allem Komödien, die durch einen lyrischen und poetischen Stil, im Gegensatz zum, zu seiner Zeit vorherrschenden, Realismus und Naturalismus, geprägt waren.

¹¹ vgl. Arntzen. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. S. 14.

¹² Maurice Maeterlinck gilt in diesem Zusammenhang als ein wichtiges Vorbild für die von Bugge angestrebte Verdrängung des Naturalismus und die Retheatralisierung des Theaters.

¹³ Die Theaterreform um 1900 zeigt sich als eine Kritik am naturalistischen Theater, am Psychologismus und den aufklärerisch-rationalistischen Grundlagen des Naturalismus. Das Ziel der Reformen war die Erneuerung des Kunstcharakters des Theaters entgegen der naturalistischen Verdoppelung der Alltagswelt auf der Bühne sowie die Befreiung des Theaters von der Dominanz der Literatur. ; vgl. Brauneck, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 63ff.

„<Det rene teater> – slik det er blitt utformet av en rekke lysende begavelser innenfor moderne teaterhistorie – har løst scenekunsten både fra den <litterære analyse> og den <sceniske realisme>.”¹⁴

Wie die Vertreter der Retheatralisierung des Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sucht Bugge wesentliche Bezüge für sein Theater bei vorbürgerlichen Theaterformen und erklärt das antike und mittelalterliche Theater schließlich zu den idealen Vorbildern. Bugge unterstreicht in diesem Zusammenhang die religiöse Dimension des Theaters, die sich in einer Erfahrung der Zugehörigkeit und Begegnung von Zuschauer und Akteuren zeige. Die Retheatralisierung des Theaters hat in Bezug auf den Stil der Inszenierung wesentliche Folgen. Diese sollte nicht mehr nur einen dramatischen Text wiedergeben, sondern nach Bugge vielmehr ein Bild des inneren Seelenzustandes des Schauspiels zeichnen und gleichzeitig ein zusammengesetzter und sich immer wieder verändernder Ausdruck des dramatischen Konflikts im Stück sein.¹⁵ Die räumlichen Dimensionen mussten somit in der „regieabhängigen Textkonzeption“ grundlegend mit einbedacht werden, um eine Beziehung zwischen Text und Raum aufzeigen und thematisieren zu können. Das zentrale Moment am Theater blieb bei all der Stilisierung von Bühne und Sprache der lebende Mensch in seiner Beziehung zum Raum.¹⁶ Stein Bugge war, wie Arntzen aufzeigt, der einzige Verfasser eines Manifests in der norwegischen Theatergeschichte, der mit aller Deutlichkeit die neuen Entwicklungen im europäischen Theater aufnahm.¹⁷ Im Sinne der Retheatralisierung sollten die theatralen Mittel ihre Autonomie zurückerlangen und in ihrer Synthese als Ausdruck eines Spiels von Worten, Raum und Figuren fungieren. Als ästhetisches Prinzip diente Bugge der Rhythmus, der die Elemente im Raum nicht mehr im Sinne von Nachahmung, sondern durch freie Fantasie anordnen konnte. Die nun gleichberechtigten ästhetischen Mittel des Theaters waren für Stein Bugge Worte und Mimik, Raum und Plastik, Licht und Musik.

¹⁴ Stein Bugge zitiert nach: Arntzen. *Prosjektarbeid på teateret og norsk drama*. S. 14. [„<Das reine Theater> – so wie es sich durch eine Reihe herausragender Genies innerhalb der modernen Theatergeschichte entwickelt hat – hat die Bühnenkunst sowohl von der <literarischen Analyse> als auch dem <szenischen Realismus> befreit.“] Übersetzung Marion Titsch.

¹⁵ vgl. Arntzen. *Prosjektarbeid på teateret og norsk drama*. S. 15.

¹⁶ Arntzen weist hinsichtlich der Entwicklung eines neuen Inszenierungsstils auf neue Formen im norwegischen Theater hin, die von den Arbeiten Max Reinhardts inspiriert wurden. Die Schauspielerin und Regisseurin Johanne Dybwad (1867-1950), die Ende des 19. Jahrhunderts einen psychologisch-realistischen Schauspielstil für die Frauenrollen in Ibsens Dramen entwickelte, begann, inspiriert von den modernen Theaterbewegungen Europas, zu Beginn des 20. Jahrhunderts selbst vor allem Ibsen-Dramen im Zeichen eines stilisierten Monumentalismus zu inszenieren und entfernte sich somit weitgehend vom psychologischen Realismus.

¹⁷ vgl. Arntzen. *Prosjektarbeid på teateret og norsk drama*. S. 16.

Trotz all der Entwicklungen und Inspirationen, welche die Enthierarchisierung der Bühnenmittel und die Betonung der szenisch visuellen Elemente des Theaters anstrebte, prägte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiterhin der psychologische Realismus im Sinne der Tradition Ibsens das norwegische Theater. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigte sich jedoch neben dem weiterhin dominierenden psychologischen Realismus verstärkt auch ein poetisches Theater in Richtung eines neo-expressionistischen Stils, das sich vor allem unter dem bereits erwähnten Regisseur und Intendanten Kjetil Bang-Hansen in den 1970er Jahren dem Rhythmus als wesentliches ästhetisches Prinzip für das Theater widmete, somit an Stein Bugges theoretische Überlegungen anknüpfte und sich im Rahmen der Projekttheater etablieren konnte.

2.1.2 Die Projektarbeiten im neuen norwegischen Theater – theaterästhetische und dramentheoretische Konsequenzen

Die Entwicklung einer neuen norwegischen Dramatik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht in engem Zusammenhang mit theaterästhetischen Erneuerungen und kann somit auch von einer theaterwissenschaftlichen Perspektive betrachtet werden, wie Knut Ove Arntzen im Zuge seiner Untersuchungen in seinem Aufsatz „Prosjektarbeid på teateret og norsk drama“ (Projektarbeit am Theater und in der norwegischen Dramatik) aufzeigt.¹⁸ Arntzen sieht die Bestrebungen und Ergebnisse der Projekttheater, an denen er selbst aktiv beteiligt war, in einer Entwicklungslinie mit den im 20. Jahrhundert durch die Theateravantgarde und ihre Retheatralisierung des Theaters neu aufkommenden theaterästhetischen Fragestellungen. Die Theaterversuche der Projekttheater in Norwegen trugen wesentlich zu theaterästhetischen und dramentheoretischen Weiterentwicklungen bei, die mit der Traditionslinie des psychologischen Realismus nach Ibsen brachen. Arntzens Untersuchungen geben hierzu einen umfangreichen Überblick und sollen im Weiteren zur Darstellung des Kontextes, in welchem Fosses Dramenproduktion zu sehen ist, herangezogen werden.

¹⁸ Arntzen. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. S. 11-41.

Die Entwicklung einer neuen Dramatik nach Ibsen sowie neuer theaterästhetischer Formen wurde in Norwegen in den 1980ern wesentlich durch eine enge Zusammenarbeit unter Theatermachern, Schriftstellern und auch bildenden Künstlern ermöglicht.¹⁹ Ein dialogorientiertes Projektarbeitsmodell wurde sowohl innerhalb der etablierten Theaterhäuser als auch in der freien Szene zentral für die Entwicklung der neuen Dramatik in Norwegen.²⁰ Den Anfang machten 1972 Kjetil Bang-Hansen und seine Gruppe *Teatret Vårt* in Molde.²¹ Bang-Hansens Theaterverständnis hängt eng mit jenem von Stein Bugge zusammen. Die Gruppe arbeitete mit einem poetisch-realistischen Inszenierungsstil an der Neuinterpretation klassischer Texte und orientierte sich in der szenischen Gestaltung besonders am ästhetischen Prinzip des Rhythmus. In den neu entwickelten Dramaturgien sollte der Text nicht mehr im Vordergrund stehen und bloß vermittelt werden, sondern die Schauspieler, der Raum und der Text wurden als gleichberechtigte Elemente zueinander in Beziehung gesetzt. *Teatret Vårt* strebte ein Theater an, das vor allem die existentielle Dimension, im Gegensatz zu den in den 1970ern stark vertretenen politischen Theaterformen, betonen sollte.²² Die Ziele der Gruppe waren demnach nicht didaktischer und analytischer Natur, sondern wurden auf die existentielle und individuelle Dimension des Theaters bezogen, die sich in dem Moment der Erfahrung sowohl für Akteure als auch für Rezipienten zeige. Diese existentielle Dimension weist, wie Arntzen bemerkt, auf Jerzy Grotowski und Peter Brook und somit die wichtigsten internationalen Theatermethodiker dieser Zeit hin, die im Theater das Rituelle und die Gegenwärtigkeit suchten.²³ Theater wurde primär als ein Ort der Erfahrung verstanden, der in der Gegenwärtigkeit und Simultaneität von Rezeption und Produktion seine Bestimmung hat. Grotowski spricht in diesem Zusammenhang vom Theater als einer spürbaren, unmittelbaren und lebendigen Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum.²⁴ Peter Brook sieht in dieser unmittelbaren Kommunikation die Magie des Theaters, durch die sein unsichtbarer Gehalt schaubar und erfahrbar wird. Wie Arntzen bemerkt, eröffnete dieser neo-expressionistische Regiestil im europäischen Theater der 1980er Jahre vor allem dem Schauspieler neue Möglichkeiten sich im Raum zu entfalten und auszudrücken, und gewährt

¹⁹ vgl. Arntzen. *Prosjektarbeid på teateret og norsk drama*. S. 13.

²⁰ vgl. Arntzen. *Prosjektarbeid på teateret og norsk drama*. S. 27f.

²¹ Die neuen Entwicklungen im norwegischen Theater und der norwegischen Dramatik gingen weitgehend von den Theatern außerhalb der Hauptstadt Oslo und des Nationaltheaters, wo weiterhin im Sinne einer „Ibsentradition“ ein psychologisch-realistischer Stil wirksam war, aus.

²² vgl. Arntzen. *Prosjektarbeid på teateret og norsk drama*. S. 18.

²³ vgl. Arntzen. *Prosjektarbeid på teateret og norsk drama*. S. 19.

²⁴ vgl. Brauneck. *Theater im 20. Jahrhundert*. S. 416.

dem Rezipienten neue ästhetische Erfahrungen. Gerade die Betonung der existentiellen Dimension des Theaters prägten die neuen Theaterarbeiten in Norwegen, wie auch Fosses Theatertexte.

Arntzen beschreibt den Zustand der norwegischen Gegenwartsdramatik und des institutionellen Theaters bis in die 1980er Jahre, mit wenigen Ausnahmen, als einen der Stagnation, auf den schließlich neue starke Impulse folgen sollten.²⁵ Die Autorin Cecilie Løveid begründete in den 1980er Jahren eine neue norwegische Dramatik, die sowohl einen neo-expressionistischen Stil, welcher die Verletzbarkeit und Präsenz des Schauspielers auf der Bühne fokussierte, als auch die Konzentration auf das Visuelle neben dem Textlichen und somit die internationalen Theaterentwicklungen, reflektierte. Løveids Bilder, die sie in ihren durch einen lyrischen, fragmentarischen und assoziativen Aufbau charakterisierten Theatertexten entwirft, wurden zu einer Herausforderung für Regisseure und Bühnenbildner und sprengten die Grenzen und Erwartungen der Rezipienten hinsichtlich des bisherigen psychologischen Realismus nach Ibsen im norwegischen Theater und in der norwegischen Dramatik.²⁶

1985 wurde schließlich das erste norwegische Dramatikerfestival in Oslo organisiert, das die neuen Impulse in der Dramatik weiter inspirieren sollte. Gleichzeitig fand 1985/86 der erste Kurs für Autoren, die Theatertexte verfassen wollten, an der *Skrivekunstakademiet* (Akademie für kreatives Schreiben) in Hordaland statt, bei dem unter anderem Cecilie Løveid und der Dramaturg und Intendant von *Den Nationale Scene*, Tom Remlov, unterrichteten.²⁷ Der Schriftsteller und Begründer dieses Dramatikerkurses Rolf Sagen hoffte, ein neues norwegisches Theater, für das die enge Zusammenarbeit zwischen Autoren und Theatermachern wesentlich sein sollte, mitbegründen zu können, nachdem in den Jahren zuvor die norwegischen Dramatiker weitgehend aus der praktischen Theaterarbeit ausgeschlossen worden waren. Für die Entwicklungen einer neuen norwegischen Dramatik war somit ein Theorie-Praxis-Modell zentral, das Rolf Sagen zusammen mit dem hier bereits zitierten Theaterwissenschaftler Knut Ove Arntzen entwickelte und eine enge Zusammenarbeit

²⁵ vgl. Arntzen. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. S. 31f.

²⁶ vgl. Arntzen. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. S. 30f.

²⁷ vgl. Arntzen. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. S. 32f.

zwischen Autoren, Dramaturgen, Regisseuren und Schauspielern forderte.²⁸ Die Entwicklungen in der Dramenproduktion waren somit stark durch ein neues Verständnis bezüglich des Verhältnisses von Text und Theater und deren gegenseitige Inspiration bestimmt. Unter Tom Remlov kam es schließlich zu einer engen Zusammenarbeit zwischen dem ersten Dramatikerkurs und *Den Nationale Scene*, wo viele der neuen Theatertexte unter Remlovs Intendanz zur Aufführung gebracht wurden. Im Zeitraum von 1986-1996, dem sogenannten *Bergens-prosjektet* (Bergensprojekt) fanden ungefähr 50 Uraufführungen neuer norwegischer Dramatik statt.²⁹

Fosse nahm 1985 auf eine Einladung hin am ersten Dramatikerkurs teil, verfasste jedoch damals aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit dem Dramaturgen Remlov bezüglich deren unterschiedlicher Kunstauffassungen noch keinen Theatertext.³⁰ Fosse äußerte sich zu dieser Zeit noch weitgehend negativ über die Funktion und Bedeutung des Theaters. In seinem Essay *About myself as a playwright* beschreibt Fosse sein Verhältnis zum Theater, welches vorerst nicht vorhanden und nahezu von Hass geprägt war.

„I am a playwright, but to tell the truth, I never really wanted to be one. On the contrary, I didn't like the theater and I said, on different occasions, for instance in interviews, that I actually hated the theater, at least Norwegian theater.“³¹

Wie Leif Zern in Bezug auf den französischen Theaterwissenschaftler Georges Banu meint, kann dieser Theaterhass als ein interner im Gegensatz zu einem externen, der sich gegen das Wesen des Theaters richtet, betrachtet werden.³² Fosse wendet sich gegen einen bestehenden Zustand im Theater und zweifelt am Vermögen des Theaters, sich von billigen Kompromissen und dem Unterhaltungszwang frei zu machen. Durch eine Studienreise, die Fosse nach Deutschland führte und unter anderem mit Botho Strauss' Dramatik bekannt machte, erhielt er jedoch neue Perspektiven auf das Theater und seine dramatischen Mittel, die nicht länger einem psychologischen Realismus gewidmet sein mussten.³³ Fosses erster Theatertext entstand schließlich 1992 im Dialog mit Botho Strauss' Erzählung *Ihr Brief zur Hochzeit* (1987) unter dem Titel *Og aldri skal vi skiljast* (*Und trennen werden wir uns nie*).³⁴

²⁸ vgl. Arntzen. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. S. 33.

²⁹ vgl. Arntzen. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. S. 34.

³⁰ vgl. Kisela. Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-Tradisjonen. S. 20.

³¹ Fosse, Jon. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999. S. 253.

³² Zern, Leif. *Das leuchtende Dunkle – Zu Jon Fosses Dramatik*. München: epodium, 2006. S. 16.

³³ vgl. Arntzen. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. S. 34.

³⁴ vgl. Arntzen. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. S. 35.

Folgt man den Untersuchungen von Arntzen bezüglich der Entwicklung einer neuen norwegischen Dramatik, die vor allem im Rahmen des Bergensprojekts schließlich entwickelt und aufgeführt wurde, wird deutlich, dass sich ein neuer Stil, der sich auf die poetischen und visuellen Mittel des Theaters besinnt, gegen einen noch weiterhin an den Theatern präsenten psychologischen Realismus nach Ibsen etablieren konnte. Die Grundlagen dieser Entwicklungen zeigen sich in den Projektarbeiten der 1980er und 1990er Jahre in Norwegen, die wiederum an Stein Bugges Reflexionen über die Theateravantgarde aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anknüpfen. Jon Fosses Theatertexte, sein grundsätzliches Verständnis von Theater sowie seine herausragende Bedeutung für die norwegische Dramatik und das Theater lassen sich ohne diese Hintergründe nicht ausreichend nachvollziehen. Fosse arbeitet an einer spezifischen Dramaturgie, die sich wesentlich von den dramatischen Konventionen eines illusionistischen, psychologisch-realistischen Theaters abgrenzt. Bevor jedoch die spezifische Dramaturgie von Fosses Theatertexten im Rahmen des analytischen Teils dieser Diplomarbeit genauer untersucht wird, soll im Folgenden auf Basis einiger seiner Essays auf das, den Theatertexten zugrundeliegende Theaterverständnis eingegangen und dieses in einem weiteren theatertheoretischen und theaterästhetischen Zusammenhang reflektiert werden.

2.2 Jon Fosse und das Theater

In seinen *Gnostiske essay (Gnostische Essays)*³⁵ behandelt Jon Fosse neben den Bereichen des Literarischen, Bildlichen, Persönlichen und Theoretischen in mehreren Beiträgen auch das Theatrale und verdeutlicht hier seine Position als Dramatiker sowie seine persönliche Auffassung von Theater. Im Folgenden sollen jene Abschnitte kritisch in einem größeren theatertheoretischen bzw. theaterästhetischen Kontext betrachtet werden, die besonders auf die Beziehung von Fosses Theatertexten und der konkreten Theatersituation eingehen. Das in diesem Kapitel herausgearbeitete Theaterverständnis des Autors, das auf eine spezifische Theaterästhetik hinweist und sich in Beziehung zu bestimmten Entwicklungen im

³⁵ Der Titel spielt auf die zentrale Thematik in Fosses literarischem Werk und seiner Literaturtheorie an, die um die Frage nach der Darstellbarkeit des Unsichtbaren und Mystischen, dem Unsagbaren, kreist. Gnosis (altgr. [Gottes-]Erkenntnis), als die in der Schau Gottes erfahrene Welt des Übersinnlichen, beschreibt hellenistische, jüdische und christliche Versuche der Spätantike, die im Glauben verborgene Geheimnisse durch philosophische Spekulation zu erkennen und so zur Erlösung vorzudringen versuchten. Es handelt sich also um ein Wissen, das nicht definierbar, sondern individuell ist und nur durch Bilder, Metaphern und Parabeln wie zum Beispiel durch die Kunst vermittelt werden kann.

europäischen Theater des 20. Jahrhunderts, vor allem der Retheatralisierung des Theaters und der damit einhergehenden Aufwertung des Zuschauers zu einem mitschöpferischen und zentralen Aspekt der Theatererfahrung, bestimmen lässt, soll im Weiteren als Grundlage für die Analyse der dramaturgischen Strategien in Fosses Theater texts sowie deren ausgewählten Inszenierungen dienen. Durch die Bestimmung der Theater texts als zwischen den Konventionen des Dramatischen und Postdramatischen liegend, soll außerdem deren Bruch mit einer Traditionslinie ausgehend von Ibsens psychologisch-analytischem Realismus weiter verdeutlicht werden.

2.2.1 Zur Intensität der ästhetischen Erfahrung

In dem Essay *About Myself as a Playwright* beschreibt Fosse seine Herangehensweise bezüglich des Verfassens eines Theater texts als ein Prinzip der Reduktion und Konzentration, das zu einer Intensivierung der ästhetischen Erfahrung führen soll.

„So for the first time I sat down and tried to write a play; before sitting down I decided that I would write a play with only a few characters, in one place, in one single space of time and that kind of story I was going to write would be so intense that people who watched it for one hour or so would get an intense experience which in a way would change their view of life.“³⁶

Die dramaturgischen Prinzipien, die Fosse an seinen Texten anwendet, haben eine konkrete Funktion, die bereits im Prozess des Schreibens die Theatersituation grundlegend mit berücksichtigen. Im Sinne der im vorhergehenden Kapitel dargestellten engen Beziehung von Theater- und Dramenproduktion in Norwegen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sollen auch Fosses Theater texts hier nicht nur als autonome literarische Texte betrachtet werden. Sie sind wesentlich für den Moment der Aufführung konzipiert, in welchem der Zuschauer als mitschöpferischer Part miteinbezogen wird. Die Essenz des Theaters liegt bei Fosse somit gerade im Moment der intensiven Erfahrung, die durch die grundsätzliche Bestimmung des Theaters – der Gegenwärtigkeit der Darstellung und somit der Simultanität von Produktion und Rezeption – charakterisiert ist.

Fosse beschreibt diese intensiven Momente der Theatererfahrung mit Hilfe einer Redeweise, die aus dem Ungarischen stammt. Hier wird von einem „gelungenen“

³⁶ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 253.

Theaterabend gesprochen, wenn ein Engel die Bühne oder besser gesagt, den Theaterraum „durch“-quert hat.³⁷ Es handle sich um einen magischen Moment und die Anwesenheit von etwas Mystischem, das gleichsam unsichtbar den Text und die Schauspieler durchdringt und ebenso unsichtbar wieder verschwindet.³⁸ Der Augenblick bleibt unerklärlich, „un-fassbar“. Im Sinne eines alles durchdringenden Phänomens ergreift dieser magische Moment nicht nur die Produzenten des Schauspiels und wird vom Rezipienten bloß visuell wahrgenommen, sondern er entsteht gerade in der Gegenwärtigkeit der spezifischen Beziehung von Bühne und Zuschauerraum. Als Voraussetzung für diesen intensiven, gemeinschaftlichen Moment der Theatererfahrung muss somit eine spezifische Atmosphäre,³⁹ die für den Moment der ästhetischen Erfahrung im Theater entscheidend ist, gegeben sein. Wie Sabine Schouten beschreibt, ist jeder Raum – so auch der Theaterraum – von einer spezifischen Atmosphäre geprägt, die entweder aus unwillkürlich zusammenwirkenden oder bewusst inszenierten Qualitäten eines Ortes resultiert.⁴⁰ Auch wenn die Wirkung der inszenatorisch hergestellten theatralen Atmosphären vom subjektiven Empfinden des Zuschauers abhängig ist, können die inszenierten Stimmungsräume hinsichtlich der, zur Herstellung der Atmosphären verwendeten Theatermittel und der szenischen Komposition im Zuge einer theaterästhetischen Fragestellung, wie sie auch in dieser Arbeit zentral ist, analysiert werden.⁴¹

Hinsichtlich der Funktion der intensiven, unerklärbaren Momente der Theatererfahrung beansprucht Fosse die Wirkung von neuen Einsichten und Erkenntnissen, die nicht begrifflich, sondern emotional sind.

³⁷ vgl. Fosse, Jon. Når ein engel går gjennom scenen. In: Fosse, Jon. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999. S. 241-242.

³⁸ Fosse unterscheidet an dieser Stelle im norwegischen Original zwischen den Ausdrücken „å gå over scenen“ (über die Bühne gehen) und „å gå gjennom scenen“ (durch die Bühne hindurch gehen) und betont somit eine alles durchdringende Wirkung dieses magischen und nicht begrifflich fassbaren Moments des Theaterabends.

³⁹ Der Begriff *Atmosphäre* wird hier bezüglich seiner ästhetischen Bedeutung als leiblich affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation verstanden.

⁴⁰ vgl. Schouten, Sabine. Atmosphäre. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 13-16. hier: S. 13.

⁴¹ Im Zuge der Inszenierungsanalysen in Kapitel 4 und 5 wird somit auch der Frage nachgegangen, mit welchen theatralen Mitteln die jeweils spezifische Atmosphäre hergestellt wird.

„[...] då eit eller anna uforklarleg oppstår i møte mellom scene og sal, så ser det for meg ut til at enkle ord i enkle menneskelege gjerne tarvelege situasjonar, noko svært konkret, då blir så enkelt, ja så materielt, at det opphevar sin eigen materialitet og blir til ei slags brå djup ny innsikt som ikkje er omgrepsleg, men emosjonell. Ei innsikt som faktisk, innanfor teatrets ritualitet, ikkje er individuell, men kollektiv, det oppstår eit slags sårt menneskeleg fellesskap som lar seg merke.”⁴²

Die reduzierte, konkrete Form kann eine Intensität erzeugen, die den Rezipienten zu einer kontemplativen Erfahrung führt, einem existentiellen Moment der Selbstbegegnung und der Begegnung mit dem Anderen im Theaterprozess. Die spezifische theatrale Ästhetik, die Fosse mit seinen Theatertexten intendiert, zeigt somit ihre Wirkung in einer Form sinnlicher Erkenntnis.⁴³

„For me these intense and clear moments, in spite their being unexplainable, are moments of understanding; they are moments when the people who are present, the actors, the audience, together experience something which makes them understanding something they never before have understood, at least not as they know understand it. But this understanding is not mainly intellectual; it is a kind of emotional understanding which, as I have said, is mainly unexplainable, at least intellectually. It probably can't be explained, it can just be shown, it's an understanding through emotions.”⁴⁴

Durch die spezifische Dramaturgie seiner Theatertexte intendiert Fosse also nicht eine spezifische Aussage, sondern vielmehr einen offenen Inhalt und ermöglicht dadurch die Interpretation und Weiterformung der textlichen Vorlage beispielsweise durch den Prozess der szenischen Transformation und den mitschöpferischen Geist des Rezipienten. Es geht Fosse um die Erzeugung intensiver Momente bzw. Stimmungsräume, die über den Weg der ästhetischen Erfahrung zu neuen Erkenntnissen führen können. Das Verstehen („innsikt“) ist in diesem Fall nicht länger ausschließlich von der Vernunft geleitet und als ein rationales Erkennen zu begreifen, sondern lässt sich vielmehr als ein emotionales Wissen beschreiben, das sich erst im Moment der Erfahrung erschließt. Fosse definiert Kunst allgemein in seinem Essay *Kva er det som får det som skjer til å skje?* als etwas, das dem Wissen („røyndommen“) entgegengesetzt ist.⁴⁵ Für den Dramatiker ist zwar die Frage nach der Ursache für das

⁴² Fosse. *Gnostiske essay*. S. 242. [„ (...) wenn das eine oder andere Unerklärliche in der Begegnung zwischen Bühne und Zuschauerraum entsteht, dann wirkt es für mich, als würden einfache Worte in den einfachen, oft stummen Situationen zwischen den Menschen, also etwas sehr Konkretes, dann so einfach werden, ja so materiell, so dass es seine eigene Materialität aufhebe und zu einer Art tiefer neuer Einsicht führe, die nicht begrifflich, sondern emotionell ist. Eine Einsicht, die schließlich im Rahmen der Ritualität des Theaters nicht individuell, sondern kollektiv ist und eine Art zerbrechliche menschliche Gemeinschaft, die erfahrbare wird, entstehen lässt.“] Übersetzung Marion Titsch

⁴³ Gerade im 20. Jahrhundert wird *Ästhetik* weitgehend als *Aisthesis* verstanden, als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis, und intendiert somit die Rehabilitierung des Sinnlichen gegenüber rationalistischen und instrumentellen Denkmodellen in der Philosophie. ; vgl. Kolesch, Doris. *Ästhetik*. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. J. B. Metzler: Stuttgart; Weimar, 2005. S. 6-13.

⁴⁴ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 255.

⁴⁵ vgl. Fosse. *Gnostiske essay*. S. 251-252.

Geschehene zentral, er gibt jedoch keine Antwort auf diese Frage, sondern beschreibt nur ein Bild vom Geschehen und ermöglicht dem Rezipienten durch die Konzentration auf die Form die ästhetische Erfahrung. In „den autentische dramatische kunsten“⁴⁶ zeigt sich ein anderes Wissen, eine andere Wahrheit, die sich gerade durch ihren Abstand und ihr Wechselspiel zur Rationalität definiert. Fosses Denken ist deutlich in Zusammenhang mit einer postmodernen Theorie zu sehen, die das Irrationale, Verrückte, Bedeutungslose, das Schweigen, das Hässliche und Unlogische wieder im Gegensatz zur Moderne in ihr Denken mit einbezieht.⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Fosses Begriff der „intensiven Erfahrung“ grundsätzlich den Moment der ästhetischen Erfahrung an sich beschreibt, welche einen spezifischen Modus der Erfahrung im Umgang mit Kunst und anderen ästhetischen Phänomenen meint und die Dinge in ihrem momentanen und simultanen Erscheinen wahrnehmen lässt.⁴⁸ Fosse spricht jedoch von einer „intensiven“ Erfahrung sowie einer „emotionalen Einsicht“ und weist somit bereits auf die Wirkung der ästhetischen Erfahrung hin. Im Zuge einer Analyse von Fosses Theatertexten und deren Inszenierungen stellt sich somit die Frage nach der besonderen Qualität dieser intensiven Erfahrung im Prozess der Rezeption, die bereits zu Beginn wirkungsästhetischer Überlegungen wie beispielsweise in Aristoteles *Poetik* gestellt wurde.

„In diesen Texten wird Theater als eine transformative Performanz vorausgesetzt, die den Beteiligten die Möglichkeit zu einer besonderen Art der Erfahrung eröffnet, die sich am ehesten als Schwellenerfahrung bzw. als eine Erfahrung der Liminalität⁴⁹ beschreiben lässt. [...] eine Erfahrung, welche die Beteiligten in den Zustand eines >Zwischen< versetzt.“⁵⁰

Diese Möglichkeit einer Transformation durch die theatrale Praxis wird grundsätzlich in den besonderen medialen Bedingungen von Aufführungen lokalisiert, also in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt sich wieder eine Veränderung der Struktur der theatralen Kommunikation im europäischen

⁴⁶ Fosse. *Gnostische essay*. S. 252

⁴⁷ vgl. dazu die elf Merkmale der Postmoderne nach Ihab Hassan in: Hassan, Ihab. Postmoderne heute. In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.). *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH-Verl.-Ges., 1988. S. 47-56.

⁴⁸ vgl. Fischer-Lichte, Erika. Ästhetische Erfahrung. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. J. B. Metzler: Stuttgart; Weimar, 2005. S. 94-101.

⁴⁹ Der Begriff der *Liminalität* beschreibt bei dem Ethnologen Victor Turner den Schwellenzustand nach der rituellen Loslösung von herrschenden Sozialordnungen.

⁵⁰ vgl. Fischer-Lichte. Ästhetische Erfahrung. S. 96. ; Aristoteles beschreibt die Funktion des tragischen Theaters als Erregung von *eleos* und *phobos* (Jammer und Schauder), die durch bzw. in der Aufführung affektiv hergestellt werden und den Befallenen im Sinne einer Reinigung (*katharsis*) von ebendiesen Affekten verändern sollen.

Theater und die Verlagerung des primären Interesses auf das Verhältnis von Bühne und Zuschauer.⁵¹ Der Rezipient als aktiver Mitschöpfer im Prozess des dramatischen Erlebnisses rückt in den Mittelpunkt der theaterästhetischen Reflexionen.⁵² Der Theaterreformer Georg Fuchs führte beispielsweise die Vorstellung eines transformatorischen Potentials von Theateraufführungen in den Diskurs von Theater des beginnenden 20. Jahrhunderts zurück, indem er dieses zum Ritual in Beziehung setzte. Theater als autonome Kunst, wie sie im Literatur-, Bildungs- und Einfühlungstheater des 19. Jahrhunderts überliefert war, schien nach Fuchs nicht mit transformativen Kräften ausgestattet zu sein und deshalb sollten sich die neuen Theaterformen wieder in Richtung eines Rituals entwickeln.⁵³

An dieser Stelle sollen Fosses Theatertexte bezüglich ihrer Funktions- und Wirkungsprinzipien nicht jenen des Rituals gleichgesetzt werden. Die neuen Einsichten, die sich für Fosse in der ästhetischen Erfahrung seiner Theatertexte im Rahmen der Aufführung einstellen sollen, entstehen jedoch unter anderem durch die Ritualität des Theaters, die sich im Charakter der gegenwärtigen, kollektiven Erfahrung zeigt.⁵⁴ In den theaterästhetischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts wurde durch die neuerliche Betonung der Ko-Präsenz und der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum auf den rituellen Charakter des Theaters hingewiesen. Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von der Wiederentdeckung des Theaters als transformative Performanz in Theorie und Praxis im 20. Jahrhundert.⁵⁵ In unterschiedlichsten Aufführungen haben sich höchst verschiedenartige Transformationen gezeigt, in denen sich ästhetische Erfahrung als Schwellenzustand manifestieren kann. Auch im folgenden Zitat Fosses wird in diesem Zusammenhang deutlich, dass der Autor wesentliche Entwicklungen des Theaters im 20. Jahrhundert bezüglich der Betonung von Performativität und Präsenz sowie seiner Wurzeln in der Ritualität übernimmt.

„Og det er når dette nærværet syner seg, i bråe glimt, at teater lettat og blir møda verd. Slik har jeg opplevd det, og eg har mellom anna skrive om dei fortetta augneblinkane når det usynlege viser seg som augneblinkar då ein engel går gjennom scenen.“⁵⁶

⁵¹ vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers – Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen; Basel: Francke, 1997. S. 9.

⁵² vgl. Fischer-Lichte. *Die Entdeckung des Zuschauers*. S. 12.

⁵³ vgl. Fischer-Lichte. *Ästhetische Erfahrung*. S. 98f.

⁵⁴ vgl. hier: Kapitel 2.2.1, S. 15

⁵⁵ vgl. dazu u.a.: Fischer-Lichte. *Die Entdeckung des Zuschauers*.

⁵⁶ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 260. [„Und wenn sich diese Gegenwärtigkeit zeigt, im unberechenbaren Augenblick, wird das Theater wieder leichter und ist der Mühe wert. So habe ich es erfahren, und ich habe u.a. über die verdichtenden Augenblicke geschrieben, in denen sich das Unsichtbare wie in jenen Momenten zeigt, wenn ein Engel durch die Szene hindurch geht.“] Übersetzung Marion Titsch

Die magischen, engelhaften Momente im Theater, in denen das Unsichtbare und ihre Energie bzw. Wirksamkeit⁵⁷ sichtbar wird, sind durch den gegenwärtigen Charakter des Theaters möglich. In der Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer liegt schließlich die spezifische Energie der ästhetischen Erfahrung, welche im gemeinschaftlichen Erleben, einem beinahe rituellen Prozess, zu sinnlichen Erkenntnissen führen soll.

2.2.2 Der Schauspieler zwischen Repräsentation und Präsenz

Hans-Thies Lehmann beschreibt in seiner Abhandlung über das postdramatische Theater die Entwicklung einer neuen strukturellen Qualität des Performance Textes, der „mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information“⁵⁸ ist. Gerade in der Intention Fosses in seinen Theatertexten eine intensive Erfahrung für den Zuschauer zu schaffen, die sich vielmehr über ein sinnliches als ein begriffliches Verstehen erschließt, zeigt sich eine Schnittstelle zur Theorie des Postdramatischen und der Betonung von Präsenz, Energetik und geteilter Erfahrung. Gleichzeitig spielen bei Fosse jedoch auch dramatische Konventionen, wie jene der Repräsentation einer Handlung oder einer ganzheitlichen Figur, auch wenn diese Kategorien nicht konsequent eingelöst werden, noch eine wichtige Rolle. Gerade im Spannungsfeld zwischen den Konventionen und den von ihnen evozierten Erwartungshaltungen zeigt sich der eigentlich spezifische Charakter von Fosses Theatertexten, der im Zuge der in den nächsten Kapiteln folgenden Analysen noch genauer veranschaulicht werden wird. Hinsichtlich Fosses Theaterverständnis und einer spezifischen Theaterästhetik wird dieses Spannungsfeld gerade auch in der Auffassung des Schauspielers und seiner Mittel und Funktion im Theaterprozess deutlich.

⁵⁷ Der Begriff *Energie* wird hier im ästhetischen Zusammenhang als eine starke, körperliche, affektive, imaginäre oder mentale Wirkung eines Objekts, Textes, Stoffes, Bildes oder Körpers verstanden, die eine bestimmte Interaktion, ein stimmungsgeladenes Zusammenspiel zwischen Akteur und Zuschauer voraussetzt oder erst beschreibt. Die Erfahrung von Energie im Theater ist, wie Jenny Schrödl bemerkt, immer auch verbunden mit der Möglichkeit einer Transformation des Wahrnehmenden im Sinne einer Veränderung seines körperlichen, emotionalen und mentalen Zustandes. ; vgl. Schrödl, Jenny. Energie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolsch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 87-90.

⁵⁸ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 146.

In der Betonung der essentiellen Bedeutung einer intensiven Erfahrung, die durch die Gegenwärtigkeit des Theaters ermöglicht wird, zeigt sich Fosses Auffassung einer spezifischen Spielweise der Akteure im Theater.

„Den gode kunstnarlege prestasjonene finst dermed verken i det private sansa og meinte eller i det offentlig allmenne og all-meinte («konsensusen»), heller ikkje i det omgrepslege, men ein stad der imellom som ikkje har noko namn, for den er verken sansing eller allmenn meining eller omgrep, den er verken språklaus eller språk osv.“⁵⁹

Gerade der Schauspieler muss sich an dieser Grenze zwischen dem Allgemeinen und dem Privaten bzw. Subjektiven bewegen und zwischen diesen beiden vermeintlich gegensätzlichen Polen abwägen. In jeder künstlerischen Praxis, wie Fosse am Beispiel der Arbeit des Schauspielers anführt, wirken diese zwei Pole: Abstand (im Sinne von Reflexion) und Nähe (im Sinne von Einfühlung). Der „gute“ Schauspieler soll diese beiden Darstellungsmodi zusammenführen und „viser dermed fram både den andre og det andre (det tause og ord- og omgrepslause andre, som jo er merkbart i god kunst) i spelet sitt“.⁶⁰ In Bezug auf den Schauspielstil sei hier auf die zwei vermeintlichen Gegensätze von Einfühlung und Distanz hingewiesen, die bei Fosse zusammengedacht werden.⁶¹ Ein Schauspieler muss sowohl Einfühlung zeigen als auch einen gewissen Abstand zu seiner Figur wahren, den man auch als eine ironische Distanz bezeichnen kann. Wenn diese jedoch zu groß gerät, dann hebe sich automatisch jeglicher Effekt der Einfühlung auf und die Darstellung würde zu generell geraten und zu einem Klischee werden. Für Fosse ergibt sich aus dieser Beobachtung folgendes Urteil:

„Kanskje kan ein seie at både det «mimetisk» realistiske og ein slags kunstnarleg «heilskap» (som har med både det dramatiske verket og teaterforestillingen som heilskap å gjere) må vise igjen i spelet.“⁶²

Der Schauspieler soll sich nicht der völligen Einfühlung in seine Rolle hingeben, um die Ganzheit des Werkes bzw. der Inszenierung zu wahren und somit das „unsichtbare Andere“ nicht durch ein realistisch, mimetisches Spiel zu verdecken.

⁵⁹ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 258f. [„Die gute künstlerische Leistung zeigt sich somit weder im privaten Sinn und der privaten Meinung, noch im öffentlich Allgemeinen und der allgemeinen Meinung («dem Konsens») sowie auch nicht im Begrifflichen, sondern in einem Ort dazwischen, der keinen Namen hat, weil er weder sinnlich noch eine allgemeine Meinung oder ein allgemeiner Begriff ist, er ist weder sprachlos noch Sprache usw.“] Übersetzung Marion Titsch

⁶⁰ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 260. [„zeigt in seinem Spiel sowohl den Anderen als auch das Andere (das stumme, wort- und begriffslose Andere, das doch in der guten Kunst bemerkbar ist).“] Übersetzung Marion Titsch

⁶¹ vgl. Fosse. *Gnostiske essay*. S. 259.

⁶² Fosse. *Gnostiske essay*. S. 259. [„Vielleicht kann man sagen, dass sowohl das «mimetisch» Realistische sowie eine Art künstliche «Ganzheit» (die sowohl mit dem dramatischen Werk als auch der Theatervorstellung als Ganzes zu tun hat) im Spiel gezeigt werden muss.“] Übersetzung Marion Titsch

Die Präsenz von etwas Unsichtbarem, Unfassbarem und die Repräsentation von etwas Bekanntem sind somit gleichzeitig gegenwärtig in einem Theater, das Fosse als „gut“ bezeichnet. Das Unfassbare kann beispielsweise nicht nur durch Worte repräsentiert werden, sondern erscheint selbst zwischen bzw. in den gegenwärtigen, auch mimetischen Momenten des Theaters. Dieses Unsichtbare, dessen Darstellung die eigentliche Essenz des Theaters sowie der Kunst an sich sei, ist nach Fosse in Anlehnung an Peter Brook⁶³ als eine Qualität zu beschreiben, die in jeder „wahren“ Kunst teilhaben möchte.⁶⁴ Gerade im Theater zeige sich der Prozess des Sichtbarmachens des Unsichtbaren unmittelbar vor den Augen des Betrachters, der selbst einen Teil des Ganzen darstellt. Peter Brook nennt dieses Unsichtbare, das die Qualität des Theaters ausmacht, das „Heilige“ oder „Sakrale“, das sich nicht im Getobe sondern in der Stille durch die Verwandlung ganz gewöhnlicher, realer und bekannter Dinge zu „heiligen“ Momenten zeige.⁶⁵ Für Brooks Darstellung des „heiligen Theaters“ ist die Funktion und Bedeutung des Schauspielers ebenso wichtig wie für Fosse. Es genüge nach Brook nicht für den Schauspieler leidenschaftlich zu fühlen, sondern ein „schöpferischer Sprung“ sei vonnöten, „um die neue Form zu prägen, die ein Behälter und Reflektor seiner Impulse sein könnte“.⁶⁶ Brook beschreibt somit seine Arbeit mit den Schauspielern als einen kreativen Prozess der Formfindung.

„Wir nahmen ein Ereignis, ein Erlebnisfragment und verwandelten sie durch Übungen in Formen, die mittelbar waren. Wir ermutigten die Schauspieler, sich nicht nur als Stegreifspieler zu sehen, die sich blindlings ihren inneren Impulsen auslieferten, sondern als Künstler, die verantwortungsbewußt zwischen Formen suchten und wählten, so daß eine Geste oder ein Schrei wie ein Objekt wird, das er entdeckt und neu gestaltet.“⁶⁷

Das Ziel jeglicher Arbeit an den schauspielerischen Mitteln ist in Brooks Theater, das Unsichtbare durch den Prozess der Darstellung sichtbar zu machen.⁶⁸ Es wird deutlich, dass sich auch Brooks Theater, das als eine wesentliche Inspirationsquelle für Fosse gilt, somit weitgehend von einem psychologisch-realistischen Stil ablöst um durch neue Formen das Unsichtbare im Theater sichtbar zu machen. Der wesentliche Ausgangspunkt für diese neuen Darstellungsformen ist jedoch wiederum das Ereignis an sich, in dem sich der Schauspieler erfährt und durch dessen spezifische Erfahrung dieser zu einem neuen Darstellungsmodus

⁶³ Fosse erwähnt selbst, dass er sich im Zuge seiner theatertheoretischen Lektüre zuallererst mit Peter Brooks Aufsatz *The holy theater* beschäftigt hat. ; Fosse. *Gnostiske essay*. S. 260.

⁶⁴ vgl. Fosse. *Gnostiske essay*. S. 261.

⁶⁵ vgl. Brook, Peter. *Der leere Raum*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1969.

⁶⁶ Brook. *Der leere Raum*. S. 90.

⁶⁷ Brook. *Der leere Raum*. S. 91f.

⁶⁸ vgl. Brook. *Der leere Raum*. S. 92.

gelangen kann. In der Präsenz, der gegenseitigen Anwesenheit von Akteur und Zuschauer, kann das Unsichtbare schließlich in einem Moment der intensiven gemeinschaftlichen Erfahrung sichtbar werden. Jener Moment, in dem ein Engel den Theaterraum durchquert, wie Fosse beschreibt, erfordert somit beim Schauspieler das Bewusstsein für seine körperliche Präsenz, die ebenso Bedeutung konstituiert wie seine Darstellung im Repräsentationsmodus.

2.2.3 Theater ohne Moral

Die intensiven Momente der gegenwärtigen Erfahrung im Theater sind nicht nur an inhaltliche Aspekte geknüpft, sondern vielmehr durch die formalen Mittel bestimmt, die den Theaterabend konstituieren. Im „guten“ Theater gehe es nach Fosse daher viel weniger um Inhalte als um die Art und Weise wie die allgemeinen Themen immer wieder neu interpretiert werden: „it's a question of sensibility, musicality and thinking, not a discussion of current issues“.⁶⁹ Auf die Frage, warum man eigentlich für das Theater schreibe, weist Fosse auf die Notwendigkeit hin einen Ausdruck zu finden, der zuvor noch nicht gegeben war.

„[...] every epoche produces a new kind, or a new dominant variant, of sensibility, musicality and thinking. A contemporary play, a good one, must in a way show a never before seen sensibility, musicality and thinking, it must bring the world something that in a strange way already was there but which one hadn't seen, in other words, a good playwright must have his own voice, as one usually puts it.“⁷⁰

Seinen Ausdruck finde das Theater nach Fosse schließlich vielmehr in der Form als in seinem Inhalt, sofern es seinem Anspruch als Kunstform gerecht werden will. Aus diesen Aussagen von Fosse lässt sich schließen, dass dieser für ein Theater schreibt, das sich wesentlich als autonom versteht und nicht mittelbar der Unterhaltung, der Erziehung oder der politischen Diskussionen dienen soll. Theater, das sich nicht primär formalen Kriterien annehme und stattdessen seine Inhalte nur illustriere, sei somit nach Fosse keine unabhängige Kunst, sondern als ein Mittel für eine spezifische Botschaft zu verstehen. In Bezug auf den amerikanischen Literaturwissenschaftler Harold Bloom bestimmt Fosse für sich als Dramatiker einen unüberwindbaren Gegensatz zwischen dem Versuch „gute Dramatik“ und

⁶⁹ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 256

⁷⁰ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 256

politisch engagierte und appellierende Texte zu verfassen.⁷¹ Fosse relativiert jedoch diese Aussage im Gegensatz zu Blooms generell ablehnender Haltung gegenüber marxistischer, feministischer und postkolonialer Literaturtheorie, indem er seine Auffassung nicht theoretisieren möchte. Er beansprucht diese Haltung nur für seine eigenen Theatertexte und begründet diese mit dem kollektiven Charakter des Theaters.

„men eg påstår det rett og slett [...] fordi dramatikken for meg nettopp er ein stad der ulike personars verder møtest, med sine ulike personlege engasjement eller «bodskapar» [...] og det ikkje er den eine eller den andre personens verd og verdiar i seg sjølv som er interessante, tvert i mot er møtet mellom ulike personars eigenart som så å seie skaper det dramatiske, gjennom det som blir sagt, gjennom det tagde, gjennom «pausane». Og skal eit slikt møte få sann mennsekeleg innsikt i seg, bli dramatisk rørende, kan ikkje dramaet vere skrive med politisk eller moralsk, eller i vid tyding engasjert, overstyring frå ein meinande dramatikers debatterande vilje.”⁷²

Die Dramatik stellt für Fosse einen Ort des Zusammentreffens unterschiedlicher Ansichten, Perspektiven und Meinungen dar und entziehe sich jeglicher Hierarchisierung und Bewertung der einzelnen Elemente. Interessant seien auch nicht die einzelnen Aussagen und ihre Moral, sondern der Moment des Zusammentreffens ebendieser und die daraus resultierenden Beziehungen und Konflikte. Fosse wendet sich hiermit gegen eine Haltung des Dramatikers, der mit seinem Text soziale oder politische Botschaften direkt vermitteln möchte bzw. einen erzieherischen, moralischen Wert in seinen Stücken sieht. Er zeigt sich vielmehr als ein Beobachter von Stimmungen und Beziehungen der Menschen, die er urteilsfrei mit seinen Worten umschreibt. Im Bezug auf Fosses vermeintlich „unmoralisches“ Theater zeigt sich ein wesentlicher Gegensatz zu Ibsens analytischem und psychologischem Realismus, der gerade in seinen Gesellschaftsdramen soziale Missstände und Ungerechtigkeiten thematisch aufgreift und im Sinne der Forderung des dänischen Literaturkritikers Georg Brandes an die Literatur der Moderne gesellschaftliche Probleme zur Debatte stellt.⁷³

⁷¹ vgl. Fosse, Jon. Dramatisk innsikt. In: Fosse, Jon. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999. S. 249-250.

⁷² Fosse. *Gnostiske essay*. S. 249. [„aber ich behaupte es einfach (...), denn die Dramatik ist für mich gerade ein Ort, an dem unterschiedliche persönliche Werte aufeinander treffen, mit unterschiedlichem persönlichen Engagement oder «Botschaften» (...), und es sind nicht der eine oder andere Wert einer Person oder die Werte an sich, die interessant sind, sondern vielmehr das Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Eigenarten der Personen, die das Dramatische durch das Gesagte, das Gezeigte und die «Pausen» schaffen. Und wenn dieses Zusammentreffen eine solche menschliche Einsicht bewirken soll, dramatisch berührend werden soll, kann das Drama nicht mit einer politischen, moralischen oder im weiteren Sinn engagierten, über alles stehenden Absicht eines debattierenden Willens des Dramatikers geschrieben werden.“] Übersetzung Marion Titsch

⁷³ vgl. Kisela. Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-Tradisjonen. S. 8ff.

2.2.4 Zusammenfassung

In seinen Essays über das Theater bzw. das Theatrale ist zu beobachten, dass Fosse nie den Text, genauer gesagt, die dramatische Vorlage, als die Essenz des Theaters bzw. das primäre Mittel des Theaters sieht. Fosse spricht vielmehr von der Notwendigkeit Theatertexte zu verfassen, welche die intensiven Momente des Theatererlebnisses hervorrufen und unterstützen können. Der dramatische Text ist als ein konstitutives Mittel eines Theaters der intensiven Erfahrung und Präsenz nur ein Element unter vielen, der jedoch in Zeit und Raum menschliche Handlungen so reduzieren müsse, dass diese sowohl intensiviert, in gewisser Weise stilisiert und sowohl abstrakt als auch wahrscheinlich sind. Durch die Reduktion des sprachlichen Materials wird deutlich, dass Fosse als Autor seine Worte nicht als absolut sieht, sondern bereits in seinem Schreiben die, für das Theater ebenso konstitutiven Elemente wie die szenische Praxis, die kollektive Arbeit an der Inszenierung, den Moment der Rezeption und die mitschöpferische Bedeutung des Rezipienten, mit einbezieht. Fosse wendet die Methode der Reduktion und Konzentration an, um das Erscheinen und Wirken der Intensität der Momente zu ermöglichen und das Unfassbare sichtbar zu machen. Denn gerade in dieser Intensität liegt für Fosse das eigentlich Dramatische.

„For me the genuine drama lies there, not in the action as such, the drama lies in the enormous tension and intensity between people who are far apart from each other and at the same time are deeply together, not only socially, but also in their shared understanding.“⁷⁴

Fosse zeigt hier auf, dass es ihm einerseits immer um die emotionale Sphäre zwischen den Figuren und deren Beziehungen geht, und andererseits lässt sich bereits der Moment der Erfahrung in der Theatersituation für den Zuschauer betonen, der ebenfalls in Beziehung zu den Figuren auf der Bühne sowie dem Text und seiner szenischen Realisierung steht. Durch eine Schauspielkunst, die von der Spannung zwischen Einfühlung und Distanz („ästhetisch-stilisiert“ ironi⁷⁵) lebt, sollen die Schauspieler die „heiligen“ Momente des Theaters mit hervorrufen. Die Bedeutung der Präsenz des Schauspielers bzw. des Menschen auf der Bühne scheint somit zentral und wesentlich für das Theater und weist auf ein Dramen- und Theaterverständnis hinaus, das in seinem Zentrum den Menschen, jedoch nicht nur bezüglich der internen, sondern auch der externen Kommunikation, sieht.

⁷⁴ Fosse. *Gnostische essay*. S. 256.

⁷⁵ Fosse. *Gnostische essay*. S. 262. [ästhetisch-stilisierte Ironie] Übersetzung Marion Titsch ; Fosse spricht an dieser Stelle von der Spannung zwischen Einfühlung oder Empathie und einer „ästhetisch-stilisierten“ Ironie, d. h. einem Modus der Distanz, in der Schauspielkunst.

„[...] teatret er, kan ein kanskje seie, verken lydens, språkets eller biletets kunst, det er rett og slett menneskets kunst.“⁷⁶

Diese intensiven und konkreten Momente im Theater stellen für Fosse schließlich Momente des Verstehens und des Erfahrens dar. Für die Zuschauer und Schauspieler wird die Aufführung somit zu einem gemeinsamen Moment der Erfahrung, eines neuen und anderen Verstehens. „It’s an understanding through emotions“, wie Fosse meint.⁷⁷ Gerade diese intensiven Momente, die nicht mit Worten erklärt und erfahrbar gemacht werden können, weisen auf ein sinnliches Verstehen und somit auf die Notwendigkeit einer szenischen Praxis hin – „It can just be shown.“⁷⁸ Anhand Fosses Theatertexte lässt sich somit beispielhaft eine offene, intensive und notwendige Beziehung von Text und Bühne beschreiben.

3. Methode und Aufbau der Analysen

Mit Hilfe der vorhergegangenen Reflexionen bezüglich eines spezifischen Theaterverständnisses bei Fosse wurde verdeutlicht, wie in seinen Theatertexten der Moment der Theatererfahrung stets zentral in ihre Konzeption mit einbezogen wird. In den nun in Kapitel 4 und 5 folgenden Analysen ausgewählter Theatertexte und deren Inszenierungen sollen spezifische, dramaturgische Strategien herausgearbeitet werden, die Fosse anwendet um seine Intention, eine intensive Erfahrung für den Zuschauer, zu ermöglichen. Die dramatischen Texte werden daher als Handlungsangebote für das Theater verstanden und im Zuge ihrer Analyse somit auch auf die von der internen auf die externe Kommunikation hinausweisenden Merkmale hin untersucht. Die Textanalyse wird sich in diesem Zusammenhang nicht im Sinne einer klassischen Dramenanalyse primär inhaltlichen Kriterien wie der Figurencharakterisierung und dem Handlungsaufbau widmen oder normative Regeln aufstellen, sondern wird als eine dramaturgische Analyse, die wesentlich den Moment der Transformation des Textes im Theater mit einbezieht, der Inszenierungsanalyse vorangestellt. Der Theatertext an sich wird somit hier vor allem unter rezeptions- und wirkungsästhetischen

⁷⁶ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 265. [„Theater ist, wie man vielleicht sagen kann, weder die Kunst des Tons, der Sprache noch der Bilder, es ist einfach die Kunst des Menschen.“] Übersetzung Marion Titsch

⁷⁷ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 255.

⁷⁸ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 255.

Gesichtspunkten als nur ein Element im komplexen theatralen Kommunikations- und Erfahrungsprozess betrachtet und verstanden.

3.1 Die dramaturgische Analyse als Schnittstelle zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft

Die folgenden Analysen der Theatertexte *Draum om hausten* (*Traum im Herbst*) in Kapitel 4 und *Svevn* (*Schlaf*) in Kapitel 5 orientieren sich an der Methode der dramaturgischen Analyse, die das äußere Kommunikationssystem und somit auch die Bedeutung des Rezipienten in Bezug auf die szenische Realisierung mitdenkt. Patrice Pavis erwähnt die zentrale Bedeutung einer dramaturgischen Analyse im Rahmen einer Semiotik der Theaterrezeption und betont somit auch die Bedeutung eines theatertheoretischen Modells, das dialektisch gleichermaßen auf Elemente der Produktions- sowie der Rezeptionsästhetik rekurriert.⁷⁹ Die dramaturgische Analyse beschreibt einerseits die Analyse der Dramaturgie des zu inszenierenden Textes (z. B. durch den Regisseur) sowie der bereits realisierten Inszenierung (z. B. durch den Zuschauer) und wird für Pavis somit zu einem Bindeglied zwischen Produktion und Rezeption. Andreas Kotte wiederum betont in seiner Einführung den, im Gegensatz zur Aufführungsanalyse, auf das zukünftige Schauereignis hinweisenden Charakter jeder dramaturgischen Praxis und unterscheidet bezüglich ihrer Anwendungsgebiete zwischen Text- und Spielebene, die wiederum durch die Methode der dramaturgischen Analyse in Verbindung gesetzt werden.⁸⁰ Die dramaturgische Analyse entwirft die intendierten und möglichen Aspekte szenischer Realisation, sofern man für das Herstellen von Schauereignissen von einem historischen Zeugnis, das als Text vorliegt, ausgehe.

„Sie eruiert Angebote des Textes für das Spiel, darf aber nicht bei der Auswertung des Textes stehen bleiben. Was dem Text als Vorschlag inne wohnt (Textimmanenz), ist nur ein kleiner Ausschnitt zukünftiger Konzeption.“⁸¹

In diesem Sinne könne die literaturwissenschaftliche Dramenanalyse einen Teilbereich für theaterwissenschaftliche Dramaturgien bilden. Kotte denkt hier bereits eine mögliche Aufgabenteilung im Zuge einer Zusammenarbeit der Disziplinen über den Begriff der

⁷⁹ vgl. Pavis, Patrice. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Günter Narr, 1988.

⁸⁰ Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2005. S. 207.

⁸¹ Kotte. *Theaterwissenschaft*. S. 203.

Dramaturgie, wobei er hier diesen von jenem der Dramenanalyse unterscheidet. „Dramaturgie hat dann die Frage zu klären, was in welcher Struktur zu welchem Zweck dargestellt werden kann.“⁸² Gerade die neuen Dramaturgien postdramatischer Theaterformen, die beispielsweise das Primat der Einheitlichkeit verabschieden und somit auch das bis dahin dominante Verständnis von Dramaturgie als einer Lehre von den Kompositionsprinzipien, der Bauform und der inneren Struktur des Dramas außer Kraft setzen, gehen einher mit einer Neuformulierung dessen, was Dramaturgie heute sein kann. Kotte versteht Dramaturgie somit als Struktur- und Funktionsbeschreibung zukünftiger Schauereignisse und, in der Produktionsdramaturgie, ihre Realisierung. „Dramaturgie erstellt auf solche Weise kein einheitliches Modell dessen, was gespielt werden soll, sondern sie ordnet die Mittel für die Praxis, bietet an, experimentiert.“⁸³ Im Rahmen der analytischen Arbeit sollen nach Kotte mit Hilfe dramaturgischer Partituren Inszenierungskonzepte erschlossen werden und somit über eine rein inhaltliche Analyse der Theatertexte hinausgegangen werden.

„Der aus der Musikwissenschaft entlehnte Terminus steht für das Niederschreiben, Aufzeichnen und Protokollieren des Mitteleinsatzes entlang der Zeitachse eines Ereignisses. Benutzt werden solche Partituren sowohl für die Analyse vergangener (Aufführungsanalyse) als auch für die Vorbereitung zukünftiger Aufführungen (Dramaturgie). Jeweils geht es um die unterschiedlichsten Beziehungen zwischen Einzelem und Allgemeinem auf den Ebenen der Figuren, der Inszenierung, des Textes, usw.“⁸⁴

Dramenanalyse soll im Zusammenhang dramaturgischer Arbeit, nicht länger im Sinne einer normativen Dramentheorie verstanden werden, die festzustellen versucht, ob die Theatertexte den vermeintlich aristotelischen Forderungen nach einer Einheit von Zeit, Ort und Handlung bzw. einem klassischen Handlungs- und Spannungsaufbau – wie beispielsweise in Gustav Freytags Standardwerk *Die Technik des Dramas*⁸⁵ beschrieben – entsprechen, sondern eruiert im Zuge einer dramaturgischen Analyse die Handlungsangebote der literarischen Textvorlage für das Theater. So sollen auch Fosses Theatertexte im Zuge einer dramaturgischen Analyse hinsichtlich ihrer spezifischen dramaturgischen Strukturen untersucht werden.

⁸² Kotte. *Theaterwissenschaft*. S. 203.

⁸³ Kotte. *Theaterwissenschaft*. S. 218.

⁸⁴ Kotte. *Theaterwissenschaft*. S. 216.

⁸⁵ Freytag, Gustav. *Die Technik des Dramas*. 1. Auflage der Neubearbeitung. Berlin: Autorenhaus-Verl., 2003.

3.2 Theatertexte als Handlungsangebote – das dynamische Verhältnis von Text und Theater

Im Sinne eines, wie oben angedeuteten, weiteren und offenen Begriffs von Drama soll auch bezüglich der in dieser Arbeit zur Diskussion stehenden dramatischen Texte vom theaterwissenschaftlichen Begriff des *Theatertextes* gegenüber jenem des *Dramas* bevorzugt Gebrauch gemacht werden. Wie Kotte anführt, sind

„Theatertexte Mittel des Theaters, die Handlungsangebote unterbreiten und Aufführungen unterstützen, ohne sie zu präfigurieren. Ihre Beziehung zu den anderen Mitteln oder Medien von Theater (Raum, Licht, Musik, Requisiten usw.) bestimmt in der schauspielerischen Interaktion den Grundgestus einer Aufführung.“⁸⁶

Der dramatische Text wird somit wesentlich in seiner Beziehung zu den anderen Mitteln und Medien des Theaters als eine szenisch zu realisierende Textvorlage verstanden, die jedoch ebendiese Transformation nicht bereits innerhalb der literarischen Struktur festlegt, sondern diese erst in der wechselseitigen Beziehung mit den anderen Theatermitteln vollzieht.

Durch die Einführung des Begriffs *Theatertext* anstelle von *Drama*, wird einer Verwirrung zwischen den Begriffen des Dramas im Sinne des poetologischen Allgemeinbegriffs und dem historisch konkreten Einzeldrama vorgebeugt. *Drama* wird somit nur mehr als eine historische Untergattung von Theatertexten verstanden, die nicht länger als eine zu erfüllende Norm gilt. Während die Dramatik und Dramentheorie des 16. bis 19. Jahrhunderts im Zuge der Literarisierung des Theaters weitgehend antike Vorbilder zu normativen Regeln machte, zeigt gerade die Dramenproduktion vom 20. Jahrhundert bis heute, dass weder die klassischen formalen Merkmale noch die Handlungsschemata der klassischen Tragödie und Komödie das Wesen des Dramas im Sinne eines poetologischen Allgemeinbegriffs weiterhin ausmachen können.⁸⁷ Mit der Krise des Dramas⁸⁸ um 1900 wird die Dramentheorie mit einer sich vielseitig entfaltenden Theatertheorie konfrontiert, die das Verhältnis von Drama und Spieltext neu thematisiert.⁸⁹ Wie Jurij Striedter zusammenfasst, zeigt sich eine Verlagerung vom verbindlichen dramatischen Text zum „Theater als Experiment mit Texten, mit dem Schauspieler, mit allen akustischen, visuellen und Bewegung verkörpernden Möglichkeiten

⁸⁶ Kotte. *Theaterwissenschaft*. S. 205.

⁸⁷ vgl. Asmuth, Bernhard. *Einführung in die Dramenanalyse*. 5. aktualisierte Auflage. (Sammlung Metzler, 188). Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1997. S. 1f.

⁸⁸ vgl. Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: edition suhrkamp, 1965.

⁸⁹ vgl. Bayerdörfer, Hans-Peter. Drama/Dramentheorie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 72-80. hier: S. 76f.

der Bühne“.⁹⁰ Unter der Beteiligung der philosophisch und gesellschaftstheoretisch inspirierten Ästhetik, der Philologie, der Theaterwissenschaft und der Autoren und Theaterkünstler habe Dramentheorie somit erneut das Verhältnis zwischen dramatischem Text und Spieltext thematisiert.⁹¹ Betrachtet man diese Entwicklungen, wird deutlich, dass sich im 20. Jahrhundert Dramentheorie grundsätzlich nicht unabhängig von Theatertheorie betrachten lässt. Jede analytische Untersuchung und Reflexion über Theatertexte müsse wesentlich neben ihrer inneren Struktur auch ihre Beziehung zum theatralen Rahmen und Prozess thematisieren.⁹²

Durch die enge Beziehung von dramatischen Texten und Theater, wie sie im Begriff *Theatertext* deutlich veranschaulicht wird, sowie durch Kottes Auffassung von dramaturgischer Praxis in Zusammenhang mit einem Theater, das wesentlich auf Textformen als ein Mittel der szenischen Gestaltung zurückgreift, zeigt sich die Kluft zwischen literatur- und theaterwissenschaftlichen Analyseansätzen teilweise als überwunden. Das Bemühen um ein eigenes Untersuchungsgebiet im Rahmen der formalen Anerkennung und Etablierung der Theaterwissenschaft als Universitätsdisziplin war geprägt von der Vorsicht, sich nicht in Kompetenzstreitigkeiten mit der Literaturwissenschaft einzulassen, wie Ulrike Stephan anführt.⁹³ Das Drama galt lange Zeit stillschweigend als der alleinige Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaft, während die Aufführung zu dem ausschließlichen der Theaterwissenschaft erklärt wurde.⁹⁴ Ulrike Stephan weist jedoch auf eine deutliche Diskrepanz zwischen dem vermeintlichen Forschungsgegenstand der Theaterwissenschaft und der Theaterpraxis, in deren Rahmen Dramenanalyse oder genauer gesagt eine dramaturgische Textanalyse stets zu den Voraussetzungen und Vorbereitungen der

⁹⁰ Schmid, Herta; Striedter, Jurij (Hrsg.). *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. (Forum modernes Theater, 8). Tübingen: Günter Narr, 1992. S. 9.

⁹¹ vgl. Bayerdörfer. *Drama/Dramentheorie*. S. 77.

⁹² In Kapitel 2 wurde bereits die enge Beziehung von Text und Theater im Zuge der Darstellung der Entwicklungslinien in der norwegischen Dramatik und des Theaters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie in Zusammenhang mit Fosses Theaterverständnis, das wesentlich durch die Betonung des Erfahrungswertes und der Präsenz charakterisiert ist und den Text als nur ein Mittel des Theaters unter anderen beschreibt, diskutiert.

⁹³ vgl. Stephan, Ulrike. *Text und Szene. Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse*. (Münchner Beiträge zur Theaterwissenschaft, 14). München: Kitzinger, 1982. S. 38f.

⁹⁴ Bei Dietrich Steinbeck heißt es dazu, „Die individuelle, identisch nicht wiederholbare „Aufführung“, den „Theaterabend“ hat die Theaterforschung als ihren eigentlichen Gegenstand zu begreifen.“; Steinbeck, Dietrich. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin: de Gruyter, 1970. S. 1.

Inszenierung zählen, sofern dieser ein literarischer bzw. dramatischer Text zugrunde liegt.⁹⁵ Durch die Bestimmung einer aufführungsbezogenen Dramenanalyse als einer ebenso theaterwissenschaftlichen Methode, begreift Stephan das Drama bzw. den Theatertext nicht als Forschungsgegenstand der Theaterwissenschaft schlechthin, sondern betont gerade durch diese enge Beziehung von Text und Theater wiederum die Aufführung – jedoch nun nicht mehr nur die vergangene, sondern auch die potentielle – als das zentrale Interesse theaterwissenschaftlicher Untersuchungen:

„der Theaterwissenschaftler sollte nicht nur die bereits erfolgte, sondern genauso die zukünftige oder nur potentielle Aufführung zum Ausgangspunkt bzw. Zielpunkt seiner Forschungen nehmen.“⁹⁶

Sofern Theatertexte als ästhetische Handlungsangebote für die szenische Praxis zu verstehen sind, scheint es legitim, sich im Rahmen theaterwissenschaftlicher Untersuchungen wieder vermehrt dem Text als einem Mittel des Theaters und somit auch als einem Forschungsgegenstand der Theaterwissenschaft zu widmen, und die in ihm vorhandenen dramaturgischen und ästhetischen Strategien analytisch und hinsichtlich seiner Beziehung zur theatralen Praxis zu untersuchen. Wie Hans-Peter Bayerdörfer anführt, entspricht dem Doppelsinn von Drama eine literarische und eine theatrale Rezeptionsgeschichte, die vielfache Wechselwirkungen, Überschneidungen und kontroverse Problemfelder aufweisen. Drama und Damentheorie seien daher analytisch und historisch gesehen, nur interdisziplinär zureichend zu behandeln.⁹⁷ Der Begriff *Theatertext* veranschaulicht gerade diesen Doppelsinn des Dramas.

Durch die Analyse der Theatertexte sollen Handlungsangebote für das Theater erschlossen werden. In einer solchen Betrachtung und einem offenen Verständnis der Beziehung von Text und Bühne kommt schließlich Fragen der „Werktreue“ keine Bedeutung mehr zu, sondern es wird vielmehr aufgezeigt, auf welche Art und Weise die Inszenierungen mit den Texten interagieren, sich diese zu eigen machen, sich von ihnen leiten lassen oder sie unterlaufen und wie wiederum die Theatertexte selbst immer bereits durch ein spezifisches Theaterverständnis konstituiert werden und durch ihre eigenen dramaturgischen Strategien ebenso unterschiedlichste Theaterformen mit gestalten. Das Wechselverhältnis und die in dieser Arbeit immer wieder betonte Auffassung einer offenen, dynamischen Beziehung zwischen

⁹⁵ vgl. Stephan. *Text und Szene*. S. 39.

⁹⁶ vgl. Stephan. *Text und Szene*. S. 40.

⁹⁷ Bayerdörfer. *Drama/Damentheorie*. S. 72.

Text und Theater (Dramen- und Theatertheorie, Textproduktion und Inszenierungspraxis, etc.) steht somit im Zentrum der Untersuchungen und wirkt richtungsweisend für die Analysen sowohl der Theatertexte als auch deren Inszenierungen. Damentextanalyse, d. h. eine rein philologische Textanalyse, kann für den Theaterwissenschaftler nicht Endzweck sein, sondern bildet immer nur eine Zwischenstufe. Die theaterwissenschaftliche Fragestellung muss stets über das literarische Kunstwerk hinaus gehen und sich auf das damit intendierte theatrale Kunstwerk beziehen. Manfred Pfister strebt in seinem Standardwerk zur Damentheorie im Vergleich dazu eine allgemein-systematische, nicht aber eine normativ-präskriptive Theoriebildung an. Er betont die dynamische Beziehung zwischen Text und Bühne und wendet sich somit indirekt gegen eine normative Hierarchiebildung ebendieser zwei Kategorien, auch wenn sich seine Untersuchungen weitgehend noch auf werkinterne Strukturen der dramatischen Texte konzentrieren.⁹⁸ Durch das institutionalisierte Nebeneinander einer literatur- und einer theaterwissenschaftlichen Forschungstradition, die sich einseitig dem gedruckten Text oder dessen Bühnenrealisierung widmete, bemerkt Pfister ein Aufbrechen der plurimedialen Einheit des dramatischen Textes. Die Neuansätze einer deskriptiv-strukturalistischen Theorie dramatischer Texte können jedoch von literaturwissenschaftlicher Seite das Fortwirken der Tradition deduktiv-normativer Dramenpoetik und somit auch gewisser Erwartungen und Funktionsbedingungen für das Theater, vor allem hinsichtlich nicht verbaler Wirkungsmöglichkeiten von Theatertexten und die vermeintliche Trennung von Text und Theater, kompensieren.⁹⁹

Für die Analysen von Theatertexten finden sich schließlich neue Ansatzpunkte, vor allem in der Rezeptions- und Wirkungsästhetik. Wie Ulrike Stephan anführt,¹⁰⁰ wendet sich die neuere Rezeptionsästhetik gegen eine werk- und autorzentrierte Betrachtungsweise und will vielmehr die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik fundieren. Das Kunstwerk wird in diesem Zusammenhang als eine dynamische, historische Größe verstanden, die auf den Rezipienten als aktiven Mitschöpfer angewiesen ist.

⁹⁸ vgl. Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2001. S. 19.

⁹⁹ Pfister sieht hier Fortschritte im Bereich der historischen Poetik des Dramas, die der normativen Verabsolutierung eines bestimmten geschichtlichen Formtyps relativierend entgegenwirkt, sowie auf dem Gebiet einer Semiotik des Dramas, die den dramatischen Text als komplexes, sprachliche, außer-sprachlich-akustische, optische und allgemein sozio-kulturelle Codes aktivierendes Superzeichen sieht. Peter Szondis Damentheorie sei in diesem Zusammenhang wegweisend. ; vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 19.

¹⁰⁰ vgl. Stephan. *Text und Szene*. S. 27.

„Die Aufwertungen der Leistungen des Lesers – Rezeption wird als durchaus produktiver Vorgang gesehen – muß auch eine Aufwertung der Dramenanalyse im Bereich der Schauspielkunst [Anm.: sowie der produktiven Leistungen des Zuschauers im Theater] zu Folge haben; mit der Anerkennung eines Interpretationspluralismus muß die eines Inszenierungspluralismus einhergehen. Schauspieler und Regisseur sind zunächst auch Leser, allerdings Leser mit spezifischen Intentionen – der Leseakt ist für sie nur Zwischenstation, der Beginn einer neuerlichen Kunstproduktion.“¹⁰¹

Eine an der Rezeptions- und Wirkungsästhetik orientierte Dramenanalyse wendet sich somit auch weitgehend gegen die Tradition deduktiv-normativer Dramenpoetik und versucht den Moment der Erfahrung in die Analyse konstitutiv mit einzubeziehen.

Aus den vorhergegangenen Überlegungen bezüglich der offenen und wechselseitigen Beziehung zwischen Dramenanalyse und Dramaturgie ergibt sich im Weiteren der Aufbau der folgenden Analysen. Die Text- und Inszenierungsanalysen werden jeweils in einem Kapitel zusammengefasst, wobei jeweils die Textanalyse der Inszenierungsanalyse vorangestellt wird bzw. in diese integriert ist. Diese Reihenfolge kann produktionstechnisch begründet werden, wo ebenso meist (und in den spezifischen Inszenierungsbeispielen tatsächlich) eine dramaturgische Analyse des vorliegenden Theatertextes der Probenarbeit vorangestellt wird oder Teil dieser Arbeit ist.¹⁰² Im Zuge der Textanalysen wird im Folgenden mit den Texten in Originalsprache gearbeitet und aus diesen zitiert. Die Übersetzungen von Hinrich Schmidt-Henkel¹⁰³ werden für einen Leser, der nicht des Norwegischen mächtig ist, in den entsprechenden Fußnoten angeführt und gegebenenfalls kommentiert. Im Zuge der Inszenierungsanalysen, die sich zwei Beispielen aus dem deutschsprachigen Theaterraum widmen, wird schließlich aus den Übersetzungen zitiert und von diesen ausgegangen, da sie in beiden Fällen als Grundlage für die jeweiligen Spielfassungen dienten.¹⁰⁴

¹⁰¹ Stephan. *Text und Szene*. S.27f.

¹⁰² Die in meinen Analysen vollzogene Richtung vom Text zur Bühne soll nicht im Sinne einer Wertung und hierarchischen Ordnung der theatralen Mittel, sondern als ein möglicher, produktionsbedingter Ansatz für die Betrachtung der Relation von Text und Bühne verstanden werden.

¹⁰³ Fosse verbindet mit seinem Übersetzer Hinrich Schmidt-Henkel eine enge Zusammenarbeit und somit scheint es nicht verwunderlich, dass Schmidt-Henkels Übersetzungen sehr nahe an Fosses Original bleiben und keine größeren Eingriffe in Inhalt, Form und Sprache erkennbar sind. Schmidt-Henkel übersetzte eine Vielzahl von Fosses Werken für den Rowohlt Verlag ins Deutsche.

¹⁰⁴ Innerhalb der jeweiligen Inszenierungsanalysen wird auch bezüglich der Konzeption der Inszenierungen auf mögliche sprachliche und formale Differenzen zwischen der Spielfassung und Schmidt-Henkels Übersetzungen eingegangen werden.

3.3 Zur Methode der Inszenierungsanalyse – rezeptions- und wirkungsästhetische Ansätze

In Hinblick auf die Überlegungen zu den potentiellen szenischen Transformationen von Fosses Theatertexten und die damit beabsichtigte Reflexion des Verhältnisses von Text und Bühne, die im exemplarischen Fall durch die Untersuchung der spezifischen Ästhetik und Dramaturgie in Fosses literarischen Vorlagen und der spezifischen Ästhetik der Inszenierungen ebendieser Texte dargestellt werden soll, muss in diesem Kapitel zur Methodik der Analysen auch jene der Inszenierungsanalysen genauer besprochen werden.

Für Christopher Balme¹⁰⁵ sowie Hans-Thies Lehmann¹⁰⁶ bildet die Inszenierungsanalyse den zentralen Gegenstand der Theaterwissenschaft. Während die Aufführung als ein einmaliges Ereignis den Charakter des Transitorischen im Theater ausmacht und vor allem die Interaktion zwischen Bühne und dem anwesenden Zuschauer betont, wird unter dem Begriff der Inszenierung das theatrale Kunstwerk als intentionale Organisation von Zeichen und Zeichensystemen und somit vor allem als ein System von ästhetischen Entscheidungen betrachtet.¹⁰⁷ Balme differenziert zwar folglich zwischen Aufführungs- und Inszenierungsanalyse, macht jedoch deutlich, dass sie nicht streng getrennt voneinander behandelt werden können.

„Diese von der Theatersemiotik eingeführte terminologische Unterscheidung [in Theater-, Inszenierungs- und Aufführungstext] führt zu der etwas paradoxen Situation, daß die Inszenierungsanalyse, die sich mit dem Inszenierungstext beschäftigt, nur über den Aufführungstext erfolgen kann, denn nur diese textuelle Ebene wird eigentlich vom Zuschauer wahrgenommen.“¹⁰⁸

Somit muss konsequenterweise jede Inszenierungsanalyse auch eine Aufführungsanalyse beinhalten, auch wenn sie grundsätzlich mit einer weiter gefassten Fragestellung an den Gegenstand herangeht. Um einer Verwirrung der Begriffe vorzubeugen, soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich die folgenden Analysen als Inszenierungsanalysen verstehen, die jedoch zentral auch aufführungsanalytische Aspekte, so wie beispielsweise den

¹⁰⁵ Balme, Christopher. Analyse. In: Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2003. S. 72-113. hier: S. 82; Balme verwendet hier bereits im Gegensatz zu beispielsweise Guido Hiß oder Erika Fischer-Lichte den Begriff der *Inszenierungsanalyse* anstelle von *Aufführungsanalyse*.

¹⁰⁶ Lehmann, Hans-Thies. Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Band 11, Heft 1, 1989. S. 29-49. hier: S. 29f.

¹⁰⁷ vgl. Balme. Analyse. S. 82.

¹⁰⁸ Balme. Analyse. S. 83.

Ereignischarakter von Theater, in die analytischen Betrachtungen mit einbeziehen werden. Da jedoch jeweils nicht von einer einzigen Aufführung ausgegangen wird, sondern weitgehend auch Videoaufzeichnungen und weitere unterstützende Informationen zum jeweiligen Inszenierungskonzept die Analyse beeinflussen und leiten,¹⁰⁹ kann und soll nicht im strengen Sinn von einer Aufführungsanalyse, sondern jeweils nur von aufführungsbezogenen Aspekten im Zuge der Inszenierungsanalysen gesprochen werden. Ziel der Inszenierungsanalysen ist es unter anderem, im Sinne Lehmanns,¹¹⁰ die ambivalenten ästhetischen Prozesse der Bedeutungserzeugung aufzudecken sowie die vielfältigen Möglichkeiten zur gegenseitigen Inbezugsetzung des Zeichenmaterials nachzuzeichnen und dabei gerade seine besonderen Rhythmen und Unentscheidbarkeiten bewusst zu machen.

„Immer ist das Theaterereignis als Ganzes einzubeziehen, so daß die verschiedenen Theaterkonzeptionen als unterschiedliche Akzentsetzungen in der Struktur des Theaterereignisses beschreibbar werden.“¹¹¹

Das Theaterereignis als Ganzes umfasst somit sowohl den Theatertext, Inszenierungstext als auch den Aufführungstext und soll im Zuge der Inszenierungsanalyse untersucht werden. Konkretisiert wird die Analyse durch die Fragestellung, die sich aus der spezifischen Akzentsetzung der jeweiligen Inszenierung ergibt. Balme unterscheidet zwischen drei Hauptansätzen: die prozess-, produkt- oder ereignisorientierte Analyse.¹¹² Während im ersten Fall vor allem der Entstehungsprozess einer Inszenierung unter sozial- bzw. kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten interessant erscheint, wird im zweiten Fall ausgehend von ästhetischen Fragestellungen die Inszenierung als ästhetisches Produkt betrachtet. Im letzten Fall liegt das Hauptaugenmerk auf dem Ablauf der Aufführung und der Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum. Im Zuge der in dieser Arbeit angestellten Inszenierungsanalysen wird sowohl die ästhetische Fragestellung, als auch jene nach dem Ereignischarakter der Aufführung bzw. dem Moment der Erfahrung wesentlich sein.

¹⁰⁹ Wie Balme anführt, galt die Inszenierungsanalyse lange Zeit aufgrund eines unzureichenden Notationsverfahren, das die spezifischen Bedeutungsdimensionen jeder textuellen Ebene (Theater-, Inszenierungs- und Aufführungstext) im Vollzug der Aufführung differenzieren und die polyphone Zeichenstruktur schriftlich fixieren könne, als undurchführbar. Videoaufzeichnungen können jedoch mittlerweile beispielsweise zur Notation von Bewegungsabläufen eine wesentliche Hilfestellung für die Analyse geben. ; vgl. Balme. Analyse. S. 84f.

¹¹⁰ vgl. Lehmann. Die Inszenierung. S. 29.

¹¹¹ Lehmann. Die Inszenierung. S. 29. ; Als Beispiel für mögliche Akzentsetzungen beschreibt Lehmann die metaphorische und szenografische Inszenierung sowie die Inszenierung des Theaters als spezifische Situation.

¹¹² vgl. Balme. Analyse. S. 89f.

Hinsichtlich der Beziehung zwischen der Inszenierung und dem ihr zugrundeliegenden dramatischen Text, kann hier beispielsweise durch eine produktorientierte Analyse gerade das Verhältnis der ästhetischen Prinzipien sowohl des Theatertextes als auch des Inszenierungstextes im Sinne einer Transformationsanalyse¹¹³ untersucht werden. Wird die Inszenierung wie in der Theatersemiotik als Text verstanden,

„so besteht das Ziel einer werk- oder produktorientierten Analyse darin, bestimmte Diskurse der zu analysierenden Inszenierung(en) zu erfassen. Es geht um eine Freilegung des >Metatextes der Inszenierung<, um eine Formulierung von Patrice Pavis (1989) zu gebrauchen. Der Metatext ist der in der Inszenierung implizierte Kommentar über den (Theater)text und seine daraus abzuleitende szenische Neufassung oder Umsetzung.“¹¹⁴

Im Gegensatz dazu führt Balme die Methode der Strukturanalyse an,¹¹⁵ in welcher der Theatertext nur ein möglicher Ansatzpunkt für die Analyse sein kann und vor allem Zeit- und Raumwahrnehmung und das Theaterereignis an sich im Fokus der Betrachtungen liegen.¹¹⁶ Da im Zuge der Besprechung des spezifischen Theaterverständnisses bei Fosse in Kapitel 2 seine Intention, eine intensive Erfahrung für den Zuschauer zu ermöglichen, betont wurde, muss auch im Zuge der Analysen wesentlich auf den Aspekt der Theatererfahrung eingegangen werden.

Aus der eben beschriebenen spezifischen Fragestellung und Akzentsetzung ergibt sich im Weiteren die eigentliche analytische Methode bzw. der analytische Standpunkt, der zwischen einer rein semiotischen und phänomenologischen Perspektive liegen kann. Guido Hiß betont, dass die Methode der Analyse wesentlich davon abhängt, welchen Begriff man sich von einem Gegenstand macht. „Wie man eine Theateraufführung interpretiert, hängt davon ab, als was man Theater begreift, hängt ab von bestimmten Konstitutions- oder Strukturvorstellungen.“¹¹⁷ Gerade aus diesem Grund wurde Fosses Theaterbegriff in Kapitel 2 vorbereitend herausgearbeitet, der wesentlich auf ein Interaktionsmodell gründet und als Grundlage für das Verständnis der Theatertexte sowie ihrer potentiellen Inszenierungen gelten muss. Hiß setzt das semiotische Modell, welches das Theater als multimedialen Text

¹¹³ vgl. Balme. Analyse. S. 92f. bzw. Hiß, Guido. Zur Aufführungsanalyse. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.). *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1990. S. 65-80.

¹¹⁴ Balme. Analyse. S. 90.

¹¹⁵ vgl. Balme. Analyse. S. 92f. ; Erika Fischer-Lichte gilt als wesentliche Vertreterin der Strukturanalyse, die mit der Wahl der Segmentierungsebenen (Figur, Handlung, Raum, usw.) beginnt, die Aufführung in kleinere Einheiten zerlegt und somit ihre Bedeutung analytisch erschließen möchte.

¹¹⁶ vgl. Balme. Analyse. S. 92.

¹¹⁷ Hiß. Zur Aufführungsanalyse. S. 67.

verstehen und kleinste Bedeutungseinheiten der Theatersprache und deren funktionellen Zusammenhang beschreiben möchte, einem Interaktionsmodell entgegen, das sich aufbauend auf einer hermeneutischen und phänomenologischen Wissenschaftstradition mehr der Rezeptionsseite und der Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum zuwendet.¹¹⁸ Da jedoch gerade die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum für das Theater grundlegend ist, dieses sich aber auch als plurimediales Zeichensystem präsentiert, ist gerade eine Synthese der beiden analytischen Modelle erstrebenswert.¹¹⁹

Wie schon im Zuge der Begriffsbestimmung der „dramaturgischen Analyse“ gezeigt wurde,¹²⁰ ist es Pavis' Anliegen, gerade die Wechselwirkungen zwischen der produktiven und rezeptiven Instanz im Theaterprozess aufzuzeigen. Durch das gesteigerte Interesse am Zuschauer kam es somit zu einer Umorientierung der Semiotik hin zu einer Rezeptionssemiotik.¹²¹ In Anlehnung an die Rezeptionsästhetik wird das Zeichen hinsichtlich seines pragmatischen Bezugs zum Benutzer betrachtet.¹²² Durch den rezeptionsästhetischen Ansatz zeigt sich bei Pavis, der wesentlich auf die ästhetische Erfahrung des Rezipienten Bezug nimmt, eine Verbindung zu phänomenologischen, hermeneutischen und rezeptionsästhetischen Theorien.¹²³ Da gerade auch für Fosses Theatertexte und ihre dramaturgischen Strategien der Moment der ästhetischen Erfahrung zentral mitbestimmend ist, scheint es notwendig im Zuge der Analysen eine rezeptions- und wirkungsästhetische Perspektive mit einzubeziehen, die sich auch auf ein phänomenologisches Analysemodell beziehen kann.

¹¹⁸ vgl. Hiß. Zur Aufführungsanalyse. S. 68f.

¹¹⁹ vgl. Hiß. Zur Aufführungsanalyse. S. 70. ; Gerade in der Theatersemiotik zeigte sich eine Trendwende hin zu wirkungs- und rezeptionsästhetischen Betrachtungen, wobei der Zuschauer in seiner Tätigkeit des Arrangierens, d. h. als Instanz der Bedeutungssynthese wesentlich in diese mit einbezogen wird.

¹²⁰ vgl. hier: Kapitel 3.1, S. 25

¹²¹ vgl. Pavis. *Semiotik der Theaterrezeption*. S. IXff.

¹²² vgl. Pavis. *Semiotik der Theaterrezeption*. S. 3ff.

¹²³ vgl. Pavis. *Semiotik der Theaterrezeption*. S. 9. ; Pavis erwähnt in diesem Zusammenhang die Phänomenologie Roman Ingardens, die Hermeneutik Hans-Georg Gadamer und die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule um Hans-Robert Jauß und Wolfgang Iser.

3.3.1 Die Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung

Wie beispielsweise Jens Roselt anführt, zeigt sich die spezifische Medialität des Theaters darin, dass Produktion und Rezeption gleichzeitig ablaufen und einander bedingen. Beim Verfassen von Aufführungsanalysen stehe man somit stets vor dem Problem selbst als Rezipient die komplexe Erlebnisvielfalt in Worte zu fassen, ohne das Theaterereignis auf eine bloße Ermittlung von Bedeutungen und Aussagen zu reduzieren.¹²⁴ Theatererfahrungen lassen sich als ästhetische Erfahrungen nicht auf einen begrifflichen Punkt bringen. „Diesem nicht-begrifflichen Erfassen wurde in der jüngsten Theoriediskussion aber eine entscheidende Bedeutung für die ästhetische Wahrnehmung eingeräumt.“¹²⁵ Gerade bei Martin Seel wird auf die, für den Moment der Inszenierung wesentliche sinnliche Erfahrung hingewiesen, die einem begrifflichen Denken scheinbar konträr entgegensteht.¹²⁶ Inszenierungen¹²⁷ sind nach Martin Seel absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, dass sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.¹²⁸ Auch wenn Seel von Inszenierungen in einem weiteren ästhetischen Zusammenhang spricht, scheinen jedoch hier zentrale Aspekte, die auch die theatrale Inszenierung im Wesentlichen konstituieren, erwähnt zu werden. Die Funktion der Inszenierung, sowohl auf der Bühne als auch in vielen anderen Bereichen des Lebens, liegt schließlich für Seel in der Inszenierung von Gegenwart und der dadurch möglichen sinnlichen Erfahrbarkeit von Gegenwart.¹²⁹ Nach Seel lassen Inszenierungen etwas „in einer phänomenalen Fülle erscheinen, so dass es in dem Raum und für die Dauer der Inszenierung in einer sinnlich prägnanten, aber begrifflich inkommensurablen Besonderheit gegenwärtig wird.“¹³⁰ Das Erscheinen entzieht sich jeglicher eindeutiger begrifflicher oder funktionaler Auffassung und Zuordnung, es wird sinnlich in

¹²⁴ vgl. Roselt, Jens. Aufführungsparalyse. In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.). *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 28). Tübingen: Francke, 2003. S. 145-153. hier: S. 146f.

¹²⁵ Roselt. Aufführungsparalyse. S. 147.

¹²⁶ Auch Fosse beschreibt die Wirkung bzw. Funktion der ästhetischen Erfahrung als ein sinnliches Verstehen und betont somit eine Differenz zum begrifflichen, rationalen Wissen. ; vgl. hier: Kap. 2.2.1, S. 14f.

¹²⁷ Seel verwendet hier den Begriff der *Inszenierung* nicht synonym mit jenem der *Aufführung*, sondern beschreibt vielmehr die Momente der szenischen Darstellung innerhalb einer Aufführung.

¹²⁸ Seel, Martin. Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Früchtel, Josef; Zimmermann, Jörg (Hrsg.). *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 48-62. hier: S. 49.

¹²⁹ vgl. Seel. Inszenieren als Erscheinenlassen. S. 53.

¹³⁰ Seel. Inszenieren als Erscheinenlassen. S. 56.

seiner Simultaneität und Momentaneität im Hier und Jetzt der Inszenierung erfahrbar. „Es ist nicht primär ein Erscheinen von etwas anderem, es ist ein Erscheinen seiner selbst: etwas, das sich hier und jetzt dem unreduzierten sinnlichen Vernehmen darbietet.“¹³¹ Das Verhältnis von Wahrnehmung, Gegenstand und Bewusstsein wird schließlich in der phänomenologischen Theorie thematisiert. Wie Roselt beobachtet, macht sich die Phänomenologie die Differenz zwischen dem Erlebnis des Erscheinens bzw. Wahrnehmens und der Erscheinung bzw. Wahrnehmung selbst zu nutze, indem sie diesen Vollzug des Zwischen zu ihrem Gegenstand erklärt.

„Damit macht Phänomenologie gerade jene Lücke zur Walstatt ihrer Forschungen, in der das Performative¹³² als methodisches Problem sich zu verflüchtigen droht, und sie kann deshalb die Voraussetzung schaffen, das Phänomen von Performativität im Theater begrifflich und analytisch zu fassen.“¹³³

3.3.2 Die Wechselwirkung semiotischer und phänomenologischer Analysemethoden

Für Fischer-Lichte zeigt sich gerade in der Wechselwirkung des Semiotischen und des Performativen durch die Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern im Theater der Ausgangspunkt für jede Aufführungsanalyse.¹³⁴ „Das Semiotische findet seine Fundierung und seinen Ausgangspunkt immer im Performativen. Losgelöst vom Performativen kann es in Aufführungen keine Bedeutung geben.“¹³⁵ In der Unterscheidung zwischen dem Performativen und Semiotischen treffen sich auch die unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi des Analytikers. Einerseits spricht Fischer-Lichte von einem konzeptualisierenden Charakter der Wahrnehmung des Objekts, weil man ihm eine bestimmte begriffliche Bedeutung zuspricht, die sich auf das Semiotische der Aufführung bezieht. Andererseits kann die Wahrnehmung, sofern sie sich auf die spezifisch materiellen und sinnlichen Qualitäten des Objekts bezieht, datenauswertenden Charakter haben und somit das Performative der

¹³¹ Seel. Inszenieren als Erscheinenlassen. S. 57.

¹³² „Als das Performative einer Aufführung werden jene Momente bezeichnet, die das Augenmerk auf die Durchführung von Handlungen, auf das Wie des Vollziehens und auf die Wahrnehmung und Erfahrung solcher Vorgänge und Körper lenken.“ ; Roselt. Aufführungsparalyse. S. 148f.

¹³³ Roselt. Aufführungsparalyse. S. 149.

¹³⁴ Es erscheint mir hier legitim Fischer-Lichte in der Argumentation anzuführen, auch wenn sie noch von *Aufführungsanalyse* spricht, nachdem hier bereits auf die Differenz und Kongruenz von Aufführungs- und Inszenierungsanalyse eingegangen wurde. Die beiden Begriffe werden im Rahmen dieser Arbeit nicht synonym verwendet, sondern wie bereits erläutert wurde, wird im Sinne Balms und Lehmanns *Aufführungsanalyse* als ein wesentlicher Teilaspekt der *Inszenierungsanalyse* verstanden.

¹³⁵ Fischer-Lichte, Erika. Probleme der Aufführungsanalyse. In: Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke, 2001. S. 233-265. hier: S. 233.

Aufführung erfassen.¹³⁶ Um eine umfassende Inszenierungsanalyse geben zu können, bedarf es jedoch wohl beider Wahrnehmungsmodi, die eben gerade beide Aspekte – sowohl das Semiotische, als auch das Performative – des Theaterereignisses fassen können. Die zentrale Fragestellung bestimmt jedoch die jeweilige Analyse methodisch und lässt durch die spezifische Akzentsetzung Lücken in der Analyse des Gegenstandes.

„Jede Analyse geht von einer bestimmten Fragestellung aus, die sich entweder für den Analytiker aus der Aufführung ergeben hat oder von ihm an die Aufführung herangetragen wird. Eine Aufführung [...] in jeder nur denkbaren Hinsicht vollständig analysieren zu wollen, ist ein Unding.“¹³⁷

Und so können die vorhergegangenen Betrachtungen hinsichtlich der möglichen methodischen Ansätze für die Inszenierungsanalyse auch nicht eine perfekte Analysemethode herbeizaubern, sondern nur die Bedeutung semiotischer sowie phänomenologischer Analysemethoden betonen, die sich aus dem Grundgestus theatraler Praxis und des Theaterereignisses an sich ergeben. Für die hier folgenden Analysen wurde bewusst der Akzent auf die Betrachtungen phänomenologischer Gesichtspunkte gesetzt, der sich aus dem spezifischen Theaterverständnis Fosses ergibt. Die phänomenologischen Analysemodelle beziehen wesentlich Interaktionsmodelle mit ein, die sich auch in der literaturwissenschaftlichen Theorie als wegweisend und als große Hilfestellung für die Analyse der modernen Literatur gezeigt haben, den Rezipienten als konstitutiven Part der Bedeutungsproduktion anerkennen und diesen Aspekt für die eigenen stilistischen bzw. dramaturgischen Mittel aufnehmen.¹³⁸ Durch die Betonung der ästhetischen Erfahrung, die sich in der Gegenwärtigkeit des Theaterereignisses zeigt, scheint fast gezwungenermaßen eine phänomenologische Analyse der Inszenierungen, die den Blick auf das Performative, die Atmosphäre des Theaterraumes und die Ereignishaftigkeit der Aufführung werfen soll, als empfehlenswert.¹³⁹ Gleichzeitig kann nach den theatralen Mitteln gefragt werden, welche die spezifische Atmosphäre des Theaterereignisses inszenieren,¹⁴⁰ sowie nach deren Funktion und Bedeutung für den Moment der Wahrnehmung, d. h. für die ästhetische Erfahrung an sich. Wie selbst Fischer-Lichte feststellt, ist sowohl die semiotische als auch phänomenologische Analyse alleine unzureichend.

¹³⁶ Fischer-Lichte. Probleme der Aufführungsanalyse. S. 235.

¹³⁷ Fischer-Lichte. Probleme der Aufführungsanalyse. S. 244.

¹³⁸ Pavis hat in diesem Zusammenhang bereits auf die zentralen literaturtheoretischen und rezeptionsästhetischen Modelle von Roman Ingarden und Wolfgang Iser hingewiesen. ; vgl. Pavis. *Semiotik der Theaterrezeption*. S. 9 bzw. hier Kapitel 3.3, S. 35.

¹³⁹ vgl. Fischer-Lichte. Probleme der Aufführungsanalyse. S. 257.

¹⁴⁰ vgl. Fischer-Lichte. Probleme der Aufführungsanalyse. S. 259.

„Während die semiotische Analyse die Aufführung als Werk betrachtet und sich entsprechend auf die Bühnenvorgänge als auf einen Text aus theatralen Zeichen bezieht, setzt die phänomenologische Analyse an der Ereignishaftigkeit der Aufführung an und konzentriert sich entsprechend vor allem auf diejenigen performativen Prozesse, die zur Folge haben, daß sich etwas zwischen Darstellern und Zuschauern ereignet, daß die Zuschauer von den Bühnenvorgängen tingiert, affiziert, berührt werden, daß sie eine Wirkung auf sie ausüben. Beide Zugänge gehören insofern untrennbar zusammen.“¹⁴¹

Beide Analysemethoden stellen zwei unterschiedliche Perspektiven dar. Es wurde deshalb versucht deutlich zu machen, dass hinsichtlich der Inszenierungen von Fosses Theater texts nicht bloß die Zeichenhaftigkeit der einzelnen Theatermittel von Interesse sein kann, sondern vielmehr die spezifische Atmosphäre, welche die Inszenierung beabsichtigt, analytisch unter rezeptions- und wirkungsästhetischen Gesichtspunkten betrachtet werden muss. Somit kann nach den spezifischen theatralen Mitteln, die ebendiese Atmosphäre konstituieren hinsichtlich ihrer Funktion und Wirkung gefragt werden.

Abschließend soll an dieser Stelle noch einmal Lehmann zitiert werden, der im Analysevorgang einen Moment des Nichtverstehens im Prozess des Verstehens stets möglich sein lässt, denn

„Auslassung, Lücke, das Moment des Nichtverstehens sind ein Lebensnerv ästhetischer Produktion und Erfahrung, dürften sogar das sein, was im Gegensatz zu einem banalisierten Verständnis von Verstehen das Phänomen des Theater der Erörterung und Reflexion allererst wert macht.“¹⁴²

4. Leben und Tod – die existentielle Dimension in *Draum om hausten* / *Traum im Herbst*

Der 1999 veröffentlichte Theater text *Draum om hausten*¹⁴³ (*Traum im Herbst*¹⁴⁴) wurde im selben Jahr von Kai Johnsen am Nationaltheater in Oslo uraufgeführt. Im Vergleich zu Fosses früheren Texten, wie beispielsweise *Natta syng sine songar*¹⁴⁵ (*Die Nacht singt ihre Lieder*¹⁴⁶), zeigt sich hier bereits ein allmähliches Auflösen der klassischen dramatischen Form. Während die Einheit des Ortes noch bewahrt bleibt, lassen sich Erneuerungen in der

¹⁴¹ Fischer-Lichte. Probleme der Aufführungsanalyse. S. 265.

¹⁴² Lehmann. Analyse der Inszenierung. S. 47.

¹⁴³ Fosse, Jon. *Draum om hausten*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999.

¹⁴⁴ Fosse, Jon. Traum im Herbst. In: Fosse, Jon. *Traum im Herbst und andere Stücke*. Dt. von Hinrich Schmidt-Henkel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 89-220.

¹⁴⁵ Fosse, Jon. *Natta syng sine songar*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1998. *Natta syng sine songar* wurde am 08.09.1997 am *Rogaland Teater* in Stavanger unter der Regie von Kai Johnsen uraufgeführt.

¹⁴⁶ Fosse, Jon. Die Nacht singt ihre Lieder. Dt. von Hinrich Schmidt-Henkel. In: *Theater der Zeit* 2000/09, September 2000. S. 75-91.

Zeitdramaturgie durch ein Verschwimmen von mehreren Zeitebenen, deren Übergänge formal beispielsweise nicht durch Szenenwechsel gekennzeichnet werden und somit weitgehend undefiniert und für unterschiedlichste Deutungen offen bleiben, erkennen. Elisabeth Kisela scheidet Fosses Theatertexte hinsichtlich ihrer Zeitdramaturgien in realistische und metaphysische Stücke.¹⁴⁷ Während Fosse in seinen ersten Texten die Einheiten von Zeit und Raum beibehält und einem chronologischen Handlungsverlauf folgt, beginnt er ab *Ein sommars dag* (Ein Sommertag, 1999) mit den Zeitstrukturen zu experimentieren. Kisela beschreibt diese neuen Zeitdramaturgien einerseits als eine Parallelität von Vergangenheit und Gegenwart, die zu einer Verdoppelung der Figuren wie zum Beispiel in *Dødsvariasjonar* (Todesvariationen, 2001) führen kann und andererseits als eine Trauspieldramatik, in der die Zeitebenen fließend ineinander verlaufen. In *Draum om hausten* zeigt sich, wie in der folgenden Analyse veranschaulicht werden wird, ein Verschwimmen von Zeit und ein Auflösen von chronologischen Zeitdramaturgien, wobei die Bezeichnung als Trauspiel-dramatik in diesem Zusammenhang irreführend sein kann. Fosse stellt in *Draum om hausten* nicht eine Realitäts- und Traumebene und somit zwei Zeitebenen gegenüber, sondern hebt diese Trennung gerade durch die spezifische zeitliche Komposition auf und bewirkt somit beinahe eine Relativierung des Phänomens der Zeit. Auch Fosses Übersetzer Hinrich Schmidt-Henkel beschreibt die allmähliche Auflösung der Zeitebenen in Fosses Stücken vielmehr als ein Thematisieren von Zwischenwelten.

„Sie [die Theatertexte] haben sich im Lauf der Zeit immer stärker in Zwischenwelten hineinbewegt. In den frühen Stücken war das erst nur die Welt zwischen den Figuren, zwischen den Wörtern – das ist immer geblieben. Aber dann, schon mit SOMMERTAG, kam eine Auflösung der Zeitebenen hinzu, ein Sich-Übereinanderschieben verschiedener Zeiten, das sich dann in TRAUM IM HERBST verstärkte.“¹⁴⁸

Thematisch erklärt sich dieser neue Umgang mit Zeit, der auch die Handlungsstrukturen wesentlich beeinflusst, unter anderem durch den metaphysischen Gehalt von *Draum om hausten*. Liebe und Tod zählen zu den zentralen Themen in Fosses Texten und werden hinsichtlich ihrer existentiellen Dimension für die Figuren thematisiert. Fosses dramaturgische Strategien weisen jedoch nicht nur auf inhaltliche Themen hin, sondern sind wesentlich als ein Bruch mit dramatischen Konventionen und dem psychologischen Realismus, der das norwegische Theater weitgehend bestimmt hat, zu beschreiben.

¹⁴⁷ Kisela. Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-Tradisjonen. S. 37.

¹⁴⁸ Bicker, Björn. Liebe und Tod, immer nur Liebe und Tod. Ein Gespräch über Jon Fosse und die Freude des Übersetzens. In: *muenchner-kammerspiele.de*, Heft 8. <http://www.muenchner-kammerspiele.de/index2.php?&URL=home.php>, Zugriff: 04.09.2008.

Für die folgende analytische Betrachtung von *Draum om hausten* hinsichtlich einer potentiellen sowie einer konkreten szenischen Umsetzung wurden somit bereits zentrale Punkte angesprochen, die für das Herausfiltern der spezifischen Ästhetik und den hierzu angewendeten dramaturgischen Strategien und ihrer Wirkung in Fosses Texten wesentlich erscheinen. Gerade im Aufbrechen klassischer Handlungsstrukturen und konventioneller Zeitdramaturgien zeigt sich das wesentliche Potential von Fosses Theater texts, in denen sich neue Erfahrungswelten für den Rezipienten wie auch für den Produzenten eröffnen und somit neue Wahrnehmungsmodi und Methoden der Bedeutungskonstitution für das Theater geschaffen werden können.

4.1 „It can just be shown“ – Textanalyse im Sinne einer dramaturgischen, aufführungsbezogenen Analyse

Wie bereits im Kapitel 3 zum Aufbau und der Methode des Analyseteils ausführlich besprochen, soll im Folgenden der Inszenierungsanalyse eine Analyse des Theater texts selbst vorangestellt werden. Durch die dramaturgische Analyse des vorliegenden Textes von Jon Fosse, der als ein Handlungsangebot für die folgende Inszenierung von Luk Perceval zu verstehen ist, sollen die ästhetischen Prinzipien und die dramaturgischen Mittel sichtbar gemacht werden, die auf ebendiese potentielle szenische Realisierung hinausweisen. Auf der Ebene des schriftlichen Textes orientieren sich die folgenden Untersuchungen weitgehend an Manfred Pfisters Dramentheorie und -analyse,¹⁴⁹ während bezüglich der Beziehung von Text und Theater auf weitere Beiträge und Analysemethoden wie beispielsweise jene von Ulrike Stephan¹⁵⁰ oder Franz Wille¹⁵¹ zurückgegriffen wird.

¹⁴⁹ vgl. Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2001.

¹⁵⁰ vgl. Stephan, Ulrike. *Text und Szene. Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse*. (Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft, 14). München: Kitzinger, 1982.

¹⁵¹ vgl. Wille, Franz. *Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*. (Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, 42). Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.

4.1.1 Die Reduktion der Handlung

Die Kategorie der Geschichte liegt als das Präsentierte der Darstellung zugrunde und kann, wie Pfister anführt, aus der Darstellung vom Rezipienten rekonstruiert werden.¹⁵² Sie gehört zur Ebene des Dargestellten und lässt somit nur auf inhaltliche Aspekte schließen. Eine knappe Inhaltsangabe des Theatertextes, welche das Nacheinander der Ereignisse fassen soll, bleibt somit vorerst inhaltlich auf der Ebene des Dargestellten und auf die Kategorie der Geschichte reduziert.

An einem Friedhof im Spätherbst treffen sich zufällig der Mann und die Frau, die Hauptfiguren in *Draum om hausten*, und geben ihrer gegenseitigen Leidenschaft nach. Der Mann hat Familie, die er für seine Geliebte verlässt. Bei der Beerdigung seiner Großmutter kommt es schließlich zu einem Treffen zwischen dem Paar und den Eltern des Mannes, sowie seiner Exfrau Gry. Die Gespräche sind durchzogen von Vorwürfen und Erinnerungen. Der Mann und die Frau verlassen die Beerdigung und finden sich auf der Bank, an der sie sich zu Beginn des Stückes getroffen haben, wieder. In einem Wechselspiel von Vergangenem und Gegenwärtigem werden das Kennenlernen und die anschließende Beziehung des Paares im Rahmen von übereinandergreifenden Zeitebenen thematisiert. Der Vater des Mannes und sein Sohn sterben. Zu einem wieder nicht konkret fassbaren Zeitpunkt treffen das Paar, die Mutter und Gry erneut aufeinander. In zunehmendem Tempo werden Gedanken ausgetauscht, während die Zeit vergeht und schließlich am Ende des Stückes die Frauen versöhnt zusammen auf der Bank sitzen und um den verstorbenen Mann trauern.

Soweit lässt sich also in wenigen Sätzen der Inhalt des Stückes zusammenfassen. Es wird deutlich, dass in *Draum om hausten* keine handlungsreiche und komplexe Geschichte präsentiert wird, die von dramatischen Höhe- und Wendepunkten bestimmt ist. In der Rezeption findet sich für Fosses Theatertexte oft das Prädikat „handlungsarm“, das als ein Spezifikum für seine dramatischen Arbeiten nicht nur hinsichtlich der Figurenkonzeption, sondern auch des Dargestellten gelten kann.¹⁵³ Fosse selbst hat das Prinzip der Reduktion

¹⁵² vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 266.

¹⁵³ vgl. dazu Bordemanns Rezeptionsanalyse in: Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 81ff.

generell, und im Speziellen auf der Ebene des Dargestellten, als für sein Schreiben konstitutiv betrachtet.¹⁵⁴

Für eine genauere Analyse der Handlungsstrukturen in *Draum om hausten* als Handlungsangebote für das Theater selbst muss jedoch an dieser Stelle von der Ebene des Dargestellten auf jene der Darstellung weiter eingegangen werden. Pfister stellt der Kategorie der Geschichte diesbezüglich jene der Fabel gegenüber.¹⁵⁵

„Beinhaltet die Geschichte das rein chronologisch geordnete Nacheinander der Ereignisse und Vorgänge, so birgt die Fabel bereits wesentliche Aufbaumomente in sich – kausale und andere sinnstiftende Relationierungen, Phasenbildung, zeitliche und räumliche Umgruppierungen usw.“¹⁵⁶

Das Prinzip der Kausalität ist dabei eines der wesentlichsten Aufbauelemente, das die Anordnung der Ereignisse in der Fabel bestimmt und lässt sich bereits auf die *Poetik* des Aristoteles zurückführen, der für den Mythos in der Tragödie einen in sich geschlossenen Kausalzusammenhang postulierte.¹⁵⁷ Wie Pfister verdeutlicht,¹⁵⁸ sind die Forderungen nach Ganzheit, Einheitlichkeit und kausaler Geschlossenheit von Mythos und Fabel jedoch keine historisch verabsolutierenden Größen, sondern reflektieren einen historischen Standpunkt, der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im europäischen Theater dominant war. Im 20. Jahrhundert wird aus der Perspektive eines sich veränderten Welt- und Menschenbildes jedoch grundsätzlich mit den Forderungen nach einer Einheit der Fabel gebrochen und ebendiese Ganzheit im Zuge neuer, anti-aristotelischer Dramaturgien verworfen. Max Frisch kritisiert in diesem Zusammenhang beispielsweise 1967 in seinen Tagebüchern die kausale Geschlossenheit der Fabel.

„Tatsächlich sehen wir, wo immer Leben sich abspielt, etwas viel Aufregenderes [als die Kausalität]: es summiert sich aus Handlungen, die zufällig bleiben, es hätte auch immer anders sein können, und es gibt keine Handlung und keine Unterlassung, die für die Zukunft nicht Varianten zuließe. Der einzige Vorfall, der keine Variante mehr zulässt, ist der Tod. [...] So bleibt, damit eine Geschichte trotz ihrer Zufälligkeit überzeugt, nur eine Dramaturgie, die eben die Zufälligkeit akzentuiert.“¹⁵⁹

Eine Fabel, die den Eindruck zu erwecken versucht, dass es keine Zufälligkeit gäbe, sei für Frisch unwahr und befriedige nur eine Dramaturgie, die uns als klassisches Erbe einer Dramaturgie der Fügung und des Schicksals belaste. Frischs Worte zeigen eine wesentliche

¹⁵⁴ vgl. hier: Kapitel 2.2.1, S. 13ff.

¹⁵⁵ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 266f.

¹⁵⁶ Pfister. *Das Drama*. S. 266.

¹⁵⁷ vgl. Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1994. S. 25-33. (Kapitel 7-9)

¹⁵⁸ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 268.

¹⁵⁹ Frisch, Max. *Tagebuch 1966 – 1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S. 87f.

Nähe zu Fosses Theatertexten und deren Thematisierung des (post-)modernen Menschen und seiner Beziehungen sowie Probleme und Fragestellungen. „Kva er det som får allting til å skje“¹⁶⁰, fragt die junge Frau in Fosses Theatertext *Natta syng sine songar* und wirft somit die zentrale Frage nach der Ursache für das was geschieht auf, die Fosse selbst in einem seiner Essays thematisiert.¹⁶¹ So ist auch das Treffen von dem Mann und der Frau in *Draum om hausten* vom Zufall bestimmt.

MANN

[...] Hamna du berre her / eller ville du går hit

KVINNE

Eg berre gjekk / og så kom eg hit

MANN

Ja / *Kort pause* / Det var vel helst slik / med meg òg¹⁶²

Das Fehlen eines kausal verknüpften Handlungsrahmens hängt weitgehend mit der spezifischen Figurenkonzeption in Fosses Theatertexten zusammen. Betrachtet man die zunehmende Handlungsunfähigkeit und Passivität der Figuren, die oft in eine Entscheidungslosigkeit bzw. das Reden über das mögliche Handeln anstelle des tatsächlichen Tuns mündet, so scheint nicht ein Handlungsbegriff wie bei Axel Hübler im Sinne von Handlung als einer „absichtsvoll gewählten, nicht kausal bestimmten Überführung einer Situation in eine andere“¹⁶³, sondern vielmehr der Begriff des Geschehens für Fosses Theatertexte zutreffend.

MANN

Eg kjem / *Han blir sitjande* / [...] / Kom vi går / *Mannen blir ståande*¹⁶⁴

Fosse betont hier in seinen Inszenierungsanweisungen im Nebentext¹⁶⁵ die Handlungsunfähigkeit der Figuren, wie am Beispiel des Mannes deutlich wird, der seine

¹⁶⁰ Fosse. *Natta syng sine songar*. S. 113. [„Warum passiert immer was“] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Die Nacht singt ihre Lieder*. S. 90. ; Fosse betont stärker die Frage nach der Instanz oder Kraft, die alles geschehen lässt, als es Schmidt-Henkel in seiner Übersetzung ausdrückt. Wörtlich übersetzt würde der Satz soviel bedeuten wie, „Was ist es, das alles geschehen lässt“.

¹⁶¹ vgl. Fosse, Jon. *Kva er det som får det som skjer til å skje?* In: Fosse, Jon. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999. S. 251-252.

¹⁶² Fosse. *Draum om hausten*. S. 14f. [MANN: (...) Bist du einfach hier / oder wolltest du herkommen / FRAU: Ich bin spazieren gegangen / und dann hergekommen nur so / MANN: Ja / *Kurze Pause* / So war es bei mir / eigentlich auch] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 97.

¹⁶³ Hübler zitiert nach: Pfister. *Das Drama*. S. 269.

¹⁶⁴ Fosse. *Draum om hausten*. S. 149ff. [MANN: Ich komme / *Bleibt sitzen* / (...) / Komm wir gehen / *Bleibt sitzen*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 208ff.

ausgesprochenen Absichten sichtlich nicht erfüllen kann. Während Handlungen also intentionale Situationsveränderungen innerhalb der Geschichte beschreiben, führt Hübler für alle anderen Formen oder Bestandteile von Geschichte den Begriff des Geschehens an.

„Es [das Geschehen] liegt immer dann vor, wenn zwar die Bedingungen für eine Geschichte, nicht aber die für eine Handlung erfüllt sind. Das trifft zu auf Geschichten oder Teile von Geschichten, in denen entweder die menschlichen Subjekte unfähig zu einer intentionalen Wahl sind oder die Situation sich jeder Veränderung entzieht.“¹⁶⁶

Wie Pfister weiter anführt, schließen sich die Kategorien der Handlung und des Geschehens selbstverständlich nicht gegenseitig aus, sondern überlagern sich häufig. Auch Fosses Theatertexte bewegen sich stets zwischen diesen Kategorien und thematisieren somit die Spannung zwischen Absichten, Entscheidungen, Handlungen und Unterlassungen der Figuren. Während Fosses frühere Theatertexte wie beispielsweise *Og aldri skal vi skiljast* (*Und trennen werden wir uns nie*, 1994) noch eine lineare, chronologische Haupthandlung mit kausal verknüpften Szenen aufweisen, werden in den späteren Theatertexten weniger Handlungsabläufe dargelegt, sondern vielmehr Zustände umkreist und Stimmungen skizziert. Konflikte und Uneindeutigkeiten werden dabei nicht konsequent aufgelöst, wie Bordemann beschreibt.

„Die lineare Erzähltechnik (der frühen Dramen) führt den Leser oder Zuschauer immer weiter in die Welt der Figuren hinein, ohne dass die Aussicht, ihnen näher zu kommen, eingelöst würde.“¹⁶⁷

Auch in *Draum om hausten* scheint es somit nicht ausreichend einen vermeintlich chronologischen Handlungsablauf wiederzugeben um die wesentlichen Handlungsangebote dieses Theatertextes zu fassen. Durch einen mehr oder weniger klar gesetzten Anfangs- und Endpunkt des Stückes ist ein gewisser Spannungsaufbau gegeben und es wird eine spezifische Rezeptionserwartung hinsichtlich der Erfüllung dieser Spannung evoziert. Die Begegnung des Mannes und der Frau zu Beginn des Stückes auf dem Friedhof bilden den Beginn einer Beziehung, die schließlich mit dem Tod des Mannes, als Schlusspunkt des Stückes gesetzt, endet. Die zwischen dem Paar und den Nebenfiguren präsenten Konflikte werden jedoch nicht konsequent durchanalysiert und auf eine Katastrophe hin verfolgt, sondern bilden einen

¹⁶⁵ Im Folgenden wird, wie bei Pfister, auf Roman Ingardens Begriffe des *Haupt-* und *Nebentextes* zurückgegriffen, wobei die Definition des Nebentextes auf dem Kriterium der Übersetzung in reale Gegenständlichkeit durch die Aufführung beruht. Fosses Inszenierungsanweisungen im Nebentext werfen die Frage nach ihrer Übersetzbarkeit in die paralinguistischen und außersprachlichen Codes, wie vor allem die Spielweise der Schauspieler, auf. ; vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 35ff.

¹⁶⁶ Pfister. *Das Drama*. S. 270.

¹⁶⁷ Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 32.

wesentlichen Teil der zentralen, durch die Todesthematik aufgeladenen, Atmosphäre des Stückes.

Die immer wieder in der Rezeption gezogenen Bezüge zwischen Fosses minimalistischen Theatertexten und den dramatischen Formen des absurden Theaters, wie beispielsweise bei Samuel Beckett, sind hinsichtlich der Reduktion der Handlung hin zum Geschehen, das die Figuren nicht mehr handelnd beeinflussen können, nachvollziehbar. Wie Bordemann bereits betont, muss jedoch auf die Tatsache eingegangen werden, dass Fosse das aristotelische Modell nicht gänzlich verrückt.

„Kohärenz wird durch sprachliche Rückverweise, Wiederholungen und Andeutungen gewahrt, dramatische Spannung durch Sukzession, Vorgriffe und Rückgriffe erzeugt, Figurenpsychologie ansatzweise entfaltet. Doch die Verbindung zwischen Vorgeschichte und eigentlicher Handlung wird nur andeutungsweise etabliert, so wie sich auch Brüche, Überraschungen und Widersprüche dem klassischen Ideal der Einheit, Ganzheit und Unersetzbarkeit der Handlungssegmente widersetzen. Die Handlung folgt nicht immer den Prinzipien der Logik und Verständlichkeit; Sinnverlust und Sinnkonstitution sind gleichermaßen wirksam.“¹⁶⁸

In Fosses Theatertexten allgemein und im Speziellen in *Draum om hausten*, zeigt sich auf der Ebene der Handlungsstruktur bzw. des Geschehens deutlich, dass Fosse einerseits Elemente eines klassischen dramatischen Handlungsaufbaus einsetzt und andererseits die Funktion und die mit ihnen verbundene Bedeutung nicht konsequent weiterführt. Gerade durch die im gesamten Stückverlauf bewahrte Einheit des Ortes wird somit der Zustand der Figuren und ihr Sein in Zeit um Raum thematisiert, anstatt Konflikte zu etablieren und die Charaktere konsequent durch zu analysieren. Wie anhand der kurzen Inhaltsangabe gezeigt wurde, lässt sich ein gewisser Handlungsablauf trotz all seiner zeitlichen Brüche und Lücken wiedergeben. Eine Analyse dieser rein inhaltlichen Ebene der Geschichte stößt jedoch bei genauerem Hinsehen aufgrund der vielen Leerstellen und Unbestimmtheiten bald an ihre Grenzen. Es soll daher im Weiteren bezüglich der Handlungsstrukturen in *Draum om hausten* auf die formalen Aspekte und deren Funktion und Wirkung eingegangen werden.

Hinsichtlich der Segmentierung und Komposition des Theatertextes ist in *Draum om hausten* auffallend, dass Fosse auf explizite Akt- oder Szeneneinteilungen verzichtet. Während in seinen früheren Stücken, wie beispielsweise noch in *Natta syng sine songar*, einzelne Handlungssequenzen durch eine Szenennummerierung vermerkt werden, wird der

¹⁶⁸ Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 37.

Spannungsbogen in *Draum om hausten* über den gesamten Text gelegt. Die wesentlichen Anfangs- und Schlusspunkte, das Treffen des Paares und der Tod des Mannes, wurden bereits angesprochenen. Allein nach diesen Indizien könnte man von einer Einheit der Handlung, im Sinne einer einzigen, in sich geschlossenen Handlungssequenz, die im Wesentlichen durch einen ununterbrochenen Kausalnexus zusammengehalten wird,¹⁶⁹ sprechen. Wie bereits erwähnt, zeigt sich in *Draum om hausten* jedoch viel weniger ein zielstrebig linearer, einsträngiger Handlungsablauf als die Wiedergabe eines Geschehens, das den Figuren widerfährt bzw. einer lähmenden Zustandhaftigkeit, die auf sie wirkt, sofern Handlung hier als intentionales Wirken der Figuren verstanden wird.¹⁷⁰ Auf der Ebene der Darstellung lassen sich für *Draum om hausten* Segmentierungssignale hinsichtlich der Auf- und Abtritte der Figuren sowie durch Unterbrechungen der zeitlichen Kontinuität ausmachen. Die Pausen, die von Fosse im Nebentext explizit gesetzt werden, bilden in diesem Fall jedoch oft weniger Segmentierungen auf der Ebene des Geschehens als dass sie der Rhythmisierung auf sprachlicher Ebene dienen. Auf die jeweiligen Beispiele für Segmentierungssignale soll im Weiteren in Bezug auf die zeitlichen Strukturen¹⁷¹ sowie die sprachlichen Besonderheiten¹⁷² getrennt eingegangen werden.

Grundsätzlich lässt sich für Fosses Theatertext trotz seines Einsatzes klassischer dramatischer Konventionen, wie beispielsweise der Einheit der Handlung und des Ortes, von einer offenen Form sprechen. Fosse selbst betont in Zusammenhang mit seinen Texten die geschlossene Form ebendieser,¹⁷³ die sich vor allem auf die Einheit und Ganzheit der Form bezieht und sich durch die Unterordnung aller formalen und inhaltlichen Kriterien in *Draum om hausten* unter die zentrale Thematik von Liebe und Tod zeigt. Folgt man jedoch Volker Klotzs¹⁷⁴ dramentheoretischen Überlegungen und Manfred Pfisters anschaulicher Zusammenfassung ebendieser, so wird deutlich, dass für *Draum om hausten* vielmehr der Charakter der offenen Form zutreffend ist.¹⁷⁵ Bereits das Ersetzen von intentionalen Handlungen durch ein

¹⁶⁹ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 308.

¹⁷⁰ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 322.

¹⁷¹ vgl. hier: Kapitel 4.1.3

¹⁷² vgl. hier: Kapitel 4.1.4

¹⁷³ Irmer, Thomas. Die Musik der stillen Stimme. Jon Fosse im Gespräch mit Thomas Irmer. In: *Theater der Zeit* 2000/9, September 2000. S. 72-74. hier: S. 74.

¹⁷⁴ vgl. Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. 6. Auflage. München: Hanser, 1972.

¹⁷⁵ Volker Klotz beschreibt mit den Begriffen der geschlossenen und offenen Form Idealtypen. Wie bereits im Titel seines Werkes deutlich, spricht Klotz von Formen, die sich *im* Drama zeigen und somit auch in ihrem

Geschehen, wie es oben bereits für diesen Theatertext angeführt wurde, kann als eine Möglichkeit der Negation der geschlossenen Form hinsichtlich eines linearen, einsträngigen, auf den Aufbau eines Konflikts und seiner Lösung ausgerichteten Handlungsablaufs betrachtet werden.¹⁷⁶ Wie noch weiter anhand der Untersuchungen der Figuren und Figurenkonstellationen, der Zeitstrukturen und der sprachlichen Besonderheiten gezeigt werden soll, kann man Fosses Figuren wesentlich die Fähigkeit intentional zu handeln absprechen und somit im Gegensatz zu einer Handlung vielmehr von einem Geschehen sprechen. Betrachtet man Pfisters Kommentar hinsichtlich der offenen Form des Dokumentartheaters und dem Wegfall einer Ganzheit der Fabel, tun sich jedoch bezüglich Fosses Theatertexten wiederum Widersprüche auf.

„Hier [im Dokumentartheater] wird nicht nur das Primat intentionalen Handelns im Drama der geschlossenen Form negiert, sondern gleichzeitig die Geschlossenheit der Geschichte in Hinblick auf einen voraussetzungslosen Anfang und einen endgültigen Schluß.“¹⁷⁷

Bei dem Versuch die Kategorien geschlossene und offene Form auf Fosses Theatertext ausnahmslos anzuwenden, wird deutlich wie sehr sich dieser zwischen den Konventionen bewegt.

Die Handlungslosigkeit bzw. Reduktion der Handlung auf das Geschehen ist nach Pfister eine der wichtigsten strukturellen Transformationen des Dramas in der Moderne¹⁷⁸ und zeigt sich ebenso in *Draum om hausten* durch eine generelle Methode der Reduktion und Konzentration bezüglich der Handlung, die wesentlich durch eine Thematisierung existentieller Probleme des Menschen in Raum und Zeit gegeben ist. Die konkrete Situation, das Zusammentreffen der Figuren und ihre Dialoge, wirken handlungsarm und werden durch die zentrale Thematik des Todes atmosphärisch aufgeladen.

Wechselspiel sichtbar werden können. Fosses Theatertexte können als ein Beispiel für den Einsatz unterschiedlicher Konventionen innerhalb des dramatischen Textes gelten.

¹⁷⁶ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 322.

¹⁷⁷ Pfister. *Das Drama*. S. 322.

¹⁷⁸ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 270.

4.1.2 Der einsame Mensch

Durch die allgemeine Definition der Handlung als intendierte Veränderung einer Situation, die wiederum die Relation von Figuren zueinander und zu einem gegenständlichen und ideellen Kontext beschreibt, zeigt sich eine immer gegebene Interdependenz der Kategorien Figur und Handlung.¹⁷⁹ Wenn im Zuge einer dramaturgischen Analyse versucht wird, das Handlungsangebot dramatischer Texte zu erfassen, so ist damit auch eine Untersuchung des Personals, d. h. der auftretenden Figuren und deren Konstellationen hinsichtlich der Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung, notwendig. Die Rollenanalyse ist beispielsweise für Ulrike Stephan in ihrem Konzept einer aufführungsbezogenen Dramenanalyse zentral.¹⁸⁰ Die Rolle als ein Potential, aus dem der Interpret und der Schauspieler auswählen können und zu deren Konstituierung und Aktualisierung es schöpferischer Leistungen bedarf, wird bei Stephan zum zentralen Moment in einem Theater, das Figuren und ihre Repliken und somit den Menschen an sich thematisiert. Stephans Präferenz einer Rollenanalyse als grundlegendes Moment einer aufführungsbezogenen Dramenanalyse stößt jedoch dann an ihre Grenzen, wenn wie in vielen postdramatischen Theaterkonzepten gerade auf den Rollentext und die Kategorie der Figur verzichtet wird.¹⁸¹ Im Rahmen der dramaturgischen Textanalyse von *Draum om hausten*, der sich, wie bereits bezüglich der Handlungsstrukturen aufgezeigt wurde, zwischen den dramatischen Konventionen und ihrer zunehmenden Auflösung bewegt, soll die Rollenanalyse nicht wie bei Stephan als primär gesehen, sondern wesentlich mit den anderen dramaturgischen Kategorien, wie dem Geschehen, Raum und Zeit sowie den sprachlichen Elementen in einem weiteren Blickwinkel gleichberechtigt zusammengedacht werden.

Die Rolle bzw. Figur zeigt sich in Fosses Theatertexten als ein zentrales Handlungsangebot für die szenische Umsetzung, sofern Handlung auch im negativen Sinn das Nicht-Handeln der Figuren bzw. deren Handlungsunfähigkeit mit einbezieht. Wie Stephan definiert, sei somit die

¹⁷⁹ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 220ff.

¹⁸⁰ vgl. Stephan. *Text und Szene*. S. 138.

¹⁸¹ Für das postdramatische Theater sowie für die Performance rückt zunehmend *liveness*, die provokante Präsenz des Menschen anstelle der Verkörperung einer Figur in den Vordergrund. ; vgl. Lehmann. *Postdramatisches Theater*. S. 243.

„Rolle also das Handlungspotential, aus dem der Interpret, ausgehend von den in Rollenanweisungen und Rollentext notierten und zusätzlicher, von ihm selbst erschlossenen, sprachlichen und nicht-sprachlichen Handlungen, eine handelnde und sich verhaltende fiktive Gestalt konstruiert.“

Aufgrund der für dramatische Texte kennzeichnenden Verbindung von allgemeiner Bedeutung und konkreter Gestaltung, die sich für Stephan vor allem in der Rolle exemplarisch treffen,¹⁸² bilden Abstraktion und Konkretisierung die Grundmethoden der Dramenanalyse für Stephan.¹⁸³ Durch die Analyse des dramatischen Textes und seiner Kategorien sollen mit Hilfe der Methode der Abstraktion aus den konkreten Informationen auf andere Personen und Situationen übertragbare Bezüge und Erfahrungen gewonnen werden. In der konkreten szenischen Gestaltung der dramatischen Vorlage können diese herausgearbeiteten Erkenntnisse schließlich wiederum konkretisiert werden.

„Da also ihr Ziel die sinnlich-konkrete Darstellung ist, darf sich die Dramenanalyse nicht auf die Ableitung allgemeiner Aussagen beschränken – denn: >Man kann nichts ‚allgemein‘, ‚an und für sich‘ spielen< [Zitat Stanislavski] –, sondern muß diese wiederum in anschauliche Handlungen und Situationen überführen.“¹⁸⁴

Stephan betont mit ihrer Methode der Abstraktion und Konkretisierung wesentliche Aspekte der Text- sowie Theaterrezeption, wenn sie die Wiederholung dieser Prozesse in der Aufführung für den Zuschauer wieder sieht.¹⁸⁵ Von der konkreten fiktiven Situation und ihren Umständen wird somit auf beiden Ebenen, jener der Theaterproduktion und der Theaterrezeption, abstrahiert um allgemeine Erkenntnisse zu gewinnen, die sich wieder auf eine konkrete Situation, ob nun in der szenischen Gestaltung oder der Lebensgestaltung des Rezipienten, anwenden lassen.¹⁸⁶ Hinsichtlich des Personals in *Draum om hausten* zeigt sich für die Rezeption, dass ein hohes Maß an Konkretisierung notwendig ist. Das Personal ist gering, wie es sich typisch für Fosses Theater Texte zeigt, und umfasst zwei Hauptfiguren (Mann / Mann und Kvinne / Frau), sowie drei Nebenfiguren (Far / Vater, Mor / Mutter und Gry). Von Gaute, dem gemeinsamen Sohn von dem Mann und Gry wird nur indirekt erzählt. Der Mann und die Frau können insofern als Hauptfiguren betrachtet werden, als sie quantitativ hinsichtlich ihrer Bühnenpräsenz dominieren und inhaltlich jene Figuren sind, auf die sich das Geschehen zentral bezieht.

¹⁸² Allgemeine Erkenntnisse und konkrete, individuelle Geschehnisse gehen, wie Stephan meint, im dramatischen Text vor allem in den Reden sowie den Handlungen der Figuren eine Verbindung ein. ; vgl. Stephan. *Text und Szene*. S. 140f.

¹⁸³ vgl. Stephan. *Text und Szene*. S. 142ff.

¹⁸⁴ Stephan. *Text und Szene*. S. 143.

¹⁸⁵ vgl. Stephan. *Text und Szene*. S. 146.

¹⁸⁶ Stephan wendet die Methode der Abstraktion und Konkretisierung in ihren Analysen exemplarisch an den Kategorien Figur, Handlung, Ort und Zeit an.

Fosses Figuren sind, wie auch Bordemann in ihrer Rezeptionsanalyse bemerkt, durch Namen- und Eigenschaftslosigkeit charakterisiert.

„Gleichzeitig lenkt die Namen- und Eigenschaftslosigkeit der Figuren (die konstitutiv für alle Stücke Fosses ist) den Blick auf die Diskrepanz zwischen Fosses Figurenskizzen und der Figurengestaltung im Kontext eines konventionellen Dramenverständnisses, wo die Namen oftmals zu der Charakterzeichnung beitragen.“¹⁸⁷

Blickt man jedoch genauer auf den Theatertext zeigt sich, dass sich doch einige wenige genannte Eigenschaften für die Figuren in den Repliken ausmachen lassen, und dass einige Figuren auch Namen tragen. Es sind meist die Nebenfiguren, in *Draum om hausten* die Exfrau Gry, denen Fosse Namen gibt, weil sie für ihn als „schreckliche Eindringlinge“¹⁸⁸ erscheinen. Die Hauptfiguren, die zentral das Stück bestimmen, bleiben jedoch namenlose Typen und somit offener für Interpretationen. Im Münchner Programmheft zu Luk Percevals Inszenierung von *Draum om hausten* werden Fosses Figuren als „Archetypen“ beschrieben.¹⁸⁹ Fosse betont diesbezüglich, dass ihn seine Figuren nicht als psychologisch zu erschließende Individualitäten interessieren würden, sondern als Bestandteile eines Beziehungsgeflechts.

„Ich entwerfe keine Figuren mit Namen, Beruf und Hintergrund. Es geht um die Beziehungen zwischen den Figuren.“¹⁹⁰

Daher werden auch die Figuren in *Draum om hausten* vielmehr implizit durch ihre Beziehungen und die Figurenkonstellationen charakterisiert, als durch eine genaue, individuelle Figurenbeschreibung in Haupt- und Nebentext.

Zentral in *Draum om hausten* ist die Beziehung zwischen dem Mann und der Frau, die durch eine intensive Nähe beschrieben ist. Immer wieder halten sich die beiden Figuren fast schützend in den Armen und suchen Kontakt zueinander.¹⁹¹ Die Frau betont immer wieder implizit den Wunsch nach Nähe, wenn sie von ihrer Einsamkeit spricht.¹⁹² Das Paar bildet somit eine, beinahe nach außen hin abgeschlossene Figurenkonstellation, die erst durch das Erscheinen der anderen Frauenfiguren, der Mutter und Gry, bedroht wird. Die Beziehungen des Mannes zu seiner Exfrau Gry sowie zu der Mutter, sind konfliktgeladen und deshalb, im

¹⁸⁷ Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 32.

¹⁸⁸ Zitat Jon Fosse in: Irmer. Die Musik der stillen Stimme. S. 73f.

¹⁸⁹ vgl. Münchner Kammerspiele (Hrsg.). *Traum im Herbst*. Programmheft (Redaktion: Marion Tiedtke), Spielzeit 2001/02. S. 10f.

¹⁹⁰ Irmer. Die Musik der stillen Stimme. S. 74.

¹⁹¹ vgl. z. B.: Fosse. *Draum om hausten*. S. 30 oder S. 52 bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 110 oder S. 139.

¹⁹² vgl. z. B.: Fosse. *Draum om hausten*. S. 51 bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 128.

Gegensatz zu jener zu der Frau, sehr distanziert. In der Sprache sowie in den Blicken, die Fosse immer wieder in seinen Inszenierungsanweisungen im Nebentext beschreibt, weichen die Figuren einander meist aus und gehen einer direkten Konfrontation aus dem Weg. Die Eskalation der aufgestauten Frustration, vor allem von Seiten des Mannes, erfolgt schließlich fast notgedrungen als Antwort auf die nicht enden wollenden impliziten Vorwürfe der Mutter, die getrieben von ihrer Vision des sterbenden Sohnes die Beziehung des Paares aufbrechen will.

MANNEN

Når du snakkar / er det som om du heile tida vil anklage meg / eller henne / for at / Ja / Kan du ikkje gi deg med det der / Det er ikkje til å halde ut / [...] / *Faren kjem sakte gåande inn, stansar, ser mot mora og mannen, blir så ståande og sjå ned / [...]*

MOR

overrumpla, beskyttar seg, svært nervøs / Eg har ikkje sagt noko / ikkje eit vondt ord

MANN

Nei ikkje sagt / kanskje / ikkje sagt / men du seier det jo heile tida / likevel¹⁹³

Der Vater wird bewusst außerhalb dieses Konflikts positioniert, entfernt sich immer wieder von den Figuren und zeigt sich nur den rationalen, aber auch belanglosen Dingen widmend, wie in dem einzigen Gespräch mit seinem Sohn deutlich wird.¹⁹⁴ In den Beziehungen und Konstellationen der Figuren, die Fosse immer wieder im Nebentext auch explizit räumlich beschreibt, zeigt sich sehr stark eine Isolation und fehlende Kommunikationsfähigkeit oder beinahe eine fehlende Kommunikationsbereitschaft. Wie Fosse aufzeigt, leiden die Beziehungen gerade unter der zunehmenden Entfremdung der Figuren von sich selbst, die sie in ihre Beziehungen mit hineintragen. Die Einsamkeit zeigt sich hierbei als ein zentrales Motiv, das Fosse durch abwendende Bewegungen oder Blicke in seinen Inszenierungsanweisungen im Nebentext auch bewusst einsetzt.

*Pause. Mor ser mot mannen, dei ser mot kvarandre, så ser han ned, snur seg bort. Faren ser at mora og mannen ser mot kvarandre, så går han sakte ut*¹⁹⁵

¹⁹³ Fosse. *Draum om hausten*. S. 111ff. [MANN: Wenn du redest / klingt es die ganze Zeit / als wolltest du mir Vorwürfe machen / oder ihr / weil wir / Ja / Kannst du damit nicht aufhören / Es ist nicht auszuhalten / [...] / *Der Vater kommt langsam wieder heran, bleibt stehen, schaut zu Mutter und Mann, dann zu Boden / [...] / MUTTER: Überraschelt, verteidigt sich, sehr nervös / Ich habe nichts gesagt / nicht ein böses Wort / MANN: Nein gesagt nicht / kann schon sein / gesagt nicht / aber trotzdem / du sagst es die ganze Zeit*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 176ff.

¹⁹⁴ vgl. Fosse. *Draum om hausten*. S. 95ff. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 163ff.

¹⁹⁵ Fosse. *Draum om hausten*. S. 101. [*Pause. Die Mutter schaut zum Mann, sie sehen einander an, dann blickt er nieder, dreht sich weg. Der Vater sieht, wie Mutter und Mann sich ansehen, dann geht er leise ab*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 168.

Gerade aber in den eigenwilligen Dialogen, die immer wieder abbrechen bzw. ins Schweigen führen, wird dieser Zustand deutlich veranschaulicht.¹⁹⁶

KVINNE

Eg er åleine / Eg saknar deg

MANN

Alle er åleine

KVINNE

Ikkje du

MANN

Eg er åleine
alle er åleine

KVINNE

Alle er åleine / *Ho begynner å gå bortover grusgangen, bort frå han*¹⁹⁷

Die Figuren in *Draum om hausten* lassen sich zusammenfassend bezüglich ihrer Merkmale und Eigenschaften, wie grundlegend für Fosses Theatertexte, somit als eindimensional beschreiben. Sie sind weniger Individuen, die durch eine Fülle charakterisierender Details bestimmt sind, sonder vielmehr Typen, die jeweils einen ganzen, kleineren oder größeren Satz von Eigenschaften, bzw. einen soziologischen oder psychologischen Merkmalkomplex verkörpern.¹⁹⁸ Der Mann in *Draum om hausten* wird zu Beginn des Stücks im Zuge seines Auftritts beispielsweise von Fosse nicht näher charakterisiert, außer dass wir ihn in einer berührenden Situation am Friedhof antreffen.

„[...] *han kan ha gråte. [...] Han reiser seg, gaper med munnen, skal liksom seie noko, blir ståande slik stivt ei stund, men pressar så munn og auge saman, ei smerte går gjennom andletet*“¹⁹⁹

Erst mit der Zeit lässt sich erschließen, dass der Mann verheiratet ist und einen Sohn hat, der zum Zeitpunkt des Begräbnisses der Großmutter bereits um die 20 Jahre alt ist. Der Mann beschreibt sich auch selbst gegenüber der Frau im Zuge ihres ersten Treffens.

¹⁹⁶ Anhand der genaueren Analyse der sprachlichen Besonderheiten in Kapitel 4.1.4 wird diese Feststellung noch weiter untermauert werden.

¹⁹⁷ Fosse. *Draum om hausten*. S. 51f. [FRAU: Ich bin allein / Ich vermisse dich / MANN: Alle sind alleine / FRAU: Du nicht / MANN: Ich bin allein / alle sind allein / FRAU: Alle sind allein / *Entfernt sich über den Kiesweg*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 128.

¹⁹⁸ Bezüglich der Unterteilung in Personifikation, Typ und Individuum hinsichtlich der Figurenkonzeption vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 244f.

¹⁹⁹ Fosse. *Draum om hausten*. S. 7. [(...) *er kann endlich weinen. (...) Er steht auf, öffnet den Mund, als wollte er etwas sagen, bleibt eine Zeit lang steif stehen, presst dann Lippen und Lider aufeinander, Schmerz zieht über sein Gesicht*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 91.

MANN

[...] Eg er gift / Eg er trufast / Eg har eit barn / eg vil ta vare på²⁰⁰

Dies ist eines der wenigen Beispiele, in denen sich die Figuren in ihren eigenen Äußerungen charakterisieren bzw. der Rezipient genauere Informationen zu den Figuren erhält. Hinsichtlich der Figurenkonzeption lässt sich somit bei Fosses Theatertext von einer offenen sprechen. Während in einer geschlossenen Figurenkonzeption die Figur durch einen Satz explizit gegebener Informationen oder durch einen Satz teils explizit, teils implizit gegebener Informationen vollständig definiert wird, verhält es sich bei der offenen Figurenkonzeption laut Pfister anders.

„Hier nimmt die Figur für den Rezipienten enigmatische Züge an, sei es, weil relevante Informationen – etwa zur Motivation der Figur – ausgespart bleiben, der Satz definierender Informationen vom Rezipienten also als unvollständig empfunden wird, sei es, weil unauflösbare Widersprüche zwischen den einzelnen Informationen auftreten, oder sei es, weil diese beiden Momente zusammenwirken.“²⁰¹

Fosse verzichtet wie bereits erwähnt weitgehend auf auktoriale Techniken der Figurencharakterisierung. Nur in Form von Inszenierungsanweisungen werden abschnittsweise die Figuren in ihren Reaktionen kommentiert. Diese Hinweise im Nebentext führen aber, wie auch die wenigen expliziten Andeutungen in den Repliken der Figuren, nicht zu einem einheitlichen Charakterbild, sondern bleiben vielmehr situationsbedingt. Der Rezipient ist somit vielmehr auf seine eigenen Assoziationen zurückgeworfen und erhält gerade durch die allgemeinen Typenbezeichnungen und die offene Charakterisierung der Figuren die Möglichkeit eigene Vorstellungen in diese hineinzuprojizieren und die Figuren bzw. die Schauspieler vielmehr in ihrer Präsenz als ihrer Referentialität zu erfahren.

Fosses Figuren können grundsätzlich vielmehr als realistisch denn als idealistisch beschrieben werden, da ihnen der Moment der analytischen Reflexion ihrer eigenen Handlungen und Gefühle fehlt. Wie Pfister anführt zeigen sich gerade in realistischen und naturalistischen, im Gegensatz zu idealistischen Dramen, Figuren in ihrer Konzeption als mehrdimensionale Individuen, während jene des geschlossenen Dramas nach Volker Klotz

²⁰⁰ Fosse. *Draum om hausten*. S. 51. [MANN: (...) Ich bin verheiratet / Ich bin treu / Ich habe ein Kind / für das ich sorgen will] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 127.

²⁰¹ Pfister. *Das Drama*. S. 247.

hochbewusst leben und ihre Leidenschaften und Handlungen distanziert analysieren können.²⁰² Das Bewusstsein der Figuren realistischer und naturalistischer Konzeptionen bleibt

„eingeschränkt und relativiert durch die Betonung der Irrationalität der Emotionen und Stimmungen, der unbewussten Beeinflussung durch Milieu und Atmosphäre, des Unterbewussten kollektiver Triebe und verdrängter traumatischer Erlebnisse.“²⁰³

Durch die fehlende mehrdimensionale, geschlossene Figurencharakterisierung zeigt sich jedoch in Fosses Theatertext auch eine Absage an die realistische bzw. naturalistische Figurenkonzeption. Fosses Position zwischen den Konventionen wird hier wiederum deutlich. Er verwendet ansatzweise klassische Methoden, beispielsweise durch Momente expliziter Figurencharakterisierung in Haupt- und Nebentext, formt diese jedoch nicht in ihrer vielleicht erwarteten Konsequenz weiter aus. An dieser Stelle soll Pfisters Behauptung bezüglich einer Affinität zwischen idealistischen Denksystemen und einer transpsychologischen oder das distanzierte Bewusstsein betonenden Figurenkonzeption einerseits und materialistischen Denksystemen und einer die Physis und das Un- und Unterbewusste betonende Figurenkonzeption andererseits erwähnt werden,²⁰⁴ auch wenn sich diese nicht gänzlich auf Fosses Konzeption seines Theatertextes übertragen lässt. Fosses Figuren zeigen insgesamt keine analytische oder distanzierte Haltung, auch wenn diese ansatzweise evoziert werden.

MOR

Det er fordi eg då / ikkje tenkjer meir over korleis alt / eigentleg er / Då / til vanleg / beveggar berre alt seg framover / utan stans / utan at det lar seg merke / Men alltid / alltid er eg redd / inst inne / er eg redd²⁰⁵

Die Figuren schaffen es nicht konsequent analytische Schlüsse aus ihren Beobachtungen zu ziehen, sondern ihre Überlegungen führen, wie hier beispielsweise bei der Mutter, wieder in das auswegslose und lähmende Gefühl der Angst.

Eine, das transpsychologische oder distanzierte Bewusstsein betonende, Figurenkonzeption, die als Ausdruck eines idealistischen Denksystems gelten kann, lässt sich in *Draum om hausten* nicht bestimmen. Die Entwicklungen des modernen Menschen und des Primats der Vernunft, die zu einer distanzierten, analytischen Beziehung zum eigenen Ich geführt haben,

²⁰² vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 248f.

²⁰³ Pfister. *Das Drama*. S. 249.

²⁰⁴ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 249.

²⁰⁵ Fosse. *Draum om hausten*. S. 62. [MUTTER: Es ist weil ich / nicht mehr nachdenke wie alles / eigentlich ist / Dann / rast alles einfach weiter / ohne Halt / ohne dass ich es merke / Aber ich habe immer / immer so Angst / tief in mir drin / habe ich Angst] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 135f.

werden hier in seinen negativen Ausformungen hinsichtlich einer Entfremdung des Individuums beobachtet. Fosse thematisiert durch sein stärkeres Interesse an den Beziehungen zwischen den Figuren als an einer analytischen Betrachtung des Individuums selbst, den Menschen als ein soziales Wesen, das sich vielmehr durch seine Beziehungen und Emotionen definiert. Die Figuren, die zwischen Ratio und Emotion ihre Gefühle und Wünsche suchen und in diesem Zustand vielmehr ihren Stimmungen und Gefühlen handlungsunfähig ausgeliefert sind, wirken verwundert über das Verstreichen der Zeit und die Ursachen für das, was geschieht. Durch ihre Sprachlosigkeit bzw. ihr Aneinander-Vorbei-Reden werden sie zu Archetypen einer modernen Gesellschaft, die beispielsweise von der rasanten Zunahme einer Vielzahl neuer Kommunikationsmittel und einem paradoxerweise gleichzeitigen zunehmenden Kommunikationsverlust innerhalb zwischenmenschlicher Beziehungen bestimmt ist. Fosse drückt diesen existentiellen Zustand seiner Figuren bezeichnenderweise durch die vielmehr statische an Stelle einer dynamischen Konzeption ebendieser aus, die in ihrer Präsenz an die Situation gebunden sind und aus dieser, aufgrund ihrer Handlungsunfähigkeit und Willenlosigkeit, nicht ausbrechen können. Durch die offene Figurenkonzeption lässt Fosse dem Rezipienten Raum sich selbst in der Situation im Vergleich zu den präsenten Figuren zu erfahren und gegebenenfalls diese Beziehungen in seinem eigenen aktuellen Leben, wie beispielsweise auch in der Theatersituation selbst, zu erkennen und zu erleben.

4.1.3 Die Semantisierung des Raumes²⁰⁶

Wie bereits Bordemann in ihrer Analyse anführt, weicht in *Draum om hausten*

„die chronologische Handlungsstruktur einer Vielzahl von Zeitsprüngen, so dass die Zeit- und Vergänglichkeitsthematik selbst ins Zentrum des melancholischen Dramas rückt, dessen Dialoge um große Themen wie Liebe und Tod kreisen.“²⁰⁷

Die existentielle Thematik von Liebe und Tod wird vor allem über das Motiv der Zeit und ihrem Vergehen wiedergegeben. Immer wieder sprechen die Figuren über den schnellen Lauf der Zeit und ihre Unfassbarkeit.

²⁰⁶ Da die Raum- und Zeitstrukturen in Fosses Theatertexten zueinander in enger Beziehung stehen und einander konstituieren, werden in diesem Kapitel trotz des großen Umfangs diese beiden Kategorien gemeinsam betrachtet.

²⁰⁷ Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 35.

MOR

Men åra har gått så fort / Eg synest ikkje det er lenge sidan / vi treffe kvarandre / *Pause* / Kvar er åra blitt av / Tida berre går / Dagane / vekene / månadene / åra / alt berre forsvinn / bort i ingenting / Og ingenting er fast / alt er i rørsle / som skyer / eit liv er ein himmel med skyer på / før mørkret kjem²⁰⁸

Die Unbestimmbarkeit der allgemeinen Begriffe wie Liebe und Tod zeigt sich gerade im Auflösen der Zeitebenen und somit dem Einsatz neuer, nicht klassischer Zeitdramaturgien im Gegensatz zu einer Einheit von Zeit, die Totalität evozieren würde. Durch den Kontrast zwischen den aufgebrochenen Zeitstrukturen und der vermeintlichen Einheit des Ortes, wird diese Unbestimmbarkeit verdeutlicht und zunehmend zu einem existentiellen Problem der Figuren.

Der Ort der Handlung ist in *Draum om hausten* durch die Bestimmung des Autors zu Beginn des Stückes mit dem Schauplatz eines Friedhofs im Spätherbst konkret gesetzt. In einer langen Szenenanweisung beschreibt Fosse die Umgebung in realistischer Manier.

*På ein liten del av ein stor kyrkjegard. Sein haust. Det har nett regna. Svarte tre, nokre lauv heng att, nokre lauv ligg rundt omkring. Ein grusgang. Ein malingssliten benk. Ein mann kjem gåande på grusgangen, går ut or grusgangen, bort til ei gravstøtte, les det som står på den, blir ståande og sjå mot den, går til ei anna gravstøtte, les også det som står på den, står ei stund og ser på den, går så ned igjen i grusgangen, går å set seg ned på benken. [...]*²⁰⁹

Diese relativ ausführliche Beschreibung der Situation kann als Inszenierungsanweisung und als Instruktion für den Bühnenbildner gelesen werden, muss aber im Sinne eines offenen und dynamischen Verhältnisses von Text und Bühne nicht vollständig in die plurimediale Konkretisierung des Theaters übersetzt werden.²¹⁰ Der Ort der Handlung bleibt durch das ganze Stück hindurch der Friedhof, auf dem sich die Figuren begegnen. Die Einheit des Ortes

²⁰⁸ Fosse. *Draum om hausten*. S. 61f. [MUTTER: Das Leben ist so schnell vergangen / Mir ist als hätten wir uns / gerade erst kennen gelernt / *Pause* / Wo ist das Leben hin / Die Zeit vergeht / Die Tage / Wochen / Monate / Jahre / alles verschwindet einfach / im Nichts / Nichts bleibt / alles zieht / wie Wolken / Ein Leben ist ein Wolkenhimmel / bevor es dunkel wird] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 135.

²⁰⁹ Fosse. *Draum om hausten*. S. 7. [Eine Ecke auf einem Friedhof. Spätherbst. Es hat eben geregnet. Schwarze Bäume. Wenige Blätter hängen noch an den Zweigen, etwas Laub liegt am Boden. Ein Kiesweg, eine Bank mit abblätternder Farbe. Der Mann kommt über den Kiesweg, verlässt ihn, geht zu einem Grabstein, liest die Inschrift, steht eine Zeit lang da und blickt darauf, geht dann zu einem anderen Grabstein, liest auch dort eine Inschrift, schaut für eine Weile darauf, kehrt auf den Kiesweg zurück, geht zur Bank und setzt sich.] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 91.

²¹⁰ An dieser Stelle weiche ich wesentlich von Pfisters Auffassung ab, der für die „eindeutigen Inszenierungsanweisungen“ im dramatischen Text die Notwendigkeit einer „vollständigen“ Konkretisierung beschreibt. Im Sinne meiner dramaturgischen Analyse der Theatertexte sollen die Inszenierungsanweisungen Fosses im Nebentext als Handlungsangebote hinsichtlich ihrer Funktion analysiert werden, wobei jedoch in Verbindung mit den folgenden Inszenierungsanalysen deutlich werden wird, dass diese in der szenischen Umsetzung teilweise übernommen, aber auch verworfen werden können.

und seine realistische Beschreibung werden jedoch durch das Verschwimmen und Sich-Auflösen der Zeitebenen zunehmend gebrochen und zeigen sich daher nur oberflächlich als Konstanten in Fosses Theatertext.

Die Einheit der Zeit und der chronologische Handlungsablauf werden in *Draum om hausten* zunehmend durch das Verschwimmen der Zeitebenen aufgelöst. Die Zeitsprünge bleiben hierbei jedoch weitgehend unmarkiert, was vor allem durch das Fehlen einer Akt- oder Szeneneinteilung deutlich wird. Zunächst lassen sich zwei relativ klare Zeitbrüche erkennen, die noch im Sinne einer Sukzession und einer chronologischen Zeitstruktur gelesen werden können, während gegen Ende des Stückes die Verbindungen der Zeitebenen immer undefinierbarer werden. Der erste zeitliche Bruch wird im Text durch den Abgang von der Frau und dem Mann sowie dem ersten Auftritt der Mutter und des Vaters markiert.²¹¹ Die Visionen der Mutter von ihrem Sohn, dessen Geliebte seinen Tod bedeuten würde, betonen das Übereinandergreifen der Zeitebenen und Verschwimmen mehrerer Realitätsebenen. Es wird nicht deutlich, ob die Mutter ihren Sohn und seine Geliebte während ihres Abgangs als Vision in einer anderen Zeitebene sieht, oder ob sie sich bereits in einer gemeinsamen Zeitebene begegnen. Das Nichtverstehen des Vaters deutet jedoch auf ersteres hin.

MOR

Ser du det ikkje / Eg ser det jo så klart / Det er ikkje tvil om kva som skjer / Du må jo forstå det / du òg /
Han kjem ikkje til å klare dette

FAR

Eg skjønner ikkje kva du seier / Vi er jo her fordi mor mi skal gravleggast / Ho er død / Derfor er vi
her²¹²

Nach der Beerdigung der Großmutter zeigt sich ein weiterer noch erkennbarer zeitlicher Bruch, der durch eine lange Pause in einer Szenenanweisung von Fosse markiert wird. „Kvinna set seg ned på benken. Lang pause. Mannen går bort til henne, stiller seg opp attmed benken.“²¹³ Obwohl die folgende Szene an dem Ort der ersten Begegnung anfänglich wie ein

²¹¹ vgl. Fosse. *Draum om hausten*. S. 52. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 129.

²¹² Fosse. *Draum om hausten*. S. 54. [MUTTER: Siehst du denn nicht / Ich sehe es so klar / Keine Frage was da passiert / Du musst das begreifen / du auch / er wird es nicht schaffen / VATER: Ich verstehe nicht was du sagst / Wir sind doch hier weil Mutter beerdigt wird / Sie ist gestorben / Darum sind wir hier] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 130.

²¹³ Fosse. *Draum om hausten*. S. 124f. [Die Frau setzt sich auf die Bank. Lange Pause. Der Mann geht zu ihr, stellt sich vor die Bank.] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 187.

Spiel zwischen den Liebenden erscheint und einsetzende Repliken der Mutter und des Vaters diesen Eindruck verstärken, wird bald deutlich, dass wieder Zeit vergangen sein muss.

MANN

Det er så lenge sidan / *Han legg armen rundt skuldrene hennar, pressar henne inntil seg* / Det er så lenge sidan / så veldig lenge sidan / alt er så lenge sidan / så veldig lenge sidan²¹⁴

In den folgenden Zeilen schwankt das Gesagte zwischen den Erinnerungen und der Gegenwart des Liebespaares. Während zu Beginn der Szene²¹⁵ das Spiel zwischen der Frau und dem Mann noch als eine Art gelebte Erinnerung ihres ersten Treffens eben an dieser Bank interpretiert werden kann, zeigt sich im Verlauf des Dialogs, dass sich die Zeit zunehmend auflösen scheint. Der Verlauf der Beziehung des Paares wird bis hin zu einer möglichen Beziehungskrise nach einer intimen Situation und der Abweisung der Frau durch den Mann ansatzweise thematisiert.

MANN

prøver igjen å skubbe henn vekk / Eg orkar ikkje meir av deg

KVINNE

Ta meg

MANN

Eg kan ikkje vere sammen med deg lenger / Eg vil vere åleine²¹⁶

Wenige Zeilen später lässt sich aus dem Gesagten erschließen, dass das Paar wieder am Beginn seiner Beziehung steht, wenn es davon spricht, sich in das Hotelzimmer der Frau zurückzuziehen und die Ehefrau des Mannes genannt wird.²¹⁷ Schließlich thematisiert das Paar wieder seine fehlende Leidenschaft für einander und erinnert sich gerade an den zuvor erwähnten Moment, als sie beschlossen hatten, in ein Hotel zu gehen.²¹⁸ Als die Mutter und Gry in Trauerkleidung wieder zu dem Paar hinzukommen, wird nun nicht nur durch die unterschiedliche Kleidung – das Paar trägt stets Alltagskleidung – deutlich, dass sich die Figuren trotz ihres Aufeinandertreffens an demselben Ort nicht in denselben Zeitebenen

²¹⁴ Fosse. *Draum om hausten*. S. 126f. [MANN: Es ist so lang her / *Legt ihr den Arm um die Schultern, drückt sie an sich* / Es ist so lang her / so so lang her / alles ist so lang her / so so lang her] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 189.

²¹⁵ Der bereits beschriebene zeitliche Bruch, den Fosse hier im Nebentext mit einer langen Pause markiert (vgl. FN 212), bezeichnet den Beginn der nun besprochenen Szene. ; vgl. Fosse. *Draum om hausten*. S. 124f. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 187.

²¹⁶ Fosse. *Draum om hausten*. S. 133. [MANN: *versucht wieder sie wegzuschieben* / Ich ertrage dich nicht mehr / FRAU: Nimm mich / MANN: Ich kann nicht mehr mit dir zusammen sein / ich will allein sein] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 194.

²¹⁷ vgl. Fosse. *Draum om hausten*. S. 136. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 197.

²¹⁸ vgl. Fosse. *Draum om hausten*. S. 143f. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 203.

befinden und dass sich die Zeit zunehmend aufgelöst hat. Auch in den gegenseitigen Widersprüchen im Dialog der Figuren zeigt sich eine Diskrepanz im Zeitverständnis.

MANN
mot Gry / Det er lenge sidan Gaute døde

GRY
Ingenting er lenge sidan

MANN
fortvila / Det er lenge sidan / år og dag / sidan

GRY
*Ingenting er lenge sidan*²¹⁹

Gegen Ende des Stückes wird die Dimension der Zeit somit aufgelöst und es entsteht vielmehr ein gemeinsamer, zeitloser Raum, in dem sich die Figuren treffen. Durch die Präsenz der Todesthematik läßt sich dieser Raum zunehmend emotional und energetisch auf. Der Tod des Mannes²²⁰ und die abschließende versöhnende Geste zwischen den Frauenfiguren beschließen das Geschehen.

Zeit bzw. das Verstreichen von Zeit wird in *Draum om hausten* zu einem existentiellen Problem für die handlungsunfähigen, durch ihr Warten statisch wirkenden Figuren. Dieser Thematik entsprechend zeigt sich eine offene Zeitstruktur, die oft den Eindruck eines langsamen, nicht zielstrebigem Werdens erweckt.²²¹ In der Zeitkonzeption von *Draum om hausten* dominiert die Dauer einer statischen Situation über die Progression sukzessiver Situationsveränderung. Wie beispielsweise in Becketts *Waiting for Godot*, unterstreicht gerade das Motiv des Wartens eine solche statische Zeitkonzeption. Fosses Figuren sind durch ihre Handlungsunfähigkeit im Vergleich dazu ebenso in einem wartenden, passiven Zustand. Da ihr fehlendes Handeln selbst nicht die Ursache für das sein kann, was passiert und sie daher die Gründe für das, was geschieht nicht erkennen können, bleiben sie stets nur in dem passiven Zustand des Wartens auf das nächste Ereignis gefangen. Relikte einer Konzeption progressiver Zeit zeigen sich jedoch weiterhin in *Draum om hausten* beispielsweise durch den Tod einzelner nur erwähnter (die Großmutter des Mannes und sein

²¹⁹ Fosse. *Draum om hausten*. S. 155. [MANN: *Zu Gry / Es ist lang her dass Gaute gestorben ist / GRY: Nichts ist lang her / MANN: Verzweifelt / Es ist lang her / Jahr und Tag / ist es her / GRY: Nichts ist lang her*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 213.

²²⁰ Der Tod des Mannes wird im Text durch seinen Abgang in einer Szenenanweisung von Fosse impliziert. ; vgl. Fosse. *Draum om hausten*. S. 159. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 215.

²²¹ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 369.

Sohn) oder tatsächlich agierender Figuren (der Vater und schließlich der Mann selbst). Parallel zur zentralen Thematik des Todes dominiert jedoch die Aufhebung von rationalen Zeitstrukturen und sogar von Zeit an sich, deren Unfassbarkeit die Figuren selbst in ihren Repliken thematisieren.

Durch die neue Zeitdramaturgie, die Fosse in seinem Theatertext entwirft, wird der Raum energetisch aufgeladen und kann im Weiteren durch den Rezipienten assoziativ erschlossen werden. Die an den Beginn des Textes gestellte Beschreibung der dramatischen Situation, bleibt in ihrem ausführlichen Charakter das einzige Beispiel in diesem Theatertext. In den folgenden Szenenanweisungen zeigt sich Fosse weitgehend zurückhaltender und verwendet diese nur zum Teil als eine Möglichkeit für die Beschreibung der Figuren²²² sowie ihrer räumlichen Beziehungen. Die Funktion des Raumes erschöpft sich somit, wie auch Pfister anmerkt, nicht in der Notwendigkeit eines Schauplatzes für eine Geschichte und in der sekundären, untergeordneten Funktion eines Aktionsraumes für die agierenden Figuren, sondern es findet eine Semantisierung des Raumes statt. Im Nebentext von *Draum om hausten* zeigen sich wesentliche Hinweise auf die räumlichen Relationen und die Figurenkonstellationen im Raum. Auf- und Abgänge, Blicke und Bewegungen, Zu- und Abwendungen werden zu zentralen Momenten der möglichen Bedeutungskonstitution. Bereits durch die Wahl des Schauplatzes thematisiert Fosse die grundlegende Thematik von Tod und Leben, und der gewählte Handlungsraum zeigt sich somit nicht nur als Ort der Handlung, sondern trägt ebenso wie die Figuren, die grundlegende Thematik des Stückes mit sich und konstituiert seine spezifische Atmosphäre mit.

Durch die Einheit des Ortes sind in *Draum om hausten* vor allem die Relationen innerhalb eines Schauplatzes zu charakterisieren, während jene zwischen mehreren Schauplätzen wegfallen. Wie Pfister für so genannte „Einortsdramen“ besonders hervorhebt, wird jedoch die Relation zwischen szenisch präsentiertem Schauplatz und *off stage* zum Modell einer zentralen semantischen Opposition.²²³ Besonders bei Dramen, die im geistesgeschichtlichen Kontext der Existenzphilosophie stehen, finde sich häufig eine solche Semantisierung des Gegensatzes von Innen- und Außenraum.

²²² vgl. hier: Kapitel 4.1.2

²²³ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 341.

„Bei Beckett zum Beispiel ist häufig das *off stage* so wenig konkretisiert, daß der szenisch präsentierte Schauplatz als hermetisch abgeschlossen und isoliert von jedem engeren oder weiteren räumlichen Kontext erscheint und das Geschehen damit den Charakter eines existentiellen Modells bekommt.“²²⁴

Auch in *Draum om hausten* hat die Einheit des Ortes sichtlich die Funktion die existentielle Thematik zu bestärken, die gerade durch die Wahl des Schauplatzes „Friedhof“ inhaltlich verdeutlicht wird. Während in vielen Texten Fosses der Innenraum zum Zufluchtsort der Figuren wird,²²⁵ den nur wenige Figuren handelnd überwinden können, bildet in *Draum om hausten* ein Außenraum, der Friedhof, den Ort des Geschehens, in dem die Figuren beinahe gefangen scheinen. Hermetisch abgeschlossen wird gerade dieser Raum zu einem existentiellen Modell im Sinne Becketts.²²⁶ Während der Raum in *Draum om hausten* anfangs relativ konkret beschrieben wird, verzichtet Fosse im Weiteren auf zusätzliche präzise Hinweise den Raum betreffend. Der Raum bleibt somit konkret und auf die Situation reduziert. Der Fokus der Darstellung kann somit, wie Pfister anmerkt, in die Innerlichkeit des Bewusstseins der Figuren verlagert werden.²²⁷ Wieder am Beispiel Becketts zeigen sich Parallelen in der Raumkonzeption von Fosses Theatertexten und in diesem Fall von *Draum om hausten* bezüglich eines Verweises auf die existentielle Situation der Figuren. Die für moderne Dramen sichtlich charakteristische, wenig konkrete Raumkonzeption in Form eines reduzierten und minimalistischen Einsatzes räumlicher Zeichen bis hin zur Darstellung eines leeren Bühnenraumes, verweist auf die existentielle Situation der Figuren.

„[...] ihre Isoliertheit, ihre Richtungslosigkeit, ihren Wertverlust. Es sind dies, zumindest in Becketts Sicht, allgemeine Bestimmungen der *conditio humana*, und sie werden auch nicht genetisch erklärt durch eine physiologische, soziologische, atmosphärische oder psychologische Spezifik der Lebensumstände, die räumlich konkret würde, sondern vielmehr dient der Raum allein der symbolischen Spiegelung dieser Bewusstseinslage.“²²⁸

Pfisters Analyse des Beckett'schen Raumes ist beinahe vollständig übertragbar auf Fosses Raumkonzeptionen und ihre Funktion. Fosse liefert keine analytischen, psychologischen Erklärungsangebote, er scheint jedoch wesentlich die atmosphärische Spezifik der Lebensumstände seiner Figuren aufzeigen zu wollen. Durch Hinweise auf die Blickrichtungen und

²²⁴ Pfister. *Das Drama*. S. 341.

²²⁵ In *Svevn*, dem zweiten hier analysierten Theatertext von Fosse, zeigt sich beispielsweise ein Innenraum als Schauplatz und als durchgehender Handlungsort des Geschehens. ; vgl. hier: Kapitel 5

²²⁶ Auf die thematischen sowie dramaturgischen Ähnlichkeiten zwischen den Theatertexten Becketts und jenen von Fosse soll in dieser Arbeit nur ansatzweise hingewiesen werden. Ina Voigt beschäftigte sich bereits in ihrer Dissertation mit den Werken der beiden Autoren und ihren dramaturgischen Ähnlichkeiten. ; vgl. Voigt, Ina. *Pause. Über das Schweigen bei Samuel Beckett und Jon Fosse*. Diss. Universität Duisburg-Essen, Fachbereich Literatur- und Sprachwissenschaften, 2006.

²²⁷ vgl. Pfister. *Das Drama*. 348f.

²²⁸ Pfister. *Das Drama*. S. 349.

Kontaktaufnahme zwischen den Figuren, werden die Beziehungen ebendieser auch in der räumlichen Situation thematisiert. Es entsteht eine Atmosphäre, die beinahe beklemmend wirken kann.

Die wenigen Requisiten in *Draum om hausten* bestimmen die existentielle Thematik von Tod und die aufgebaute, spezifische Atmosphäre mit. Wie die menschliche Figur und das Bühnenbild, so zählen auch die Requisiten zu den konkreten Elementen des dramatischen Textes, durch welche dieser eine dreidimensionale Räumlichkeit erlangt.²²⁹ Das Requisit kann einmal zur Figur oder ein anderes Mal zum Bühnenbild gehören, je nachdem, ob es in das aktionale Spiel der Figur einbezogen wird oder nicht. In *Draum om hausten* bildet die Bank das zentrale Requisit des Stückes, das teilweise bespielt wird, durch diese Beziehung zu den Figuren symbolisch aufgeladen wird und somit Bedeutung erhält. Die Bank trägt als Begegnungs- und Erinnerungsort des Paares wesentlich deren Geschichte in sich. Dies wird in einer Situation mit der Mutter, die sich dort setzen möchte, durch die Reaktion des Paares verdeutlicht.

MOR

[...] / Skal vi ikkje gå og setje oss ned / [...] / *held fram, peiker* / på benken der / *Mannen ser mot kvinna, dei smiler til kvarandre* / Er det noko feil med å sitje på den benken

MANN

Nei nei / *Mora begynner å gå mot benken, ho set seg så ned der ho sat i stad, med kransen i fanget. Mannen og kvinna blir ståande*²³⁰

Auch wenn die Bank als meist statisches Objekt dem Bühnenbild zugesprochen werden kann, zeigt sie sich jedoch primär, indem sie von den Figuren gehandhabt wird als Requisit, und rückt erst dann wieder in das Bühnenbild ein, sobald die Figuren den haptischen Kontakt mit ihr abbrechen. Entsprechend der für Fosses Theatertexte charakteristischen, durch Neutralität und Stilisierung sowie Reduktion gekennzeichneten Raumkonzeption, zeigt sich der Einsatz weniger, jedoch bedeutsamer Requisiten. In *Draum om hausten* lassen sich grundsätzlich nur zwei Requisiten ausmachen, die Bank und der Kranz. Die Bank als der Ort der Begegnung zwischen den Hauptfiguren Mann und Frau wird im Laufe des Stückes zu einem Ort der

²²⁹ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 355.

²³⁰ Fosse. *Draum om hausten*. S. 69. [MUTTER: (...) Sollen wir uns nicht hinsetzen / (...) / *Spricht weiter, deutet mit dem Finger* / Auf die Bank da / *Der Mann schaut die Frau an, sie lächeln* / Stimmt was nicht mit der Bank / MANN: Nein nein / *Die Mutter geht zur Bank, setzt sich hin, wo sie zuvor gesessen hatte, den Kranz im Schoß. Der Mann und die Frau bleiben stehen*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 141f.

Erinnerung. Der Kranz wiederum als Metapher für den Tod, wird von der Mutter exemplarisch für den nahenden Tod ihres Sohnes in ihren Händen gehalten.

Der Raum in *Draum om hausten* zeigt sich dominant als Projektion von Bewusstseinszuständen sowie der Beziehungen der Figuren untereinander und hat somit nicht mehr bloß abbildende, sondern auch reflektierende Funktion.²³¹ Auch wenn Fosse selbst den Handlungsort zu Beginn des Stückes in realistischer Weise beschreibt, wäre es zu voreilig der gesamten Raumkonzeption nur einen realistischen und somit abbildenden Charakter zuzusprechen. Mit dem Aufbrechen der konventionellen Zeitdramaturgien, wird auch die Konstante Raum aufgegeben. Fosse schafft atmosphärische Räume, die grundlegend durch die Beziehungen der Figuren sowie durch die existentielle Thematik semantisch aufgeladen sind. Gerade durch die Reduktion des Raumes hinsichtlich seiner gegenständlichen Charakterisierung und durch den geringen Einsatz sprachlicher Lokalisierungstechniken konstituieren die Figurenkonstellationen und -aktionen wesentlich den Raum für den Rezipienten. Als Teil dieser aktionalen Raumkonstituierung entfalten sich bereits in den Auftritten und Abgängen der Figuren, die auch in *Draum om hausten* ein wesentliches Mittel für die Raum- und Zeitstrukturen bilden, räumliche Relationen.²³² Grundsätzlich soll jedoch gerade in Bezug auf Fosses handlungsarmen, oft vielmehr statischen Theatertext darauf hingewiesen werden, wie die Präsenz der Figuren auf der Bühne selbst räumliche Relationen konstituiert.²³³ Durch ihre konkrete Körperlichkeit führen die Figuren eine räumliche Dimensionalität in den dramatischen Text ein.²³⁴

„So kann zum Beispiel die Distanz zwischen zwei Figuren oder Figurengruppen konfliktgeladene Feindschaft räumlich konkretisieren, aber auch ein unbeteiligtes Abseitsstehen oder ein interessiertes Zusehen und Belauschen. Durch die Bewegungen schließlich wird der Raum dynamisch aktualisiert, wobei sowohl der Kontrast von statuarischer Ruhe und Bewegung als auch die Choreographie der Bewegungsabläufe – Richtung, Tempo und Korrelation der Bewegungen – >bedeutend< sind, Zeichencharakter besitzen. Durch beide Momente, das statische der Position und das dynamische der Bewegung, wird das Raumpotential, das durch die Bühnenumgrenzung gegeben ist, aktualisiert und damit der dramatische Raum eigentlich erst geschaffen.“²³⁵

²³¹ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 350.

²³² In *Draum om hausten* zeigt sich in diesem Zusammenhang jedoch nicht nur eine räumliche Differenzierung von szenischem Raum und *off stage*. Durch die Auf- und Abtritte werden vielmehr zeitliche Dimensionen akzentuiert und strukturiert.

²³³ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 355.

²³⁴ Wie bereits erwähnt wurde, beschreibt Fosse selbst im Zuge von Inszenierungsanweisungen im Nebentext teilweise explizit die Bewegungen und räumlichen Beziehungen der Figuren.

²³⁵ Pfister. *Das Drama*. S. 355.

Die Nähe und Distanz zwischen den Figuren werden in *Draum om hausten* somit zu den bestimmenden Elementen, die das räumliche Arrangement in unterschiedlicher Weise semantisieren und atmosphärisch aufladen können.

4.1.4 Reden und Schweigen

Abschließend sollen im Zuge der Textanalyse die sprachlichen Besonderheiten hinsichtlich ihrer spezifischen Funktion und Wirkung untersucht werden. Bezüglich der sprachlichen Kommunikation in Fosses Theatertexten zeigt sich eine Spannung zwischen realistischen, konventionellen und modernen, von den klassischen Merkmalen abweichenden Strukturen. Die sprachliche Konstitution in Fosses Theatertexten ist, wie Kisela bemerkt, einerseits durch einen fast lyrischen Einsatz von Sprache charakterisiert, während andererseits die Repliken der Figuren aufgrund ihrer Kürze und Abgebrochenheit anfänglich einen Eindruck von Alltagssprache evozieren.

„Fosses språk framstår som skjæringspunkt mellom realistisk dagligtale og ekstremt stilisert, rytmisk språk. Han finner vel inspirasjonen i dagligtalen, men språket er langt fra å være autentisk. Det henger sammen med at Fosse for eksempel bruker langt flere gjentakelser enn det vil være i autentisk daglig samtale. Herigjennom får språket eller egentlig dialogen en tydelig kunstnerisk / litterær karakter.“²³⁶

Für eine genauere Analyse der Sprache in *Draum om hausten*, die wesentlich auch zur Figurenkonstitution und -charakterisierung beiträgt, soll jedoch an dieser Stelle noch einmal auf die grundlegende Differenz von dramatischer und normalsprachlicher, alltäglicher Rede hingewiesen werden, um die für Theatertexte spezifische Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem zu betonen. Das Publikum, auf dessen Bewusstsein alles, was im Theater gesagt wird schließlich abzielt, ist für die dramatische Rede ebenso bedeutend wie die Dialogpartner.

²³⁶ Kisela, Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-tradisjonen. S. 45. [„Fosses Sprache zeigt sich an der Grenze zwischen einer realistischen Alltagssprache und einer extrem stilisierten, rhythmischen Sprache. Er findet wohl Inspirationen in der Alltagssprache, aber seine Sprache ist überhaupt nicht authentisch. Fosse verwendet beispielsweise weit mehr Wiederholungen als es in der alltäglichen Sprache üblich ist. Die Sprache bzw. der Dialog erhält somit einen stark artifiziellen / literarischen Charakter.“] Übersetzung Marion Titsch

„Diese semantische Kompliziertheit weist die dramatische Rede jedoch nicht nur in ihrem Empfängerbezug auf, sondern, und dies ebenfalls aufgrund der Überlagerung eines inneren und eines äußeren Kommunikationssystems, auch in ihrem Senderbezug: eine dramatische Replik hat nicht nur zwei Adressaten, sondern auch zwei Aussageobjekte – als fiktives Aussageobjekt die dramatische Figur und als reales Aussageobjekt den Autor.“²³⁷

Die Repliken und ihre strukturellen Merkmale lassen sich daher nicht bloß als Figurenrede binnenfiktional und psychologisch deuten, sondern müssen auch in ihrer Funktion bezüglich des äußeren Kommunikationssystems genauer betrachtet werden. Fosses Intention den Rezipienten und seine Erfahrung grundlegend in die Dramaturgie und spezifische Ästhetik seiner Theatertexte mit einzubeziehen, wird gerade in der sprachlichen Konstitution deutlich. Bordemann betont diesbezüglich im Zuge der Beobachtung von sprachlichen Merkmalen in Fosses Theatertexten, das Spannungsverhältnis von sprachlicher Materialität und Referentialität.²³⁸

„Die Dialoge demonstrieren in Fosses Theater sowohl die Sprachunfähigkeit und soziale Unsicherheit der Figuren, als auch, auf metafiktionaler Ebene, die Eigendynamik der Sprache (und eine Funktionsverschiebung im Rahmen dramatischer Stilelemente).“²³⁹

Bordemann bezieht sich in diesem Zusammenhang auf sehr konkrete Aussagen von Fosse selbst, in denen er die performative Dimension von Sprache hervorhebt und sein Interesse für die Sprache in ihrer Präsenz für seine Theatertexte betont.

Im Folgenden sollen vor allem zwei Aspekte der sprachlichen Kommunikation im dramatischen Text genauer analysiert werden – die sprachliche Konstituierung der Figuren sowie die zeitliche Relationierung des sprachlichen Materials.²⁴⁰ Bezüglich der sprachlichen Konstituierung der Figuren muss grundsätzlich unterschieden werden, ob die sprachliche Selbstdarstellung der Figur explizit oder implizit und ob die implizite Selbstdarstellung willkürlich oder unwillkürlich ist.²⁴¹ Wie Pfister anführt, überlagern sich diese Formen der Selbstdarstellung zwar fast in jeder Replik, sie sind jedoch in ihrem Signalwert für den Rezipienten von kategorial unterschiedlichem Status. In der expliziten Selbstdarstellung thematisiert eine Figur bewusst ihr Selbstverständnis, sei es im Dialog oder Monolog. Auch in

²³⁷ Pfister. *Das Drama*. S. 149.

²³⁸ Bordemann bezieht sich hierbei auf die Tatsache, dass Aufführungen in ihrer Referentialität und in ihrer Materialität, d. h. zwei Wahrnehmungsmodi, die in einem Spannungsverhältnis stehen, einander aber nicht ausschließen, wahrgenommen werden. ; vgl. Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 53. bzw. Fischer-Lichte, Erika. Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, S. 16-26.

²³⁹ Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 53.

²⁴⁰ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 176ff. bzw. S. 200ff.

²⁴¹ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 177.

Draum om hausten zeigen sich wesentliche Informationen über die Figuren in Form der sprachlichen Selbstdarstellung der Figuren, wie bereits im Zuge der Figurenanalyse gezeigt wurde.²⁴² Die Figuren thematisieren ihre Gefühle und ihre Situation, auch wenn sie diese nicht in ihrer Gesamtheit analytisch fassen können. Sprache hat in diesem Zusammenhang somit weitgehend expressive Funktion²⁴³ und verweist auf den Sprecher der Replik.

„Die expressive Funktion des Ausdrucks [...] ist vor allem im äußeren Kommunikationssystem ständig von großer Bedeutung, da die Konkretisierung einer Figur durch die Wahl ihrer Redegegenstände, durch ihr sprachliches Verhalten und durch ihren Sprachstil zu den wichtigsten Techniken der Figurencharakterisierung im Drama gehört.“²⁴⁴

Für die expressive Funktion von sprachlicher Kommunikation typisch ist auch die häufige Verwendung der Pronomina der ersten Person Singular. In *Draum om hausten* wird das Pronomen „eg/ich“ manchmal wiederholt eingesetzt, wobei gerade durch ebendiese Wiederholung auch die Unzugänglichkeit der eigenen Identität der Figuren deutlich wird und die expressive Funktion der Sprache für die Figuren selbst nicht ihre analytische Wirkung entfalten kann. Ebenso wie das Pronomen „eg/ich“ zeigt sich auch ein häufiger Einsatz von „du“, und verdeutlicht somit auch die appellative Funktion der Sprache in der dialogischen Sprechsituation. Aufgrund der bereits beschriebenen Handlungsunfähigkeit der Figuren und der statischen Struktur des Geschehens in *Draum om hausten* entfaltet sich die appellative Funktion der sprachlichen Kommunikation jedoch nicht dominant über den gesamten Text. Nur ansatzweise entsteht gerade durch die appellative Funktion von Sprache eine Spannungsintensität zwischen den Figuren, wenn die Unvereinbarkeit der wechselseitigen Appelle oder auch gerade deren Unzulänglichkeit deutlich wird, wie es sich beispielsweise auch in der ersten Begegnung zwischen dem Mann und der Frau zeigt.

KVINNE

*ser mot han, smiler / Du / dreg det ut, ser ned / Du / dreg det ut, ser mot han / du [...]*²⁴⁵

In *Draum om hausten* dominiert jedoch grundsätzlich, sowohl im inneren als auch im äußeren Kommunikationssystem, die expressive sowie die phatische Funktion der sprachlichen Kommunikation. Gerade in Fosses durch Handlungsarmut und die Isoliertheit der dramatischen Figuren gekennzeichneten Theatertexten, dient die phatische Funktion der

²⁴² vgl. hier: Kapitel 4.1.2

²⁴³ Die unterschiedlichen Funktionen von Sprache beziehen sich hier auf Roman Jakobsens Modell sprachlicher Kommunikation. ; vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 152ff.

²⁴⁴ Pfister. *Das Drama*. S. 156.

²⁴⁵ Fosse. *Draum om hausten*. S. 12. [FRAU: *Blickt ihn an, lächelt / Du / Zögert, blickt nieder / Du / Zögert, blickt ihn an (...)*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 95.

Sprache der Herstellung und Aufrechterhaltung des Kontakts zwischen Sender und Empfänger, und ist vor allem auch im äußeren Kommunikationssystem von hoher Relevanz.²⁴⁶ Die gestörte Kommunikation wird auch hier zu einer zentralen Thematik und äußert sich besonders im Einsatz von Pausen, des Schweigens und dem Aneinander-Vorbei-Reden der Figuren.²⁴⁷ Durch die sprachliche Struktur der Repliken werden nicht nur inhaltlich Sprachunfähigkeit, Sprachskepsis oder die soziale Unsicherheit der Figuren in *Draum om hausten* demonstriert, sondern auch auf metafikционаler Ebene die Eigendynamik von Sprache sowie ihre performative Dimension aufgezeigt.²⁴⁸ Die Thematik von Kommunikationsunfähigkeit und der Isoliertheit der entfremdeten Figuren wird nicht mehr bloß über den Informationsgehalt von Sprache repräsentiert, sondern über die Materialität der Sprache selbst für den Rezipienten sinnlich erfahrbar.

Die Methode des Aneinander-Vorbei-Redens zeigt sich in *Draum om hausten* beispielsweise in der Anfangssituation zwischen dem Mann und der Frau, in welcher die Nähe zwischen den Figuren aufgebaut wird, jedoch auch die stete Isoliertheit der Figuren thematisiert wird.

KVINNE

Eg er åleine / heilt åleine

MANN

går bort til ein kvit kross som står på ein moldhaug, les namnet / Ida Gjentoft

KVINNE

Eg er åleine

MANN

*ser mot kvinna / Og eg skal bli / din kjærleik*²⁴⁹

Erst durch die Wiederholung ihrer existentiellen Feststellung erreicht die Frau, dass sie eine Reaktion von dem Mann erhält. Diese Momente sind, wie auch beispielsweise in Anton

²⁴⁶ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 161.

²⁴⁷ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 207.

²⁴⁸ vgl. Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 53.

²⁴⁹ Fosse. *Draum om hausten*. S. 50. [FRAU: Ich bin allein / ganz allein / MANN: *Geht zu einem weißen Kreuz, das auf einem frisch aufgeschütteten Grab steht, liest den Namen* / Ida Gjentoft / FRAU: Ich bin allein / MANN: *Blickt sie an / Und ich soll / dein Geliebter werden*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 126.

Tschechows Dramen,²⁵⁰ nicht völlig monologisch, sondern können eine indirekt und implizit formulierte Geste mangelnder Kommunikationsbereitschaft bzw. -unfähigkeit darstellen. Der Einbruch des Monologischen in das Dialogische, den bereits Peter Szondi für das moderne Drama zu Beginn des 20. Jahrhunderts feststellte,²⁵¹ zeigt sich auch in Fosses Theatertexten als ein wesentliches Merkmal und ist thematisch in der existentiellen Problematik der Figuren begründet. Grundsätzlich und rein formal lässt sich in *Draum om hausten* eine dialogische Struktur erkennen und die appellative Funktion von Sprache wird deutlich, wenn sich eine Figur einer anderen zuwendet und Aspekte ihrer Rede in seine eigene aufnimmt. Idealtypisch zeigt sich der „dialoghafte Dialog“ jedoch als eine Zwei- oder Mehrwegkommunikation zwischen zwei oder mehreren Figuren, die zueinander in einem Verhältnis der Polarität und Spannung stehen, in ihren Repliken aufeinander Bezug nehmen und sich eine ausgewogene quantitative Relation ihrer Repliken ergibt.²⁵² Diese Ausgewogenheit findet sich in *Draum om hausten* nicht. Fosse bricht vielmehr den konventionellen dramatischen Dialog zugunsten der Betonung der performativen Dimension von Sprache als Ausdruck von Kommunikationsunfähigkeit und der Entfremdung der Figuren auf. Es kommt zu einer Monologisierung des Dialogs, begründet in der Thematik der gestörten Kommunikation (post-)moderner Figuren. Diese Störung kann dadurch bedingt sein,

„daß zwischen den Dialogpartnern kein oder ein stark gestörter Kanal besteht (sie sind physisch oder psychisch kommunikationsunfähig oder –unwillig), daß sie sich stark divergierender Codes bedienen und dadurch Verständnislosigkeit oder gravierende Missverständnisse entstehen, oder daß schließlich ihre referentiellen Kontexte so verschieden sind, daß jener Minimalkonsens fehlt, der Voraussetzung jeder funktionierenden Kommunikation ist.“²⁵³

In radikaler Konsequenz wird Reden somit zum Selbstzweck, „zur rein phatischen Kommunikation, die den Figuren nur noch dazu dient, sich ständig der Existenz eines Kommunikationskanals zu versichern.“²⁵⁴ Gerade in der Figur der Mutter wird der Zwang zu sprechen in der Konfrontation mit dem Mann und der Frau deutlich, wenn sie abgebrochene Satzteile aneinander reiht.²⁵⁵ Die innerdramatische Motivation für eine metasprachliche Thematisierung und Bewusstmachung der Sprachcodes kann gerade in einer gestörten

²⁵⁰ Pfister findet für das Aneinander-Vorbei-Reden charakteristische Beispiele vor allem in Tschechows Dramen, die ebenso durch den Einsatz von Pausen und thematisch durch die Kommunikationsunfähigkeit zwischen den Figuren charakterisiert sind. ; vgl. dazu: Pfister. *Das Drama*. S. 206f.

²⁵¹ Den Einbruch des Monologischen in den Dialog beschreibt Szondi unter anderem am Beispiel von Tschechows Dramen. ; vgl. Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. S. 32-40.

²⁵² Pfister. *Das Drama*. S. 182.

²⁵³ Pfister. *Das Drama*. S. 183.

²⁵⁴ Pfister. *Das Drama*. S. 162.

²⁵⁵ vgl. Fosse. *Draum om hausten*. S. 67-111. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 140-176.

Kommunikation der Figuren, in einem Nicht-Mehr-Funktionieren der Kommunikation aufgrund von zu großen Divergenzen zwischen den Codes der einzelnen Dialogpartner liegen.²⁵⁶ In *Draum om hausten* thematisieren gerade die Figuren selbst die Unzulänglichkeit der Sprache.

MANN

Eg meiner det / eller meiner og meiner / men dess meir ein snakkar om det / om sex / ja / og deiss meir ein snakkar om / ja om Gud / dess meir forsvinn det ein snakkar om / og til slutt er det / berre snakket att²⁵⁷

Hinsichtlich des Einsatzes von Pausen und dem Abbrechen einzelner Repliken zeigt sich bei einer Analyse von *Draum om hausten* sehr deutlich die Schnittstelle von sprachlicher Konstituierung der Figuren hinsichtlich ihrer Kommunikationsstörung und der zeitlichen Relationierung der Repliken, die hier nun weiter untersucht werden soll. Vor allem die Dehnung der Sukzession der einzelnen Repliken und Dialoge durch Pausen und das Schweigen zwischen den Repliken zeigt sich als charakteristisch für Fosses Theater Texte. In *Draum om hausten* weist Fosse in seinen Inszenierungsanweisungen im Nebentext auf das Abbrechen (*bryt seg av / bricht ab*) der Figurenreden hin. Für Pfister verweisen diese sprachlichen Momente generell auf Formen gestörter Kommunikation, auf ein monologisches Eingebundensein der Figuren in die eigene Vorstellungswelt, Kontaktunfähigkeit sowie auf eine sprachliche Ohnmacht.²⁵⁸ Der Einsatz der Pausen kann somit psychologisch bzw. binnenfiktional erklärt werden und erhält in diesem Zusammenhang nur bezüglich des inneren Kommunikationssystems seine Funktion und Bedeutung. Pfister weist ansatzweise bereits auf die Ebene des äußeren Kommunikationssystems hin, wenn er erwähnt, dass in modernen Dramen im Schweigen oft die Unmöglichkeit des Sprechens implizit thematisiert wird und dies somit auf eine metasprachliche und phatische Dimension der Sprache bezogen sein kann. Die Pausen in *Draum om hausten* können im Sinne Pfisters psychologisch gedeutet werden. Fragt man sich jedoch, welche Funktion und Bedeutung das Schweigen über seine expressive Funktion hinaus auch für das äußere Kommunikationssystem haben kann, sollte an dieser Stelle auf eine Theorie der Leerstelle bzw. der Unbestimmtheitsstellen hingewiesen werden, die wesentlich den Rezipienten für die Bedeutungskonstitution einbezieht.

²⁵⁶ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 163.

²⁵⁷ Fosse. *Draum om hausten*. S. 42. [MANN: Das meine ich ernst / na ja was man so ernst nennt / aber je mehr man darüber redet / über Sex / ja / und je mehr man über ihn redet / über Gott ja / desto mehr verschwindet das worüber man redet / und zum Schluss ist / nur noch das Gerede übrig] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 120.

²⁵⁸ Pfister. *Das Drama*. S. 201f.

Nach Roman Ingarden, der den Begriff der Unbestimmtheitsstelle begründete, ist das literarische Kunstwerk ein intentionaler Gegenstand, dem die vollkommene Bestimmtheit fehlt und die Konkretisierung durch den Rezipienten als aktiver Mitschöpfer des ästhetischen Gegenstandes benötigt.²⁵⁹ Wolfgang Iser, der mit seinem Konzept der Leerstellen eine Alternative zu Ingardens Konzept entwirft, betont hierbei jedoch, dass mit einer bloßen Konkretisierung der Unbestimmtheitsstellen der illusionistische Charakter der Geschlossenheit einhergehe. Ingardens Konzept sei somit nur auf eine historische Form der Literatur, genauer gesagt auf die Illusionskunst, anwendbar, während gerade in der modernen Literatur Unverständlichkeiten programmatisch eingesetzt werden.²⁶⁰ Die Wirkung literarischer Texte liege nach Iser gerade in der konstitutiven Leere, d. h. dem, was sie verschweigen – dem Ungesagten im Gesagten –, durch die sich Interaktionsverhältnisse begründen und Kommunikationsakte zwischen Leser und Text bzw. Autor in Gang gesetzt werden. Dieser Kommunikationsprozess werde nach Iser nicht mehr bloß durch einen Code, sondern durch die Dialektik von Zeigen und Verschweigen gestartet und reguliert.²⁶¹

„Das Verschwiegene in scheinbar trivialen Szenen und die Leerstellen in den Gelenken des Dialogs stimulieren den Leser zu einer projektiven Besetzung des Ausgesparten. Sie ziehen den Leser in das Geschehen hinein und veranlassen ihn, sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen. Daraus entspringt ein dynamischer Vorgang, denn das Gesagte scheint erst dann wirklich zu sprechen, wenn es auf das verweist, was es verschweigt. [...] Gelingt es, das Verschwiegene in der Vorstellung zu verlebendigen, dann bringt es das Gesagte vor einen Hintergrund, der es nun [...] ungleich bedeutsamer erscheinen läßt, als es das im Gesagten Bezeichnete vermuten ließe.“²⁶²

Die Leerstellen sparen die Beziehungen zwischen den Darstellungsperspektiven des Textes aus und ziehen dadurch den Leser zur Koordination der Perspektiven in den Text bzw. in das Geschehen hinein. Nach Iser gehe es in diesem Zusammenhang grundsätzlich um die Aktivierung des Lesers und seine kontrollierte Betätigung im Text,²⁶³ jedoch wird es in diesem Prozess deutlich, dass der Leser bzw. Rezipient vielmehr eine Erfahrung von Präsenz macht als bloß die Repräsentation der Inhalte wahrzunehmen. Für beide Konzepte, sowohl jenes von Ingarden als auch von Iser, ist die Betonung eines aktiven Lesers bzw. Rezipienten wesentlich, der nicht nur einen Code entschlüsselt, sondern selbst zur Bedeutungskonstitution des literarischen Textes in einem Kommunikationsprozess beiträgt. Wie Krammer anführt,

²⁵⁹ vgl. Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. 2. verbesserte und erweiterte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

²⁶⁰ vgl. Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink, 1976. S. 275.

²⁶¹ vgl. Iser. *Der Akt des Lesen*. S. 265.

²⁶² Iser. *Der Akt des Lesens*. S. 264f.

²⁶³ vgl. Iser. *Der Akt des Lesens*. S. 267.

kommt es im Zuge des Transformationsprozesses vom Theatertext zur Aufführung durch die präzisierende und konkretisierende Interpretation des literarischen Textsubstrats ebenso zu einer Ausfüllung bzw. teilweisen Konkretisierung von Unbestimmtheiten.²⁶⁴ Gerade die Aufführung weise jedoch wiederum Unbestimmtheitsstellen auf, die den Zuschauer zu einer assoziativen Realisation auffordern können. Die Aktivierung des Zuschauers kann hier somit durch den Einsatz von Unbestimmtheiten bzw. Leerstellen beispielsweise durch eine minimalistische Ästhetik oder die Thematisierung des Schweigens und dem Einsatz der Pausen auf der Bühne, wie es sich bei Fosse zeigt, gefördert werden.²⁶⁵

Während Pfister in seiner Einführung zur Dramenanalyse hinsichtlich des Einsatzes von Pausen im dramatischen Text grundsätzlich von einer Sukzessionsdehnung spricht, soll an dieser Stelle daraufhin hingewiesen werden, dass der Einsatz der Pausen in Fosses Dramaturgie auch ein Mittel der Beschleunigung und Rhythmisierung sein kann. Diese Beobachtung ist eng verbunden mit der Betrachtung der Unterbrechungsfrequenz, d. h. der Häufigkeit, mit der durch einen Sprecherwechsel die semantische Richtung wechselt, und der Repliklänge.²⁶⁶ Die Wiederholung der von Fosse gesetzten Pausen sowie die immer kürzer werdenden Sätze und Repliken der Figuren führen zu einer Beschleunigung des Tempos.

MOR

[...] Eg veit det / Ja / *Lang pause* / Ja det er fælt som tida går / *Pause* / Det er ikkje lenge sidan / han var en liten gut

[...]

Vi begynnar å bli gamle / far og eg / *Kort pause* / Eller / *kort pause* / når eg tenker etter / *bryt seg av* / Nei det var ikkje noko / *Pause* / Nei ikkje veit / eg / *Mot kvinna* / Liker du å vere på sjøen²⁶⁷

Es zeigt sich hier auch eine Differenzierung der Beschreibung der Pausen als „Lange Pause“ oder „Pause“. Während für die lange Pause die Funktion der Sukzessionsdehnung gilt, kann die „normale“ Pause in ihrem wiederholten Einsatz auch eine Temposteigerung bewirken. Die Pausen und das Schweigen zwischen den Figuren können nicht nur figurenpsychologisch

²⁶⁴ vgl. Krammer, Stefan. >redet nicht vom Schweigen...<. *Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. (Literaturwissenschaft, 436). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 27.

²⁶⁵ Durch die wirkungsästhetische Ausrichtung gerade von Isters Konzept, scheint dieses auch in Bezug auf die Frage nach der spezifischen Funktion und Bedeutung einer Ästhetik der Reduktion, der Auslassung bzw. der Leerstellen in theaterästhetischer Hinsicht interessant und weiter anwendbar.

²⁶⁶ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 197.

²⁶⁷ Fosse. *Draum om hausten*. S. 99f. [MUTTER: (...) Ich weiß das / Ja / *Lange Pause* / Schlimm wie die Zeit vergeht / *Pause* / Es ist schon lang her / er war ein kleiner Junge / (...) / Wir werden langsam alt / Vater und ich / *Kurze Pause* / wenn ich nachdenke / *Bricht ab* / Nein das war nichts / (Sic! *Pause im Original*) / Nein weiß nicht / ich / *Zur Frau* / Fährst du gern mit dem Boot aufs Meer] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Traum im Herbst*. S. 166f.

interpretiert werden, sondern sind bewusst gesetzte Strukturelemente von Seiten des Autors. Indem sie auf das äußere Kommunikationssystem hinweisen, können sie eine metasprachliche, reflektierende Dimension und eine syntaktische, rhythmisierende Funktion aufzeigen. In Hinblick auf die szenische Transformation der Theatertexte, werden gerade die Momente des Schweigens bzw. die momenthafte Stille der Pausen in ihrer Materialität präsent gemacht und sinnlich erfahrbar.²⁶⁸

4.1.5 Zusammenfassung

Innerhalb der Textanalyse wurde bereits wesentlich die Funktion und Bedeutung der untersuchten dramaturgischen Strategien reflektiert. Abschließend soll noch einmal auf die zentralen Momente des Theatertextes hingewiesen werden, die vor allem in Hinblick auf die potentielle szenische Transformation und die, im Folgenden zu analysierende, tatsächliche Inszenierung zentral für eine Ästhetik, die sich zwischen den Konventionen des dramatischen und postdramatischen Theaters bewegt, erscheinen.

Fosses Theatertexte wurden in der Rezeption weitgehend als „handlungsarm“ beschrieben, wobei sich diese Eigenschaft sowohl auf die Handlungsstruktur als auch die Figurencharakterisierung beziehen kann. Während durch einen expliziten Anfangs- und Endpunkt in *Draum om hausten* die Struktur einer Fabel evoziert wird, gibt Fosse durch das Fehlen dramatischer Höhe- und Wendepunkte gleichzeitig einen klassischen dramatischen Handlungsaufbau auf. Da die Figuren nicht intentionale Handlungen oder Unterlassungen setzen, sondern sich vielmehr in einem Raum situiert und getrieben sehen, lässt sich hinsichtlich des Handlungsaufbaus vielmehr von einem Geschehen, in dem Zustände umkreist und Stimmungen skizziert werden, als von einer kausal verknüpften Handlung sprechen. In Fosses Theatertext zeigt sich somit eine stete Spannung zwischen den Konventionen bezüglich des dramatischen Aufbaus. Fosse verwendet Elemente eines klassischen Dramenaufbaus, wie beispielsweise die Darstellung von Konflikten, die vermeintliche Geschlossenheit der Handlung oder ansatzweise die kausale Verknüpfung der Handlungselemente, verfolgt diese jedoch nicht konsequent weiter, sondern unterläuft sie

²⁶⁸ vgl. Krammer. *Zu einer Semiotik des Schweigens*. S. 14.

vielmehr durch die Betonung der Materialität von Sprache und der Präsenz der Figuren im Raum. Die Dimension der Gegenwärtigkeit und der Erfahrung im theatralen Prozess wird somit von Fosse deutlich hervorgehoben.

„Es gehe ihm [...] in seinen Theatertexten nicht um Abbildung oder um Abstraktion, vielmehr gelte sein Interesse einer Schärfung des Wahrnehmungspotenzials für Stimmungen, für die Energie zwischen den Figuren und jene zwischen Bühne und Publikum. Es gelte, so Fosse, das unsichtbare Gegenwärtige, das Unbenennbare jenseits der Worte spürbar werden zu lassen.“²⁶⁹

In *Draum om hausten* finden sich bereits weitgehende Veränderungen der raumzeitlichen Strukturen, die zu einem allmählichen Auflösen der klassischen dramatischen Form führen. Durch das zunehmende Verschwimmen der unterschiedlichen Zeitebenen sowie auch die offene Figurenkonzeption löst sich der Charakter von Ganzheit und Totalität auf. Entsprechend dem offenen Inhalt und der existentiellen Thematik von Liebe und Tod werden in der Form Leerstellen und Unbestimmtheitsstellen geschaffen, die durch die aktive Mitarbeit des Lesers oder Zusehers assoziativ und emotional aufgefüllt werden können und somit erst ihre Bestimmung finden. Auch wenn Fosse nicht wie in einem radikalen Verständnis des postdramatischen Theaters die dramatische Form vollständig aufgibt, lassen sich gerade in der von Leerstellen und Unbestimmtheiten geprägten inhaltlichen und formalen Struktur seiner Theatertexte Verbindungen zum Charakter des Postdramatischen ziehen. Die Kategorien wie Raum, Zeit, Sprache und Figur haben nicht mehr bloß abbildende Funktion im Dienste einer Fabel, sondern werden vielmehr in ihrer Materialität eingesetzt und somit für den Rezipienten schließlich vor allem in ihrer Präsenz wahrnehmbar und erfahrbar.

4.2 Luk Percevals Inszenierung der existentialistischen Dichte

Ausgehend von einer, wie auch im Zuge der Textanalyse bereits betonten, rezeptions- und wirkungsästhetischen Fragstellung soll im Folgenden Luk Percevals Inszenierung von *Traum im Herbst*, die im November 2001 an den Münchner Kammerspielen Premiere hatte, genauer untersucht werden. Für die Analyse zentral bleibt die Frage nach den theatralen Mitteln für die szenische Umsetzung der spezifischen Ästhetik von Fosses Theatertexten, die sich in einer Intensivierung der ästhetischen Erfahrung für den Rezipienten vor allem durch die Methode der Reduktion zeigt, eingesetzt werden bzw. über diese gegebenenfalls hinausgehend die

²⁶⁹ Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 186.

spezifische Atmosphäre des Theaterereignisses konstituieren. Die folgende Analyse bewegt sich somit zwischen semiotischen und phänomenologischen Analyseansätzen,²⁷⁰ indem sie sowohl nach der Bedeutung und Funktion der eingesetzten theatralen Mittel fragt, als auch diese in ihrer Materialität und Präsenz hinsichtlich einer spezifischen Atmosphäre zu beschreiben versucht.

Die folgende Analyse stützt sich primär auf Videomaterial sowie auf die Spielfassung, welche der Strichfassung von Luk Perceval entspricht und im Zuge der Analyse der sprachlichen sowie dramaturgischen Änderungen gegenüber der dramatischen Vorlage herangezogen wird.²⁷¹ Theo Roos Fernsehaufzeichnung von *Traum im Herbst*, die anlässlich einer Einladung der Inszenierung zum Berliner Theatertreffen 2002 am 04.05.2002 auf 3Sat ausgestrahlt wurde, bietet vor allem durch ihre zahlreichen Nahaufnahmen der Schauspieler eine gute Hilfestellung für die Analyse der spezifischen Spielweise. Anhand einer weiteren Aufführungsaufzeichnung, die von den Münchner Kammerspielen zur Verfügung gestellt wurde und in einer Totaleinstellung den gesamten Bühnen- und Zuschauerraum zeigt, lassen sich gerade die räumlichen Beziehungen der Schauspieler im Bühnenraum, als auch jene zwischen den Akteuren und den Zuschauern genauer beobachten. Das Programmheft zur Inszenierung, Pressefotos, Rezensionen sowie die bereits von Bordemann in ihrer Dissertation vorgenommene Rezeptionsanalyse, die ebenso Kritikermeinungen zu *Traum im Herbst* analytisch betrachtet hat, bieten zusätzliche Informationen um ein umfassendes Bild der Inszenierung sowie der Reaktionen auf diese wiedergeben zu können.

4.2.1 Fosse „neu“? – Die Inszenierung im Kontext der Fosse-Rezeption auf den deutschsprachigen Theaterbühnen

Jon Fosse verdanke, wie Thomas Irmer meint, seinen steilen Aufstieg im deutschsprachigen Raum den Strategien des Rowohlt Theaterverlages, der seine Theatertexte und ihre Übersetzungen von Hinrich Schmidt-Henkel im richtigen Augenblick zu etablieren

²⁷⁰ vgl. hier: Kapitel 3.3.2

²⁷¹ vgl. hier: Kapitel 4.2.3; Die Strichfassung von Luk Perceval wurde mir für diese Arbeit dankenswerter Weise von der Dramaturgie der Münchner Kammerspiele zur Verfügung gestellt. ; vgl. Fosse, Jon. *Traum im Herbst* (*Draum om hausten*. Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel). Strichfassung Münchner Kammerspiele. Stand: 29.11.2001/ Premiere.

versuchte.²⁷² Der junge und erfolgreiche Regisseur Thomas Ostermeier inszenierte 2000 in einer Koproduktion der Salzburger Festspiele mit der Schaubühne am Lehniner Platz Berlin die deutschsprachige Erstaufführung von *Namnet (Der Name)*, die erste Aufführung eines von Hinrich Schmidt-Henkel übersetzten Theatertextes von Fosse im deutschsprachigen Theaterraum. Dieses Ereignis rief ein breites Medieninteresse für den norwegischen Dramatiker hervor, der u. a. für ebendiesen Text im Jahr 2000 den österreichischen Nestroy-Theaterpreis als bester Autor erhielt. Bei einer Kritikerumfrage von *Theater heute* wurde Fosse außerdem 2002 zum besten ausländischen Autor des Jahres gewählt.²⁷³ Ein wahrer „Fosse-Boom“ brach an den deutschsprachigen Theaterbühnen aus. In der Spielzeit 2001/02 war Fosse einer der meistgespielten Gegenwartsdramatiker und seine Theatertexte wurden u. a. in Wien, München, Berlin, Düsseldorf und Zürich aufgeführt.²⁷⁴

Draum om hausten wurde am 08.09.1999 am Nationaltheater in Oslo uraufgeführt, inszeniert von dem bereits als wichtigen Förderer von Fosses Theatertexten bekannten schwedischen Regisseur Kai Johnsen. Die deutschsprachige Erstaufführung sicherte sich die Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin mit einer Inszenierung von Wulf Twiehaus am 16.10.2001. Nur zwei Tage später fand die österreichische Erstaufführung am Wiener Akademietheater unter der Regie von Yoshi Oida statt. Luk Percevals Inszenierung folgte schließlich ein Monat danach an den Münchner Kammerspielen und hatte am 29.11.2001 im Neuen Haus seine Premiere. Franz Wille arbeitet in seiner Rezension der drei Inszenierungen in Berlin, Wien und München, die unterschiedlichen konzeptuellen und ästhetischen Herangehensweisen der drei Regisseure deutlich heraus.²⁷⁵ Während sich in der Spielweise der Schauspieler und vor allem der Ästhetik des Bühnenbildes von Volker Thiele in der Inszenierung von Wulf Twiehaus an der Schaubühne in Berlin ein psychologischer Realismus breit macht, besticht Percevals Inszenierung vielmehr durch Abstraktion und Reduktion.

²⁷² vgl. Irmer, Thomas. Religion am Rande des Nervenzusammenbruchs: Jon Fosses Roman Melancholie. In: *FAZ*, 20.03.2001. Frankfurt am Main, 2001.

²⁷³ vgl. Zern. *Das leuchtende Dunkle*. S. 111.

²⁷⁴ u.a.: *Da kommt noch wer (Nokon kjem til å komme)*: DSE 22.09.2001, Düsseldorfer Schauspielhaus (R: Jürgen Gosch); *ÖE* 24.02.2002, Volkstheater Wien (R: Georg Schmiedleitner). *Der Gitarrenmann (Gitarmannen)*: DSE 01.07.2001, Schauspielhaus Zürich (R: Christoph Marthaler). *Die Nacht singt ihre Lieder (Natta syng sine songar)*: DSE 27.09.2000, Schauspielhaus Zürich (R: Falk Richter), Wiederaufnahme in der Spielzeit 2001/02. *Traum im Herbst (Draum om hausten)*: DSE 16.10.2001, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin (R: Wulf Twiehaus); *ÖE* 18.10.2001, Akademietheater Wien (R: Yosi Oida); 29.11. 2001, Münchner Kammerspiele (R: Luk Perceval); *Winter (Vinter)*: DSE 23.03.2002, Schauspielhaus Zürich (R: Jossi Wieler); *DE* 28.04.2002, Schauspielhaus Bochum (R: Matthias Hartmann)

²⁷⁵ vgl. Wille, Franz. Mord aus dem Augenwinkel. Rezension. In: *Theater heute* 2002/01, Jänner 2002. S. 15-17.

Wille sieht einen Zusammenhang zwischen Twiehaus Konzept und einer spezifischen „Schaubühne-Ästhetik“, die vom Intendanten Thomas Ostermeier geprägt ist und sich auch bereits in seiner Inszenierung von *Der Name* ein Jahr zuvor gezeigt habe.

„Halb wurzeln die Schauspieler tiefenst im psychologischen Torfboden der Figuren, halb tragen sie ihre bescheidenen Gedankenfrüchte bedeutsam vor sich her, wie man es in der wohltemperierten Brecht/Stanislawski-Mischung an der Ernst-Busch-Schule lernt und Meister Thomas Ostermeier es seinen Adepten jetzt schon in die nächste Regie-Generation²⁷⁶ vererbt.“²⁷⁷

Wille trifft hier natürlich ein persönliches Werturteil, besonders wenn er im Weiteren davon spricht, dass bereits Thomas Ostermeier in seiner Inszenierung von *Der Name* Fosses Stück als „gesellschaftskritische Elegie missverstanden“ und es in „die mitleidsschwere Depression gestürzt“ habe.²⁷⁸ Diese Arbeit soll Willes Urteil nicht blindlings folgen, jedoch deutet es auf die bis dahin dominante Inszenierungspraxis von Fosses Theatertexten im deutschsprachigen Raum und somit auf den Kontext, in welchem Percevals Inszenierung zu sehen ist, hin. Auch in Yoshi Oidas Inszenierung in Wien sieht Wille wesentliche Parallelen zu einem psychologisch-realistischen Inszenierungsstil. Wie auch Katja Werner in ihrer Rezension bemerkt, missachtet Perceval eine gewisse „Fosse-Tradition“,²⁷⁹ indem er dem Text seine Zähigkeit und seinen Schwermut durch eine besonders feine, präzise Stilisierung im Sprachtempo und in der Spielweise nimmt. In einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* anlässlich der Premiere in München formuliert Perceval eine kritische Distanz zu Fosses Theatertexten.

„Schwierig finde ich zum Beispiel, dass er Geschichten erzählt, die an bestimmten Stellen eine große Form von Selbstmitleid ausdrücken. Nichts ist langweiliger! Da habe ich versucht, einen anderen Ton zu finden oder habe es einfach gestrichen. Andererseits schätze ich an Fosse die fast Beckett-mäßige Art, mit sparsamen und unausgesprochenen Gedanken eine Welt aufzutun. Sehr schön ist auch, dass er zeigt wie austauschbar Menschen sind und wie alle die gleichen kleinbürgerlichen Beschränkungen und Ängste haben.“²⁸⁰

Bezeichnend für Percevals Arbeit mit Fosses Theatertext ist somit gerade eine gewisse Skepsis gegenüber den Figuren und ihren Worten sowie eine Suche nach einer anderen Form

²⁷⁶ Wille spielt an dieser Stelle auf Wulf Twiehaus' Regiestudium (1996-2001) an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin und seine Tätigkeit als Regieassistent an der Schaubühne am Lehniner Platz Berlin (1999-2000) an. *Traum im Herbst* war schließlich Twiehaus' Diplominnszenierung. ; vgl. www.wulftwiehaus.de, Zugriff: 26.02.2009.

²⁷⁷ Wille, Mord aus dem Augenwinkel. S. 15.

²⁷⁸ Wille, Mord aus dem Augenwinkel. S. 16.

²⁷⁹ Werner, Katja. München. Frauen sind unsterblich. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2002/01, Jänner 2002. S. 49-50. hier: S. 50.

²⁸⁰ Boenisch, Peter M.. Theater gegen die Egozentriertheit. Der belgische Regisseur Luk Perceval inszeniert an den Kammerspielen Jon Fosses „Traum im Herbst“. Rezension. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.11.2001. München 2001.

fernaß eines, bis dahin für die Interpretation von Fosses Theatertexten im deutschsprachigen Raum sichtlich dominierenden, psychologischen Realismus. Inwieweit Perceval hierbei Eingriffe in die dramaturgischen Prinzipien von Fosses Theatertext vornimmt, soll im Weiteren vor allem im Zuge einer genaueren Untersuchung von Percevals Strichfassung betrachtet werden. Um einen ersten Eindruck der Inszenierung bzw. ihrer szenischen Umsetzung zu geben und mögliche Beispiele im Folgenden besser veranschaulichen zu können, wird zuerst die räumliche Konzeption der Inszenierung analysiert.

4.2.2 Der suggestive Raum

Für die Konzeption des Bühnenraums zeigte sich Katrin Brack verantwortlich, die bereits seit 1991 mit Luk Perceval regelmäßig zusammenarbeitete und durch ihre intensiven Assoziationsräume, die von großer Klarheit sind und überraschende Bildfindungen zeigen, wesentlich zur Entwicklung von Percevals Theater beigetragen hat.²⁸¹ Für *Traum im Herbst* erfand Brack einen klaren, beinahe leeren Raum, der bloß durch eine meterhohe weiße „schräge Röhre“²⁸² in der Mitte der Spielfläche sowie einer sie umgebenden, mit Kies bedeckten, quadratischen Fläche genauer definiert ist.²⁸³ Die Raumbühne oder besser gesagt Spielfläche ist in einen offenen Raum gesetzt. Sie wird nicht durch eigene Seitenwände begrenzt, sondern befindet sich mit der Zuschauertribüne, die frontal zur Spielfläche angeordnet ist, im gemeinsamen Theaterraum des Neuen Hauses der Münchner Kammerspiele. Weiße Ziegelwände begrenzen seitlich und im Hintergrund die Spielfläche. Ein mit Holz ausgelegter Boden sowie eine quadratische Kieselsteinfläche, in deren Zentrum die aus hellem Holz gebaute Röhre emporragt und sich nach rechts neigt, konstituieren somit den Bühnenraum. Franz Wille spricht von einer Symboldekoration, die aus genialen Bedeutungskurzschlüssen zusammengelötet sei.

²⁸¹ vgl. Perceval, Luk. *Theater und Ritual. Texte und Gespräche von und mit Luk Perceval*, Katrin Brack, Hans van Dam, Els Dottermans, Thomas Thieme, Frank Baumbauer, Thomas Ostermeier, Marius von Mayenburg, Mark Van Denesse und Thomas Irmer. Hrsg. v. Thomas Irmer. Berlin: Alexander, 2005. S. 167.

²⁸² Zitat Katrin Brack in: Perceval. *Theater und Ritual*. S. 170.

²⁸³ vgl. dazu im Anhang: Abbildung 1 (Entwurfsskizze von Katrin Brack)

„Auf der Spielfläche, einem Rechteck aus schwarzem Schotter – Abstellgleis der Ewigkeit – steht ein litfasssäulenrundes Gebilde aus hellem Holz, völlig unbrauchbar, außer dass man sich dran anlehnen kann, und bereits das ist ein hinterhältiges Wunder. Denn dieses sinnlose Monstrum, dem alle mit einer Selbstverständlichkeit begegnen als wärs der Schirmständer, ist deutlich aus der Achse gefallen: ein kiefern furnierter schiefer Turm – so eine Art schräger Elch von Pisa.“²⁸⁴

Bracks Bühnenbild will einen realistischen Charakter vermeiden und abstrahiert den von Fosse in seinem Theatertext noch zu Beginn konkret beschriebenen Ort eines Friedhofes im Spätherbst.²⁸⁵ Luk Perceval sucht grundsätzlich nach eigenen Aussagen für seine Arbeiten weitgehend abstrakt wirkende Räume, denn

„Mein Ziel ist es, auf der Bühne einen Raum zu schaffen, in den der Zuschauer seine eigene Wirklichkeit projiziert. [...] deswegen werde ich nie nach einer Illustration der Situation suchen, sondern nach der Suggestion.“²⁸⁶

„Ich brauche vor allem leere Räume, um dem Zuschauer einen Raum für seine eigene Phantasie zu ermöglichen. [...] Ohne dualistisches Bewußtsein, ohne Spaltung von Objekt und Subjekt, eins mit dem Hier und Jetzt.“²⁸⁷

Der Schauplatz des Theatertextes von Jon Fosse wird in Percevals Inszenierung in einen abstrakten Raum transformiert. Der Regisseur beschreibt die Auseinandersetzung mit Fosses vorerst explizit gesetzter Bestimmung des Handlungsortes, als einen Prozess der Formfindung, denn ein imitierter Friedhof wäre für ihn stets nur künstlich und lächerlich. Perceval und Brack suchten somit nach einer formalen Lösung, wie man das Stück ohne den konkreten Ort des Friedhofes spielen könne und trotzdem das Gefühl evoziere, dass man sich an einem solchen Ort befinden würde.²⁸⁸ Sie kamen so auf die Idee der Kieselsteine, die in einer quadratischen Anordnung den mittleren Teil der Spielfläche bedecken. Durch die Schritte der Schauspieler wird ein Geräusch erzeugt, das der Zuschauer von eigenen Friedhofsbesuchen kennt und somit Assoziationen bei ihm auslöst. Percevals Methode der Suggestion wird hier im Bezug auf die Findung des passenden Bühnenbildes deutlich. Es soll nicht ein realistischer Raum abgebildet, sondern vielmehr ein Stimmungsraum geschaffen werden, der durch seine Präsenz über die Assoziationen des Zuschauers zu einem konkreten Erlebnisraum wird.

²⁸⁴ Wille, *Mord aus dem Augenwinkel*. S. 17.

²⁸⁵ vgl. Fosse, *Draum om hausten*. S. 7. bzw. Fosse, *Traum im Herbst*. S. 91.

²⁸⁶ Perceval, *Theater und Ritual*. S. 130.

²⁸⁷ Perceval, *Theater und Ritual*. S. 137.

²⁸⁸ vgl. Perceval, *Theater und Ritual*. S. 131.

In der Mitte der Spielfläche befindet sich wie bereits erwähnt eine meterhohe Röhre, die leicht nach rechts geneigt trotz ihrer Größe einen instabilen Charakter aufweist. Grundsätzlich dient die Röhre vor allem der Möglichkeit überraschender Auf- und Abgänge der Figuren. Durch die offene Raumanordnung bietet die Säule die einzige Möglichkeit, die Schauspieler verschwinden zu lassen. Aufgrund der frontalen Anordnung der Zuschauertribüne zur Spielfläche, sieht der Zuschauer nicht wohin sich die Schauspieler bewegen. Sie erscheinen einfach, so wie der Mann (Stephan Bissmeier) und die Frau (Dagmar Manzel) zu Beginn der Inszenierung durch einen plötzlichen Lichteinsatz aus dem Dunkeln im Raum sichtbar werden. Die Röhre wird auch als eine Art Projektionsfläche benutzt, wenn sie durch die, vom rechten und linken vorderen Bühnenbereich einfallenden Licht erzeugten, Schatten der Figuren bespielt wird. Gerade in der ersten Szene zwischen dem Mann und der Frau²⁸⁹ zeigt sich ein Spiel ihrer Schatten auf der hellen Fläche der Röhre. Während Manzel rechts nahe an der Röhre steht und ihr Schatten somit nicht viel größer als sie selbst erscheint, wirkt jener von Bissmeier, der sich links am Rand der kiesbedeckten Fläche mit einigem Abstand zur Röhre befindet, überdimensional groß und dominiert.²⁹⁰ Erst durch die sukzessive Annäherung der beiden Schauspieler, die schließlich an die Röhre gelehnt verweilen, zeigen sich auch ihre Schatten jeweils nun mehr, ihrer Körpergröße entsprechend, ausgeglichen. Gerade durch Percevals Einsatz dieses, man könnte beinahe sagen, Schattenspiels in der Anfangsszene zwischen der Frau und dem Mann, wird das Spiel von Nähe und Distanz zwischen den Figuren noch deutlicher hervorgehoben, wenn sich die Schatten der beiden Schauspieler oftmals vor ihren eigenen Körpern berühren.²⁹¹ Durch die Dominanz und Deutlichkeit der Schatten kann der Rezipient außerdem dazu geneigt sein, sich in seiner Wahrnehmung vielmehr diesen zu widmen als den Schauspielern selbst, die beispielsweise bei der Figur des Mannes durch die anfängliche Größe von Bissmeiers Schatten einen genaueren Blick auf die Körperhaltung sowie auf die Gestik im Sinne einer Nahaufnahme zulassen. Das Spiel von Nähe und Distanz zeigt Perceval in dieser Szene deutlich auf drei Ebenen. Einerseits zwischen den Schauspielern und ihren Körpern selbst, die stets durch Worte und Bewegungen die gewünschte Nähe ausdrücken und gleichzeitig diese jedoch nicht zulassen. Auf der Ebene der Schatten zeigt sich die von den Figuren sehnsüchtig gewünschte Nähe in expliziten Berührungen und Überschneidungen. Und schließlich spielt Perceval in

²⁸⁹ vgl. Fosse. *Draum om hausten*. S. 7ff. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 91ff.

²⁹⁰ vgl. im Anhang: Abbildung 2

²⁹¹ vgl. im Anhang: Abbildung 3

diesem inszenierten Schattenspiel mit der Wahrnehmung des Zuschauers, die beispielsweise durch den anfangs dominanten Schatten des Mannes wie durch eine Nahaufnahme auf das Detail und das Spiel von Nähe und Distanz zwischen dem Paar gezogen wird.

In der Textanalyse von *Draum om hausten* wurde bereits auf die Bedeutung von wenigen, jedoch sehr konkreten Requisiten im Theatertext hingewiesen.²⁹² Die Bank, an der sich die Frau und der Mann zu Beginn des Stückes treffen, wurde als zentrales und geschichtstragendes Objekt beschrieben und der Kranz, den die Mutter fast durchgehend als ein Symbol für den erahnten Tod ihres Sohnes in ihren Händen hält, zeigt sich als das zweite zentrale Requisit in Fosses Theatertext. Da Katrin Brack in ihrem Bühnenkonzept auf die realistische Darstellung eines Friedhofes und somit für die Inszenierung grundlegend auf die bloß realistische Repräsentation der von Fosse anfangs beschriebenen Situation verzichtet, sucht man auch vergeblich nach der konkreten Bank. Das erste Treffen der zwei Hauptfiguren zu Beginn des Stückes findet im Raum, bzw. an der beschriebenen Säule in der Mitte der Spielfläche statt. Erst als die Bank bzw. das Sichsetzen in der Begegnung zwischen dem Paar und der Mutter des Mannes ausgesprochen wird,²⁹³ holt die Mutter (Gundi Ellert) einen Sessel von der rechten begrenzenden Raumwand, der dort zwischen drei weiteren Stühlen steht, und stellt diesen an den vorderen Rand der kiesbedeckten Fläche. Der Mann und die Frau, sowie etwas später auch der Vater (Werner Rehm), tun dies ebenso. Die vier nebeneinander stehenden Stühle suggerieren somit die Bank, bleiben jedoch weiterhin vereinzelt beweglich und somit auch in das Spiel der Schauspieler integrierbar, die durch Wegrücken oder Näherrücken der einzelnen Stühle wieder das Spiel von Nähe und Distanz ausdrücken können.

Der Kranz in den Händen der Mutter wird in der Inszenierung von Perceval durch ein Papiertaschentuch ersetzt, das Gundi Ellert stets in der Hand zerknüllt und immer wieder lautstark in ihrer fast tyrannischen Art zum Einsatz bringt bis es beinahe zerfällt. Sowie hinsichtlich der Darstellung eines Friedhofes, verzichtet Perceval hier ausdrücklich auf konkrete Zeichen, die ebendiesen sowie die Situation eines Begräbnisses in realistischer Manier definieren würden. Wie auch in der Raumgestaltung bezieht sich Perceval somit hinsichtlich der Requisiten auf die Methode der Suggestion und arbeitet nicht mit symbolisch

²⁹² vgl. hier: Kapitel 4.1.3, S. 63ff.

²⁹³ Fosse. *Draum om hausten*. S. 69. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 141f.

aufgeladenen Requisiten, wie sie in der Textanalyse diskutiert wurden, sondern überlässt es vielmehr dem Spiel der Schauspieler den Raum zu definieren. Die wenn auch wenigen konkreten Anspielungen im Text, wie sie beispielweise hinsichtlich der Bank in der Textanalyse diskutiert wurden, beziehen sich somit nicht mehr auf konkrete Objekte, sondern müssen erst durch das Spiel der Schauspieler und durch die Wahrnehmung des Rezipienten mit dem abstrakten Raum in Zusammenhang gebracht werden. Die bereits beschriebene Pointe bezüglich der geschichtsträchtigen Bank, die sich durch Fosses Inszenierungsanweisungen im Nebentext erschließt, wenn sich die Mutter setzen möchte und das Paar verschämt lächelt,²⁹⁴ geht somit in Percevals Inszenierung verloren. Da die nun verwendeten Stühle nicht bereits zuvor von Bissmeier und Manzel bespielt wurden, tragen sie auch keine Geschichte mit sich, und die verschämte Reaktion des Paares bezieht sich weniger auf die Bank, als auf die sichtlich unangenehme Situation an sich.

Percevals, bzw. Katrin Bracks Bühnenraumkonzept ist charakterisiert durch Reduktion und Abstraktion. Wie auch Fosse selbst in seinen Theatertexten den Handlungs- bzw. Spielort weitgehend reduziert und beispielsweise nur wenige, symbolisch aufgeladene Requisiten zum Einsatz kommen, so zeigt sich auch in dieser Inszenierung eine weitergehende Reduktion des szenischen Raumes um die Beziehung zwischen den Akteuren und Zuschauern zu intensivieren. Diese Reduktion der Bühnenmittel ist für Percevals Theaterarbeit charakteristisch und er begründet diese ästhetische Wahl auch mit einer existentiellen Fragestellung für sich selbst als Regisseur sowie für den Schauspieler.

„Was das Bühnenbild angeht, so ist es über die Jahre zu einer Reduzierung der Mittel gekommen, wobei der Schauspieler immer mehr in den Mittelpunkt rückte und die Form, das Bühnenbild, eine Art von Widerstand wurde. Das Materielle ist eine Begrenzung, aus der wir uns immer befreien möchten – unsere Körper verhindern unsere Unsterblichkeit. Für das Bewußtsein der Einschränkung durch die Materie entstand bei mir aber auch gleichzeitig ein Bewußtsein für das Potential und die Kraft, die eine reale Form oder Situation haben kann.“²⁹⁵

Perceval betont hier die Bedeutung der Theatersituation in ihrer Gegenwärtigkeit und gleichzeitigen Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Der bereits in der Textanalyse aufgezeigte reduzierte, minimalistische Einsatz räumlicher Zeichen bei Fosse und einer wenig konkreten Raumkonzeption, die sich mehr in Richtung eines leeren Bühnenraumes entwickelt, deckt sich mit dem Bühnenraum in Percevals Inszenierung, der als symbolische

²⁹⁴ vgl. hier: Kapitel 4.1.3, S. 63

²⁹⁵ Perceval. *Theater und Ritual*. S. 142.

Spiegelung der Bewusstseinslage der Figuren, nicht bloß abbildende, sondern auch reflektierende Funktion aufweist. Fosses „Einortsdrama“, das durch seine räumliche Abgeschlossenheit die existentielle Thematik um Liebe und Tod sowie die existentielle Situation der Figuren bestärkt, findet in Percevals Raumanordnung seine konsequente Weiterführung. Die Spielfläche befindet sich ohne Hinterbühne oder mögliche Seitenabgänge für die Schauspieler im gemeinsamen theatralen Raum von Akteuren und Zuschauern. Die Schauspieler sind gefangen in diesem Raum und finden nur Zuflucht hinter der monströsen Säule, die in der Mitte des Raumes dem Zuschauer die Sicht verstellt. Die existentielle Thematik der Figuren in Fosses Theatertexten wird somit konkret auf jene der Schauspieler in der Theatersituation übertragen. Die abstrakten, leeren Räume fordern den Schauspieler sowie den Regisseur zur Formfindung heraus. Im Weiteren sieht sich der Rezipient mit ebendiesen abstrakten Formen konfrontiert, die er mit Hilfe der Suggestion für sich selbst bedeutungsvoll gestalten muss. Die Erfahrung der Präsenz und daher vielmehr der Materialität als der Referentialität der erscheinenden Elemente der Inszenierung, wird durch die Konzeption des Bühnenraums, der sich durch seine Abstraktion gegen einen realistischen, bloß abbildenden Charakter wendet, wesentlich unterstützt.

4.2.3 Transformation und Komposition

Wie bereits im Zuge der Textanalyse gezeigt wurde, verzichtet Fosse in *Draum om hausten* auf eine explizite Akt- oder Szeneneinteilung.²⁹⁶ Nur mit Hilfe der Beobachtung von Auf- und Abgängen der Figuren sowie von Unterbrechungen in der zeitlichen Kontinuität, lassen sich Segmentierungssignale eruieren. Betrachtet man Percevals Strichfassung von *Traum im Herbst* fällt zuallererst auf, dass hier wohl im Zuge einer dramaturgischen Analyse eine deutliche Segmentierung des Textes vorgenommen wurde. Percevals Fassung ist in drei Teile unterteilt, die in der Aufführung jeweils etwa ein Drittel der gesamten Spieldauer von circa einer Stunde ausmachen. Der zweite und dritte Teil sind wiederum in einzelne kürzere Segmente gegliedert. Es ergeben sich somit sechs Abschnitte von unterschiedlicher Länge. Die einzelnen Abschnitte sind jeweils durch die unterschiedlichen Figurenkonstellationen gekennzeichnet und meistens durch einen zeitlichen Bruch akzentuiert. In der vorliegenden

²⁹⁶ vgl. hier: Kapitel 4.1.1, S. 46

Strichfassung fällt das Fehlen jeglicher Inszenierungsanweisungen von Fosse im Nebentext auf.²⁹⁷ An dieser Stelle zeigt sich sehr deutlich das Verständnis einer offenen Beziehung von Text und Bühne. Die textliche Vorlage soll nicht im Sinne einer Werktreue ihre szenische Umsetzung erfahren, sondern dient der Inszenierung als Handlungsangebot.

Der erste Abschnitt (I) umfasst die anfängliche Szene und erste Begegnung zwischen dem Mann und der Frau. Perceval nimmt hier inhaltlich keine Änderungen vor, streicht jedoch die gesamte erste, sehr ausführliche Szenenanweisung Fosses, in welcher der Autor den Friedhof und das stumme Spiel des Mannes, der sich schließlich auf eine Bank setzt, beschreibt.²⁹⁸ Die realistisch anmutende Schilderung des Bühnenbildes inklusive der in Fosses Theater text beschriebenen Bank als Ort der Begegnung und Erinnerung des Paares, werden hier bewusst zugunsten einer abstrakten Raumgestaltung und eines plötzlichen Stückbeginns entfernt. Durch den unerwarteten Einsatz des Dialoges und das Erscheinen der Schauspieler wird die Zufälligkeit ihrer Begegnung akzentuiert. In diesem ersten Abschnitt werden nur wenige Striche an der textlichen Vorlage Fosses vorgenommen, die weder die zeitliche Kontinuität oder den Verlauf des Geschehens, noch die Dialoge in dieser ersten Szene wesentlich beeinflussen oder verändern, sondern vielmehr im Sinne einer Kürzung des Textmaterials pathetische Wiederholungen und Hinweise auf das Motiv des Herbstes entfernen.

Mit dem Auftritt der Mutter und des Vaters wird der zweite Abschnitt (IIa) der Inszenierung eingeleitet. Bissmeier und Manzel bleiben jedoch weiterhin im Raum für den Zuschauer sichtbar an der Säule, scheinbar erstarrt, stehen.²⁹⁹ Perceval setzt hier im Vergleich zu dem an dieser Stelle bereits beschriebenen ersten Anzeichen eines Verschwimmens der unterschiedlichen Zeitebenen,³⁰⁰ einen deutlichen Bruch, indem er die erste Replik der Mutter, die sich auf den sich entfernenden Sohn bezieht, streicht. Der Vater und die Mutter treten unabhängig von dem Paar auf. Erst im Zuge der Reaktion des Mannes auf die Mutter treten die vier Schauspieler in direkten Kontakt und der nächste Abschnitt (IIb) in Percevals Inszenierung beginnt. An dieser Stelle wird deutlich, dass die jeweiligen Figuren-

²⁹⁷ Betrachtet man das Spiel der Schauspieler in der Inszenierung von Perceval genauer, so wird deutlich, dass sehr wohl auch Impulse bezüglich der Blickrichtungen, Bewegungen und Reaktionen der Figuren aus dem Nebentext im Zuge der Figurencharakterisierung und der Analyse ihrer Beziehungen übernommen wurden. ; vgl. hier: Kapitel 4.2.4

²⁹⁸ vgl. Fosse. *Draum om hausten*. S. 7. bzw. Fosse. *Traum im Herbst*. S. 91.

²⁹⁹ vgl. im Anhang: Abbildung 4

³⁰⁰ vgl. hier: Kapitel 4.1.3 ; S. 58f.

konstellationen Percevals die Segmentierung der textlichen Vorlage bestimmen. Während in Abschnitt I die Situation zwischen der Frau und dem Mann geschildert wird, treten in Abschnitt IIa der Vater und die Mutter in Kontakt und schließlich befinden sich nun im dritten Abschnitt (IIb) alle vier Figuren in einer gemeinsamen räumlichen und zeitlichen Ebene. Auch in dieser Sequenz, welche die zentrale Auseinandersetzung zwischen dem Mann und der Mutter beinhaltet, dienen nur wenige Striche der sprachlichen Verkürzung oder der Präzisierung der Figurengestaltung. Erst im folgenden Abschnitt (IIc) zeigt sich eine deutliche Raffung des Geschehens und eine spezifische Deutung des sich zunehmenden Auflösens der Zeit durch Percevals szenische Konzeption.

Die Visionen und Ängste der Mutter um den nahenden Tod ihres Sohnes werden hier zugunsten einer Reduktion des sprachlichen Materials und somit einer Dynamisierung der gegebenen Situation aus dem Dialog entfernt. Die existentielle Dimension der Figuren, denen die Zeit sichtlich wie Butter in ihren Händen zerfließt, zeigt Perceval in dieser Szene durch ein Fangspiel der Schauspieler, das sich in einem steten kreisförmigen Weg- und Hinlaufen um die in der Mitte des Raumes sich auftürmenden Säule ergibt. Durch die Striche in der textlichen Vorlage erhöht sich das Tempo im Spiel der Schauspieler, die somit das Auflösen der Zeit nicht mehr nur sprachlich, sondern vielmehr durch die szenische Umsetzung in ihrer Spielweise mittragen können. Der Mann versucht die Frau zu erwischen, während ihm die Mutter hinterher nachjagt. Gry (Cornelia Heyse) erscheint, als der Vater verzweifelt die anderen zum Aufbruch bewegen möchte. Wie verirrte Kinder laufen die Schauspieler um die Säule, versuchen einander zu entkommen und zu erreichen. Die Nachricht um den erkrankten Sohn Gaute geht im Knirschen des Kiesbodens unter. Perceval nimmt dieser Szene und den Figuren durch seine präzise Stilisierung und seine Choreographie jeglichen Pathos und verlagert die zentrale existentielle Thematik von der sprachlichen Ebene auf das Spiel der Schauspieler und gibt ihr somit eine körperliche Dimension.

Durch das Heraustreten von Manzel vom Kiesboden auf den Holzboden der Bühne wird der nächste und vorletzte Abschnitt (IIIa) in Percevals Inszenierung eingeleitet. Eine Tanzmusik ertönt aus dem Off. Das Paar begegnet sich tanzend wieder und erinnert sich an die gemeinsamen Erlebnisse. Das erneute Auftreten von der Mutter und dem Vater streicht Perceval hier aus Fosses Textvorlage und nimmt der Szene somit deutliche Akzente eines Überlaufens der zeitlichen Ebenen. Im Folgenden verlässt sich der Regisseur vielmehr auf die

sprachliche Ebene und das Spiel der Schauspieler, welche die zeitlichen Dimensionen, die hier zunehmend zwischen Erinnerung, Gegenwart und Zukunft schwanken, für den Zuschauer erfahrbar machen sollen. Manzel und Bissmeier werden in ihrer Situation nicht nur dem Zuschauer gegenüber exemplarisch ausgestellt, sondern werden auch von Heyse, die im Hintergrund an der Säule lehnt, über die gesamte Szene hinweg beobachtet.³⁰¹ Erst als Manzel aufbrechen möchte, weil die Frau plötzlich ein Gefühl der Angst überkommt, wandelt sich Heyse wieder von der Beobachterin zur Mitakteurin und berichtet von Gantes Tod. Durch die Interaktion von Heyse wird somit auch der nächste und letzte Abschnitt (IIIb) in Percevals Inszenierung eingeleitet. Noch einmal wird hier das Geschehen und der Theatertext wesentlich gekürzt und der abschließende Konflikt nur mehr zwischen der Frau und Gry deutlich. Erst am Ende der Szene, als sich Bissmeier bereits auf die vier Stühle am vorderen Rand der Spielfläche gelegt hat und somit den Tod des Mannes darstellt,³⁰² erscheint die Mutter (Ellert) und mahnt zum Aufbruch.

Perceval nimmt in seiner Bearbeitung von Fosses Theatertext keine wesentlichen Änderungen hinsichtlich des Handlungsaufbaus vor. Die Chronologie des Stückes wird grundsätzlich beibehalten, wobei Perceval das Geschehen bzw. das sprachliche Material noch weiter reduziert und kürzt. Aufgrund des zu Beginn bereits erwähnten Misstrauens von Perceval gegenüber manchen Passagen in Fosses Text, die sich vor allem auf die selbstbemitleidenden, wiederholenden Aussagen der Figuren beziehen, sieht er sich gezwungen diese zu streichen und durch eine präzise Arbeit an der Darstellung der Figuren und der Spielweise der Schauspieler zu ersetzen. Perceval macht hiermit deutlich, dass die eigentliche Essenz des Stückes weniger in dem Gesagten, als in den Beziehungen der Figuren liegt, die sich in seiner Inszenierung gerade durch die räumlichen Dimensionen und Konstellationen verdeutlichen und zeigen lassen.

4.2.4 Das Spiel von Nähe und Distanz

Die zentrale Bedeutung des Menschen in Fosses Theatertexten sowie die präzise Auseinandersetzung Percevals mit seinen Schauspielern spiegelt sich in seiner Inszenierung

³⁰¹ vgl. im Anhang: Abbildung 5

³⁰² vgl. im Anhang: Abbildung 6

von *Traum im Herbst* wieder, in welcher der Mensch in seiner existentiellen Situation und im leeren Raum situiert und dargestellt wird. Perceval beschreibt seine Herangehensweise an die Figurengestaltung und szenische Transformation des Theatertextes folgendermaßen:

„Mein erster kreativer Impuls kommt immer von der Sprache und der Dramaturgie des Textes. Aus der Besonderheit der Sprache eines Stücks, deren Musikalität, suche ich eine Erzählform, eine Spielform, die dafür sorgt, daß die Schauspieler authentisch und wiedererkennbar sind.“³⁰³

In diesem Zitat wird eine spezifische Spielweise angedeutet, welche die Schauspieler als „authentisch und wiedererkennbar“ zeigen soll und somit viel näher an einem realistischen als einem abstrakten Stil ist. Die Verwendung von Mikroports zeigt sich in diesem Zusammenhang als ein wesentlicher Impuls für die spezifische Spielweise der Schauspieler in Percevals Inszenierung. Der Regisseur begründet den Einsatz der elektronischen Verstärkung der Stimmen in Fosses Theatertexten selbst.³⁰⁴ Seine Stücke würden einen Raum für das verlangen, was nicht gesagt wird. Da seine Dialoge auf den ersten Blick vielmehr als eine Ansammlung von Banalitäten wirken, würden seine Figuren als dumm und einfallslos erscheinen, würde man alles wörtlich nehmen. Der Einsatz der Mikroports soll somit den Blick für die kleinen Bewegungen und Regungen der Figuren schärfen.

„Die erste Überlegung war es also, das sichtbar zu machen, was die Menschen nicht zeigen, nicht aussprechen. Darum wollte ich mit Mikroports arbeiten, da es den Schauspielern die Möglichkeit gibt, sehr zurückhaltend, sehr privat zu spielen, so daß ich als Zuschauer das Gefühl habe, die Menschen auf der Bühne in Nahaufnahme zu erleben, und jedes Zögern, jeden Atemzug, jedes Gefühl sehe, ohne es wirklich gezeigt zu bekommen.“³⁰⁵

Durch die elektronische Verstärkung der Stimmen, die somit atmosphärisch im Raum erklingen und nicht mehr an die Körper der Schauspieler und die Akustik des Raumes gebunden sind, kann eine gewisse Nähe zwischen Akteuren und Zuschauern entstehen. Wie durch eine Nahaufnahme werden einzelne Atemzüge für den Rezipienten wahrnehmbar und die räumlichen Verhältnisse werden somit zugunsten einer allumfassenden Atmosphäre überwunden. Die Verstärkung der menschlichen Stimme ermöglicht den Schauspielern eine sehr präzise, differenzierte und leise Spielweise, die einen realistischen Charakter erweckt. Während sich der Raum in Percevals Inszenierung durch einen gewissen Grad an Abstraktion auszeichnet, lässt sich somit in Zusammenhang mit der Rollengestaltung sowohl bezüglich der Gestik, den Bewegungen, den Stimmen als auch dem äußerlichen Erscheinungsbild der

³⁰³ Perceval. *Theater und Ritual*. S. 142.

³⁰⁴ vgl. Perceval. *Theater und Ritual*. S. 130.

³⁰⁵ Perceval. *Theater und Ritual*. S. 130.

Schauspieler von einem realistischen Stil sprechen, der dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, sich in den Figuren wieder zuerkennen. Gleichzeitig bleiben die Figuren jedoch, ausgehend von der textlichen Vorlage, Typen, auch wenn sie gezwungenermaßen durch die jeweilige Besetzung einen individuellen Charakter erhalten. Ihre Namenlosigkeit und Austauschbarkeit in ihrer Situation bleiben auch bei Perceval grundlegend bewahrt. Wie Franz Wille in seiner Rezension betont, werden hier Beziehungen und Situationen gezeigt, von denen wir selbst alle mehr oder weniger in unserem eigenen Leben traumatisiert sind.

„Nirgends wird so viel und sinnlos dahergeredet wie in langjährigen symbiotischen Kleinfamilienbänden. [...] Wer kennt nicht die lebensphilosophischen Bauklötzchen der nahen Anverwandten, ihre tausendfach wiederholten Geschichten und die knapp drunterliegenden Nähkämpfe vom sanften Stricknadelduell bis zur gemeinen Messerstecherei? Wo das Reden längst zum Geräusch geworden ist und ein paar Reizwörter an der falschen Stelle genügen, um die katastrophischsten Gefühle wachzuküssen.“³⁰⁶

Gerade in dem leeren Gerede der Figuren zeigt sich diese stete Spannung und Gereiztheit, die Perceval in seiner Inszenierung nicht weiter abschwächt, sondern durch den abstrakten, leeren Raum und die dadurch gegebene Unsicherheit der Schauspieler in ihrer Gestik und ihrem Bewegungsabläufen, sowie durch den Fokus und die Naheinstellung auf ihr Gerede und das Schweigen zwischen den Worten durch den Einsatz von Mikroports, in seiner Wirkung auf den Zuschauer verstärkt. Perceval sucht nach dem Ausdruck für die Unsicherheit und Introvertiertheit der Figuren und findet diesen gerade dadurch, dass er die Schauspieler selbst in Situationen bringt, die sie verunsichern.

„Bei den Proben zu *Traum im Herbst* meinte einer der Schauspieler, Stephan Bissmeier, er wisse gar nicht, was er in diesem Bühnenraum tun soll, was seine Hände machen sollen – genau diese Unsicherheit finde ich interessant.“³⁰⁷

Perceval beschreibt in diesem Zusammenhang sehr deutlich, dass er nicht nach einer repräsentierenden, bloß mimetisch darstellenden Spielweise sucht, sondern gerade eine Doppelung des Privaten des Schauspielers und der Figur anstrebe. Diese Auffassung der Funktion des Schauspielers deckt sich somit auch weitgehend mit jener von Fosse selbst, die bereits als zwischen Repräsentation und Präsenz liegend und im Sinne eines Abwägens zwischen einer Methode der Einfühlung und der Distanz genauer beschrieben wurde.³⁰⁸

Die Entscheidungen für die spezifische Spielweise der Schauspieler gründen gerade in den Überlegungen um eine universelle bzw. existentielle Dimension, die im Ineinanderverlaufen

³⁰⁶ Wille. *Mord aus dem Augenwinkel*. S. 17.

³⁰⁷ Perceval. *Theater und Ritual*. S. 132.

³⁰⁸ vgl. hier: Kapitel 2.2.2

der Themen Tod und Liebe in Fosses Theatertext für die Figuren deutlich wird und durch die Inszenierung sichtbar gemacht werden soll. Die existentiellen Probleme und Fragen der Figuren schwappen somit im gemeinsamen Raum des Theaters über auf die Zuschauer, die in ihrer Wahrnehmung auf ihre eigenen Fragestellungen und Assoziationen zurückgeworfen sind, da ihnen jegliche moralisierenden und erklärenden Worte von Seiten der Bühne verwehrt bleiben.

In der Textanalyse von *Draum om hausten* wurden vor allem der Einsatz von Pausen sowie das Abbrechen der Repliken als eine sprachliche Besonderheit beschrieben.³⁰⁹ Perceval streicht, wie in der Spielfassung ersichtlich ist, alle Pausen aus der Textvorlage. Hinsichtlich des Rhythmus der Diktion und der Repliken der Schauspieler wird jedoch deutlich, dass die spezifische Rhythmisierung der Sprache von Fosse auch in Percevals Inszenierung Einklang findet. Die stillen Momente werden in der Inszenierung jedoch vielmehr psychologisch gedeutet, wenn die Pausen und Leerstellen nur durch das Spiel der Schauspieler und ihre kleinen Gesten und das, durch die Verstärkung der Stimmen für den Zuschauer hörbare Atmen vielmehr als ein Zögern und Verstummen wahrgenommen werden. Auch das teilweise steigende Tempo der Repliken und das daraufhin wieder Abbrechen der Dialoge zeigt sich als eine Darstellung der spezifischen Kommunikation zwischen den Figuren und ihrer Probleme. Percevals Theater schwankt somit ebenso wie Fosses Theatertexte zwischen den Konventionen eines dramatischen, figurenzentrierten und eines postdramatischen, stilisierten Theaters. Einerseits erhält beispielsweise die reale, menschliche Stimme durch den Einsatz von Mikroports einen artifiziellen Charakter, während diese gleichzeitig eine reduzierte und realistische Diktion im Theater ermöglichen. Auch in der Gestik der Schauspieler zeigt sich weitgehend eine realistische Spielweise, während abschnittsweise bestimmte Choreographien die Figuren in eine artifizielle Beziehung zum abstrakten Raum stellen.

4.3 Die Erfahrung der Präsenz

In der Inszenierungsanalyse von Percevals *Traum im Herbst* zeigt sich eine Abkehr von einem illusionistischen, die Textvorlage bloß repräsentierenden Inszenierungsstil. Percevals

³⁰⁹ vgl. hier: Kapitel 4.1.4

Theaterästhetik wendet sich, wie bereits bezüglich der Konzeption des Bühnenraums sowie der spezifischen Spielweise der Schauspieler aufgezeigt wurde, gegen eine bloße Repräsentation des Theatertextes. In Percevals Verständnis von Illusion und Wirklichkeit zeigt sich deutlich, warum er nach neuen theatralen Formen sucht.

„Das, was wir als Wirklichkeit wahrnehmen, ist eine Interpretation der Wirklichkeit, und in diesem Sinne leben wir als permanente Selbstdarstellung. Darum versuche ich auf der Bühne, nie eine Illusion darzustellen, sondern die Schauspieler zu konfrontieren mit dem, was >ist< und sie nicht in eine >Rolle< zu drängen. Die Interpretation findet eigentlich beim Zuschauer statt, das finde ich viel spannender, als wenn ich auf der Bühne alles erklärt bekomme.“³¹⁰

Perceval will somit in seinen Inszenierungen eine eigene Wirklichkeit schaffen, die sich wesentlich in der Präsenz der Theatersituation zeigt und dem Zuschauer Raum für Interpretationen und die eigene intensive ästhetische Erfahrung einräumt.

Sowie sich Fosses Theatertexte wesentlich zwischen den Konventionen des Dramatischen und Postdramatischen beschreiben lassen, so wurde auch für Percevals Inszenierung eine Spannung zwischen den Konventionen eines dramatischen und postdramatischen Theaters ausgemacht. Die figurenzentrierte und präzise Arbeit mit dem Schauspieler, zeigt sich in der Inszenierung vorerst in einem realistischeren Schauspielstil, der gerade auch durch den Einsatz von Mikroports ermöglicht wird. Gleichzeitig werden die Schauspieler jedoch in einem abstrakten, leeren Raum positioniert, der jegliche realistische Elemente, welche den Handlungsort eines Friedhofes im Spätherbst repräsentieren würden, vermeidet. Perceval betont den Moment der ästhetischen Erfahrung für den Rezipienten gerade durch dessen Aktivierung und Miteinbezug in die Bedeutungskonstitution und intensiviert diesen Moment, vergleichsweise wie Fosse, durch die Methode der Reduktion und Abstraktion. Die existentielle Dimension, die sich im Theatertext durch das Motiv des Todes zentral zeigt, wird durch die Situierung der Schauspieler in einem leeren, nach außen hin abgeschlossenen, abstrakten Bühnenraum einerseits präsentiert und andererseits durch die spezifische Atmosphäre und den Miteinbezug des Rezipienten für ihn in ihrer Präsenz erfahrbar. Percevals Inszenierung versteht sich somit nicht als Illusion der Wirklichkeit, sondern ist selbst Realität der gemeinsamen Theatererfahrung von Produzenten und Rezipienten.

³¹⁰ Perceval. *Theater und Ritual*. S. 132

Abschließend soll bezüglich des Verhältnisses von Fosses Theatertext *Draum om hausten* und Percevals Inszenierung auf den spezifischen rituellen Charakter eingegangen werden, der sich sowohl auf der Ebene des Textes als auch jener der Inszenierung ausmachen lässt. Bordemann beschreibt in ihrer Rezeptionsanalyse zu *Traum im Herbst* gerade die Verwandtschaft von Fosses Theatertext und Percevals Theater, die sich in der Betonung einer rituellen Dimension zeige.³¹¹ Percevals Inszenierungen sind wesentlich von einer existentiellen Fragestellung getrieben.

„Vielleicht gibt es das Theater letztendlich nur, weil wir uns in unserem tiefsten Inneren bewußt sind, daß nichts wahr ist, daß es eine andere Wirklichkeit gibt, eine Wirklichkeit, die wir noch nicht sehen, die wir mittels dieses Rituals versuchen zu durchschauen. Solange wir diese Wirklichkeit nicht wahrnehmen können, gibt es nur Momentaufnahmen, in denen wir eine Empathie empfinden, die uns für einen Moment zu unserer existentiellen Einsamkeit holt und mit der Außenwelt, dem Universum verbindet. Eine Verbindung, die man sonst nur erfährt, wenn man mit dem Tod konfrontiert wird.“³¹²

Im Vergleich dazu sei noch einmal auf die wesentliche existentielle Thematik in Fosses *Draum om hausten* hingewiesen, die sich durch ein thematisches Umkreisen der zentralen Themen von Liebe und Tod zeigt. Bordemann spricht Fosses Theatertext ebenso einen rituellen Charakter zu.

„Die Skizzenhaftigkeit von Handlung und Figuren ruft einen „Schwebezustand“ leichter Abstraktion hervor, der durch den fehlenden konkreten Zeitindex noch verstärkt wird. Die spirituelle Note der Darstellung, die Wiederholungen und die Vermeidung eines durchgehenden Handlungsverlaufs, expressionistisch verdichtete Szenen, verbunden in einer quasi-rituellen Form der Vergangenheits- und Zukunftsbeschwörung [...]“³¹³

Fosse geht es in seinen Texten darum, intensive Erlebnissräume zu schaffen, die das Wahrnehmungspotential für Stimmungen und die Energie zwischen den Figuren und jenen zwischen Bühne und Publikum schärfen soll.³¹⁴ Im Moment der gemeinsamen Theatersituation von Produzenten und Rezipienten lassen sich das unsichtbar Gegenwärtige und Unbenennbare, das Ungesagte im Gesagten, sinnlich erfahren. Durch die Methode der Reduktion bewirkt bereits Fosse in seinen Theatertexten die Intensivierung der ästhetischen Erfahrung für den Rezipienten, der somit in die Bedeutungskonstitution wesentlich mit einbezogen wird. Auch Perceval inszeniert intensive Momente der Begegnungen zwischen den Figuren in seinen abstrakten, reduzierten Theaterräumen, umkreist die Stimmungen,

³¹¹ vgl. Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 179.

³¹² Perceval. *Theater und Ritual*. S. 148f.

³¹³ Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 182.

³¹⁴ vgl. Bordemann. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert“. S. 186.

schafft einen atmosphärisch aufgeladenen Erfahrungsraum und betont somit die existentielle Dimension, die stets im Theaterraum durch die Präsenz des Menschen gegenwärtig ist.

5. Zwischenwelten – Dramaturgien der Auflösung in *Svevn* / *Schlaf*

In Fosses Theatertexten zeigt sich vor allem bezüglich der jeweiligen Zeitdramaturgien mit den Jahren eine zunehmende Unterwanderung der dramatischen Konventionen. Wie Elisabeth Kisela erläutert,³¹⁵ experimentiert Fosse in seinen Theatertexten nach *Natta syng sine songar* (*Die Nacht singt ihre Lieder*) zunehmend mit dem Zeitbegriff. Kisela bezeichnet diese späteren Texte als „metaphysische Stücke“,³¹⁶ die entweder ein Ineinandergreifen oder eine Parallelität unterschiedlicher Zeitebenen zeigen können. Während im Zuge der vorliegenden Arbeit für *Draum om hausten* bereits ein Verschwimmen der Zeitebenen und somit eine beginnende Auflösung der Zeitstrukturen beschrieben wurde, muss bezüglich *Svevn* ebenso auf weitere dramaturgische Änderungen vor allem hinsichtlich des Zeitbegriffes im Folgenden eingegangen werden.

Svevn (*Schlaf*)³¹⁷ hatte am 26. August 2005 seine Uraufführung am Nationaltheater in Oslo und erschien im folgenden Jahr gemeinsam mit Fosses nächstem Stück *Varmt* (*Heiß*) in gedruckter Form.³¹⁸ Der Titel des Theatertextes spielt bereits auf einen spezifischen Seinszustand der Charaktere sowie auf eine bestimmte räumliche und zeitliche Atmosphäre im Stück an. Figuren aus verschiedenen Realitätsebenen treffen aufeinander und begegnen sich in einem gemeinsamen Raum. Vergangenheit und Gegenwart scheinen nicht nur für die Wahrnehmung des Lesers, sondern auch binnenfiktional zu verschwimmen und zunehmend unfassbar zu werden. Der Ort und die Zeit bleiben undefiniert, nur die Erfahrung im Hier und Jetzt sowie die Erinnerung an das, was war, bleibt den Figuren, die wiederum in ihren existentiellen, menschlichen Fragen verstrickt dargestellt werden.

³¹⁵ vgl. Kisela. Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-tradisjonen. S. 36f.

³¹⁶ Kisela. Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-tradisjonen. S. 36.

³¹⁷ Fosse, Jon. *Schlaf*. Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. In: Burgtheater Wien (Hrsg.). *Schlaf*. Programmheft (Redaktion: Wolfgang Wiens), Heft 138, Spielzeit 2005/06. S. 13-79.

³¹⁸ Fosse, Jon. *Svevn. Varmt. To skodespel*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2006.

Ziel der folgenden Analyse ist es dramaturgische Neuerungen in Fosses Theatertexten aufzuspüren und deren Bedingungen für die Wahrnehmung des Rezipienten im Rahmen einer rezeptionsästhetischen Fragestellung zu besprechen. Anhand einer Analyse von Michael Thalheimers Inszenierung von *Schlaf*, die in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin am 25. November 2006 als deutsche Erstaufführung ihre Premiere hatte, wird das Zusammentreffen der zuvor beschriebenen dramaturgischen Charakteristika von Fosses Theatertext und der spezifischen Ästhetik der ausgewählten Inszenierung hinsichtlich ihrer Funktion und Wirkung auf den Rezipienten und der Bedeutungskonstitution beobachtet werden.

5.1 Die Analyse der immanenten Handlungsangebote des Theatertextes

Im Folgenden soll *Svevn* hinsichtlich der im Theatertext immanenten Handlungsangebote und der dramaturgischen Strukturen mit Hinblick auf die potentielle Aufführung analysiert werden. Aufgrund der bereits im Zuge der Analyse von *Draum om hausten* weitgehend detaillierten Besprechung und Erläuterung der jeweiligen Kategorien und Begrifflichkeiten wird in diesem Kapitel gegebenenfalls bezüglich der dramentheoretischen und dramenanalytischen Überlegungen auf das vorige Kapitel verwiesen. An dieser Stelle werden die bereits herausgearbeiteten Kategorien und Begrifflichkeiten am Beispiel von *Svevn* weiter angewendet. Der Fokus der folgenden Analyse liegt somit vor allem auf möglichen Veränderungen und Weiterentwicklungen in der dramatischen Struktur von Fosses Theatertexten. In diesem Zusammenhang wird vor allem die Besprechung der Raum- und Zeitstrukturen sowie des Handlungsaufbaus quantitativ mehr Platz als jene der Figuren sowie der sprachlichen Besonderheiten, die weitgehend Ähnlichkeiten mit denen in *Draum om hausten* aufzeigen, einnehmen.

5.1.1 Begegnungen und Momente des Wartens

Betrachtet man vorerst nur die Ebene des Dargestellten und somit die Geschichte, die in *Svevn* vermeintlich präsentiert wird, so stößt diese inhaltliche Beschreibung aufgrund ihrer Lücken und Reduziertheit bald an ihre Grenzen. Vier Paarkonstellationen von jeweils einem

Mann und einer Frau – die erste junge Frau und der erste junge Mann, die zweite junge Frau und der zweite junge Mann, die mittelalte Frau und der mittelalte Mann, die ältere Frau und der ältere Mann – begegnen sich in einem nicht weiter definierten Raum zu einem nicht explizit genannten Zeitpunkt. Zwei weitere Personen, der Sohn und der Mann, treten ebenfalls in Erscheinung. Aufgrund der bereits in der ersten Replik des Theatertextes betonten Thematik des Wohnens, lässt sich darauf schließen, dass es sich bei dem Ort der Handlung um eine Wohnung handelt.

DEN FØRSTE UNGE KVINNA

*kjem inn, ser seg rundt, og like etter kjem Den første unge mannen / Her / her skal vi bu / du og eg*³¹⁹

Das Stück beginnt mit einer anfangs realistischen Szene zwischen der ersten jungen Frau und dem ersten jungen Mann, die glücklich und optimistisch ihre erste gemeinsame Wohnung beziehen. Bereits nach kurzer Zeit tritt jedoch, unbemerkt von dem ersten jungen Paar, ein zweites Paar auf – die zweite junge Frau und der zweite junge Mann – die ebenfalls in diese Wohnung einziehen, jedoch einen weniger optimistischen und fröhlichen Eindruck machen als das erste Paar.³²⁰ Schon bald wird deutlich, dass hier bereits zwei Handlungs- und Zeitebenen aufeinander treffen, da die Paare nicht in Kontakt treten und sich gegenseitig nicht wahrnehmen können. Während sich für *Draum om hausten* trotz der zeitlichen Sprünge und Verwischungen vorerst noch ein weitgehend chronologischer Handlungsablauf mit einem klaren Anfangs- und Endpunkt ausmachen lassen konnte, ist man bei dem Versuch eine ebenso kausallogisch verknüpfte, chronologische Handlungsfolge in *Svevn* zu bestimmen bereits auf die unterschiedlichen Zeitebenen und die spezifische Struktur ebendieser zurückgeworfen. In *Svevn* zeigen sich einzelne Episoden und Begegnungen zwischen den Figuren in den unterschiedlichen Phasen ihres Lebens. Im Folgenden soll daher versucht werden Fosses komplexen Theatertext, der keine Szenen- oder Akteinteilung aufweist, in verschiedene Abschnitte zu unterteilen um gegebenenfalls wesentliche Aufbaumomente einer Fabel, das heißt sinnstiftende Relationierungen, Phasenbildung, zeitliche und räumliche Umgruppierungen, beschreiben und somit die spezifische Dramaturgie von *Svevn* veranschaulichen zu können. Die unterschiedlichen Abschnitte sind jeweils durch die jeweiligen zentralen Figurenkonstellationen bestimmt und werden durch die Ab- und Auftritte

³¹⁹ Fosse. *Svevn*. S. 11. [DIE ERSTE JUNGE FRAU: *kommt herein, schaut sich um, gleich danach kommt DER ERSTE JUNGE MANN* / Hier / hier werden wir wohnen / du und ich] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 15.

³²⁰ vgl. Fosse. *Svevn*. S. 13. bzw. Fosse. *Schlaf*. S. 16.

der Figuren oder durch im Nebentext gesetzte Pausen markiert. Eine klare Trennung der unterschiedlichen Handlungsabschnitte lässt sich jedoch oft gerade aufgrund der simultanen Präsenz der Figuren unterschiedlicher Handlungs- und Zeitebenen nicht ausmachen. Die Situationen fließen ineinander, brechen die Kontinuität und Geschlossenheit der Raum- und Zeitstrukturen auf und führen in *Svevn* vielmehr zu einem atmosphärisch aufgeladenen Stimmungsbild unterschiedlicher zwischenmenschlicher Beziehungen.

In dem ersten Abschnitt des Theatertextes werden die Beziehungen der beiden jungen Paare parallel erzählt und kontrastiert. Das erste junge Paar, das zu Beginn des Stückes die Wohnung betritt, erleben wir etwas später bei ihrem zweiten gemeinsamen Auftritt bereits als Eltern zweier Kinder, die ein weiteres erwarten.³²¹ Parallel zum ersten jungen Paar erscheint das zweite junge Paar, das ebenfalls in die Wohnung einzieht und sich etwas später bereits über die vergangenen Jahre, die sie an diesem Ort verbracht haben, und einen möglichen Umzug unterhalten.³²² Die thematische Verbindung der zwei Paare wird gerade durch den Einsatz eines identischen Requisits, dem Kinderwagen, deutlich. Während der Kinderwagen, den der zweite junge Mann der zweiten jungen Frau schenkt, zum Auslöser eines bereits latenten Konflikts bezüglich des unerfüllten Kinderwunsches wird, steht jener Kinderwagen, den der erste junge Mann der ersten jungen Frau schenkt, als Zeichen für ihr Familienglück.

DEN ANDRE UNGE KVINNA

[...] Men vogna / *ganske kort pause* / kan du ikkje / ja setje den / bryt seg av

DEN ANDRE UNGE MANNEN

Setje den vekk / *Den andre unge kvinna nikkar og Den andre unge mannen går og hentar barnevogna og kjører den ut og Den andre unge kvinna går ut i motsett retning Den første unge mannen kjem inn med ei barnevogn*

DEN FØRSTE KVINNA

Å så fin³²³

Durch die Beschreibungen der Blicke in den Inszenierungsanweisungen setzt Fosse die Figuren zeitweise zueinander in Beziehung, beispielsweise wenn der zweite junge Mann das

³²¹ Fosse. *Svevn*. S. 35. bzw. Fosse. *Schlaf*. S. 33.

³²² Fosse. *Svevn*. S. 30. bzw. Fosse. *Schlaf*. S. 30.

³²³ Fosse. *Svevn*. S. 28f. [DIE ERSTE JUNGE FRAU: (...) / Aber der Kinderwagen / *ziemlich kurze Pause* / kannst du nicht / den nicht / *bricht ab* / DER ZWEITE JUNGE MANN: Wegbringen / *DIE ZWEITE JUNGE FRAU nickt, und DER ZWEITE JUNGE MANN geht zum Kinderwagen und schiebt ihn hinaus, und DIE ZWEITE JUNGE FRAU geht in die entgegengesetzte Richtung, während DER ERSTE JUNGE MANN mit einem Kinderwagen hereinkommt* / DIE ERSTE JUNGE FRAU: Ist der schön] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 27ff.

glückliche erste junge Paar betrachtet, und er selbst mit der zweiten jungen Frau über den unerfüllten Kinderwunsch spricht.³²⁴ Die zwei Paare treten jedoch nicht weiter durch sprachliche oder körperliche Handlungen in direkten Kontakt.

Durch den Auftritt des mittelalten Mannes wird schließlich eine fünfte Figur zu den zwei Paaren in Beziehung gesetzt und somit der nächste Abschnitt des Theatertextes allmählich eingeleitet. Im Zuge einer Regieanweisung setzt Fosse den mittelalten und den zweiten jungen Mann bei ihren gleichzeitigen Auf- und Abtritten direkt in Beziehung.

*Den andre unge kvinna og Den andre unge mannen står og ser ned, og så går han ut og inn kjem Den meddelaldre mannen, dei to møtest, stansar, står og ser mot kvarandre og så går Den meddelaldre mannen inn og Den andre unge mannen går ut og idet dei passerer tar dei kvarandre i handa. Den meddelaldre mannen går litt rundt, stiller seg opp og ser at Den første unge kvinna kjem inn, ho stansar, og så ser han at Den første unge mannen kjem inn*³²⁵

Ebenso werden die ältere Frau bei ihrem Auftritt und die erste junge Frau bei ihrem Abtritt direkt in Verbindung gebracht, wenn Fosse eine Umarmung der beiden Frauenfiguren schildert.³²⁶ Der Autor verdeutlicht in seinen Inszenierungsanweisungen im Nebentext durch Blicke und direkte, körperliche Berührungen der Figuren, die man vorerst als in unterschiedlichen Zeit- und Handlungsebenen befindend vermutet, die Beziehung zwischen ihnen sowie ein Ineinandergreifen der unterschiedlichen Realitätsebenen.

Es folgt eine Szene zwischen dem mittelalten Mann und der älteren Frau, die jegliche konstante Zeit- und Raumstrukturen aufbricht und vielmehr als ein teilweise dramatischer und gleichzeitig epischer Einschub verstanden werden kann. Die beiden Figuren treten zueinander in Kontakt, wobei der mittelalte Mann die ältere Frau nicht wieder zu erkennen scheint. Der Dialog wechselt bald zwischen der Erinnerung an die Krankheit der Frau und der spezifischen Situation, in der sich die Frau zu Boden legt und der Mann ihren Zustand verwundert kommentiert.³²⁷ Fosse wechselt hier in seiner Handlungsstruktur somit rasant zwischen mehr

³²⁴ vgl. Fosse. Svevn. S. 25. bzw. Fosse. Schlaf. S. 25.

³²⁵ Fosse. Svevn. S. 35. [DIE ZWEITE JUNGE FRAU und DER ZWEITE JUNGE MANN stehen da und blicken zu Boden, und dann geht er hinaus, und herein kommt DER MITTELALTE MANN, die beiden treffen aufeinander, bleiben stehen, stehen da und blicken einander an, dann geht DER MITTELALTE MANN hinein, und DER ZWEITE JUNGE MANN geht hinaus, und als sie einander passieren, reichen sie sich die Hand. DER MITTELALTE MANN geht etwas herum, bleibt stehen und sieht, dass DIE ERSTE JUNGE FRAU hereinkommt, sie bleibt stehen, und dann sieht er, dass DER ERSTE JUNGE MANN hereinkommt] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. Schlaf. S. 33.

³²⁶ vgl. Fosse. Svevn. S. 38. bzw. Fosse. Schlaf. S. 36.

³²⁷ vgl. Fosse. Svevn. S. 41ff. bzw. Fosse. Schlaf. S. 38f.

epischen, monologischen Passagen und dramatischen Situationen, die direkt inhaltlich miteinander verbunden sind. Auf die Erinnerung an die Erkrankung folgt die Aktion selbst in Form des dramatischen Zusammenbruchs der älteren Frau. Erinnerung und Gegenwart, Kommentar und Aktion fließen zunehmend ineinander. Die Raum- und Zeitstrukturen, in denen sich der mittelalte Mann und die ältere Frau im Laufe von *Svevn* immer wieder begegnen, bleiben weitgehend undefiniert und bezüglich ihrer Bedeutungen offen. Es scheint eine Art Zwischenwelt zu sein, in der sich die Figuren treffen und das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige erleben und kommentieren.³²⁸

Die nächste Sequenz, die wieder deutlicher die Beziehung zwischen dem älteren Mann und der nun erkrankten älteren Frau hervorhebt und in realistischer Weise präsentiert, wird nur abschnittsweise von den Selbstgesprächen des mittelalten Mannes unterbrochen, der auf einen Besuch von der mittelalten Frau wartet.³²⁹ Auch der Dialog der älteren Frau und des älteren Mannes schwankt zwischen der Erinnerung an die vergangenen Jahre und der gegenwärtigen Situation. Das Motiv des Kinderwagens wird erneut im Dialog aufgenommen und erinnert an das erste junge Paar, womit wiederum die Beziehung zwischen dem ersten jungen Paar und dem älteren Paar evoziert wird.

DEN ELDRE MANNEN

[...] du går jo / ja / som var du ein ungdom / som då eg først trefte deg / *ganske kort pause* / som da du kjørte barnevogna rundt her / den dagen då vi kom hit / hugsar du³³⁰

Durch eine lange Pause, die von Fosse im Nebentext markiert wird, zeigt sich wiederum ein Bruch, der den Beginn des folgenden, nun vielmehr epischen Abschnittes, in dem sich der mittelalte Mann und die ältere Frau an die zuvor noch gezeigte Situation, die Erkrankung und den Zusammenbruch der Frau erinnern, akzentuiert. Existentielle Fragen über das Sein werden ebenso thematisiert, wie die Beziehung zwischen den beiden Figuren.

³²⁸ Der Übersetzer Hinrich Schmidt-Henkel spricht angesichts des Sichübereinanderschiebens der Zeitebenen von einer Thematisierung der Zwischenwelten in Fosses späteren Texten. ; vgl. hier: Kapitel 4, S. 40 bzw. Bicker, Björn. *Liebe und Tod, immer nur Liebe und Tod*. o. S.

³²⁹ Fosse. *Svevn*. S. 49f. bzw. Fosse. *Schlaf*. S. 44f.

³³⁰ Fosse. *Svevn*. S. 56. [DER ÄLTERE MANN: (...) du gehst ja / ja / wie ein junges Mädchen / wie als ich dich kennengelernt habe / *ziemlich kurze Pause* / wie als du den Kinderwagen hier herumgeschoben hast / an dem Tag als wir herkamen / weißt du noch] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 50.

DEN MEDELALDRA MANNEN

[...] Men kven er du / sei det då / vel / kan du ikkje

DEN ELDRE KVINNA

*stansar, ser mot Den medelaldra mannen / Du / som alle / veit aller minst om det du er / og du vil heller aldri forstå det / du kan ikkje forstå det du er / for då var du ikkje / det du er / slik er det berre*³³¹

Im Folgenden kommt es nach dem Abtritt der zweiten jungen Frau und dem daraufhin parallelen Auftritt der mittelalten Frau zu einer zentralen Begegnung zwischen ihr und dem mittelalten Mann. In realistischer Weise wird eine Situation aus ihrem gemeinsamen Leben in der Wohnung geschildert, die bereits implizit auf die zukünftige Trennung der beiden Figuren hinausweist. Die Beziehung des mittelalten Paares wird somit in ihrem Scheitern dargestellt, das durch die Thematisierung der Affäre zwischen der mittelalten Frau und dem Mann³³² angedeutet wird. In der Begegnung zwischen der mittelalten Frau und dem Mann beschreibt Fosse den Beginn, Verlauf und das Ende einer Beziehung.³³³ Der mittelalte Mann und die mittelalte Frau treffen später noch einmal aufeinander, als sie ihn, der bis dahin wartend in der Wohnung verweilte, schließlich besucht. In ihrem Dialog findet sich wiederum ein Hinweis von Seiten Fosses, der die unterschiedlichen Paarkonstellationen und Handlungsebenen miteinander verbindet. Wenn sich der mittelalte Mann an den Kinderwagen, den sie am Tag ihres Einzuges bekommen hatten, erinnert, gibt Fosse hier wiederum einen Hinweis bezüglich der Verbindung der unterschiedlichen Paarkonstellationen und Handlungsebenen. Der mittelalte Mann steht in assoziativer Verbindung mit dem zweiten jungen Mann, der seine Frau mit einem solchen Kinderwagen überrascht hatte. Die mittelalte Frau erinnert in ihrer abweisenden Reaktion außerdem an das Verhalten der zweiten jungen Frau zu Beginn des Stückes.³³⁴

Wesentlich für die Verknüpfung der einzelnen Episoden hin zu einem umfassenden Handlungsrahmen zeigt sich schließlich der Auftritt des Sohnes. Im anfänglichen Dialog zwischen ihm und seinen Eltern, dem älteren Paar, werden die Beziehung der Familienmitglieder untereinander sowie die Krankheit der älteren Frau thematisiert. Eine lange Pause markiert schließlich einen Bruch in dieser vorerst realistischen Dialogsituation

³³¹ Fosse. *Svevn.* S. 61. [DER MITTELALTE MANN: (...) / Aber wer bist du / sag schon / bitte / kannst du nicht / DIE ÄLTERE FRAU: *bleibt stehen, blickt zu ihm zurück* / Du / wie alle anderen / weißt überhaupt nicht wer du bist / und du wirst es auch nie verstehen / du kannst nicht verstehen wer du bist / sonst wärest du nicht / der du bist / so ist das einfach] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf.* S. 53.

³³² Hier ist die Nebenfigur „Der Mann“ gemeint, die in einer Beziehung zu der mittelalten Frau steht.

³³³ vgl. Fosse. *Svevn.* S. 71ff. bzw. Fosse. *Schlaf.* S. 60ff.

³³⁴ Fosse. *Svevn.* S. 83. bzw. Fosse. *Schlaf.* S. 71.

zwischen dem Sohn und dem älteren Mann. Es folgen monologische Repliken des mittelalten Mannes und des Sohnes.³³⁵ Der Sohn erzählt von seiner Kindheit in der Wohnung sowie von den Nachmietern seiner Eltern und liefert somit dem Rezipienten ein Erklärungsmodell für die Verbindung der einzelnen Handlungs- und Zeitebenen in *Svevn*.

SONEN

Eg voks opp her / [...] / og så dødde dei / mor og far / *han ser mot Den eldre kvinna og Den eldre mannen* / dei dødde / var borte / først mor / ho blei sjuk / kunne ikkje gå / kunne ikkje snakke / ho blei berre gammal / [...] / og så / *kort pause* / ja så budde her jo andre folk / sjølv sagt / eit ungt par / *ganske kort pause* / men dei hadde ikkje barn / dei budde her i mange år / men no er dei visst døde / [...] / og så flytta visst ho / men han blei buande her / ja resten av livet / [...]³³⁶

Svevn endet schließlich mit dem Tod der älteren Frau, die reglos am Boden liegt und gemeinsam von dem mittelalten Mann und dem älteren Mann mit einer Bahre aus dem Raum getragen wird. Die zwei Männer treten somit noch einmal über alle Zeit- und Realitätsebenen hinweg in Kontakt und verlassen gemeinsam den Raum. Die Dunkelheit beendet, in Kontrast zum plötzlichen Lichteinsatz zu Beginn, das Stück.

Anstelle einer kurz gefassten Inhaltsangabe wurde hier nun der Versuch unternommen, den Theatertext in verschiedene Handlungssegmente, die jeweils durch eine spezifische Figurenkonstellation charakterisiert sind, zu unterteilen, um somit die unterschiedlichen Handlungsebenen hervorheben zu können. Fosse zeigt in *Svevn* nicht eine kausallogisch aufgebaute Handlungsstruktur, welche die jeweiligen Episoden zu einer einheitlichen Handlung verknüpft, sondern vielmehr Ausschnitte aus dem Leben und der Beziehungen der präsentierten Figuren. Warum beispielsweise der mittelalte Mann gerade auf die ältere Frau trifft, hat keinen kausallogischen Grund, sondern erklärt sich nur assoziativ im Sinne eines Kontrastes von Paarkonstellationen. Den einzigen expliziten Hinweis auf die Verbindung und Identität der unterschiedlichen Figuren gibt der bereits besprochene Monolog des Sohnes, der die Geschichte der Wohnung und der Menschen, die in dieser gelebt haben nacherzählt. Vor dem Auftritt des Sohnes geben nur die in Fosses Inszenierungsanweisungen im Nebentext

³³⁵ vgl. Fosse. *Svevn*. S. 88ff. bzw. Fosse. *Schlaf*. S. 74ff.

³³⁶ Fosse. *Svevn*. S. 89f. [DER SOHN: Hier bin ich groß geworden / (...) / und dann sind sie gestorben / Mutter und Vater / *schaut zur ÄLTEREN FRAU und zum ÄLTEREN MANN* / sind gestorben / waren weg / erst Mutter / ist krank geworden / konnte nicht mehr gehen / konnte nicht mehr reden / wurde einfach alt / (...) / und dann / *kurze Pause* / ja dann sind hier andere Leute eingezogen / natürlich / ein junges Paar / *ziemlich kurze Pause* / aber sie hatten keine Kinder / haben hier viele Jahre gewohnt / *ziemlich kurze Pause* / aber jetzt sind sie wahrscheinlich tot / (...) / und dann ist sie ausgezogen glaube ich / aber er blieb hier wohnen / ja den Rest seines Lebens / (...)] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 75.

beschriebenen Blicke und Berührungen der Figuren, die jedoch sonst nicht direkt in Kontakt treten, implizite Hinweise auf die mögliche Parallelität der Paarkonstellationen. Die offene Struktur und bewusste Auslassung bestimmter Erklärungen bezüglich der Verknüpfung der einzelnen Handlungselemente regt den Rezipienten zur assoziativen Konkretisierung ebendieser an. Durch das Auftreten des Sohnes und seiner expliziten Erläuterungen fasst Fosse jedoch die Offenheit des Handlungsrahmens wieder zusammen und versucht gleichzeitig ansatzweise eine Ganzheit der Form zu wahren.

Grundsätzlich lässt sich jedoch bei *Svevn*, wie bereits bezüglich *Draum om hausten* beschrieben wurde, mehr von einer offenen als einer geschlossenen Form im Drama bzw. Theatertext sprechen. Fosse stellt die Figuren vielmehr in ihren Beziehungen und ihrem situationsbedingten Sein aus, als dass er lineare Handlungsabläufe mit einem Höhe- und Wendepunkt im klassischen Sinne aufbaut. Die Einheit der Handlung ist weitgehend durch die Episodenhaftigkeit des Geschehens aufgebrochen, das vielmehr die inneren Zustände der Figuren sowie die Stimmungen skizziert als diese kausallogisch auflösen zu wollen. In *Svevn* zeigt sich nun viel deutlicher als noch in *Draum om hausten* ein Bruch mit der klassischen Dramenform. Durch das Fehlen einer dominanten Handlungslinie bzw. einer Haupthandlung, welche die einzelnen Episoden kausallogisch zusammenhält, wird die Offenheit des Theatertextes nicht nur hinsichtlich seiner Form, sondern auch seines Inhalts betont. Als einzige Konstante kann in *Svevn* der allen Figuren gemeinsame und sich nicht verändernde Raum gelten. Dieser bleibt jedoch, wie noch im Weiteren besprochen werden wird, weitgehend undefiniert. Fosse gibt in *Svevn* primär keine Handlung wieder, sondern ein Geschehen, da die Figuren die Situationsveränderungen nicht handelnd herbeiführen, sondern vielmehr in diese hineingeworfen werden. Die Beziehungen und die existentiellen Fragen, welche die Figuren und ihr Sein bestimmen, werden somit nicht analytisch in eine spannungsgeladene, kausallogische Handlungsstruktur eingebaut, sondern zeigen sich in ihrer Präsenz durch die spezifische Atmosphäre des Stückes, die wesentlich durch das Verschwimmen von Zeit-, Raum- und Handlungsstrukturen als instabil und unfassbar erscheint.

5.1.2 Entindividualisierung und Paarkonstellationen

Wie bezüglich der spezifischen Handlungsstruktur im vorhergehenden Kapitel beschrieben wurde, zeigen sich in *Svevn* vielmehr einzelne Situationen verschiedener Figurenkonstellationen anstelle einer chronologisch aufgebauten Handlung. Die Figuren und ihre jeweiligen Konstellationen ermöglichen jedoch eine Verbindung der erzählten Episoden und wahren somit, trotz des fragmentarischen Charakters, eine gewisse Ganzheit des Geschehens. Wie in der Analyse der Figurenkonzeption und –konstellationen in *Draum om hausten*³³⁷ soll nun vorerst das Personal erschlossen werden. Obwohl in *Svevn* doppelt so viele Figuren auftreten wie in dem zuvor besprochenen Theaterstück, also nun insgesamt zehn unterschiedliche Figuren, kann auch für diesen Text von einer Reduktion des Personals gesprochen werden. Die auf den ersten Blick größere Anzahl der Figuren, reduziert sich schließlich auf vier zentrale Paarungen,³³⁸ durch welche die unterschiedlichen Beziehungen veranschaulicht werden. Weitere Figurenkonstellationen, die sich zum Beispiel zwischen dem mittelalten Mann und dem älteren Paar, dem Sohn und seinen Eltern oder der mittelalten Frau und dem Mann ergeben, können als Nebekonstellationen beschrieben werden, die implizit immer auf die vier zentralen Paare verweisen. Betrachtet man die Parallelität der vier Hauptpaare,³³⁹ die im Monolog des Sohnes³⁴⁰ auch inhaltlich in Beziehung gesetzt werden, lassen sich die Figurenkonstellationen insgesamt auf zwei charakteristische Paarungen reduzieren – dem glücklichen und dem unglücklichen, resignierenden Paar. Durch diese vorerst etwas radikale Konzentration des Personals auf zwei mögliche Paarkonstellationen, soll Fosses Methode der Reduktion bezüglich der Figurenkonzeption hin zu einer Darstellung von Typen anstelle einzelner Individuen hingewiesen werden. Wie Fosse selbst betont, interessiere ihn schließlich weniger die Darstellung einzelner Individuen, als vielmehr deren Beziehungen.³⁴¹

³³⁷ vgl. hier: Kapitel 4.1.2

³³⁸ 1. Den første unge kvinna / Die erste junge Frau - Den første unge mannen / Der erste junge Mann, 2. Den andre unge kvinna / Die zweite junge Frau - Den andre unge mannen / Der zweite junge Mann, 3. Den medelaldra mannen / Der mittelalte Mann - Den medelaldra kvinna / Die mittelalte Frau, 4. Den eldre kvinna / Die ältere Frau - Den eldre mannen / Der ältere Mann

³³⁹ Bereits in Kapitel 5.1.1 wurde auf die Parallelität der einzelnen Figurenkonstellationen hingewiesen. Gerade im Motiv des Kinderwagens zeigte sich exemplarisch eine Verbindung zwischen dem ersten jungen und älteren sowie dem zweiten jungen und mittelalten Paar. ; vgl. hier: S. 98

³⁴⁰ vgl. Fosse. *Svevn*. S. 89f. bzw. Fosse. *Schlaf*. S. 75.

³⁴¹ vgl. hier: Kapitel 4.1.2, S. 51

Diese Reduktion der Figurenkonzeption auf die Darstellung von Typen anstelle von mehrdimensionalen Individuen zeigt sich, wie bereits in *Draum om hausten*, primär durch die Namen- und Eigenschaftslosigkeit der Figuren. Keine der Figuren in *Svevn* trägt einen individuellen Namen, womit Fosse im Sinne einer postmodernen Literatur nicht den Menschen als Individuum, sondern in seinen Beziehungen, die ihn wiederum bestimmen und formen, als soziales Wesen thematisiert. Durch die Paarkonstellationen der Figuren, die sich bereits in ihren Namen ausdrücken, wird der Fokus auf die Thematik der menschlichen Beziehungen betont. Die Figuren scheinen durch ihre Namenlosigkeit und ihrem Typencharakter somit als austauschbar und allgemein, so wie sie auch die Bedeutung der einzelnen Episoden ihres Lebens selbst als zufällig beschreiben.

DEN ELDRE KVINNA

Og alt er annleis / alltid annleis

DEN MEDELALDRA MANNEN

uforstående / Det er på eit anna vis

DEN ELDRE KVINNA

Alt er annleis / *kort pause* / alltid det same / og alltid forskjellig³⁴²

Entsprechend der Darstellung von Typen anstelle von mehrdimensionalen Individuen, kann auch in *Svevn* grundsätzlich von einer eindimensionalen Figurenkonzeption gesprochen werden. Keine der Figuren wird explizit oder implizit näher charakterisiert. Fosse gibt keine Hinweise oder Angaben bezüglich der Herkunft, des Berufs oder individueller Grundcharaktereigenschaften seiner Figuren. Ihre jeweilige Charakterisierung lässt sich nur im Zuge einer Analyse ihrer Beziehungen ansatzweise vollziehen, die jedoch weitgehend von Assoziationen und Interpretationen von Seiten des Rezipienten bestimmt ist. Bezüglich dieser eindimensionalen und offenen Figurenkonzeption zeigt sich im Vergleich zu *Draum om hausten*, wo einzelne Merkmale der Figuren im Text selbst ausfindig gemacht werden konnten, in *Svevn* eine radikale Weiterentwicklung, indem auch auf Ansätze einer individuellen Figurencharakterisierung verzichtet wird.

Aufgrund der offenen, eindimensionalen Figurenkonzeption fehlt den Figuren selbst jegliche Fähigkeit ihr Verhalten analytisch zu reflektieren. Gerade in den epischen Passagen,

³⁴² Fosse. *Svevn*. S. 66. [DIE ÄLTERE FRAU: Und alles ist anders / immer anders / DER MITTELALTE MANN: *versteh nicht* / Es ist auf eine andere Weise / DIE ÄLTERE FRAU: Alles ist anders / *kurze Pause* / immer dasselbe / und immer verschieden] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 58.

in denen der mittelalte Mann und die ältere Frau das Vergangene und Gegenwärtige kommentieren, wird dieser statische Zustand der Figuren deutlich. So wie sie nur situationsbedingt in ihrem Zustand präsentiert werden, können auch sie selbst nur diese Situationen ohne jegliche analytische und situationsverändernde Schlüsse beschreiben. Die Handlungsunfähigkeit der Figuren, die bereits für jene in *Draum om hausten* beschrieben wurde, und ihre existentielle Situation wird hiermit parallel zu der Beobachtung einer statischen Figurenkonzeption und der Beschreibung der Handlung als einem Geschehensablauf deutlich. Die bestimmenden Kräfte, die das Leben der Menschen ausmachen, scheinen außerhalb des Individuums zu liegen, was in Fosses Theatertexten gerade durch die Betonung und Thematisierung der Beziehungen deutlich wird. Die Figuren werden weitgehend hilflos in die jeweiligen Situationen hineingeworfen und wirken ratlos bezüglich ihres Seins in Raum und Zeit, das vom Prinzip des Zufalls bestimmt ist.

DEN ELDRE MANNEN

Eg må gjere noko

DEN MEDELALDRA MANNEN

Men kva kan du gjere

DEN ELDRE MANNEN

Eg må gjere noko / [...] / kvifor ligg ho der berre / og kva skal eg vel gjere / kan eg gjere noko / eg kan ikkje berre la henne ligge der / [...] ³⁴³

Durch das Verschwimmen und Aufbrechen der Zeit- und Raumstrukturen sowie der unterschiedlichen Handlungsebenen, verstärkt sich die existentielle Dimension für die Figuren. Gerade wenn der mittelalte Mann auf die ältere Frau trifft und somit die Figuren über jegliche Raum- und Zeitkonstanten hinweg zueinander in Beziehung gesetzt werden, wird die existentielle Frage nach dem Sein sowie nach dem Vermögen zu handeln und zu verstehen, explizit thematisiert.

DEN ELDRE KVINNA

stansar, ser mot Den medelaldra mannen / Du / som alle / veit aller minst om det du er / og du vil heller aldri forstå det / du kan ikkje forstå det du er / for då var du ikkje / det du er / slik er det berre / Kort pause / Men det er berre ord / ganske kort pause / og hjelplause tanke / Kort pause / Og no / ja ³⁴⁴

³⁴³ Fosse. *Svevn*. S. 48. [DER ÄLTERE MANN: Ich muss etwas tun / DER MITTELALTE MANN: Aber was kannst du tun / DER ÄLTERE MANN: Ich muss etwas tun / (...) / warum liegt sie nur so da / und was soll ich bloß tun / kann ich etwas tun / ich kann sie da nicht einfach liegen lassen / (...)] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 43f.

³⁴⁴ Fosse. *Svevn*. S. 61. [DIE ÄLTERE FRAU: *bleibt stehen, blickt zu ihm zurück* / Du / wie alle anderen / weißt überhaupt nicht wer du bist / und du wirst es auch nie verstehen / du kannst nicht verstehen wer du bist / sonst wärest du nicht / der du bist / so ist das einfach / *kurze Pause* / Aber das sind nur Worte / *ziemlich kurze Pause* / und hilflose Gedanken / *kurze Pause* / Und jetzt / ja] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 53.

Der fehlende analytische Zugang zum eigenen Sein und seine Unfassbarkeit zeigen sich auch sprachlich in dem zunehmenden Abbrechen der Repliken sowie in der Thematisierung der Unzulänglichkeit der Sprache selbst. Es sind nur Worte, wie die ältere Frau sagt, die das Sein nicht fassen und die existentiellen Fragen der Menschen nicht beantworten können.

5.1.3 Dramaturgien des Schweigens

Bezüglich der sprachlichen Merkmale in *Svevn* zeigen sich keine gravierenden Veränderungen oder Weiterentwicklungen im Vergleich zu *Draum om hausten*. Die bereits in Kapitel 4.1.4 herausgearbeiteten Charakteristika einer durch Leerstellen und Auslassungen geprägten sprachlichen Konzeption in Fosses Theatertexten, die den Rezipienten grundlegend in die Bedeutungskonstitution mit einbezieht, lassen sich auch in diesem späteren Theatertext exemplarisch erfassen. Gerade das für Fosses Figuren typische Abbrechen der Repliken steht, wie bereits bezüglich der Figurenkonzeption angedeutet wurde, wesentlich in Zusammenhang mit einer existentiellen Thematik, der Frage nach dem Sein und dem eigenen Handlungsvermögen. Die Figuren brechen ihre Sätze vor dem, was mit Worten nicht ausgedrückt werden kann, ab. In der unglücklichen Beziehung zwischen dem zweiten jungen Mann und der zweiten jungen Frau wird beispielsweise dieser Moment des zunehmenden Kommunikationsverlustes zwischen den Figuren durch das Abbrechen der Worte und das Ausweichen durch Floskeln von Seiten der zweiten jungen Frau deutlich.

DEN ANDRE UNGE MANNEN
Men du verkar litt / *bryt seg av*

DEN ANDRE UNGE KVINNA
Alt er bra

DEN ANDRE UNGE MANNEN
Fint / *Pause*³⁴⁵

Der zunehmende Kommunikationsverlust zwischen den Figuren, der sich in einem Abbrechen der Repliken sowie durch viele Auslassungen innerhalb dieser abzeichnet, hängt eng mit einer grundsätzlichen Sprachskepsis zusammen, die sich auch inhaltlich in den Worten der Figuren fassen lässt. Wiederum in der Beziehung zwischen dem zweiten jungen Mann und der

³⁴⁵ Fosse. *Svevn*. S. 15. [DER ZWEITE JUNGE MANN: Aber du wirkst ein bisschen / *bricht ab* / DIE ZWEITE JUNGE FRAU: Alles ist gut / DER ZWEITE JUNGE MANN: Schön / *Pause*] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 17.

zweiten jungen Frau zeigt sich deutlich ein Zweifel an der appellativen Funktion von Sprache und somit ein Zeichen für die zunehmende Aufgabe der dialogischen Sprechsituation sowie des Glaubens an den Handlungscharakter der dramatischen Rede.

DEN ANDRE UNGE MANNEN

Ja det at vi ikkje får barn

DEN ANDRE UNGE KVINNA

Måtte du seie det

DEN ANDRE UNGE MANNEN

Vi vil jo så / *bryt seg av*

DEN ANDRE UNGE KVINNA

Vi har jo snakk nok om det / *Kort pause*

DEN ANDRE UNGE MANNEN

Ja / det hjelper jo ikkje³⁴⁶

Auch in *Svevn* kann, wie bezüglich *Draum om hausten* bereits gezeigt wurde,³⁴⁷ von einem Einbruch des Monologischen in das Dialogische gesprochen werden. Im Unterschied zu dem früheren Theatertext weist Fosse jedoch in *Svevn* in einigen Inszenierungsanweisungen im Nebentext explizit auf den Charakter des Monologischen hin. So sprechen der mittelalte Mann oder auch der Sohn immer wieder für sich („for seg sjølv“).³⁴⁸ Gerade in der für das Stück zentralen monologischen Passage des Sohnes, lassen sich sowohl das situative als auch das strukturelle Kriterium für die Definition des Monologs bzw. Monologischen nach Pfister erkennen.³⁴⁹ Der Sohn spricht, wie in Fosses Regieanweisung angemerkt wird, für sich selbst und die folgende Replik weist einen in sich geschlossenen Zusammenhang auf. Fosse akzentuiert hiermit in *Svevn* vielmehr als in *Draum om hausten* durch die expliziten Hinweise auf den Charakter des Monologischen, die thematisch bedingten Zweifel an der appellativen Funktion von Sprache und an der grundlegenden Dominanz des Dialogs in der dramatischen Situation.

Durch den im Vergleich zu *Draum om hausten* zunehmenden Einsatz von Wiederholungen und Variationen einzelner Wörter und Phrasen, zeigt sich in *Svevn* eine weitere Betonung der

³⁴⁶ Fosse. *Svevn*. S. 34f. [DER ZWEITE JUNGE MANN: Ja weil wir keine Kinder kriegen / DIE ZWEITE JUNGE FRAU: Musst du das jetzt sagen / DER ZWEITE JUNGE MANN: Wir wollen ja so / *bricht ab* / DIE ZWEITE JUNGE FRAU: Wir haben genug darüber geredet / *Kurze Pause* / DER ZWEITE JUNGE MANN: Ja / es hilft ja nichts] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. Schlaf. S. 32f.

³⁴⁷ vgl. hier: Kapitel 4.1.4, S. 69.

³⁴⁸ Fosse. *Svevn*. S. 88f. bzw. Fosse. Schlaf. S. 74f.

³⁴⁹ vgl. Pfister. *Das Drama*. S. 180f.

phatischen Funktion von Sprache, die parallel zu einer inhaltlichen Thematisierung von Kommunikationsschwierigkeiten und Sprachskepsis, die Aufrechterhaltung des Kontakts zwischen Empfänger und Sprecher und somit auch die Selbstvergewisserung des Sprechers durch das Reden an sich beschreibt. Das erste junge Paar versucht sich beispielsweise durch die variierte Wiederholung der Worte „es ist wahr“ („det er sant“) der Tatsache ihres Einzugs zu vergewissern.

DEN FØRSTE KVINNA

Men no er vi her / no bur vi her / Det er ikkje til å tru / [...] / Det er sant / heilt sant / [...] / Men det er sant

DEN FØRSTE UNGE MANNEN

Heilt sant

DEN FØRSTE UNGE KVINNA

Så sant som det kan bli

DEN FØRSTE UNGE MANNEN

Og endå sannare³⁵⁰

Sprechen an sich wird zur einzigen Vergewisserung der Figuren, dass sie existieren. So zeigt sich gerade am Beispiel der erkrankten älteren Frau der Verlust von Sprache als ein zentraler Moment der Todesnähe.

SONEN

Men no snakkar ho ikkje

DEN ELDRE MANNEN

Ho snakkar litt med det same / *kort pause* / men så slutta ho å snakka / *kort pause* / og beina ville ikkje bere henne lenger / *ganske kort pause* / og ho snakka ikkje³⁵¹

Der ältere Mann erzählt, wie seine Frau die Fähigkeit zu Sprechen verloren hat und somit bereits ein existentieller Teil von ihr verloren gegangen ist. Sprechen bedeutet für die sonst passiven, statischen und handlungsunfähigen Figuren Leben und der Sprechakt wird zur einzigen vermeintlichen Handlung, die den Figuren in Fosses Theatertexten bleibt.

³⁵⁰ Fosse. *Svevn*. S. 12. [DIE ERSTE JUNGE FRAU: Aber jetzt sind wir hier / jetzt wohnen wir hier / Ich kann es nicht glauben / (...) / Es ist wahr / wirklich wahr / (...) / Aber es ist wahr / DER ERSTE JUNGE MANN: Wirklich wahr / DIE ERSTE JUNGE FRAU: So wahr wie es nur geht / DER ERSTE JUNGE MANN: Und noch viel wahrer] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 15f.

³⁵¹ Fosse. *Svevn*. S. 86f. [DER SOHN: Aber jetzt spricht sie nicht mehr / DER ÄLTERE MANN: Erst hat sie noch etwas gesprochen / *kurze Pause* / aber dann hat sie aufgehört / *kurze Pause* / und ihre Beine wollten sie nicht mehr tragen / *ziemlich kurze Pause* / und seitdem spricht sie nicht mehr] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. *Schlaf*. S. 73.

Sprache hat in *Svevn* wiederum, wie bereits in der Analyse von *Draum om hausten* gezeigt wurde und darüber hinausgehend, nicht nur eine referentielle Funktion hinsichtlich der Präsentation einer Handlung. Das Abbrechen der Repliken, spezifische Wiederholungen und die Rhythmisierung des sprachlichen Materials durch das Setzen von Pausen und Brüchen weisen durch die verstärkte Betonung der phatischen und expressiven Funktion auf die Materialität von Sprache hin, die gerade in der szenischen Transformation des Theatertextes und somit in der körperlichen Präsenz des Schauspielers und seiner Stimme für den Rezipienten von wesentlicher Bedeutung ist. Es wird deutlich, dass Fosse mit Hilfe seiner sprachlichen Konzeption grundlegend auf einen Charakter von Präsenz und weniger auf die Repräsentation einer Handlung und somit einer bloß realistischen Wiedergabe ebendieser setzt. Durch die Betonung der metafiktionalen Ebene von Sprache und den dadurch gegebenen Bezug auf das äußere Kommunikationssystem wird die Erfahrung der Rezeption zu einem zentralen Moment der Bedeutungskonstitution des sprachlichen Materials.³⁵²

5.1.4 Die Ästhetik des leeren Raumes und die Semantisierung der Zeit

Wie bereits in der Analyse der Handlungsstrukturen besprochen wurde, zeigt sich für *Svevn* ein zunehmendes Verschwimmen der Zeitebenen als charakteristisch. Die jeweiligen Handlungsabschnitte, die das Geschehen insgesamt ausmachen, sind weitgehend Teil unterschiedlicher Zeit- und Realitätsebenen, wobei ihnen allen der konstante, jedoch unbestimmte Raum gemeinsam bleibt. Dem ersten Gespräch nach zu urteilen, in dem das erste junge Paar den Ort des Geschehens mit der Thematik des Wohnens explizit in Verbindung bringt, ist der Ort der Handlung eine Wohnung.³⁵³ Es lassen sich jedoch keine weiteren räumlichen Eigenschaften, weder im Nebentext noch in den Aussagen der Figuren, ausmachen. Der Raum bleibt somit weitgehend undefiniert. Fosse überlässt die Konkretisierung des Raumes gänzlich dem Rezipienten, der durch die Beobachtung der jeweiligen Figurenkonstellationen und ihrer räumlichen Relationen den Raum assoziativ erschließen kann, während der Autor in *Draum om hausten* dem Geschehen noch eine

³⁵² Die Bedeutung von Leer- und Unbestimmtheitsstellen im literarischen Kunstwerk und die damit verbundene Aktivierung des Rezipienten hinsichtlich der Bedeutungskonstitution wurde bereits in Zusammenhang mit der Analyse der sprachlichen Besonderheiten in *Draum om hausten* genauer besprochen. Die gewonnenen Schlüsse aus Kapitel 4.1.4 bezüglich einer Theorie der Unbestimmtheitsstellen ließe sich auch an dieser Stelle anführen. ; vgl. hier: S. 71f.

³⁵³ vgl. Fosse. *Svevn*. S. 11. bzw. Fosse. *Schlaf*. S. 15.

realistisch anmutende Szenenbeschreibung voranstellte. Durch die offene Raumkonzeption wird in *Svevn* der Raum zur Projektionsfläche der Bewusstseinszustände und der Beziehungen der Figuren und zeigt sich somit auch in *Svevn* offen hinsichtlich seiner möglichen Bedeutung und szenischen Konkretisierung. Der reduzierte und minimalistische, beinahe gänzlich fehlende Einsatz räumlicher Zeichen verweist auf eine Ästhetik des leeren Raumes, in welchem gerade die Isoliertheit und Ziellosigkeit der Figuren atmosphärisch und weniger analytisch dargestellt werden. Gerade durch die fehlende Konkretisierung des Raumes wird dieser zu einem wesentlichen Handlungsangebot hinsichtlich einer spezifischen Formfindung für die szenische Transformation der textlichen Vorlage und der Betonung der Präsenz der Figuren und Körper, welche erst die räumlichen Relationen szenisch konstituieren.³⁵⁴

Auch wenn der Raum in Fosses Theatertext in seiner Bedeutung weitgehend offen bleibt und nicht näher bestimmt ist, so kann er trotzdem als eine Konstante im Sinne einer Einheit des Ortes gelten. Schließlich begegnen sich alle Figuren in ebendiesem leeren Raum, der implizit als Wohnraum beschrieben wird. Im Kontrast dazu zeigt sich ein Aufbrechen der rationalen Zeitstrukturen. Während sich in dem früheren Theatertext *Draum om hausten* noch grundsätzlich eine lineare Handlungsstruktur mit einem konkreten Anfangs- und Endpunkt ausmachen lässt, finden sich in *Svevn* von Beginn an keine chronologischen und rationalen zeitlichen Verknüpfungen. Durch einen Lichtwechsel wird der Beginn des Stückes von Fosse markiert, während die Dunkelheit am Ende das Geschehen, das sich wie ein Ausschnitt aus einer Zwischenwelt zeigt, das Stück beschließt. Wie bereits im Zuge der Analyse der Handlungsstruktur besprochen wurde, zeigt sich in *Svevn* ein Geschehensablauf, der in einzelne Abschnitte aufgrund von unterschiedlichen Figurenkonstellationen segmentiert werden kann. Innerhalb der Szenen können sich Brüche oder Auslassungen in der zeitlichen Chronologie ergeben. In der Szene zwischen der mittelalten Frau und dem Mann wird die Entwicklung ihrer Beziehung thematisiert und somit auch ein zeitlicher Bruch notwendig, der in diesem Fall durch eine ziemlich lange Pause markiert ist³⁵⁵. Während die mittelalte Frau

³⁵⁴ Im Zuge der Analyse von Luk Percevals Inszenierung *Traum im Herbst* konnte bereits die spezifische Formfindung hinsichtlich der räumlichen Gestaltung im Sinne eines suggestiven, leeren Raumes, der erst durch die räumlichen Relationen der Figuren und ihrer Bewegungen semantisch aufgeladen wird, veranschaulicht werden. ; vgl. hier: Kapitel 4.2.2

³⁵⁵ Wie auch schon in der Analyse von *Draum om hausten* angemerkt wurde, können die zeitlichen Brüche beispielsweise durch die von Fosse im Nebentext gesetzten Pausen markiert werden. Nicht jede Pause entspricht

zuerst von der Trennung von dem mittelalten Mann berichtet, folgt nach einem langen Kuss mit dem Mann eine ziemlich kurze Pause, die eine Stimmungsänderung herbeiführt. Im folgenden Gespräch weicht ihr der Mann zunehmend aus und eine weitere Pause sowie die von Fosse beschriebene Abwendung des Mannes von der Frau, leiten die daraufhin implizierte, durch den Abtritt des Mannes schlussendlich deutliche Trennung des Paares ein.³⁵⁶

Im Vergleich zu *Draum om hausten* zeigt sich in diesem späteren Theatertext von Fosse neben den Zeitbrüchen und Auslassungen in einem chronologischen, linearen Handlungsverlauf, eine Parallelität von unterschiedlichen zeitlichen Ebenen, die durch die verschiedenen Figurenpaarungen bestimmt sind. Zu Beginn des Stückes treffen mit dem ersten und zweiten jungen Paar zwei Zeitebenen aufeinander, wenn schließlich beide Paare in die Wohnung einziehen wollen und sich aber gegenseitig nicht wahrnehmen. Ebenso sind das mittelalte und das ältere Paar in, im Vergleich zu den jungen Paaren, zeitlich späteren, jedoch unterschiedlichen Zeitebenen zuzuordnen. Diese vorerst durch die jeweiligen Paar-konstellationen bestimmte klare Trennung der verschiedenen zeitlichen Ebenen wird jedoch dann aufgebrochen und nicht mehr rational erklärbar, wenn beispielsweise der mittelalte Mann mit der älteren Frau oder auch dem älteren Mann in direkten Kontakt tritt. Der Zeitbegriff wird unfassbar und entzieht sich dem rationalen Verstehen. In *Svevn* zeigt sich somit in konsequenter Weise die Semantisierung von Zeit, indem Fosse rationale Verknüpfungen zwischen den Zeitebenen anfangs andeutet und schließlich auch über den Monolog des Sohnes vermeintlich erklären lässt, diese jedoch beispielsweise durch die Begegnungen des mittelalten Mannes und der älteren Frau wieder verwirft. Es gibt keine rationale Erklärung für die Begegnungen, hat doch schließlich der Sohn berichtet, dass erst nach dem Tod seiner Eltern ein anderes Paar in die Wohnung eingezogen ist. Fosses Figuren sprechen selbst von der Unfassbarkeit und dem Auflösen der Zeit, und verdeutlichen somit die existentiellen Dimension von Zeit an sich für den Menschen.

jedoch auch einer Auslassung in der zeitlichen Struktur. Auf die sprachliche Funktion der Pausen im Sinne einer Rhythmisierung oder des Abbrechens der Repliken wurde bereits hingewiesen. ; vgl. hier: Kapitel 4.1.4

³⁵⁶ vgl. Fosse. *Svevn*. S. 73ff. bzw. Fosse. *Schlaf*. 62ff.

DEN MEDELALDRA KVINNA

Tida går so fort / forsvinn liksom berre / *ho ler litt* / vinter og vår / sommar og haust / du hugsar / [...] /
og same / og same kva du gjer / alt blir det same / liksom / [...] ³⁵⁷

Durch ihre Auflösung und die dadurch bedingte Unfassbarkeit der Zeit wird den Figuren jegliche Möglichkeit genommen, planmäßig und intendiert zu handeln. Die Zeit wird zum zentralen Thema für die Figuren, erfahren sie sich selbst doch als von ihr abhängig und ihrem unaufhaltsamen Lauf ausgeliefert. Im Dialog des ersten jungen Paares wird beispielsweise durch die Wiederholung und Variation einer Phrase, die versucht eine Zeitdauer zu fassen, auch sprachlich die Relativität von Zeit veranschaulicht.

DEN FØRSTE UNGE MANNEN

Og om ikkje lenge

DEN FØRSTE UNGE KVINNA

Om ikkje lenge

DEN FØRSTE UNGE MANNEN

Om ganske snart

DEN FØRSTE UNGE KVINNA

Om så snart som råd er

DEN FØRSTE UNGE MANNEN

Om med det same

DEN FØRSTE UNGE KVINNA

Om berre ei stund

DEN FØRSTE UNGE MANNEN

Om nokre måneder ³⁵⁸

In *Svevn* zeigt sich im Gegensatz zu *Draum om hausten* auch nicht mehr ansatzweise ein chronologischer Zeitablauf, sondern viel stärker eine Auflösung und somit eine Thematisierung der Unfassbarkeit von Zeit an sich. Durch das Fehlen eines zeitlichen Anfang- und Endpunktes lässt sich keine dominante Zeitlinie bestimmen, auf die sich mögliche zeitliche Brüche und Diskontinuitäten beziehen lassen. Durch die offene Zeitstruktur kommt es, parallel zur Raumstruktur, zu einer Semantisierung von Zeit, welche

³⁵⁷ Fosse. *Svevn*. S. 81. [DIE MITTELALTE FRAU: Die Zeit vergeht schnell / verschwindet einfach irgendwie / *lacht kurz* / Winter und Frühling / Sommer und Herbst / du weißt noch / (...) / und egal / egal was du tust / alles bleibt wie immer / irgendwie / (...)] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. Schlaf. S. 69.

³⁵⁸ Fosse. *Svevn*. S. 30. [DER ERSTE JUNGE MANN: Und nicht mehr lange / DIE ERSTE JUNGE FRAU: Nicht mehr lange / DER ERSTE JUNGE MANN: Ziemlich bald / DIE ERSTE JUNGE FRAU: Sobald wir es uns leisten können / DER ERSTE JUNGE MANN: Sofort / DIE ERSTE JUNGE FRAU: Gar nicht mehr lange / DER ERSTE JUNGE MANN: Nur noch einpaar Monate] Übersetzung Hinrich Schmidt-Henkel; Fosse. Schlaf. S. 29f.

die existentielle Dimension der Figuren betont. Zurückgeworfen auf ihre eigenen Bewusstseinszustände erwähnen sie selbst die Unfassbarkeit und das Vergehen von Zeit und somit das Fehlen einer Konstante, zu welcher sie ihr Tun und Lassen in Relation setzen können. So wie die fehlende Konkretisierung der Raumkonzeption führt auch die offene Zeitkonzeption zu einer spezifischen Atmosphäre, welche die Figuren, ihre Bewusstseinszustände und vor allem ihre Beziehungen ins Zentrum der Betrachtungen stellt. Die Unbestimmtheiten in Zeit und Raum aktivieren den Rezipienten hinsichtlich der Bedeutungskonstitution ebendieser Kategorien und sie lassen ihm durch ihre Offenheit die Möglichkeit der Erfahrung von Präsenz fernab von einer bloßen Vermittlung und Auswertung inhaltlicher Informationen. Die in Fosses Theatertexten beschriebenen Raum- und Zeitstrukturen lassen sich, wie am Beispiel von *Svevn* noch besser als in *Draum om hausten* gezeigt werden konnte, nicht rational erklären. Sie werden zu wesentlichen Elementen einer sinnlichen, ästhetischen Erfahrung für den Rezipienten und somit zu Gegenständen eines anderen, nicht begrifflichen Verstehens, das sich vielmehr in der Materialität als in der Referentialität der Dinge offenbart. Die Reduktion der räumlichen sowie der, auf die Zeitstrukturen hinweisenden Zeichen führt zu einer Intensivierung der ästhetischen Erfahrung für den Rezipienten, der frei assoziativ die Beziehungen wahrnehmen und interpretieren kann.

5.1.5 Zusammenfassung

Abschließend sollen hier die zentralen dramaturgischen Elemente des Theatertextes *Svevn* auch hinsichtlich ihrer Differenzen und Weiterentwicklungen im Vergleich zu *Draum om hausten* zusammengefasst werden. Vor allem in der spezifischen Handlungsstruktur und Darstellung eines Geschehensablaufs sowie der in *Svevn* weiterreichenden Auflösung der Zeit an sich, zeigt sich eine charakteristische Weiterführung spezifischer dramaturgischer Mittel, die bereits in *Draum om hausten* herausgearbeitet wurden und über die bloße Repräsentation einer dramatischen Handlung hinausgehen.

In *Svevn* gibt Fosse den klassischen dramatischen Handlungsaufbau, im Sinne einer Einheit und Ganzheit des Handlungsrahmens, auf und zeigt stattdessen einen Geschehensablauf, der nicht mehr durch eine kausallogische Rahmenhandlung zusammengehalten wird. Das Fehlen

eines eindeutigen Anfangs- und Endpunktes, die sich in *Draum om hausten* noch ausmachen ließen, sowie einer Haupthandlung, auf welche sich die verschiedenen Episoden zentral beziehen können, untermauert diese Beobachtung. Die Einheiten von Zeit und Ort werden ebenso, wie jene der Handlung nicht weiter verfolgt, sondern es wird vielmehr eine Zwischenwelt ohne zeitliche und räumliche Konstanten geschaffen, in der sich die Figuren begegnen und mit ihren Beziehungen und Stimmungen konfrontiert werden. Durch die Betonung der Präsenz der Figuren in dieser spezifischen Atmosphäre wird die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Materialität von Sprache und der Körper als auf ihre Referentialität gelenkt. Neue Wahrnehmungsmodi werden für den Rezipienten geschaffen, die eine Intensivierung der ästhetischen Erfahrung durch die spezifische Ästhetik bzw. Dramaturgie des Theatertextes ermöglichen. Vor allem durch die Methode der Reduktion und die Wahrung von Unbestimmtheits- und Leerstellen, sieht sich der Rezipient bei *Svevn* auf seine eigene Erfahrung zurückgeworfen und wird stets aktiv in die Bedeutungskonstitution mit einbezogen.

Deutlicher als in *Draum om hausten* lässt sich in der spezifischen Dramaturgie von *Svevn* die Entwicklung des Autors und seiner Auffassung von einem, noch teilweise der Repräsentation dramatischer Inhalte verpflichteten Theater hinzu einem vielmehr postdramatischen Theaterbegriff beobachten, der die Materialität und somit die Präsenz der einzelnen Kategorien wie Zeit, Raum und die Figuren fernab ihrer reinen Referentialität ins Zentrum rückt. Wie Fosse bereits selbst bemerkte, kann sich gerade im Theater die von ihm beabsichtigte intensive Erfahrung für den Rezipienten, die zu einem anderen als einem bloß rationalen Verstehen der Dinge führe, zeigen.³⁵⁹ Anhand der Analyse der spezifischen Inszenierung von *Svevn* durch den deutschen Regisseur Michael Thalheimer soll im Weiteren der Moment der intensiven Erfahrung für den Rezipienten im Rahmen der Theateraufführung herausgearbeitet und hinsichtlich der ihm zugrunde liegenden Theaterästhetik beschrieben werden.

³⁵⁹ vgl. hier: Kapitel 2.2

5.2 Michael Thalheimers Inszenierung der sprachlosen Momente

Am Beispiel von Michael Thalheimers Inszenierung von *Schlaf*, die am 25.11.2006 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin ihre Premiere hatte, wird im Folgenden die szenische Umsetzung der für *Svevn* spezifischen dramaturgischen Prinzipien im Detail analysiert. Die Transformation des Theatertextes in seine szenische Präsenz wird, wie bereits in der ersten Inszenierungsanalyse dieser Arbeit aufgezeigt wurde, primär unter rezeptions- und wirkungsästhetischen Fragestellungen betrachtet. Die folgende Analyse stützt sich in erster Linie auf den Besuch einer Aufführung am 20.06.2008, die auch die letzte Vorstellung dieser Inszenierung nach etwa eineinhalb Jahren im Repertoire des Deutschen Theaters in Berlin war. Die Sichtung einer Videoaufzeichnung ermöglichte mir am 23.06.2008 eine genauere Analyse der Bewegungsabläufe und Spielweise der Schauspieler.³⁶⁰ Rezensionen, Interviews sowie das Programmheft zur Inszenierung dienen zusätzlich als Material für die Analyse, die das ästhetische Konzept der Inszenierung sowie ihre Wirkung auf den Zuschauer fassen soll.

5.2.1 Die Inszenierung im Kontext

Für die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts lässt sich an den deutschsprachigen Theaterbühnen fast ein Art „Fosse-Boom“ beobachten.³⁶¹ Zahlreiche deutschsprachige Erstaufführungen fanden sehr bald nach den jeweiligen Uraufführungen von Fosses Theatertexten und deren baldigen Übersetzungen von Hinrich Schmidt-Henkel statt. Im Programmheft zu Michael Thalheimers Inszenierung von *Schlaf* wird Jon Fosse kurzerhand „zu den meistgespielten Autoren der Welt“³⁶² gezählt und somit, wenn auch in polemischer Art und Weise, die Bedeutung und die rege Rezeption von Fosses Theatertexten in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts zusammengefasst.

³⁶⁰ Da die Sichtung der Videoaufzeichnung aus rechtlichen Gründen nur vor Ort am Deutschen Theater Berlin stattfinden durfte, diente ein von mir verfasstes Protokoll dieser Aufzeichnung als zentrale Quelle für die folgende Analyse.

³⁶¹ vgl. hier: Kap. 4.2.1, S. 76f.

³⁶² vgl. Deutsches Theater Berlin (Hrsg.). *Schlaf*. Programmheft (Redaktion: Felicitas Zürcher, Alina Tiews), Heft 6, Spielzeit 2006/07.

Svevn wurde am 25.08.2005 am Nationaltheater in Oslo unter der Regie von Sofia Jupither uraufgeführt. Bereits einige Monate später inszenierte Luc Bondy in einer Koproduktion der Wiener Festwochen mit dem Burgtheater in Wien die deutschsprachige Erstaufführung, die am 14.05.2006 im Akademietheater Premiere hatte.³⁶³ Bondys Inszenierung wurde nicht nur dank des erstklassigen Ensembles, sondern auch aufgrund der präzisen Arbeit des Regisseurs mit seinen Schauspielern und am Text, zu einem großen Erfolg und wurde in das Repertoire des Hauses übernommen. Bondy umspielte den rätselhaften Kern von Fosses kunstvoll abstraktem Stück in „geradezu unheimlicher atmosphärischer Dichte“,³⁶⁴ die er durch eine peinlich genaue Kleinarbeit an den Figuren und ihren Beziehungen erreicht und somit beinahe im Sinne eines „magischen Realismus“³⁶⁵ inszenierte. Während Bondy detailliert an den Figuren und ansatzweise an einer individuellen Charakterisierung ebendieser arbeitete, zeichnet sich in Thalheimers Inszenierung vielmehr ein Bild des Allgemeinen und der Darstellung und Präsentation von Menschen als Typen in der ewigen Einsamkeit und Gefangenheit des Seins ab. Christina Tilmann beschreibt Michael Thalheimer in ihrem Porträt als einen Minimalisten bezüglich seiner Theaterästhetik.³⁶⁶ Durch seine unverwechselbare, klare Bühnensprache, die sich nur weniger Mittel wie beispielsweise eines kahlen Bühnenraumes, starker Musik, Schauspielern mit expressiver Körpersprache und radikal verknappter Texte bedient, beabsichtige Thalheimer eine Rückführung des Dramas und des Theaters auf seinen Kern, der für ihn in der Präsenz des Menschen auf der Bühne sowie einem, wenn auch schweigenden Kommunikationsprozess zwischen Bühne und Zuschauerraum liege. Die Schauspieler werden in seinen Inszenierungen zu Rampenspielern, die in ihrem Sein ausgestellt sind und zu Zeichen für das grundlegende Misstrauen gegenüber dem, was Worte zu sagen haben, fungieren. Der Versuch sowie schließlich das Scheitern von

³⁶³ Luc Bondy. *Schlaf*. Burgtheater im Akademietheater. Spielzeit: 2005/06. Premiere am 14. Mai 2006. Regie: Luc Bondy, Bühne: Karl-Ernst Hermann. Kostüme: Moidele Bickel, Regie-Mitarbeit: Geoffrey Layton, Ton: Thomas Felder. Dramaturgie: Dieter Sturm / Wolfgang Wiens. Mit Mareike Sedl (Die erste junge Frau), Philipp Hauß (Der erste junge Mann), Adina Vetter (Die zweite junge Frau), Raphael Clamer (Der zweite junge Mann), Werner Wölbern (Der mittelalte Mann), Edith Clever (Die ältere Frau), Martin Schwab (Der ältere Mann), Sylvie Rohrer (Die mittelalte Frau), Klaus Pohl (Der Mann), Christian Nickel (Der Sohn).

³⁶⁴ vgl. Affenzeller, Margarete. Das Zimmer und die Zeit. Luc Bondy führte mit Jon Fosses „Schlaf“ das Schauspielprogramm der Wiener Festwochen an. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2006/09, September 2006. S. 34.

³⁶⁵ Kralicek, Wolfgang. Die Geiste unserer Vermieter. Luc Bondy bringt Jon Fosses „Schlaf“ bei den Wiener Festwochen zur deutschsprachigen Erstaufführung. Rezension. In: *Theater heute* 2007/06, Juni 2007. S. 10-11. hier: S. 11.

³⁶⁶ vgl. im Folgenden: Tilmann, Christina. Michael Thalheimer – Liebe in Zeiten der Beziehungslosigkeit. In: Dürschmidt, Anja; Engelhardt, Barbara. *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*. Arbeitsbuch 2003. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 164-169.

Kommunikation werden in den spezifischen Beziehungen der Figuren exemplarisch dargestellt. Während Thalheimer sonst bekannt dafür ist, die monumentalen Dramen des klassischen Theaterkanons auf ihren Kern und somit auch sprachlich radikal zu reduzieren, sah er sich bei Fosse mit einem ebenso minimalistischen Autor und seinem durch die reduzierte Form gekennzeichneten Theatertext, der eine intensive Erfahrung für den Theaterzuschauer für eine Spieldauer von nicht viel länger als einer Stunde ermöglichen sollte,³⁶⁷ konfrontiert.

Die Kammerspiele des Deutschen Theaters in Berlin dienten als Spielstätte für Thalheimers *Schlaf*, in denen bereits wenige Wochen vor der Premiere ein Gastspiel von Barbara Freys Inszenierung von Fosses *Winter* stattfand. Thalheimer setzte somit nach ebendiesen Aufführungen und Jan Bosses Inszenierung von *Heiß*, das als Auftragswerk am 27.09.2005 Premiere hatte, die Auseinandersetzung mit Fosses Theatertexten am Deutschen Theater Berlin fort. Wie in der folgenden Analyse der Inszenierung genauer veranschaulicht wird, zeigt sich in Thalheimers Inszenierung, bedingt durch seine Bühnensprache, eine enge Verwandtschaft mit der spezifischen Ästhetik, die Fosses Theatertexten zugrunde liegt und sich gerade in der Reduktion der Mittel und der dadurch gegebenen Intensivierung der ästhetischen Erfahrung offenbart. Im Zuge der genaueren Untersuchung, vor allem der Raumkonzeption sowie der spezifischen Spielweise der Schauspieler, sollen die zentralen Momente, auch im Kontrast zu Percevals *Traum im Herbst*, beobachtet und beschrieben werden.

5.2.2 Die Irrealisierung des Raumes und das Verrinnen der Zeit

In *Svevn* zeigt sich, wie im Zuge der Textanalyse festgestellt wurde, ein konstanter, jedoch weitgehend unbestimmter Raum. Während Fosse in *Draum om hausten* dem Geschehen eine realistische Beschreibung des Handlungsortes, eines Friedhofes, voranstellt, wird in *Svevn* nur implizit in der ersten Replik des ersten jungen Paares auf den möglichen Ort einer Wohnung hingewiesen.³⁶⁸ Es lässt sich somit von einer offenen Raumkonzeption sprechen, in welcher

³⁶⁷ vgl. Fosse. *Gnostiske essay*. S. 253.

³⁶⁸ vgl. hier: Kap. 5.1.4

der Raum als Projektionsfläche für die Bewusstseinszustände und Beziehungen der Figuren dient und dessen mögliche Konkretisierung auf Seiten des Rezipienten liegt.³⁶⁹

Wie bereits im Zuge einer Analyse der Raumkonzeption auf textlicher Ebene bemerkt wurde, verweist der minimalistische, in *Svevn* weitgehend fehlende Einsatz konkreter räumlicher Zeichen auf eine Ästhetik des leeren Raumes. Beinahe überraschend scheint es nun, dass der Bühnenbildner Olaf Altmann, der durch seine enge Zusammenarbeit mit Michael Thalheimer und die zahlreichen, für dessen Inszenierungen geschaffenen, intensiven leeren Bühnenräume bekannt wurde, für *Schlaf* ein auf den ersten Blick vielmehr realistisch anmutendes Bühnenbild gestaltet hat. Für die Arbeiten Altmanns untypisch ist der Raum mit Möbelstücken ausgestattet, die an das Interieur einer Wohnung erinnern. Ein Tisch mit Stühlen, eine Couch mit Stehlampe sowie ein Fernseher geben dem Raum vorerst einen wohnlichen Charakter und erwecken die Erwartung, dass die Einrichtungsgegenstände auch in das Spiel der Schauspieler integriert werden. Diese Erwartungen an ein realistisches Spiel werden in Thalheimers Inszenierung nicht erfüllt, sondern der Raum zeigt sich vielmehr als ein Ort der Verwandlung, semantisch aufgeladen als die sichtbare Erfahrung der verrinnenden Zeit. Die Möbel stehen auf einer, sich in der Mitte der Bühne befindenden Drehbühne, die fortwährend, jedoch meist beinahe nicht wahrnehmbar langsam, in Bewegung bleibt. Im hinteren Teil der Bühne rieselt Sand von der Decke, der die immer wieder unter dem feinen Sandregen sich durch die Bewegung der Drehbühne hindurchbewegenden Versatzstücke sowie die Schauspieler, die beispielsweise auf dem Sofa Platz nehmen, allmählich mit einer feinen Staubschicht bedeckt. Der Raum in Thalheimers Inszenierung wird somit zur sichtbaren Erfahrung der Zeit sowie ihres Vergehens. Der Kritiker Ulrich Seidler beschreibt beispielsweise den von Altmann gestalteten Bühnenraum als wesentlich in seiner Funktion und Bedeutung für die Figuren bzw. Schauspieler sowie für die Wahrnehmung des Zuschauers.

„Diese erholsame Installation der wohlsortierten Augenblicke erinnert den Zuschauer permanent daran, dass sich die Figuren auf der Bühne mit Problemen herumschlagen, die wir nur haben, wenn wir vergessen, dass die Zeit, bevor sie abläuft, dauert. Und dass der Mensch, bevor er stirbt, lebt.“³⁷⁰

³⁶⁹ vgl. im Anhang : Abbildung 9

³⁷⁰ Seidler, Ulrich. Der kontrollierte Atem des Nichts. Thalheimer inszeniert die deutsche Erstaufführung von Fosses „Schlaf“ in den DT-Kammerspielen. Rezension. In: *Berliner Zeitung*, 27.11.2006. Berlin 2006.

Die Zeit an sich und ihre Dauer werden zur zentralen Idee von Altmanns Bühnenbild, das durch die fortdauernde Bewegung der Drehbühne und das Rieseln des Sandes das Verstreichen von Zeit für den Zuschauer sichtbar und hörbar macht. Seidler führt die Bühnengestaltung jedoch auch wesentlich auf die zentrale existentielle Thematik der Figuren zurück, die das Verstreichen und die Unfassbarkeit der Zeit nicht bloß erleben, sondern selbst immer wieder in ihren Reden thematisieren und aus dem passiven, dem Zeitverlauf ausgelieferten Zustand scheinbar nicht handelnd heraustreten können.³⁷¹

Olaf Altmann ist bekannt für seine leeren Bühnenräume, die es den Schauspielern fast unmöglich machen, sich zu verstecken und sie somit in ihrer Präsenz ausstellen.³⁷² Durch das Interieur haben die Schauspieler in *Schlaf* scheinbar die Möglichkeit sich durch realistische Handlungen weitgehend unbemerkt im Raum zu verlieren. Sie wissen jedoch nichts mit den Versatzstücken dieser bürgerlichen Wohnlichkeit anzufangen und stehen somit meist in aller Deutlichkeit sichtbar zum Zuschauer gewendet und somit exponiert im vorderen Bühnenbereich. Durch die Drehbühne und ihre fortwährende Bewegung bleiben auch jene Schauspieler, die sich im großen Sofa zu verkriechen versuchen in ihrer, dem Lauf der Zeit ausgesetzten Existenz, ausgestellt. Der anfänglich eine wohnliche Stimmung evozierende Bühnenraum ist somit für die Figuren sowie für den Zuschauer nicht fassbar, sondern verwandelt sich vielmehr assoziativ durch die Darstellung des Verstreichens von Zeit in einen Nicht-Ort, in eine Zwischenwelt, in der die Menschen und ihre Beziehungen präsentiert werden. Der Theaterkritiker Peter Laudenbach beschreibt in diesem Zusammenhang prägnant die Situation der Figuren, die von einem Gefühl der Heimatlosigkeit geprägt sind.

„All diese Paare und Einzelgänger suchen einen Ort, an den sie gehören, eine Art Heimat, die immer nur im Austausch mit anderen Menschen entstehen kann.“³⁷³

Während Katrin Brack in Luk Percevals Inszenierung von *Traum im Herbst* einen abstrakten Raum gestaltete, in dem jeglicher realistische Bezug auf den von Fosse

³⁷¹ vgl. hier: Kap. 5.1.4, S. 110f.

³⁷² vgl. Koberg, Roland. Altmann, Olaf-Porträt. In: *Goethe-Institut*. <http://www.goethe.de/kue/the/bbr/bbr/ag/alm/por/deindex.htm>, 2009, Zugriff: 21.02.2009. Olaf Altmanns Bühnenbild für Thalheimers Inszenierung von *Emilia Galotti* (2001) oder *Drei Schwestern* (2003) am Deutschen Theater Berlin wären in diesem Zusammenhang herausragende Beispiele für seine, den Schauspieler in seiner Präsenz ausstellenden, weitgehend leeren Bühnenräume.

³⁷³ Laudenbach, Peter. Wohnen, Dämmern, Sterben. Eigentlich ganz schön hier: Jon Fosses „Schlaf“ in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin. Rezension. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.11. 2006. München 2006.

beschriebenen Handlungsort eines Friedhofes im Spätherbst vermieden wird, zeigt sich in Olaf Altmanns Bühnenraum auf den ersten Blick die realistische Konkretisierung des in *Schlaf* als Wohnung angedeuteten Ort des Geschehens. Durch die Ungebundenheit des realistischen Interieurs an das Spiel der Schauspieler, wird jedoch gerade die Erwartung einer Darstellung im Sinne einer realistischen Repräsentation des Handlungsortes nicht weiter erfüllt und somit die Konkretisierung wiederum abstrahiert und neuerlich semantisch aufgeladen. Der gedeckte Tisch oder der Fernseher bleiben in ihrer Materialität ausgestellt und erhalten somit nicht durch ihre Referentialität Bedeutung, sondern werden wie die Schauspieler im Raum zu Zeichen des Stillstandes unter dem steten Sandrieseln und Verlauf der Zeit. Durch die Idee der Zeit, die das gesamte Bühnenbild in sich trägt und somit sinnlich erfahrbar macht, wird auch Altmanns vermeintlich realistisches Bühnenbild zu einem atmosphärisch aufgeladenen Stimmungs- und Erfahrungsraum.

Der Zuschauer fungiert nicht nur als Beobachter, der in der klassischen Zuschauer-Bühne-Anordnung der Kammerspiele das Geschehen präsentiert bekommt, sondern erfährt gerade in den Momenten der Dunkelheit in Thalheimers Inszenierung, auf die im Zuge der Analyse der spezifischen Komposition im folgenden Kapitel eingegangen wird, eine neue Raumwahrnehmung. Diese lässt sich nicht mehr bloß als intellektuelles Sehen und Begreifen verstehen, sondern stellt für den Rezipienten ein sinnliches Erfahren des Raumes, der spezifischen Atmosphäre und von sich selbst in diesem Theaterraum dar. Die Suche nach einem Ort, an dem die Figuren sein können und wollen, reicht viel weiter als es die klassische Bühnenkonzeption zu erlauben scheint. Immer wieder, positioniert an der Bühnenrampe mit sehnsüchtigen Blicken in die Ferne, scheinen die Figuren auch eine Beziehung zum Publikum oder zumindest zu dessen vermeintlich abgeschlossenem Zuschauerraum herzustellen. Die festen Strukturen einer rationalen Raumvorstellung werden durch die spezifische Atmosphäre einer Zwischenwelt, die vor allem durch die langen Blacks in Thalheimers Inszenierung sowie die eindringliche Klaviermusik von Bert Wrede geschaffen wird, gebrochen. Das Bühnenbild lässt sich nicht nur in einzelne, auf ihre Referentialität hinweisenden Zeichen zerlegen, sondern ermöglicht durch die spezifische Atmosphäre eine intensive, ästhetische Erfahrung für die am Theaterereignis teilnehmenden Personen.

5.2.3 Zur Komposition der spezifischen Atmosphäre

Während die Unterteilung in unterschiedliche Abschnitte in *Draum om hausten* noch aufgrund erkennbarer Brüche in der zeitlichen Chronologie sowie durch Auf- und Abtritte der Figuren von Fosse markiert sind und ebendiese Segmentierung auch in Percevals Strichfassung von *Traum im Herbst* parallel erkannt werden konnte, zeigen sich in *Svevn* durch das zunehmende Verschwimmen der Zeit- und Raumstrukturen die einzelnen Episoden nicht so deutlich voneinander getrennt. Im Zuge der Analyse der spezifischen Handlungsstruktur in *Svevn* wurde bereits versucht, die einzelnen Sequenzen, die primär durch unterschiedliche Figurenkonstellationen bestimmt sind und gegebenenfalls auch parallel verlaufen können oder ineinander verstrickt werden, auszumachen.³⁷⁴ Betrachtet man nun Michael Thalheimers Inszenierung, so werden zu Beginn der Aufführung durch lange Blacks die verschiedenen Episoden markiert und somit anfänglich die unterschiedlichen Figurenkonstellationen vorstellt.

Thalheimers Inszenierung von *Schlaf* beginnt mit einer fast eine Minute dauernden Dunkelheit, die nur von Bert Wredes Klavierkadenzen erfüllt wird. Durch die vollkommene Orientierungslosigkeit wird der Zuschauer im Dunkeln in eine kontemplative Stimmung versetzt. Wie ein Filmbild, das auf der Leinwand im dunklen Kinosaal projiziert wird, erscheint durch den plötzlichen Lichteinsatz das erste junge Paar (Lotte Ohm und Niklas Kohrt), versunken in einen langen und innigen Kuss, am linken vorderen Rand der Bühne. Während die Musik leise im Hintergrund weiterläuft, scheinen Ohm und Kohrt beinahe im Zeitlupentempo ineinander zu verschmelzen. Nach erst etwa zwei, gefühlten endlosen Minuten setzt Fosses Text ein, der frontal von der Rampe aus von den Schauspielern in den Zuschauerraum geworfen wird.³⁷⁵ Bereits durch das plötzliche Erscheinen der Szene und das Fehlen eines allmählichen Auftretens der Schauspieler wird die spezifische Gegenwärtigkeit der ästhetischen Erfahrung im Theaterraum für den Zuschauer akzentuiert. Plötzlich aus der Dunkelheit aufgetaucht, erscheint die Bühnensituation, die für die folgenden etwa 60 Minuten die Erfahrung des Rezipienten bestimmen wird. Genauso plötzlich wie das erste junge Paar

³⁷⁴ vgl. hier: Kap. 5.1.1

³⁷⁵ Das Agieren der Schauspieler an der Rampe und dessen zentrale Bedeutung für die Inszenierung wird im Zuge der Analyse der Spielweise der Schauspieler wieder aufgenommen und genauer analysiert werden. ; vgl. hier: Kapitel 5.2.4

im Scheinwerferlicht erschienen ist, verschwindet es wieder im Dunkeln,³⁷⁶ während die Klavierkadenzen dröhnend laut dem Zuschauer in der Einsamkeit der Dunkelheit verinnerlicht werden. Durch den erneuten Lichteinsatz wird nun am rechten vorderen Bühnenrand das zweite junge Paar (Isabel Schosnig und Alexander Khuon) sichtbar und steht sowohl räumlich als auch bezüglich der Spielweise und Charakterisierung in Kontrast zu dem ersten jungen Paar. Thalheimer führt diese wechselseitige Präsentation des ersten und des zweiten jungen Paares noch weiter fort und trennt die jeweiligen Szenen durch die musikerfüllten Blacks, die den Zuschauer in einen Zustand der Kontemplation versetzen können. Zu Beginn seiner Inszenierung konzentriert sich Thalheimer somit auf die jeweiligen Beziehungen und präsentiert diese dem Zuschauer frontal an der Rampe. Er lässt die Figuren anfänglich nicht, wie Fosse es zunächst beschreibt, gleichzeitig, aber sich nicht wahrnehmend, auftreten und im Raum herumschweifen.³⁷⁷ Auf die zweite Szene des zweiten jungen Paares, die konfliktreich durch den Abgang von Khuon und das folgende, letzte Black beendet wird, folgt nun eine Änderung des Kompositionsprinzips in Thalheimers Inszenierung.

Im Folgenden werden die einzelnen Szenen zwischen den unterschiedlichen Figuren nicht als Ausschnitte aus dem dunklen Raum erscheinend präsentiert, sondern im nun gemeinsamen, konstanten Bühnenraum sichtbar inszeniert. Die Auf- und Abtritte der Figuren oder spezifische körperliche Handlungen markieren im weiteren Verlauf die unterschiedlichen Abschnitte des Theatertextes in seiner szenischen Transformation. Während Thalheimer zuvor die zwei jungen Paare durch die Aneinanderreihung der durch lange Blacks getrennten Ausschnitte kontrastiert hat, zeigt er die Paare nun gleichzeitig auf der Bühne in ihren unterschiedlichen Stimmungen und Gefühlen. Ohm und Kohrt befinden sich weiterhin am linken vorderen Bühnenrand, während rechts vorne Schosnig, nun nach dem Abgang von Khuon, alleine ist. Der zweite junge Mann (Khuon) tritt erneut, nun mit einem Kinderwagen auf,³⁷⁸ worauf sich der Konflikt zwischen dem zweiten jungen Paar bezüglich des zwiespältigen Kinderwunsches entwickelt. Im Folgenden löst Thalheimer die

³⁷⁶ Der zweite Lichtwechsel ins Black setzt mit dem zweiten Kuss zwischen dem ersten jungen Mann und der ersten jungen Frau ein. ; vgl. Fosse. Schlaf. S. 16.

³⁷⁷ In Fosses Theatertext treten die zweite junge Frau und der zweite junge Mann in dem Moment auf, als sich das erste junge Paar innig küsst. Die zwei Paare sind somit gleichzeitig im Raum anwesend, nehmen sich aber gegenseitig nicht wahr. ; vgl. Fosse. Schlaf. S. 16.

³⁷⁸ vgl. Fosse. Schlaf. S. 23.

kontrastierenden Szenen der zwei jungen Paare in eine gemeinsame auf, wenn er sie durch das Requisit des Kinderwagens direkt miteinander verbindet. Der erste junge Mann geht nicht, wie in Fosses textlicher Vorlage, ab um einen zweiten Kinderwagen zu holen,³⁷⁹ sondern Kohrt beginnt aufgeregt und glücklich mit Ohm zu lachen, während die zweite junge Frau streng vom zweiten jungen Mann verlangt, dass dieser den Kinderwagen wegbringt. In diesem Moment schubst Khuon den Kinderwagen nach links zu Ohm und Kohrt, die sofort auf diesen reagieren und in ihr Spiel integrieren ohne auf die anderen Schauspieler Bezug zu nehmen. Schließlich schieben sie den Kinderwagen gemeinsam in den hinteren Bühnenraum und setzen sich neben das ältere Paar (Gabriele Heinz und Jürgen Huth), das bereits seit einiger Zeit auf dem sich dort befindenden Sofa verweilt. Thalheimer löst die zuletzt beschriebene zentrale Szene, die durch das Motiv des Kinderwagens und die Reaktionen auf diesen die zwei jungen Paare in Kontrast sowie in Beziehung setzt, szenisch klug auf, ohne die von Fosse im Nebentext beschriebenen Auf- und Abtritte der Figuren zu übernehmen. Er verdeutlicht somit, dass die Darstellung bzw. Präsentation unterschiedlicher Beziehungen und Menschen in einem gemeinsamen Raum keiner weiteren zeitlichen und räumlichen Konstante als den Raum, den die Figuren durch ihre Beziehungen in der Gegenwärtigkeit des Theaterereignisses konstituieren, erfordert. Durch die zu Beginn der Inszenierung eingesetzte Segmentierung und Akzentsetzung durch lange Blacks, die den Zuschauer in eine kontemplative Stimmung versetzen, hebt Thalheimer gerade auch für die Wahrnehmung ein rationales, kausallogisches Raum-Zeit-Kontinuum auf.

Nach einer erneuten Szene zwischen dem zweiten jungen Mann und der zweiten jungen Frau, die wie in Fosses Theatertext, die zunehmende Unzufriedenheit und passive Aggressivität zwischen den beiden beschreibt, tritt schließlich der mittelalte Mann (Peter Pagel) auf und erscheint langsam vom hinteren Teil der Bühne mittig vorschreitend im Fokus des Geschehens. Gabriele Heinz steht schließlich von der Bank auf und stellt sich auffordernd neben Pagel. Die folgende Szene zwischen den beiden übernimmt Thalheimer weitgehend aus Fosses Theatertext bis sich Heinz am rechten vorderen Bühnenrand zu Boden legt. Im Folgenden lässt Thalheimer Pagel hilf- und ziellos im Raum herumeilen und die unterschiedlichen Requisiten wie den Fernseher oder die Lampe auf ihre Funktion hin grundlos überprüfen. Sein Handeln und Überlegen liefern dem sichtlich Verzweifelten keine

³⁷⁹ vgl. Fosse. Schlaf. S. 27.

Erklärungen und somit positioniert er sich wieder an der Rampe auf seiner Ausgangsposition. Die folgenden Szenen zwischen dem mittelalten Mann und dem älteren Mann oder der älteren Frau sowie zwischen dem älteren Paar zeigen keine wesentlichen dramaturgischen Abweichungen von Fosses textlicher Vorlage. Thalheimer lässt den Schauspielern in den folgenden Szenen sogar weitgehend Raum für ein beinahe realistisches Spiel, wären da nicht die offene Zeit- und Raumstruktur und das im Kontakt zwischen dem mittelalten Mann und dem älteren Paar deutliche Verschwimmen unterschiedlicher Realitätsebenen, die eine realistische Deutung des Dargestellten bewusst verhindern. Thalheimer bricht jeglichen Realismus schließlich mit einer beinahe surrealistisch anmutenden eingeschobenen Szene, in der plötzlich weiße Hunde auf die Bühne laufen und den Boden gierig abschnüffeln.³⁸⁰ Die Schauspieler selbst bleiben, unbeeinträchtigt von den tierischen Besuchern, starr auf ihren Positionen. Die Verstärkung der Musik sowie das abgeschwächte Licht unterstreichen szenisch den surrealen Effekt. So plötzlich wie sie erschienen sind, verschwinden die Hunde auch wieder im Off.

Die weiteren Szenen zwischen dem älteren Paar, der älteren Frau und dem mittelalten Mann, zwischen ihm und der mittelalten Frau sowie zwischen ihr und dem Mann werden ebenso wie die Beziehungen zuvor weiterhin präzise dargestellt und durch die spezifische Raumsituation und die davor teilweise surrealistischen Effekte atomosphärisch aufgeladen. Der zentrale Auftritt des Sohnes wird ebenso weitgehend nach der Textvorlage inszeniert. Nur für seine epische Passage tritt dieser nach rechts vorne ins Halbdunkel der Rampe.

Thalheimer beschließt die Inszenierung mit einem eindringlichen Schlussbild, das den Zuschauer noch einmal in einen Zustand der Kontemplation versetzen kann. Zur melancholischen Musik von Bert Wrede stellen sich die Schauspieler wie für die Applausordnung an der Rampe auf, wippen mit weichen Knien zur Musik und starren mit hoffnungsvollen oder leeren Blicken in die Ferne bzw. ins Publikum, das unbeobachtet aus dem Dunkeln zurückstarrt. Thalheimer verdeutlicht hier zuletzt noch einmal sein Interesse für die Figuren und ihre Beziehungen sowie für den Zuschauer und sein Verhältnis zu den

³⁸⁰ Dieser surrealistische Effekt setzt etwa nach der Hälfte des Stückes ein, wenn der ältere Mann in Fosses textlicher Vorlage abtritt und in Thalheimers Inszenierung sich wieder auf das Sofa setzt. ; vgl. Fosse. Schlaf. S. 52.

dargestellten Figuren, präsentiert er diese schließlich weitgehend frontal und stets im Wissen um den Zuschauenden im gemeinsamen Theaterraum.

Im Weiteren soll somit noch einmal genauer auf die spezifische Spielweise der Schauspieler und die Figurencharakterisierung analytisch eingegangen werden um die, der Inszenierung grundlegende Ästhetik und deren Funktion und Bedeutung für den Rezipienten in einem abschließenden, zusammenfassenden Kapitel genauer erläutern zu können.

5.2.4 Die Präsentation der Figuren an der Bühnenrampe

Fosse präsentiert in seinem Theatertext unterschiedliche Situationen verschiedener Paarkonstellationen in einem gemeinsamen Raum und zeigt somit sein Interesse nicht primär für die jeweiligen Individuen, sondern für die Beziehungen und die sie umkreisenden Stimmungen und Atmosphären. Die Figuren werden durch ihre fehlende individuelle Charakterisierung zu Typen, die Thalheimer wiederum durch ein häufiges Bespielen der Bühnenrampe in seiner Inszenierung dem Zuschauer präsentiert. Entsprechend der von Fosse reduzierten bis fehlenden psychologischen Figurencharakteristik, beschreibt Gerhard Jörder in seinem Porträt von Michael Thalheimer dessen Inszenierungsweise als eine der Reduktion der Theatermittel und Zeichen, die sich schließlich auf die Expressivität der Schauspieler und Ausdruckskraft ihrer Körper konzentriert.

„Alles traditionelle Psychologisieren lässt Thalheimer nicht zu, er setzt statt dessen auf körperlichen Ausdruck. Das Wesentliche einer Person wird in wenigen knappen Gesten und expressiven Posen zusammengefasst.“³⁸¹

Jörders Beschreibung von Thalheimers reduktionistischer Methode hinsichtlich seiner Inszenierungspraxis bezieht sich vor allem auf dessen Klassiker-Rezeption. Aber gerade auch in der spezifischen Spielweise der Schauspieler in *Schlaf* wird die Abwendung von einer realistischen, psychologisierenden Spielweise hin zu einer Konzentration auf die körperliche Präsenz der Schauspieler deutlich. In der Gestik, den Stimmen, der Diktion und den Bewegungen der Schauspieler, die präzise von der Regie Thalheimers geführt werden, zeigt sich die Betonung der Expressivität fernab von einer bloß psychologisch, realistischen

³⁸¹ Jörder, Gerhard. *Thalheimer, Michael – Porträt*. <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/tha/por/deindex.htm>, 2009, Zugriff: 21.02.2009.

Nachahmung menschlichen Verhaltens und ihrer Beziehungen. Das Spiel mit der Wahrnehmung des Zuschauers und die Lenkung von dessen Aufmerksamkeit auf die spezifische Theatersituation, der simultanen Anwesenheit von Zuschauer und Akteur und somit der spezifischen Kommunikationssituation zwischen diesen zwei Polen, finden in Thalheimers Inszenierung nun gerade durch die Choreographie und Spielweise der Schauspieler ihren szenischen Ausdruck.

Die bereits im Zuge der Kompositionsbeschreibung angeführten ersten Szenen der zwei jungen Paare,³⁸² die durch längere Blacks voneinander getrennt sind und somit wie Ausschnitte aus dem Nichts erscheinen, zeigen bereits die dominante Spielweise der Schauspieler, die weitgehend an der Rampe stehend dem Zuschauer den Text sowie sich selbst frontal präsentieren. Mit energischem Tonfall und relativ zügigem Tempo wird der Text gleichsam in den Zuschauerraum geworfen und durch die Betonung einzelner Worte, wie beispielsweise des Glücks,³⁸³ die spezifische Charakteristik des ersten jungen Paares teils ironisch herausgearbeitet. In Kontrast zum ersten jungen Paar (Ohm und Kohrt), das durch seine Dynamik und hoffnungsvolle, optimistische Art besticht, erscheinen Schosnig und Khuon als das zweite junge Paar mit hängenden Schultern, sichtlich beladen mit Problemen, die sie nicht auszusprechen wagen. Ihre traurigen Blicke in die Ferne sowie ihre Verlegenheit sollen für die gesamte Inszenierung charakteristisch bleiben. Gerade in den stillen Momenten des Schweigens zwischen Schosnig und Khuon, zeigt Thalheimer seine Methode einer präzise herausgearbeiteten, ausdrucksstarken Gestik für die Schauspieler. In einer langen Pause versuchen sich die beiden Schauspieler zaghaft zu berühren, verfehlen jedoch stets die Hand des anderen und zeigen somit ein Spiel von Nähe und Distanz, wie es sich schon in Percevals Inszenierung von *Traum im Herbst* als zentrales Moment zwischen den Figuren gezeigt hat.³⁸⁴ Die Isoliertheit der Figuren, so nah sie sich auch räumlich sein mögen, wird gerade durch die Sprachlosigkeit und fehlende körperliche Nähe verdeutlicht.

Die von Fosse gesetzten Pausen bieten Raum für das Ungesagte, das sich in Thalheimers Theater in Gesten und somit dem körperlichen Ausdruck zu vermitteln versucht. Im Zuge der

³⁸² vgl. hier: Kapitel 5.2.3

³⁸³ „DIE ERSTE JUNGE FRAU: Dass ich mal so ein Glück haben würde / Es ist fast nicht zu glauben“ ; vgl. Fosse. Schlaf. S. 16.

³⁸⁴ vgl. hier: Kapitel 4.2.4

Analyse der sprachlichen Besonderheiten in Fosses Theatertexten wurde gerade die Bedeutung der Pausen hervorgehoben, die nicht nur binnenfiktional psychologisch den Figuren zugeschrieben werden können, sondern auch strukturelle und über das innere Kommunikationssystem hinausgehende Bedeutung haben. In Thalheimers Inszenierung von *Schlaf* zeigt sich eine Spannung zwischen den unterschiedlichen Funktionen und Bedeutungen, welche die Pausen in Fosses Theatertexten haben können. Wenn beispielsweise Schosnig und Khuon als das zweite junge Paar in den Pausen ein körperliches Spiel von Annäherung und Distanz zeigen, so lässt sich dies auf die Figuren selbst zurückführen und psychologisch interpretieren. Durch die präzise Gestik und Zeichenhaftigkeit sowie die fehlende geschlossene Figurenkonzeption in Fosses textlicher Vorlage, eröffnet sich in diesen Momenten jedoch eine weitere, über die inhaltliche Ebene hinausweisende Dimension. Durch die körperliche Präsenz der Schauspieler, die frontal an der Rampe dem Publikum präsentiert und ausgestellt erscheinen, wird die existentielle Dimension des Menschen und deren Thematisierung in Fosses Theatertexten szenisch übernommen und das Ungesagte in seiner körperlichen Erscheinung sinnlich erfahrbar.

„Så togna er kanskje det beste ein kan omgi det ein djupast veit med. Kanskje er det også taust i seg sjølv, slik at det berre er som det usagde i det sagde. Og i så fall er det ganske innlysande at det ein djupast veit, ikkje er noko ein kan trekke fram og argumentere for, det er altfor stilt til det, på ein måte er det berre noko ein veit, korleis ein kan vite det og kvifor ein skal vite det og alt det der er ikkje så interessant. Ein gjer truleg klokast i berre å la det vere, ubestemt, i skrifta.“³⁸⁵

Was Fosse als das Ungesagte im Gesagten beschreibt, das man besser unbestimmt im Geschriebenen belassen soll, erscheint nun in Thalheimers Inszenierungen der sprachlosen Momente als das Unbestimmte im Gezeigten. Der Regisseur verwehrt sich jegliche psychologische, analytische szenische Erklärung von Fosses Figuren, und übernimmt dessen Methode der Reduktion in seiner szenischen Transformation des Theatertextes.

³⁸⁵ Fosse. *Gnostiske essay*. S. 123. [„So kann man das, was man zuinnerst weiß, vielleicht am besten mit Schweigen umgeben. Vielleicht ist es auch selbst stumm, so wie es nur das Ungesagte im Gesagten ist. Und in diesem Fall ist es wohl einleuchtend, dass man das, was man zuinnerst weiß, nicht hervorziehen oder dafür argumentieren kann, es ist einfach zu still, man weiß es einfach irgendwie, woher man es weiß oder warum man es wissen sollte und all das, ist nicht so interessant. Wahrscheinlich tut man am besten daran, es unbestimmt im Geschriebenen zu belassen.“] Übersetzung Marion Titsch

5.3 Das Unbestimmte im Gezeigten

Die Offenheit von Fosses Theatertexten hinsichtlich ihrer Bedeutungsvielfalt und die Konzentration und Reduktion auf das Wesentliche und Allgemeine in den Inhalten und Figuren, findet ihre Entsprechung in Thalheimers spezifischer Inszenierungsweise, die ebenso durch eine Methode der Reduktion den zentralen menschlichen und existentiellen Gehalt der textlichen Vorlage herausarbeitet. Durch das Auflösen rationaler Zeit- und Raumstrukturen in Fosses Theatertexten sowie der Vermeidung einer geschlossenen Figurenkonzeption, welche die Repräsentation eines sich selbst bewussten und erklärbaren Individuums anstreben würde, zeigt sich eine Abwendung von einem psychologischen Realismus, der auf analytische Weise den Inhalt und die Figuren kausallogisch verbindet und dem Rezipienten Erklärungsmodelle präsentiert.

Fosses Theatertexte sind hinsichtlich ihres Inhalts weitgehend offen und bieten durch ihre Unbestimmtheiten Raum für die sinnliche, ästhetische Erfahrung des Rezipienten und die Bedeutungskonstitution durch seine eigene, spezifische Erfahrung. Wie Ulrich Seidler in seiner Rezension von *Schlaf* betont, gilt diese Offenheit ebenso für Thalheimers reduktionistische szenische Transformation des Theatertextes.

„Egal, welches Stück er [Thalheimer] sich vornimmt, er kümmert sich wenig um das Besondere des Inhalts, wenig um das Besondere der Figuren, nicht um ihre historische, soziale oder gesellschaftliche Bezogenheit. Er leert die Stücke bis auf ihre Struktur aus, dekoriert sie knapp und effektiv mit Text und kommt eigentlich stets zu demselben Ergebnis: Nämlich das alle Beziehungen zwischen den Menschen auf Irrtümer beruhen, und dass sie am Ende sterben müssen. [...] Da Thalheimer nun erstmalig wirklich Fosse inszeniert (sein erstes Gegenwartsstück überhaupt, seit er auf der Erfolgswelle reitet), kann man hier schwerlich die Reduziererei und Versimplifizierung kritisieren.“³⁸⁶

Seidler beschreibt hier deutlich eine Nähe zwischen der spezifischen Ästhetik von Fosses Theatertexten und jener von Thalheimers Inszenierungen, die sich gerade in der Methode der Reduktion und Konzentration auf die Beziehungen zwischen den Menschen treffen. Die Unbestimmtheiten in Fosses Theatertexten werden bei Thalheimer nicht durch das Szenische konkretisiert und es werden nicht Erklärungen für die spezifische Verhaltensweisen der Figuren geliefert, sondern die charakteristische Offenheit der textlichen Vorlage bleibt bewahrt. Thalheimer versucht nicht fehlende Handlungsstränge und Spannungskonzepte aufzubauen, um somit Fosses textliches Angebot zu einer konkreten Erzählung zu präzisieren,

³⁸⁶ Seidler, Ulrich. Das kontrollierte Atem des Nichts. o. S.

sondern schafft vielmehr durch seine Eingriffe in die Komposition und Präsentation des Textes eine spezifische Atmosphäre, die den Rezipienten wesentlich in das Geschehen mit einbezieht. In diesem Zusammenhang zeigen sich gerade die für die Komposition bestimmenden Blacks in der Inszenierung als wesentlich. Im dunklen Theaterraum werden die Raumstrukturen nun gänzlich für die Erfahrung des Zuschauers bis zu einer Orientierungslosigkeit aufgelöst. In Verbindung mit den monotonen Klavierkadenzen in Bert Wredes musikalischer Komposition wird dem Zuschauer somit Raum für Momente der Kontemplation, der intensiven Erfahrung des Augenblicks, ermöglicht. Peter Laudenbach fasst Thalheimers Konzeption prägnant zusammen: „seine Inszenierung ist eher Meditation als Erzählung, zugleich hoch konzentriert und wunderbar beiläufig.“³⁸⁷

In Thalheimers Inszenierung scheint gerade Fosses Intention eine intensive ästhetische Erfahrung für den Zuschauer zu ermöglichen, in welcher der Mensch und seine Beziehungen im Zentrum der Betrachtungen stehen, szenisch zu antworten. Durch die Präsentation der jeweiligen Figuren und Figurenkonstellationen, die von den Schauspielern durch ihr frontales Spiel, meist an der Bühnenrampe stehend, dargestellt werden, zeigt sich auch auf Seiten des Regisseurs das zentrale Interesse vielmehr für die Beziehungen der Figuren und Schauspieler als für eine psychologische, analytische Charakterisierung und Darstellung individueller Konflikte. Auch Thalheimer wendet sich somit, für seine Arbeiten typisch, gegen einen psychologisch, realistischen Inszenierungsstil und betont die Präsenz und Energetik der Körper, die im Bühnenraum Momente der modernen, zunehmend kommunikationsunfähigen und passiven Seinszustände der Figuren ausdrücken und darstellen. Durch die Methode der Reduktion und Konzentration der theatralischen Mittel sowie der Intensivierung und atmosphärischen Aufladung der Theatersituation, wird der Zuschauer wesentlich in das präsentierte Geschehen und seine Bedeutungskonstitution mit einbezogen. Wie auch in Percevals Inszenierung von *Traum im Herbst* kann der Zuschauer das Wahrgenommene somit individuell erschließen.

Auch Thalheimers Inszenierung zeigt eine vermeintliche Spannung zwischen dramatischen und postdramatischen Konventionen auf. Durch die überwiegende Positionierung der Schauspieler an der Bühnenrampe, die Fosses Text gleichsam in den Zuschauerraum werfen,

³⁸⁷ Laudenbach. Wohnen, Dämmen, Sterben. o. S.

fungieren die Schauspieler vielmehr als Textträger denn als Verkörperung einer spezifischen Rolle. Gleichzeitig zeigt Thalheimer jedoch auch Momente einer realistischen Spielweise, welche die Beziehungen zwischen den Figuren in präziser Weise darstellen. Das vermeintlich realistische Bühnenbild, gestaltet von Olaf Altmann, erweckt ebenso vorerst die Erwartung an eine spezifische Theaterästhetik, die im Umgang mit den theatralen Mitteln im Weiteren nicht erfüllt wird. Die Materialität der Dinge, der Worte sowie der Körper zeigt sich in der Inszenierung von Thalheimer, wie bereits in Fosses Theater text, als ein wesentliches Kriterium als ihre Referentialität. Der Zuschauer erlebt sich in der Erfahrung ebendieser Materialität, trägt selbst zur Bedeutungskonstitution des Unbestimmten im Gesagten bzw. Gezeigten bei und stellt somit nicht nur den Empfänger eines einseitigen Informationsmodells dar. Im Sinne von Lehmanns Beschreibung der Qualitäten eines postdramatischen Theaters, zeigt sich auch in Thalheimers Inszenierung trotz all der noch vorhandenen Gebundenheit an die textliche Vorlage und Vermittlung ebendieser, „mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung [...], mehr Energetik als Information“.³⁸⁸

³⁸⁸ Lehmann. *Postdramatisches Theater*. S. 146.

6. Schlusswort

„Die Bühne hat ihre theatralen Voraussetzungen in jeder Hinsicht zur Geltung gebracht, ihre Reichweite vergrößert, in alle medialen Zonen ausgedehnt, schließlich ihre Eigenständigkeit gegenüber der Literatur und allen von Texttraditionen hergestellten Ansprüchen profiliert.“³⁸⁹

Hans-Peter Bayerdörfer sieht in den Entwicklungen des Theaters im 20. Jahrhundert die Möglichkeit den Text bzw. die Sprache wieder rückhaltlos als produktive Mittel aufzunehmen ohne die zeitgemäße Ästhetik des Theaters aufzugeben. Durch die Programme der Theatermoderne und die vielfältigen Theaterästhetiken des letzten Jahrhunderts wurde die Retheatralisierung der Ausdrucksmittel der Bühne in großem Maße realisiert, sodass ein neues Interesse an Text und Sprache fernab einer erneuten Literarisierung des Theaters entstehen konnte.³⁹⁰

Die Krise des Dramas seit Beginn des 20. Jahrhunderts gründete in der Tatsache, dass die klassische dramatische Situation der Komplexität der modernen Welt nicht mehr gewachsen schien. Die Skepsis gegenüber dem Primat des Wortes sowie dem Drama als einer Darstellung menschlichen Handelns, im Sinne von Wahrscheinlichkeit und Nachvollziehbarkeit, verstärkte sich mit der zunehmenden Entfremdung des modernen Menschen von sich selbst und dem verlorenen ganzheitlichen Zugang zur eigenen Persönlichkeit. In konsequenter Weise führte diese Krise zu einer Verdrängung der Kategorie der Figur sowie der Handlung von der Bühne in postdramatischen Theaterformen, die sich vielmehr der Performativität und Materialität der theatralen Zeichen als ihrer Referentialität annahmen. Die Situation und die Gegenwärtigkeit des Theaters selbst wurden zu den zentralen Momenten des Theaterereignisses, das „mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information“³⁹¹ ist. Die konventionellen Wahrnehmungsmodi wurden aufgebrochen, so wie auch die schnelllebige Realität des Menschen im 20. und 21. Jahrhundert dessen Wahrnehmung durch die medialen Errungenschaften beschleunigt und herausgefordert hat.

³⁸⁹ Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.). *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. (Theatron, 52). Tübingen: Max Niemeyer, 2007. S. 13.

³⁹⁰ vgl. Birkenhauer, Theresia. Die Zeit des Textes im Theater. In: Tigges, Stefan (Hrsg.). *Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 247-261. hier: S. 249.

³⁹¹ Lehmann. *Postdramatisches Theater*. S. 146.

Die Hervorbringung von Bedeutungsungewissheiten, die durch die Trennung des Zeichens vom Bezeichneten in den neuen Theaterformen beabsichtigt werden, spiegelt die Orientierungs- und Ziellosigkeit des modernen Menschen wider.

Für die Theaterformen nach der Postdramatik zeigt sich schließlich wieder ein erneutes Interesse an der Grenze zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten, beispielsweise an jener zwischen dem Schauspieler und der Figur, wie es Bernd Stegemann beschreibt.³⁹² Die Auflösung des Theaterprozesses in eine reine Zeichenhaftigkeit, die auf nichts mehr verweisen kann, würde sich in ihrer Willkürlichkeit verlaufen. Die Spannung zwischen dem theatralischen und dramatischen Anteil des Theaters, des Performativen und Semiotischen, des Sinnlichen und Intellektuellen, kann ein neues dialektisches Spiel in Gang setzen, das deren unterschiedliche, nur vermeintlich konträren Ansätze vereint und in ihrer Beziehung zueinander thematisiert. Der in Theatertexten stets immanente doppelte Bezugspunkt in der dramatischen Rede,³⁹³ d. h. der Bezug auf das interne und externe Kommunikationssystem, kann beispielsweise durch den Verzicht auf eine realistische Darstellungsform und somit durch die Betonung der Grenze und Dialektik von der Darstellung und dem Dargestellten, also beispielsweise vom Schauspieler und der Figur, betont werden. Die inszenatorischen Verfahren, die sich, vor allem im Zuge der Retheatralisierung im 20. Jahrhundert, ebenfalls von der bloßen Darstellungs- und Mitteilungsfunktion der dramatischen Rede lösen, können diese immanente Spannung und Beziehung von Referentialität und Materialität, Performativität und Semiotik, Rationalem und Sinnlichen durch das Schaffen neuer Bedeutungsräume ästhetisch erfahrbar machen.

Fosses Theatertexte, die einerseits klassische Handlungsstrukturen und die Kategorie der Figur aufweisen, diese jedoch nicht konsequent entwickeln, sondern vielmehr die theatralen Zeichen von ihrer Referentialität und einer Abbildung der Wirklichkeit, zu ihrer Materialität und somit ihrer eigenen Wirklichkeit in den gegenwärtigen Momenten der Theatersituation und ihrer ästhetischen Wirkung zurückführen, können als Beispiele für diese Spannung gelten und befinden sich somit zwischen den Konventionen des dramatischen und postdramatischen

³⁹² vgl. Stegemann, Bernd. Nach der Postdramatik. In: *Theater heute* 2008/10, Oktober 2008. S. 14-21.

³⁹³ vgl. Birkenhauer, Theresia. Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.). *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. (Theatron, 52). Tübingen: Max Niemeyer, 2007. S. 15-23. hier: S. 18.

Theaters. Durch die Betonung der intensiven ästhetischen Erfahrung als das Ziel bzw. die beabsichtigte Wirkung seiner Theatertexte, verweist Fosse in seinen Aussagen bereits auf einen Theaterbegriff, der zwischen den Konventionen liegt und das Theaterereignis zum Moment der gegenwärtigen Kommunikationssituation zwischen Akteuren und Rezipienten zurückführt. Durch die spezifischen dramaturgischen Prinzipien, die wesentlich durch eine Reduktion der Figuren, der Handlung und des sprachlichen Materials bestimmt sind, und die eigentümliche Bühnensprache aus Pausen, Wiederholungen und Schweigen, erreicht Fosse ebendiese Intensivierung. Seine Theatertexte weisen auf den performativen Moment des Theaterereignisses hin und finden somit auch in ihrer szenischen Transformation ihre Wirkung nicht bloß in der Repräsentation der textlichen Vorlage, sondern vielmehr in der Gegenwärtigkeit der ästhetischen Erfahrung für Produzenten und Rezipienten.

Das nicht mehr hierarchische, sondern offene Verhältnis von Text und Theater ist bereits in Fosses Theatertexten immanent, die auf den Erneuerungen der postdramatischen Theaterformen und ihrer Enthierarchisierung der Bühnenmittel sowie der Betonung des Theaters als Situation aufbauen können. Die Analysen von Luk Percevals und Michael Thalheimers Inszenierungen von *Traum im Herbst* und *Schlaf* haben gerade dieses offene Verhältnis näher veranschaulichen können. Es konnten jeweils die spezifischen Theatersprachen der Inszenierungskonzepte herausgearbeitet werden, die sich mit Fosses Theaterverständnis in der zunehmenden Reduktion und Abstraktion der dramatischen Situation bzw. der theatralen Mittel weitgehend decken und somit zu einer Intensivierung der ästhetischen Erfahrung führen. Für die szenische Umsetzung wurden jedoch auch eigene theatrale Formen und Darstellungsweisen gefunden. Theater ist in diesem Zusammenhang schließlich nicht mehr bloß ein Ort für die wörtliche Realisierung von Literatur, sondern kann Sprache auf unterschiedliche Weise, vor allem in ihrer Materialität, erfahrbar machen und erscheinen lassen, wie beispielsweise in Thalheimers Inszenierung, als ein verdichteter Affekt, der die kommunikative Funktion des Sprechens nahezu aufhebt.³⁹⁴

Durch die Betonung der ästhetischen Erfahrung, der Präsenz und Energetik der theatralen Situation, erscheint das Wort auch in Fosses Theatertexten sowie deren Inszenierungen nicht mehr als primäre Bedeutungskonstante. Die vorliegenden Untersuchungen zeigen somit

³⁹⁴ vgl. Birkenhauer. Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. S. 22.

beispielhaft auf, dass die stete Hingabe des Theaters zu literarischen Texten als ein Mittel unter anderen, nicht auf eine neuerliche Literarisierung des Theaters abzielen muss, sondern vielmehr theatrale Erfahrungen von Sprache ermöglichen kann, die nicht bloß auf ihre Referentialität zurückgreifen, sondern vielmehr die Erfahrung der Materialität und Gegenwärtigkeit des Wortes intensivieren.

„Weder gibt es eine vorgängige Bedeutung von Texten, die durch eine Aufführung zu >vermitteln<, zu realisieren oder umzusetzen wäre, noch kann der einem Drama zugeschriebener Gehalt dem Zuschauer den >Sinn< einer Aufführung >aufschlüsseln<. Dies kann allein seine eigene ästhetische Erfahrung.“³⁹⁵

In diesem Zusammenhang wurden in dieser Arbeit die Beziehung von Fosses Theatertexten *Draum om hausten* und *Svevn* sowie deren Inszenierungen von Luk Perceval und Michael Thalheimer nicht auf ihre vermeintliche „Werktreue“ hin untersucht, sondern diese als ein offenes Verhältnis betrachtet. Neben den werkinernen Charakteristika von Fosses Theatertexten wurde stets die Ereignishaftigkeit des Theatererlebnisses und die sinnliche Wahrnehmung konsequent in die Untersuchungen mit einbezogen. Die allmähliche Fokusverschiebung von Repräsentation auf Präsenz, von psychologischem Realismus auf eine abstrahierte und reduzierte Stilisierung, in der spezifischen Dramaturgie von Fosses Theatertexten, die auch dem Unsagbaren und Unfassbaren sowie dem Schweigen, Raum geben und Bedeutung zusprechen, wurde somit verdeutlicht.

³⁹⁵ Birkenhauer. Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. S. 23.

7. Bibliografie

7.1 Primärliteratur

Fosse, Jon. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999.

Fosse, Jon. *Draum om hausten*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999.

Fosse, Jon. *Traum im Herbst und andere Stücke*. Dt. von Hinrich Schmidt-Henkel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.

Fosse, Jon. *Traum im Herbst*. Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Strichfassung Münchner Kammerspiele: Stand 29.11.2001/ Premiere.

Fosse, Jon. *Schlaf*. Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. In: Burgtheater Wien (Hrsg.). *Schlaf*. Programmheft (Redaktion: Wolfgang Wiens), Heft 138, Spielzeit 2005/06. S. 13-79.

Fosse, Jon. *Svevn. Varmt. To skodespel*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2006.

7.2 Sekundärliteratur

Affenzeller, Margarete. Das Zimmer und die Zeit. Luc Bondy führte mit Jon Fosses „Schlaf“ das Schauspielprogramm der Wiener Festwochen an. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2006/09, September 2006. S. 34.

Alloa, Emmanuel; Laagay, Alice (Hrsg.). *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2008.

Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1994.

Arntzen, Knut Ove. Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. In: Fehr, Drude von der; Hareide, Jorunn. *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Det Norske Samlaget, 2004. S. 11-41.

Asmuth, Bernhard. *Einführung in die Dramenanalyse*. 5. aktualisierte Auflage. (Sammlung Metzler, 188). Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1997. (Erstauflage 1980)

Balme, Christopher. Analyse. In: Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2003. S. 72-113. (Erstauflage 1999)

Balme Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4. durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2008. (Erstauflage 1999)

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.). *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. (Theatron, 52). Tübingen: Max Niemeyer, 2007.

Bayerdörfer, Hans-Peter. Drama/Dramentheorie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 72-80.

Bednarz, Klaus. *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung: Dargestellt am Beispiel der deutschen Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Cechovs*. Wien: Notring, 1969.

Behrens, Roger. *Postmoderne*. Hamburg: Europ. Verl.-Anst., 2004.

Birkenhauer, Theresia. Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.). *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. (Theatron, 52). Tübingen: Max Niemeyer, 2007. S. 15-23.

Birkenhauer, Theresia. Die Zeit des Textes im Theater. In: Tigges, Stefan (Hrsg.). *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 247-261.

Birkenhauer, Theresia. *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*. Berlin: Vorwerk 8, 2005.

Bode, Christoph. *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 43). Tübingen: Max Niemeyer, 1988.

Boenisch, Peter M.. Theater gegen die Egozentriertheit. Der belgische Regisseur Luk Perceval inszeniert an den Kammerspielen Jon Fosses „Traum im Herbst“. Rezension. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.11.2001. München 2001.

Bordemann, Suzanne. „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie“ – Jon Fosses frühe Dramen und „Traum im Herbst“ in norwegischen und deutschsprachigen Rezensionen, Autorenporträts, Interviews und Meldungen. Diss. Trondheim, Norwegens Technisch-Naturwissenschaftliche Universität, Die historisch-philosophische Fakultät, Institut für moderne Fremdsprachen, 2008. [verfügbar über: <http://ntnu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:124456>, Zugriff: 27.03.2009]

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.). *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

Brauneck, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. 9. aktualisierte Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. (Erstauflage 1982)

Brommer, Michael. Salzburg. Und es war Sommer. Schauspielhaus Salzburg: „Schönes“ von Jon Fosse. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2005/11, November 2005. S. 48-49.

Brook, Peter. *Der leere Raum*. Dt. von Walter Hasenclever. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1969.

Brook, Peter. *Das offene Geheimnis – Gedanken über die Schauspielerei und Theater*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

Buddenberg, Jörg. Magdeburg. Die Bobos der Börde. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2001/11, November 2001. S. 45-46.

Bürger, Christa und Peter (Hrsg.). *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Bürger, Peter. *Ursprung des postmodernen Denkens*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000.

Burgtheater Wien (Hrsg.). *Schlaf*. Programmheft (Redaktion: Wolfgang Wiens), Heft 138, Spielzeit 2005/06.

Cage, John. *Silence. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. (Erstauflage 1995)

Dahl, Willy. Norwegian Drama in the 20th Century. In: Wrede, Johan (Hrsg.). *20th Century Drama in Scandinavia. Proceedings of the 12th Study Conference of the International Association of Scandinavian Studies, Helsinki, August 6-12, 1978*. Helsinki: University of Helsinki, Dept. of Swedish Literature, 1979. S. 27-31.

Dermutz, Klaus. Salzburg. Die Qualen der Heimkehr. Salzburger Festspiele: „Der Name“ von Jon Fosse. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2000/09, September 2000. S. 56.

Deutsches Theater Berlin (Hrsg.). *Schlaf*. Programmheft (Redaktion: Felicitas Zürcher, Alina Tiews), Heft 6, Spielzeit 2006/07.

Dürschmidt, Anja. Bergen. Quo vadis? Festspiele Nordiske Impulser: „Schatten“ von Jon Fosse. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2006/10, Oktober 2006. S. 45-46.

Eigenmann, Susanne. Postdramatisches Theater. In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.) *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 795-796.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London; New York: Routledge, 2002.

Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. London: Temple Smith, 1976.

Esslin, Martin. *Was ist ein Drama? Eine Einführung*. München: Piper & Co, 1978.

Esslin, Martin. *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*. Aus dem Englischen von Cornelia Schramm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

Fehr, Drude von der; Hareide, Jorunn. *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.). *Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge d. Internat. Literatur- u. Theatersemiotik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985.

Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen; Basel: Francke, 1997.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005.

Fischer-Lichte, Erika. Probleme der Aufführungsanalyse. In: Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke, 2001. S. 233-265.

Fischer-Lichte, Erika. Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.). *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1990. S. 233-259.

Fischer-Lichte, Erika. Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 16-26.

Fischer-Lichte, Erika. Ästhetische Erfahrung. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 94-101.

Fosse, Jon. Ich, als Theaterautor. In: *Theater der Zeit* 2000/05, Mai 2000. S. 64.

Fosse, Jon. *Natta syng sine songar*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1998.

Fosse, Jon. Die Nacht singt ihre Lieder. Dt. von Hinrich Schmidt-Henkel. In: *Theater der Zeit* 2000/09, September 2000. S. 75-91.

Fosse, Jon. *Dikt 1986-1992*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1995.

Fosse, Jon. Beckett. Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. In: *Theater der Zeit* 2006/04, April 2006. S. 14-15.

Frank, Manfred. *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Freytag, Gustav. *Die Technik des Dramas*. 1. Auflage der Neubearbeitung. Berlin: Autorenhaus-Verl., 2003.

Frisch, Max. *Tagebuch 1946-1949*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.

Frisch, Max. *Tagebuch 1966-1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

Früchtel, Josef; Zimmermann, Jörg (Hrsg.). *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Glauser, Jürg (Hrsg.). *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2006.

Goffman, Erving. *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. (Erstauflage 1980)

Graff, Bernd. *Das Geheimnis der Oberfläche. Der Raum der Postmoderne und die Bühnenkunst Robert Wilsons*. (Theatron, 9). Tübingen: Max Niemeyer, 1994.

Grosse, Siegfried. Jon Fosse: Winter – Intensivierung durch Minimalisierung des Dialogs. In: Altmayer, Claus; Forster, Roland; Grub, Frank Thomas (Hrsg.). *Deutsch als Fremdsprache in Wissenschaft und Unterricht: Arbeitsfelder und Perspektive – Festschrift für Lutz Götze zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. S. 364-382.

Grund, Stefan. Hamburg. Ein starkes Trio. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2001/02. Februar 2001. S. 46-47.

Hassan, Ihab. Postmoderne heute. In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.). *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH-Verl.-Ges., 1988. S. 47-56.

Heine, Matthias. Eine Stunde Schlaf. Rezension. In: *Die Welt*, 26.11.2006. Berlin 2006.

Hoffman, Tobias. Lausanne. Der Ruf des Ozeans als fernes Rauschen. Théâtre Vidy-Lausanne: „Un jour en été“ (Ein Sommertag) von Jon Fosse. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2001/03, März 2001. S. 48-49.

Hiß, Guido. Zur Aufführungsanalyse. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.). *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1990. S. 65-80.

Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. 2. verbesserte und erweiterte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

Irmer, Thomas. Die Musik der stillen Stimme. Jon Fosse im Gespräch mit Thomas Irmer. In: *Theater der Zeit* 2000/09, September 2000. S. 72-74.

Irmer, Thomas. Religion am Rande des Nervenzusammenbruchs: Jon Fosses Roman Melancholie. In: *FAZ*, 20.03.2001. Frankfurt am Main 2001.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink, 1976.

Jakobsen, Rolf Nørvik. Det namnlause. Litteratur og mystikk. Med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse. In: *Norsk litterær årbok 1997*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1997. S. 225-238.

Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hrsg.). *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. (Historische Anthropologie, 18). Berlin: Reimer, 1992.

Kaup, Veronika. *Schweigen. Annäherung an ein Phänomen und seine Bedeutung für die dramatische Dichtung Samuel Becketts*. Dipl. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, 1993.

Kisela, Elisabeth. Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-Tradisjonen. Dipl. Universität Wien, Institut für Skandinavistik, 2005.

Klier, Helmar (Hrsg.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. (Wege der Forschung, 548). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. 6. Auflage. München: Hanser, 1972. (Erstauflage 1960)

Kolesch, Doris. Ästhetik. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. J. B. Metzler: Stuttgart; Weimar, 2005. S. 6-13.

Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2005.

Krämer, Sybille. *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Kralicek, Wolfgang. Die Geister unserer Vormieter. Luc Bondy bringt Jon Fosses „Schlaf“ bei den Wiener Festwochen zur deutschsprachigen Erstaufführung. Rezension. In: *Theater heute* 2007/06. Juni 2007. S. 10-11.

Krammer, Stefan. *>redet nicht vom Schweigen ...<. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. (Literaturwissenschaft, 436). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

Laudenbach, Peter. Wohnen, Dämmen, Sterben. Eigentlich ganz schön hier: Jon Fosses „Schlaf“ in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin. Rezension. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.11.2006. München 2006.

Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hrsg.). *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Verl. d. Autoren, 2001. (Erstauflage 1999)

Lehmann, Hans-Thies. Die Inszenierung. Probleme der Analyse. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Band 11, Heft 1, 1989. S. 29-49.

Lehmann, Niels. Postfenomologisk effektdramatikk. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest. In: Fehr, Drude von der; Hareide, Jorunn. *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004. S. 42-94.

Lid, Tore Vagn. Der neue Ibsen? Jon Fosses widersprüchlicher Weg zum Dramatiker. In: *Theater der Zeit* 2000/02, Februar 2000. S. 50-51.

Malzacher, Florian. Ein Künstler der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. In: *Theater heute* 2008/10, Oktober 2008. S. 8-13.

Moffitt, Dale (Hrsg.). *Zwischen zwei Schweigen. Gespräche mit Peter Brook*. Berlin: Alexander, 1999.

Müller, Tobi. Zürich. Krieg, Krieg, Krieg und ein früher Abschied. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2003/11, November 2003. S. 42-44.

Münchener Kammerspiele (Hrsg.). *Traum im Herbst*. Programmheft (Redaktion: Marion Tiedtke), Spielzeit 2001/02.

Münchener Kammerspiele (Hrsg.). *Schatten*. Programmheft (Redaktion: Björn Bicker), Spielzeit 2006/07.

Nöth, Winfried. *Handbuch der Semiotik*. 2. Auflage. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2000.

Pavis, Patrice. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Günter Narr, 1988.

Perceval, Luk. *Theater und Ritual. Texte und Gespräche von und mit Luk Perceval, Katrin Brack, Hans van Dam, Els Dottermans, Thomas Thieme, Frank Baumbauer, Thomas Ostermeier, Marius von Mayenburg, Mark Van Denesse und Thomas Irmer*. Hrsg. v. Thomas Irmer. Berlin: Alexander, 2005.

Peters, Nina. Traumspiel. Jon Fosse im E-Mail-Interview. In: *Theater der Zeit* 2005/05, Mai 2005. S. 54.

Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2001. (Erstauflage 1977)

Pilz, Dirk. Luk Perceval – Radikalität im Ritual. In: Dürrschmidt, Anja; Engelhardt, Barbara. *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*. Arbeitsbuch 2003. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 100-106.

Platz-Waury, Elke. *Drama und Theater: eine Einführung*. 5. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. (Literaturwissenschaft im Grundstudium, 2). Tübingen: Günter Narr, 1999.

Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext - Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. (Theatron, 22). Tübingen: Max Niemeyer, 1997.

Rubin, Don; Nagy, Péter; Rouyer, Philippe (Hrsg.). *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre – Europe*. London; New York: Routledge, 1994.

Roselt, Jens. Aufführungsparalyse. In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.). *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 28). Tübingen: Francke, 2003. S. 145-153.

Sartre, Jean Paul. *Was ist Literatur? Ein Essay*. (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, 65). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1958.

Schäfer, Andreas. Sand und Hunde. Geisterstunde am DT: Michael Thalheimer inszeniert „Schlaf“ von Jon Fosse. Rezension. In: *Tagesspiegel*, 27.11.2006. Berlin 2006.

Schmid, Herta. Das dramatische Werk und seine theatralische Konkretisation im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.). *Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge d. Internat. Literatur- u. Theatersemiotik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985. S. 22-36.

Schmid, Herta; Striedter, Jurij (Hrsg.). *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. (Forum modernes Theater, 8). Tübingen: Günter Narr, 1992.

Schmidt, Christopher. Ist ein Cutter, der heißt Tod. Lachender Moribund: Luk Perceval inszeniert Jon Fosses „Traum im Herbst“ an den Münchner Kammerspielen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 01.12.2001. München 2001.

Schmitz, Ulrich. Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere. Über Grenzen der Sprachwissenschaft. In: Schmitz, Ulrich (Hrsg.). *Schweigen*. (Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie, 42). Osnabrück: Oldenburg, 1990. S. 5-58.

Schouten, Sabine. Atmosphäre. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 13-16.

Schrödl, Jenny. Energie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 87-90.

Seel, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. München; Wien: Carl Hanser, 2000.

Seel, Martin. Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Fruchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hrsg.). *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 48-62.

Seidler, Ulrich. Der kontrollierte Atem des Nichts. Thalheimer inszeniert die deutsche Erstaufführung von Fosses „Schlaf“ in den DT-Kammerspielen. Rezension. In: *Berliner Zeitung*, 27.11.2006. Berlin 2006.

Siouzouli, Natascha. *Wie Absenz zur Präsenz entsteht. Botho Strauß inszeniert von Luc Bondy*. Bielefeld: transcript, 2008.

Stadelmaier, Gerhard. Ein Fossil namens Fosse. Da kommt nichts mehr oder warum inszenieren nun auch Goerden in Bochum und Thalheimer in Berlin diesen dramatischen Mode-Norweger? Rezension. In: *FAZ*, 27.11.2006. Frankfurt am Main 2006.

Stegemann, Bernd. Nach der Postdramatik. In: *Theater heute* 2008/10, Oktober 2008. S. 14-21.

Steinbeck, Dietrich. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin: de Gruyter, 1970.

Stephan, Ulrike. *Text und Szene. Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse*. (Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft, 14). München: Kitzinger, 1982.

Strindberg, August. *Ein Traumspiel*. Aus dem Schwedischen übersetzt von Willi Reich. Stuttgart: Reclam, 1957.

Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: edition suhrkamp, 1965.

Tabert, Nils. Jon Fosse – Ein Porträt aus Selbstaussagen. In: Fosse, Jon. *Traum im Herbst und andere Stücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 305-313.

Tigges, Stefan (Hrsg.). *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008.

Tilmann, Christina. Michael Thalheimer – Liebe in Zeiten der Beziehungslosigkeit. In: Dürrschmidt, Anja; Engelhardt, Barbara. *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*. Arbeitsbuch 2003. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 164-169.

Voigt, Ina. Pause. Über das Schweigen bei Samuel Beckett und Jon Fosse. Diss. Universität Duisburg-Essen, Fachbereich Literatur- und Sprachwissenschaften, 2006. [verfügbar über: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=978431383>, Zugriff: 27.03.2009]

Walser, Dagmar. Zürich. Schmerzender Frost. Schauspielhaus: „Winter“ von Jon Fosse. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2002/05, Mai 2002. S. 51.

Weiler, Christel. Postdramatisches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 245-248.

Werner, Katja. München. Frauen sind unsterblich. Rezension. In: *Theater der Zeit* 2002/01, Jänner 2002. S. 49-50.

Wille, Franz. *Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*. (Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, 42). Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.

Wille, Franz. Mord aus dem Augenwinkel. In: *Theater heute* 2002/01, Jänner 2002. S. 15-17.

Zern, Leif. *Das leuchtende Dunkle – Zu Jon Fosses Dramatik*. München: epodium, 2006.

7.3 Internetquellen

Bicker, Björn. Liebe und Tod, immer nur Liebe und Tod. Ein Gespräch über Jon Fosse und die Freude des Übersetzens. In: *muenchner-kammerspiele.de*, Heft 8. <http://www.muenchner-kammerspiele.de/index2.php?&URL=home.php>, Zugriff: 04.09.2008.

Irmer, Thomas. Brack, Katrin – Porträt. In: *Goethe-Institut*. <http://www.goethe.de/kue/the/bbr/bbr/ag/bra/por/deindex.htm>, 2009, Zugriff: 21.02.2009.

Jörder, Gerhard. Perceval, Luk – Porträt. In: *Goethe-Institut*. <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/per/por/deindex.htm>, 2009, Zugriff: 21.02.2009.

Jörder, Gerhard. Thalheimer, Michael – Porträt. In: *Goethe-Institut*. <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/tha/por/deindex.htm>, 2009, Zugriff: 21.02.2009.

Koberg, Roland. Altmann, Olaf – Porträt. In: *Goethe-Institut*. <http://www.goethe.de/kue/the/bbr/bbr/ag/alm/por/deindex.htm>, 2009, Zugriff: 21.02.2009.

www.wulftwiehaus.de, Zugriff: 26.02.2009.

7.4 Inszenierungen

Luk Perceval *Traum im Herbst*. Münchner Kammerspiele im Neuen Haus. Spielzeit 2001/02. Premiere am 29. November 2001. Regie: Luk Perceval, Bühne: Katrin Brack, Kostüme: Ursula Renzenbrink, Musik: Laurent Simonetti, Licht: Mark van Denesse, Dramaturgie: Marion Tiedtke. Mit Stephan Bissmeier (Mann), Dagmar Manzel (Frau), Gundi Ellert (Mutter), Werner Rehm (Vater), Cornelia Heyse (Gry). Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf einer Fernsehaufzeichnung von Theo Roos, einem Aufführungsmitschnitt sowie der Spielfassung der Münchner Kammerspiele.

Michael Thalheimer *Schlaf*. Deutsches Theater Berlin in den Kammerspielen. Spielzeit 2006/07. Premiere am 25. November 2006. Regie: Michael Thalheimer, Bühne: Olaf Altmann, Kostüme: Barbara Drosihn, Musik: Bert Wrede, Licht: Thomas Langguth, Dramaturgie: Felicitas Zürcher. Mit Lotte Ohm (Die erste junge Frau), Niklas Kohrt (Der erste junge Mann), Isabel Schosnig (Die zweite junge Frau), Alexander Khuon (Der zweite junge Mann), Peter Pagel (Der mittelalte Mann), Gabriele Heinz (Die ältere Frau), Jürgen Huth (Der ältere Mann), Barbara Schnitzler (Die mittelalte Frau), Michael Benthin (Der Mann), Henning Vogt (Der Sohn). Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf einem Aufführungsbesuch am 20. Juni 2008 sowie der Sichtung eines Aufführungsmitschnitts des Deutschen Theaters Berlin am 23. Juni 2008.

7.5 Videoaufzeichnungen

Schlaf. Theaterfassung. Archivaufzeichnung des Deutschen Theaters Berlin, Spielzeit 2006/07, Berlin; Regie: Michael Thalheimer.

Traum im Herbst. Theaterfassung. Archivaufzeichnung der Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2001/02, München; Regie: Luk Perceval.

Traum im Herbst. Sprechtheateraufzeichnung einer Inszenierung von Luk Perceval. Fernsehregie: Theo Roos; Deutschland 2002. Fassung: 3Sat, 04.05.2002, 60'.

8. Anhang

8.1 Abbildungen



Abbildung 1: Entwurfsskizze von Katrin Brack für *Traum im Herbst*. In: Perceval, Luk. *Theater und Ritual. Texte und Gespräche von und mit Luk Perceval, Katrin Brack, Hans van Dam, Els Dottermans, Thomas Thieme, Frank Baumbauer, Thomas Ostermeier, Marius von Mayenburg, Mark Van Denesse und Thomas Irmer*. Hrsg. v. Thomas Irmer. Berlin: Alexander, 2005. S. 173.

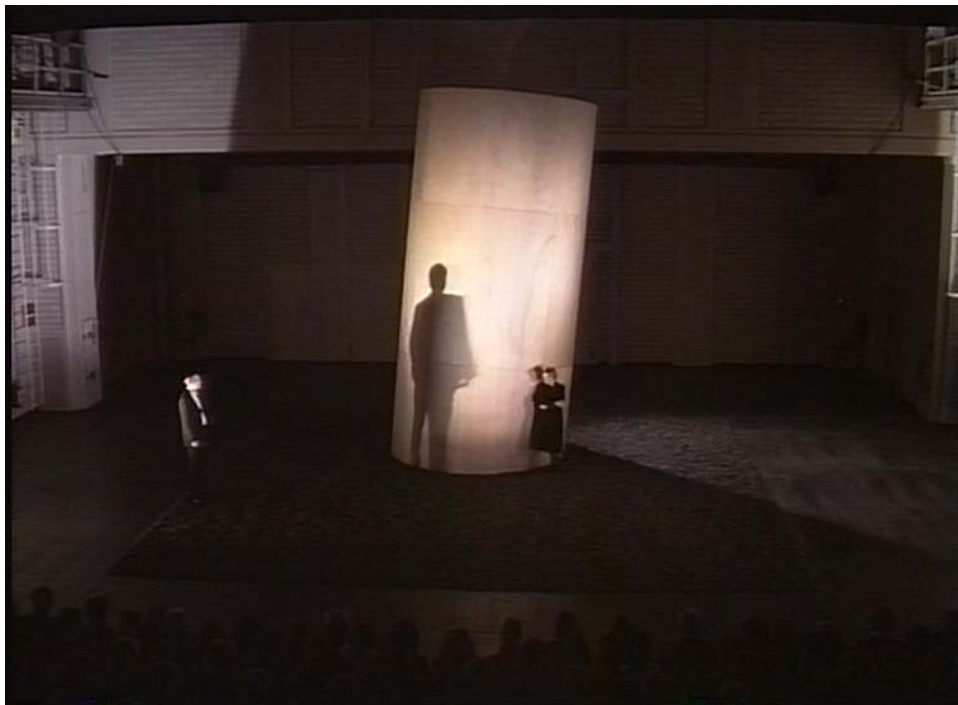


Abbildung 2: Standbild aus *Traum im Herbst*. Theaterfassung. Archivaufzeichnung der Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2001/02, München; Regie: Luk Perceval. 1'04''
von links: Stephan Bissmeier (Mann), Dagmar Manzel (Frau)



Abbildung 3: Standbild aus *Traum im Herbst*, Münchner Kammerspiele 2001/02. 14'57''
von links: Stephan Bissmeier (Mann), Dagmar Manzel (Frau)



Abbildung 4: Standbild aus *Traum im Herbst*, Münchner Kammerspiele 2001/02. 24'34''
von links: Werner Rehm (Vater), Stephan Bissmeier (Mann), Dagmar Manzel (Frau), Gundi Ellert (Mutter)

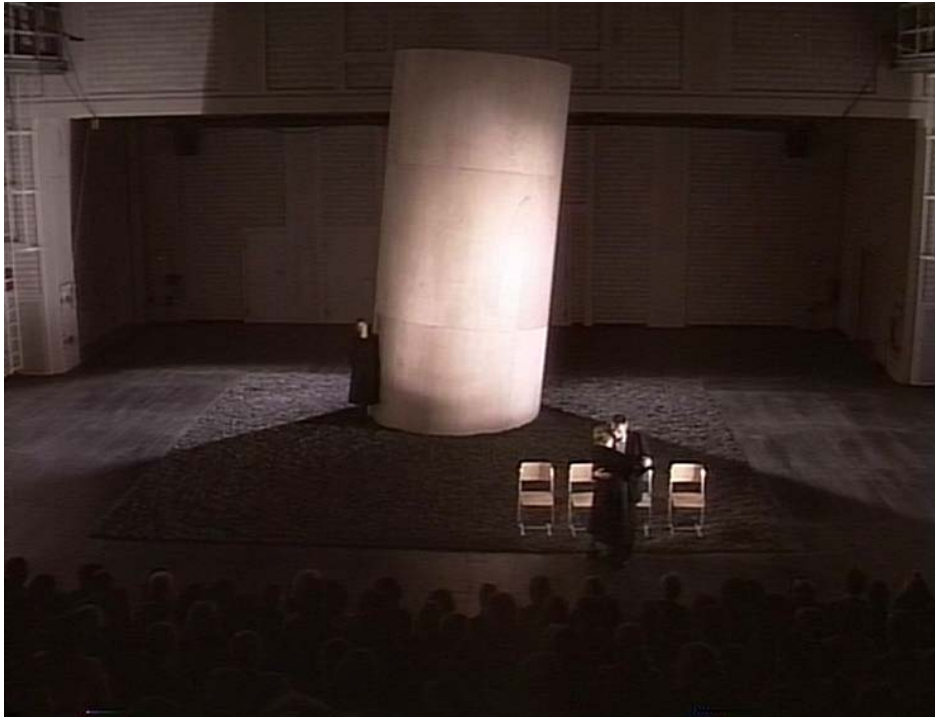


Abbildung 5: Standbild aus *Traum im Herbst*, Münchner Kammerspiele 2001/02. 46'14''
von links: Cornelia Heyse (Gry), Dagmar Manzel (Frau), Stephan Bissmeier (Mann)

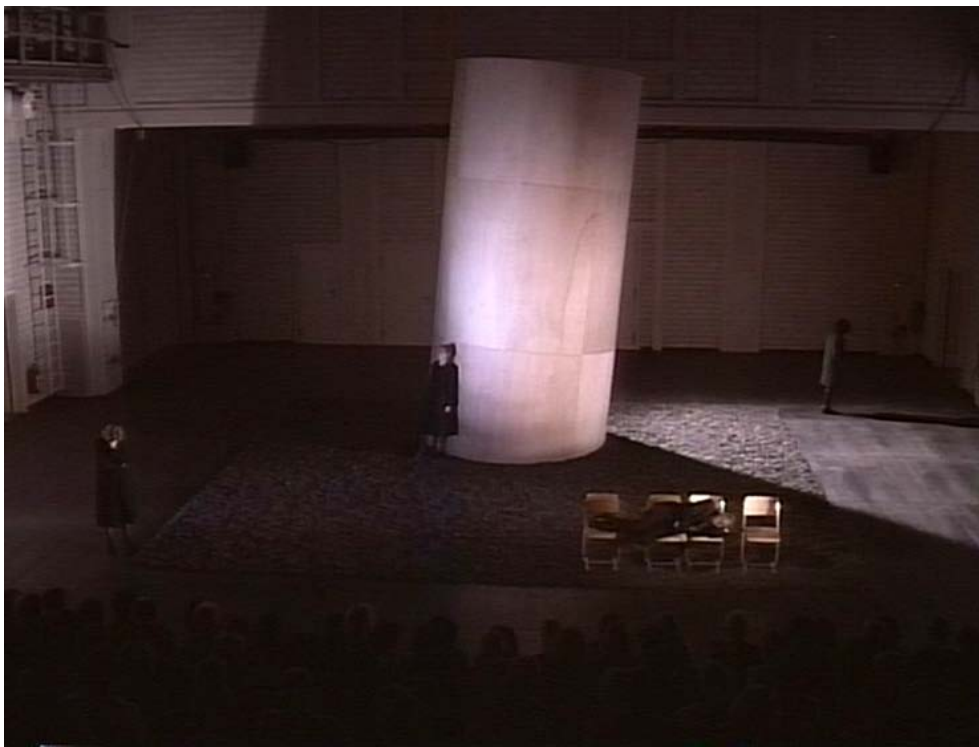


Abbildung 6: Standbild aus *Traum im Herbst*, Münchner Kammerspiele 2001/02. 57'58''
von links: Dagmar Manzel (Frau), Cornelia Heyse (Gry), Stephan Bissmeier (Mann), Gundi Ellert (Mutter)



Abbildung 7: *Schlaf* (November 2006), Deutsches Theater Berlin, Spielzeit 2006/07, Regie: Michael Thalheimer. Foto: Jirka Jansch. In: Laudenbach, Peter. Wohnen, Dämmen, Sterben. Eigentlich ganz schön hier: Jon Fosses „Schlaf“ in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.11.2006. von links: Peter Pagel (Der mittelalte Mann), Barbara Schnitzler (Die mittelalte Frau), Michael Benthin (Der Mann), Jürgen Huth (Der ältere Mann), Niklas Kohrt (Der erste junge Mann), Lotte Ohm (Die erste junge Frau), Gabriele Heinz (Die ältere Frau)

8.2 Abstract

Der norwegische Autor Jon Fosse wurde bereits in den 1980er Jahren durch die spezifische minimalistische Erzählweise in seinen Romanen und seiner Lyrik als ein wesentlicher Vertreter der postmodernen Literatur in Skandinavien bekannt. Ab den 1990er Jahren begann er im Kontext einer Neuorientierung des norwegischen Theaters und der norwegischen Dramatik eine Vielzahl an Theatertexten zu verfassen. Die Methode der Reduktion bezüglich der Figurenkonzeption, der Handlungsstruktur und des sprachlichen Materials sowie die eigentümliche, durch Pausen und Wiederholungen gekennzeichnete Bühnensprache, sollten wesentlich zu einer Intensivierung der ästhetischen Erfahrung für den Rezipienten und Produzenten beitragen. In den existentiellen Theatertexten, wie in *Draum om hausten* und *Svevn*, kreist schließlich alles um einen unbestimmt bleibenden Sinn. Das Ungesagte im Gesagten zeigt sich als der eigentliche Kern von Fosses Arbeiten und kann auf der Bühne in seiner sinnlichen Präsenz erfahrbar gemacht werden.

In der vorliegenden Arbeit werden im Zuge der dramaturgischen Analysen, hinsichtlich einer rezeptions- und wirkungsästhetischen Fragestellung, die jeweils spezifischen ästhetischen Strategien der Theatertexte sowie der Inszenierungen von Luk Perceval und Michael Thalheimer untersucht. Fosses Arbeiten lassen sich zwischen den Konventionen des dramatischen und postdramatischen Theaters beschreiben und zeigen somit einen Bruch mit der Tradition eines psychologisch-realistischen Theaters durch die Betonung der Präsenz, Energetik und geteilten Erfahrung von Akteuren und Rezipienten im Theaterereignis auf.

Because of the characteristic minimalistic style in his novels and poems, the Norwegian author Jon Fosse became known in the 1980s as one of the most important representatives of postmodern literature in Scandinavia. In the beginning of the 1990s he started writing plays in the context of a reorientation in Norwegian theatre and drama. The method of reduction concerning the characters, the plot and the words, and the characteristic dialogues which are full of breaks and repetitions are intended to intensify the aesthetical experience for the recipient and the producer. In his existential plays, like *Draum om hausten* and *Svevn*, everything revolves around a meaning that remains undetermined. That which is unspoken

between the words seems to be the essence of Fosses dramas and can be experienced in its sensual presence on stage.

In this thesis, the specific aesthetical strategies of Fosses dramas as well as their productions by Luk Perceval and Michael Thalheimer will be discussed. This will be done through dramaturgical analysis, with a focus on the reception and impact of the aesthetical strategies. Fosses works can be placed between the conventions of dramatic and postdramatic theatre and therefore illustrate a break with the tradition of a psychological realism in theatre. Instead, the emphasis lies on the presence, energetics and the shared experience of the actor and the recipient in the moment of theatre.

8.3 Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen herzlich bedanken, die mich in meinem Arbeitsprozess unterstützt und motiviert haben. Allen voran danke ich meinen Eltern, für ihre Geduld und ihren Zuspruch während meines gesamten Studiums, das ohne ihre bedingungslose Unterstützung nicht möglich gewesen wäre.

Meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld danke ich für seine konstruktive Kritik und wegweisenden Worte sowie für seine fachliche Unterstützung.

Der Dramaturgie der Münchner Kammerspiele sowie des Deutschen Theaters Berlin danke ich für ihr freundliches Entgegenkommen und die Übermittlung der von mir angefragten Materialien.

Schließlich möchte ich mich bei meinen Kolleginnen und Freunden – Sarah Nussbaumer, Dr. Eva Zernatto, Dipl.-Ing. Johannes Feist, Lise Marie Hammer und ganz besonders Lisa Natmessnig – für ihre konstruktive Kritik und aufbauenden Worte in den letzten Monaten sowie für ihre Zeit und Geduld zum Korrekturlesen danken.

8.4 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Vorname: Marion
 Nachname: Titsch
 Geburtsdatum: 06.01.1984
 Geburtsort: Wien
 Nationalität: Österreich

Ausbildung

1994-2002:

BG & BRG XII Rosasgasse 1-3, 1120 Wien

2002-2009:

Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

- Schwerpunkte: Dramaturgie, Text- und Inszenierungsanalyse
- Freie Wahlfächer: Philosophie, Kunstgeschichte, Cultural Studies

2003-2009:

Diplomstudium der Skandinavistik, Universität Wien

- Hauptsprache: Norwegisch
- Schwerpunkte: Skandinavische Literaturwissenschaft, Soziolinguistik

August 2005 – Juni 2006:

Auslandsaufenthalt an der Universitetet i Oslo (UiO), Norwegen

- Erasmus Stipendium
- Mitbelegung am Institut für Nordische Studien und Theaterwissenschaft

März 2007 – Februar 2008:

Jahrespraktikum im Bereich der Dramaturgie am Volkstheater Wien