



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fragmentarische Formen zeitgenössischer Dramaturgie
in deutsch- und französischsprachigen Theatertexten“

Verfasserin

Mona Schwitzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Herzlichen Dank und aufrichtige Anerkennung richte ich an:

- Dr. Norbert Bachleitner, ao. Professor an der Universität Wien

für die Betreuung der Diplomarbeit

**- Monsieur Jean-Pierre Sarrazac, Professor am Institut d'Études théâtrales
der Université Paris III – Sorbonne Nouvelle**

für wertvolle Hinweise und Anregungen

- Meine Eltern

Christine Schnabl und Herwig Schwitzer

für die Finanzierung meines Studiums und den Glauben an meine Kompetenz

- Meine Oma

Maria Schnabl

für die Mitfinanzierung meines Studiums

- Meine Schwester

Anna Schwitzer

fürs Korrekturlesen und die schwesterliche Freundschaft

- Pablo Leiva

für Kreativität und Geistesklarheit

1. Einleitung.....	5
1.1. Begriffserklärungen	9
Dramaturgie	9
Narration	10
Fabel.....	10
Intrige.....	11
2. Theoretischer Teil	11
2.1. Das Fragment.....	11
Kurze Literaturgeschichte des Fragments.....	11
Definitionen des Fragments	15
2.2 Dramentheorie.....	18
Fragmentarische Theatertexte	18
Die Krise des Dramas im 20. Jahrhundert.....	20
Hybrides Werk und Rhapsodie.....	23
3. Analyse	25
3.1. <i>Bauern sterben</i> von Franz Xaver Kroetz.....	26
3.1.1. Aufbau des Textes	27
3.1.2. Intrige und Diskontinuität.....	29
3.1.3. Naturalismus und « tranche de la vie »	33
3.1.4. <i>Bauern sterben</i> – Zusammenfassung	36
3.2. <i>Cendres de Cailloux</i> von Daniel Danis.....	38
3.2.1. Aufbau und Fabel des Stückes	38
3.2.2. « Le drame a déjà eu lieu » oder das Eindringen der Zeiten	41
3.2.3. Die Vermischung der Zeiten in den Erzählperspektiven	43
3.2.4. Verbindung und Verkettung der einzelnen Episoden	46
3.2.5. <i>Cendres de cailloux</i> – Zusammenfassung	48
3.3. <i>11 september 2001</i> von Michel Vinaver.....	50
3.3.1. Aufbau des Textes	50
3.3.2 Intrige des Stückes.....	53
3.3.3. Zeit, Raum und narrative Instanz.....	58
3.3.4. Montage als Konstruktionsprinzip.....	62
3.3.5. <i>11 september 2001</i> – Zusammenfassung.....	66
3.4. <i>Je tremble (1 et 2)</i> von Joël Pommerat.....	68
3.4.1. Aufbau des Stückes	68
3.4.2. Intrige des Stückes.....	70
3.4.3. Le Présentateur – das rhapsodische Subjekt.....	75
3.4.4. Text als Material	78
3.4.5. <i>Je tremble (1 et 2)</i> – Zusammenfassung.....	80
3.5. <i>Insektarium</i> von Gert Jonke	82
3.5.1. Aufführungs- und Druckfassung	83
3.5.2. Theater als Rahmen.....	86
3.5.3. Kurze Formen – fragmentarische Formen	88
3.5.4. Fragmentarische Dialogszenen, Monologe und Minidramen.....	93
3.5.5. <i>Insektarium</i> – Zusammenfassung.....	95
4. Zusammenfassung	97
Bibliographie.....	103
Primär	103
Sekundär.....	105
Internet:	110
Abstract:	111

1. Einleitung

„Es war nicht der Anfang, als wir anfangen, und es ist nicht das Ende, wenn wir enden. Es ist ein Fragment, das Leben, ohne Anfang und Ende!“

Der Unbekannte in August Strindbergs Nach Damaskus (S 206).

Wir leben in einer fragmentarischen Wirklichkeit. Das Weltbild, das die virtuelle Vernetzung durch Internet und Medien vermittelt, ist in Stücke gerissen und scheint ohne Anfang und ohne Ende zu sein. Die mediale Repräsentation von Realität, die uns im Zeitalter moderner Technologien - von der Natur entfremdet - dominiert, ist weder ganzheitlich noch kann sie so aufgefasst werden. Die Fernsehnachrichten beispielsweise scheinen die ganze Welt ins Wohnzimmer zu holen und sind doch nichts als ein illusorisches Bruchstück der tatsächlichen Geschehnisse. Der menschliche Geist kann die Fülle der Informationen unmöglich erfassen und gibt sich mit einer fragmentarischen Wahrnehmung zufrieden. Indem sich geistige Aneignung nur in Fragmentierung vollziehen kann, bleibt die subjektive Wahrnehmung stets partiell.

Kunst kann als Indikator gesellschaftlicher Wahrnehmungsmuster und ästhetischer Darstellungsansprüche gesehen werden. Im zwanzigsten Jahrhundert hat die Bildkunst Fragmentierung in allen Bereichen aufgenommen; dies nicht zuletzt dank der Impulse der Avantgarde in den Zwanziger Jahren. Formalismus und Surrealismus verwenden anhand von Montage und Collage Realitätsfragmente im Schöpfungsprozess und bringen so heterogene Materialien in die Produktion ein. Sie erweitern damit die kreativen Gestaltungsmittel und öffnen den traditionellen Werkbegriff.

Die Photographie erlebt ihre Blütezeit und wird zu einer wichtigen Domäne künstlerischer Produktion. Wenn der Bruchteil einer Sekunde für die Ewigkeit festgehalten wird, kann die Ambition der Photographie darin gesehen werden, in diesem Augenblick die Essenz der Realität zu öffnen. Und im Bannen des einen Moments nähert sich die Photographie der Fragmentierung des Objekts.

Der Film stellt die wichtigste künstlerische Neuerung im zwanzigsten Jahrhundert dar. Als bewegte Bildmontage kann der Film als Ergebnis fragmentarischer Bildsequenzen wahrgenommen werden. Er wird in Fragmenten gedreht, deren

Anfang und Ende nicht in ihnen selbst, sondern im Schnitt liegen, anhand dessen eine Verbindung zu den jeweils anderen Aufnahmen hergestellt wird. Die Kamera, die den Blick bestimmt, führt Fragmentierung vor allem darin aus, dass sie mit der Großaufnahme das Detail unter die Lupe nimmt und auf den Status einer eigenständigen Ganzheit hebt.

Die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts bezeugt eine Fragmentierung in Stil und Form als Ausdruck moderner Weltanschauung. Mit dem Anbrechen der Moderne und den großen Werken von Joyce und seinen Zeitgenossen geht ein Aufbrechen semantischer und syntaktischer Strukturen einher, das offene Werk- und Sinnzusammenhänge bringt. Fragmente werden als Material in den Schöpfungsprozess einbezogen. Sie entstehen aber auch als Scheitern der kreativen Anstrengung, wie im Fall von Musils *Mann ohne Eigenschaften*, trotz seiner über 1000 Seiten unvollendet und Fragment geblieben.

In der französischen Forschung kann ein verstärktes Interesse an den Erscheinungsformen des Fragments in der Kunst verzeichnet werden. Verschiedene Kolloquien befassten sich mit dem Thema, wie etwa das Kolloquium *Über das Fragment – Du fragment* der Universitäten Orléans und Siegen, aus dem ein Sammelband mit demselben Titel hervorging¹. Oder jenes der Universität Paris III - Sorbonne Nouvelle, das im Dezember 2001 unter dem Titel *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)* stattfand und WissenschaftlerInnen und TheatermacherInnen unter anderem die Möglichkeit gab, zum Thema *Le fragment en question* zu tagen².

Veröffentlichungen zum Thema des Fragments, die im Laufe der Redaktion geschahen, wie beispielsweise *The fragment: an incomplete history*³ oder *Theater des Fragments*⁴, dessen Veröffentlichung Ende 2009 geplant ist, weisen auf das aktuelle Interesse an diesem Phänomen hin.

¹ Camion, Arlette / Drost, Wolfgang u.a. (Hg.): *Über das Fragment – Du fragment*. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Heidelberg, 1999.

² Danan, Joseph / Ryngaert, Jean-Pierre: *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*. Actes du colloque des 6-7-8 décembre 2001 organisé par l'Université Paris III et le Théâtre National de la Colline. *Études théâtrales* 24-25. Louvain-la-Neuve, 2002.

³ Tronzo, William (Hg.): *The fragment: an incomplete history*. Los Angeles, 2009.

⁴ Siegmund, Gerald / Bierl, Anton u.a. (Hg.): *Theater des Fragments. Performative Strategien zwischen Antike und Postmoderne*. Bielefeld, (voraussichtlich) 2009.

Wie wirkt sich nun die moderne Tendenz zum Fragment im zeitgenössischen Theater aus, das an ein Jahrhundert anknüpft, indem fragmentarische Phänomene in zahlreichen Bereichen der Kunst und des Lebens erkennbar sind? Woran zeigt sich die Fragmentierung in dieser Kunst, die mit Stefan Zweig „als Spiel- und Spiegelform des Lebens“⁵ verstanden werden kann?

Das Theater weist zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts eine Veränderung in Darstellung und Inhalt auf, die sich im Laufe der Entwicklung in seiner Form niederschlägt. Peter Szondi erkennt in seiner *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* eine Krise des Dramas, die sich auf die Konstitution dramatischer Werke auswirkt. Von dieser Krise werden im Laufe des 20. Jahrhunderts alle dramatischen Grundpfeiler ergriffen: der Dialog, die *dramatis personae*⁶, ebenso wie die Fabel.

Während Szondi das Ende der dramatischen Form im epischen Theater prophezeit, lehnt die französische Forschung und allen voran Jean-Pierre Sarrazac diese teleologische Perspektive deutscher Dialektik ab. Sie macht sich stattdessen, von Szondis Erkenntnissen der Krise des Dramas ausgehend, auf die Erkundung der neuen Darstellungsformen in der Dramatik gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Sarrazac schlägt den Begriff der Rhapsodie vor, um die freie Form dramatischer Texte zu umfassen, die verschiedene Register sprachlichen Ausdrucks aufnimmt und in ihrem dramatischen Aufbau keine Progression mit Anfang, Mitte und Ende aufweist.

Ich möchte den Komparatisten Peter Szondi und seine bemerkenswerte *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* als Ausgangspunkt für meine vorliegenden Untersuchungen nehmen, von der aus mit Hilfe zahlreicher anregender Beiträge des französischen Theatertheoretikers Jean-Pierre Sarrazac die Theatertexte auf ihre fragmentarische Dramaturgie hin untersucht werden sollen. Die Texte, deren Veröffentlichung zwischen 1984 und 2009, also innerhalb der letzten 25 Jahre geschah, wurden aus dem deutsch- und dem französischsprachigen Sprachraum ausgewählt. Die Zitate der französischsprachigen Texte, die zum Großteil noch

⁵ Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main, 2007.

⁶ Im Deutschen existiert kein passendes Wort, um die Rollen eines dramatischen Textes als dramatische Persönlichkeit zu bezeichnen, wie dies im Französischen mit dem Ausdruck „personnages“ geschieht. Deshalb wird im Folgenden vorwiegend die lateinische Bezeichnung der *dramatis personae* verwendet werden.

nicht in deutscher Übersetzung erschienen sind, wurden von mir selbst in den dazugehörigen Fußnoten übersetzt.

Die Methode meiner Untersuchung ist eine textnahe Analyse, die anhand von möglichen Vergleichen mit anderen Versionen die Vorgehensweise zeitgenössischer Schriftsteller bei der Produktion fragmentarischer Theatertexte aufzuzeigen versucht. Der produktionsästhetische Ansatz konzentriert sich dabei im Hauptaugenmerk auf die formalen und narrativen Besonderheiten der Theaterstücke. Bei jedem Text wird, anschließend an die Analyse von Aufbau und Intrige des Stückes, jenes Thema genauer untersucht, das im Zusammenhang mit fragmentarischer Darstellung von allgemeiner und in Bezug auf das jeweilige Stück von besonderer Bedeutung ist. Es kommen dabei Konzepte wie Montage, Rhapsodie, „tranche de la vie“, kurze Formen und Diskontinuität, aber auch Aspekte wie das Eindringen der Zeiten oder die Verbindung der Fragmente zur Sprache. So sollen die Besonderheiten fragmentarischer Darstellung in Theatertexten der Jahrtausendwende erkennbar werden.

Um diese Analyse unter dem Fokus des Fragments zu gestalten, werden im ersten und theoretischen Teil der Arbeit die Besonderheiten des Fragments und des Fragmentarischen herausgearbeitet. Fragmente an sich existieren seit jeher in der Literatur, die Textbruchstücke und unvollendete Werke in jedem Genre und in jeder Epoche aufweist. Goethe schreibt in den *Maximen und Reflexionen*:

Literatur ist das Fragment der Fragmente; das wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das wenigste übrig geblieben. [...] Die Literatur ist von Haus aus fragmentarisch.⁷

Was aber ist eigentlich ein Fragment? Nach welchen Kriterien kann ein Fragment definiert werden? Ein konkreter Zugang und allgemeiner Vergleich fragmentarischer Werke wird dadurch erschwert, dass der Begriff einer semantischen Offenheit unterliegt und im weiten Feld möglicher Fragmente erst einmal Orientierung benötigt und ein Weg gefunden werden muss. Um die Entwicklung des verwendeten Fragmentbegriffs zu verstehen und ihn eindeutiger

⁷ Goethe, Johann Wolfgang: *Maximen und Reflexionen* In: Goethe Werke, Bd. 12.: *Schriften zur Kunst und Literatur*. Hamburger Ausgabe, 1967. S 494.

zu umkreisen, soll deshalb ganz zu Beginn der vorliegenden Arbeit eine kurze Literaturgeschichte des Fragments nachgezeichnet und anschließend versucht werden, verschiedene Definitionen nachzuvollziehen. Auf die Dramentheorie des zwanzigsten Jahrhunderts angewandt, soll der Begriff in Bezug zu dramatischen Texten erfasst und erklärt werden.

1.1. Begriffserklärungen

Dramaturgie

Dramaturgie kann als die Kunst der Komposition eines Theaterstückes verstanden werden. Jeder Theatertext verfügt über einen ihm eigenen dramaturgischen Aufbau. Diese Besonderheiten in der Konstruktion und im Zusammenspiel des Dialogs, der *dramatis personae* und der Fabel, versucht die Dramaturgie anhand der Bearbeitung des Textes zu erkennen und herauszuarbeiten. Im Prozess einer Kreation kann durch solch vorbereitende Analyse eine fundierte ästhetische und ideologische Interpretation auf der Bühne ermöglicht werden. Die Dramaturgie zielt darauf ab, eine literarische Grundlage zu sichern, die eine reflektierte Übersetzung des Textes auf die Bühne garantiert.

Im ursprünglichen und geläufigen Sprachgebrauch bezeichnet das französische Wort *dramaturge* die Person, die einen dramatischen Text verfasst. Diese sprachliche Parallele kommt nicht von ungefähr, sind es doch meist DramatikerInnen, die den dramaturgischen Anspruch an Stücke etablieren, wie zum Beispiel im 18. Jahrhundert Lessing mit seiner *Hamburgischen Dramaturgie*. Das bekannteste, älteste und bis heute dominanteste Dokument dieser Art ist die *Poetik* des Aristoteles aus dem dritten Jahrhundert vor Christus. Aristoteles etabliert darin wie Stoff und Ausführung eines dramatischen Textes beschaffen sein müssen und beeinflusst die Kunst der Dramatik bis heute.

Narration

Narration bedeutet Erzählung und bezeichnet sowohl den Akt des Erzählens als auch sein Ergebnis. Als Akt impliziert sie die Anwesenheit einer Erzählfigur und wird vor allem in Zusammenhang mit epischen Texten von Bedeutung. Um den dramaturgischen Aufbau eines dramatischen Textes zu erkennen, ist die Narration als Ergebnis des Aktes von Bedeutung. Sie stellt das Zusammenspiel von Fakten und stilistischen Mitteln dar und organisiert die Darstellung des dramatischen Geschehens.

Um zwischen der Erzählung und dem Erzählablauf dramatischer Darstellung unterscheiden zu können, werden die Begriffe Fabel und Intrige verwendet, die gemeinsam die Narration ausmachen.

Fabel

Unter Fabel versteht sich das System der Fakten, die in einem Stück dargestellt werden. Sie stellt den narrativen Gehalt eines Stückes dar und ist die Summe der Geschehnisse, die in einem Theaterstück ausgeführt werden. Oft kann sie auf die Frage „Was erzählt mir das?“ gefunden und in wenigen Sätzen beantwortet werden. Die Fabel bezeichnet die erzählte Geschichte. Sie beinhaltet alle Informationen, die die Geschichte begründen. Als Geschehnis der Geschichte vorhergehend, umfasst sie selbst jene, die sich zeitlich noch vor der dargestellten Aktion abspielen und in sie hineinwirken. Die Fabel kann damit als vorangehendes Material gesehen werden, das im Laufe des Dramas organisiert wird.

Die russischen Formalisten unterscheiden zwischen Fabel und Sujet als Geschehen und Geschichte. Die Fabel benennt dabei die Gesamtheit der Geschehnisse in chronologisch-kausaler Abfolge; das Sujet dagegen organisiert dieses Geschehen zu einer Geschichte mit dramatischem Aufbau. Die Fabel umfasst also, was sich tatsächlich ereignet, das Sujet hingegen ist die Art und Weise, wie davon erzählt wird⁸. In der Literatur wird der Begriff der Fabel oftmals in mehrdeutigem Bezug verwendet und mit der Intrige verwechselt.

⁸ Vgl. Tomachevski, B.: *Thématique*. S 268. In: Todorov, Tzvetan (Hg.): *Théorie de la littérature*. Paris, 1965. S 263 - 307.

Intrige

Die Intrige kann mit dem Sujet der russischen Formalisten gleichgesetzt werden. Sie ist die Darstellung der Geschichte in einem dramatischen Kontinuum. Sie organisiert die Elemente zu einem Erzählablauf und bestimmt den Aufbau der Erzählung. Die Intrige beschreibt den Ablauf der Handlung, indem sie zum Organisationsprinzip der Erzählung wird. Sie vermittelt die Fabel im Zusammenhang aller Details der Handlung, auch jener, die für die Fabel nicht unbedingt von Bedeutung sein müssen. Die Intrige bezeichnet also die Struktur eines Stückes. Sie organisiert den Ablauf und garantiert die Verknüpfung der Handlung zu einer dramatischen Logik.

2. Theoretischer Teil

2.1. Das Fragment

Kurze Literaturgeschichte des Fragments

Das Wort Fragment kommt vom lateinischen *fragmen*, *fragmentum* und leitet sich von *frangere* ab, was so viel wie „zertrümmern, zerbrechen“ bedeutet. Mit dieser Etymologie gehen der Verlust einer Ganzheit und ein Bruch in kleinere Einheiten einher. Und tatsächlich ist die geläufigste Definition des Fragments jene eines Bruchstückes, das seinen ursprünglichen Kontext verloren hat. Der Bruch kann in Folge der unvollständigen Überlieferung entstanden sein, wie es beispielsweise bei der *Poetik* des Aristoteles oder auch den Fragmenten der Vorsokratiker der Fall ist. Aber auch Texte, die aufgrund äußerer Umstände wie Erkrankung, moralischer Ermüdung oder Tod des Autors unvollständig geblieben sind, werden als Fragmente bezeichnet.

Schließlich finden sich aber auch zahlreiche Werke, deren Unabgeschlossenheit in ihrer inneren Struktur angelegt ist. Diese Bewegung geht vom 18. Jahrhundert aus, in dem eine fragmentarische Schreibweise erstmals zu einem bewussten Gestaltungsprinzip erhoben wurde. Ein erheblicher Beitrag zur Anerkennung des ästhetischen Status eines Fragments erfolgt durch Johann Joachim Winckelmann

und dessen *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* (1759). Indem er das Bruchstück der Herkules-Statue auf seine ideale Vollkommenheit hin transzendiert und versucht, sie sprachlich anhand des erhaltenen Fragments zu rekonstruieren, erkennt er darin ein Werk, „welches das vollkommenste in seiner Art und unter die höchsten Hervorbringungen der Kunst zu zählen ist“⁹. Winckelmann orientiert sich in seiner Beschreibung am verlorenen Ideal der vollkommenen Statue und erhebt den Torso zum *pars pro toto*. Ihm gelingt damit die sprachliche Darstellung ästhetischer Bruchstückhaftigkeit als Teil eines abwesenden Ganzen. Winckelmann legt mit seinem Text einen wichtigen Grundstein zur ästhetischen Anerkennung fragmentarischer Werke und verfasst damit einen „Gründungstext in der Geschichte des neueren Fragmentarismus“¹⁰.

Die Frühromantiker und ihnen voran Friedrich Schlegel erheben das Fragment wenig später zu einem eigenständigen literarischen Gestaltungsprinzip. Sie fordern eine Literatur, die die Idee des Fragments notwendigerweise aufnimmt. Während dies auf formaler Ebene in aphoristischer Form geschieht, soll auf inhaltlicher Ebene die Unmöglichkeit von abgeschlossenem Sinn eingestanden und in die literarische Konzeption aufgenommen werden. Das 116. *Athenäumsfragment* besagt: „Die romantische Dichtung ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet werden kann.“¹¹ Abgeschlossenheit befindet sich in der Zukunft und kann niemals vollständig eingelöst werden. Literatur wird hier zu einem *pars pro toto*, allerdings *à priori*, als Teil eines niemals einlösbaren, abwesenden Ganzen. Sie unternimmt die „Andeutung des Undarstellbaren, indem sie die Reflexionsbewegungen des romantischen Geistes manifestiert“¹². Ganzheitsästhetik eines organischen Werks zerbricht und Text fällt „als geschichtlich offener und universeller Bedeutungszusammenhang“ auf die Stufe des „Durchgangsstadiums für den sich historisch entfaltenden Sinn der Poesie zurück“¹³.

⁹ [http://elib.at/index.php?title=Kunst - Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom - Johann Joachim Winckelmann](http://elib.at/index.php?title=Kunst_-_Beschreibung_des_Torso_im_Belvedere_zu_Rom_-_Johann_Joachim_Winckelmann), 10. Februar 2009.

¹⁰ Neumann, Peter Horst: *Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus*. In: Dällenbach/Hart Nibbrig: *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main, 1984. S 266.

¹¹ www.uni-bonn.de/~hschneid/romantik5.ppt, 30. April 2009.

¹² Ostermann, Eberhard: *Fragment*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 3. Darmstadt, 1996. S 460.

¹³ Ebenda. S 461.

Das Fragment wird zum romantischen Genre *par excellence*. Zahlreiche Texte werden in fragmentarischer Form veröffentlicht, wie die *Kritische(n) Fragmente* (1797) F. Schlegels, der Gedichtband *Blütenstaub* (1798) von Novalis oder die kollektiven Fragmente, die in der Zeitschrift *Athenäum* ab 1798 und größtenteils ohne Angabe der Autorschaft veröffentlicht werden. Dennoch ist in den Schriften der Romantiker keine Definition des Fragments zu finden. Poesie kann nur von Poesie selbst kritisiert werden, hält F. Schlegel im 117. seiner *Kritischen Fragmente* fest und begründet damit unter anderem die Selbstreflexivität von Texten ab der Romantik. Kann die Schwierigkeit, ein Fragment eindeutig zu erfassen, insofern verstanden werden, als eine Definition des Fragments schon in der Epoche ausbleibt, in der fragmentarische Gestaltung erstmals zum Prinzip erhoben wird?

Die Definition von Fragmenten muss also in den Fragmenten selbst gesucht werden. So besagt das 206. *Athenäumsfragment*: „Das Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“¹⁴ Diese metaphorische Definition setzt das Fragment in Vergleich mit einem kleinen Kunstwerk. Selbst nicht direkt Werk, muss es doch in seiner Beziehung dazu verstanden werden und sein Ganzes muss von äußeren Gegebenheiten unabhängig im Fragment selbst erkannt werden. Lacoue-Labarthe und Nancy schreiben in Bezug darauf:

La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur un mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment.¹⁵

Ganzheit ist also nicht die Summe der Teile, sondern existiert in den Fragmenten selbst als Eigenart ihrer Beschaffenheit. Ganzheit wird zu Mehrheit, zu Pluralität, die in jedem Fragment verwirklicht werden kann.

Die frühromantische Perspektive der Literatur als ewig werdendes Fragment, das sich Absolutheitsanspruch und einheitlichem Sinn entzieht, findet sich in der selbstreflexiven Dichtung der Moderne seit Mallarmé wieder.

¹⁴ www.uni-bonn.de/~hschneid/romantik5.ppt, 30. April 2009.

¹⁵ Lacoue-Labarthe, Philippe / Nancy, Jean-Luc: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, 1978. S 64. [Totalität ist im Fragment selbst in seiner individuellen Abgeschlossenheit. Insofern bildet die pluralistische Totalität der Fragmente nicht ein Ganzes aus, (sagen wir, im mathematischen Sinne), sondern erwidert in jedem Fragment das Ganze als das Fragmentarische selbst.]

Nicht die in der Frühromantik durch den poetischen Ausgriff auf eine noch unvollendete, geschichtliche Welt anvisierte unendliche Streuung des Sinns, sondern dessen ebenso unendliche Sammlung in einem Text, in dem Buch schlechthin, bildet hier die Bedingung für die Ausstrahlungskraft der fragmentarischen Form.¹⁶

Die Literatur der Moderne weist fragmentarische Phänomene in zahlreichen Erscheinungen und allen Gattungen auf. Unvollständige, zerbrochene Strukturen und verschiedenste Einflüsse von außen verknüpfen den Text zu einem dichten, vielschichtigen Gewebe. Durch die „vielfachen Möglichkeiten literarischer Unterbrechung, sprachlicher Zerstückelung und semantischer Offenheit“¹⁷ nimmt die moderne Literatur das Prinzip des Fragments als konstitutives Merkmal in ihre Beschaffenheit auf. Ein Bruch der klassischen organischen Werkeinheit bringt Fragmente als Material in den Schöpfungsprozess ein und wertet sie zu einem Element der Konstruktion auf. Mit einer „Aufhebung des geschlossenen Werkbegriffs“ nimmt die Literatur „an der prinzipiellen Gleichstellung des Fragments mit dem Nicht-Fragmentarischen, die ein Merkmal der Kunst der Moderne ist“¹⁸, teil.

Die Relevanz des Fragments im 20. Jahrhundert spiegelt sich in den zahlreichen ästhetischen Theorien dazu wieder. Eberhard Ostermann hat sie in seinem Werk *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*¹⁹ übersichtlich und von der Zeit Goethes und Schillers über die Frühromantik bis in die Gegenwart zusammengefasst. Im 20. Jahrhundert beschreibt er einerseits geschichtsphilosophische Ansätze Benjamins, Blochs und Adornos, andererseits dekonstruktivistische Perspektiven Nietzsches, Derridas und Foucaults. Da die philosophischen Überlegungen im produktionsästhetischen Fokus dieser Arbeit nicht unbedingt erklärend sind, wird hier für nähere Erörterungen lediglich auf das Werk Ostermanns²⁰ verwiesen. Andere französische Philosophen, wie Maurice Blanchot²¹ oder Jean Baudrillard²², die sich ebenfalls mit dem Fragment auseinandergesetzt haben, sind bei Ostermann nicht behandelt.

¹⁶ Ostermann, Eberhard: *Fragment*. S 461.

¹⁷ Ebenda. S 461.

¹⁸ Neumann, Peter Horst: *Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus*. S 258.

¹⁹ Ostermann, Eberhard: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München, 1999.

²⁰ Die Überlegungen Ostermanns finden sich noch einmal zusammengefasst in: Christ, Barbara: *Die Splitter des Scheins. Friedrich Schiller und Heiner Müller. Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments*. Paderborn, 1996. S 161-172.

²¹ Blanchot, Maurice: *L'entretien infini*. Paris, 1971

²² Baudrillard, Jean: *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*. Paris, 2001.

Eine Darstellung der „Geschichte des modernen Fragmentarismus“²³ gibt es, wie Neumann schon 1984 bemerkt, auch heute noch nicht. Sie müsste in verschiedenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen ansetzen und interdisziplinär arbeiten, um das Phänomen des Fragments im 20. Jahrhundert erfassen zu können.

In der Literaturgeschichte finden sich - zusammengefasst - folgende Arten von Fragmenten: jene, die eine äußere Unabgeschlossenheit aufweisen, da sie entweder durch unvollständige Überlieferung ihre textuelle Einheit verloren haben, oder da sie nicht zum Abschluss des Schreibprozesses gelangen konnten. Solche Fragmente können als Bruchstücke bezeichnet werden.

Außerdem jene, die ihren fragmentarischen Status zum Prinzip erheben und Unabgeschlossenheit und Pluralität bewusst erzielen wollen, wie die Fragmente der Romantik. Die Literatur der Moderne baut auf den Prämissen der romantischen Philosophen auf. Semantische und formelle Offenheit werden zu einem konstitutiven Merkmal in der Kunst. Mit offenen Strukturen verweisen die Werke auf ihre Prozesshaftigkeit und bezeugen den Bruch der geschlossenen Werkeinheit. Die Literatur des 20. Jahrhunderts nimmt fragmentarische Konstruktionsprinzipien in allen Gattungen auf.

Definitionen des Fragments

Die unterschiedlichen Definitionen und Ansätze, um die Eigenschaften eines Fragments zu bestimmen, zeugen von der semantischen Offenheit seines Begriffes. Ein Vergleich der unterschiedlichen Definitionen soll Licht hinter den Charakter des Fragments bringen.

Michael Braun²⁴ unterscheidet in literaturwissenschaftlicher Hinsicht zwischen überlieferungsbedingten, produktionsbedingten, konzeptionellen und rezeptionsbedingten Fragmenten.

Die beiden ersten Kategorien bezeugen fragmentarischen Charakter durch äußere Umstände, wie unvollständige Überlieferung beziehungsweise fehlende

²³ Neumann, Peter Horst: *Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus*. S 258.

²⁴ Vgl. Braun, Michael: « Hörreste, Sehreste ». *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*. Köln/Weimar/Wien, 2002. S 16-29.

Vollendung aufgrund moralischer Ermüdung oder Tod des Autors, und werden zu literarischen Bruchstücken. Der Begriff konzeptioneller Fragmente kann in produktionsästhetischer Perspektive aufschlussreich werden. Braun fasst darunter Texte, die fragmentarische Darstellung als Konstruktionsprinzip anwenden, sowie solche, die auf ein eindeutiges und geplantes Ende verzichten und unvollendet bleiben. Unter rezeptionsbedingten Fragmenten versteht er offene und mehrdeutige Werke, die einen Appell an die RezipientInnen zur Ergänzung tun. „Das Fragment entsteht erst im Kopf des Zuschauers als Gesamt der Bruchstücke“²⁵ schreibt er in Anlehnung an Heiner Müller, der den Prozesscharakter fragmentarischer Werke betont.

Lucien Dällenbach hebt im Vorwort zu *Fragment und Totalität* hervor, dass sich ein Fragment nur in Abhängigkeit zu Totalität denken lässt. So unterscheidet er Fragmente, die als Teil von einem Ganzen abgerissen sind, „dessen Vollständigkeit nicht in Frage steht.“²⁶ Da nur der Bruch zwischen Teil und Ganzem den Charakter des Fragments ausmacht, verliert es jenen bei vollständiger Vereinigung. Der Fragmentcharakter wird dadurch temporär und ist im Fokus fragmentarischer Werke nicht relevant.

Schließlich definiert er „das Fragment als Teil eines Ganzen, dem es in zeitlicher Hinsicht nicht mehr oder noch nicht angehört und für dessen Abwesenheit es in stückhafter Präsenz entsteht.“²⁷ Es handelt sich dabei einerseits um jene Fragmente, die durch den Einfluss der Zeit und die Umstände der Überlieferung oder der Entstehung zu Bruchstücken werden. Andererseits kommt hier die fragmentarische Konzeption der Romantik ins Spiel, die sich geschichtlicher Abgeschlossenheit entzieht.

Eine dritte Definition betont den absoluten Bruch von Fragment zu Totalität, die als nicht verfügbar gilt. Dällenbach schreibt:

Hier ist das Fragment weder Moment eines Totalisierungsprozesses, noch Element eines wie immer zu denkenden Ganzen, noch eine Miniatur-Ganzheit wie etwa Sentenz, Aphorismus, Haiku. In solcher radikaler

²⁵ Ebenda. S 26.

²⁶ Dällenbach, Lucien: *Fragmentarisches Vorwort*. In: Dällenbach, Lucien/ Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main, 1984. S 15.

²⁷ Ebenda. S 15.

Abkoppelung, die den Fragmentbegriff selbst aufzulösen droht, hat das Fragment weder einen Bezug nach außen, noch auf sich selbst.²⁸

Dällenbach erschwert die begriffliche Erfassung dieser dritten Konzeption damit, dass er vor jeglicher Kategorisierung warnt. Er stellt das Fragment außerhalb einer Totalität, die er als Konzept dennoch nicht aufgeben möchte, und stiftet damit Verwirrung in Bezug auf den Charakter jener dritten Art des absoluten Fragments.

Lacoue-Labarthe und Nancy geben in ihrer Untersuchung zur Beschaffenheit des Fragments Totalität als Bezugspunkt auf und betonen anstelle dessen den Mangel von Einheit und Vollständigkeit, sowie den Pluralitätscharakter fragmentarischer Texte. Fragmente zeichnen sich durch ihre Unabgeschlossenheit, sowie durch die Vielfältigkeit in ihrer Ausführung aus. Fragmentarisch schreiben heißt deshalb in Fragmenten schreiben²⁹.

Zusammenfassend können folgende Erkenntnisse notiert werden:

Der Begriff des Fragments unterliegt einer semantischen Offenheit. Er kann je nach Perspektive verschieden aufgefasst werden. Prinzipiell verzeichnen Fragmente einen Bruch mit Einheit und Vollständigkeit. Ist jene aufgrund zeitlicher, äußerer Umstände nicht garantiert, werden sie zu Bruchstücken. Brechen Texte mit einheitlichem Sinn zugunsten eines offenen Bedeutungszusammenhangs, so stehen die vorhandenen Teile für das Abwesende, für das Angedeutete ein. Jedes Fragment findet seine vollständige Entfaltung dabei erst im Vorgang der Rezeption.

Eine allgemeine Definition fragmentarischer Erscheinungsform kann nicht gegeben werden. Fragmente finden sich im 20. Jahrhundert in konzeptioneller Verwendung als Grundlage eines offen angelegten Konstruktionsprinzips und als Elemente semantischer und stilistischer Offenheit. Sie verweisen auf Brüche und Unterbrechungen, auf Leerstellen, auf Widersprüche, auf Vielseitigkeit, auf Heterogenität und auf multiple Deutungsmöglichkeiten.

²⁸ Ebenda. S 15.

²⁹ Lacoue-Labarthe, Philippe / Nancy, Jean-Luc: *L'absolu littéraire*. S 64. [„L'individualité fragmentaire est avant tout celle de la multiplicité qui est inhérente au genre [...]; écrire en fragment, c'est écrire en fragments.“]

Welche Merkmale können in fragmentarischen Texten zu Ende des zwanzigsten Jahrhunderts erkannt werden? Mit welchen narrativen Stilmitteln werden Texte konstituiert, die ihre fragmentarische Form nicht dem Einfluss der Zeit verdanken? Wie verfahren SchriftstellerInnen, die an ein Jahrhundert anknüpfen, in dem das Phänomen fragmentarischer Darstellung in allen Kunstformen erkannt werden kann? Kann das Bruchstückhafte, das ursprünglich die äußere Form kennzeichnete, anhand der zeitlich synchronen Lektüre in der Eigenart der Ausführung gesehen werden?

Diese Fragen wollen wir in Bezug auf zeitgenössisches Theater beleuchten und uns damit den Fragmenten in der Lektüre von fragmentarischen Texten nähern.

2.2 Dramentheorie

Fragmentarische Theatertexte

„Literarische Texte und Kunstwerke können als F[ragmente] bezeichnet werden, wenn sie an mindestens einer Stelle ihrer gegebenen oder ideellen Struktur eine Unterbrechung aufweisen.“³⁰ Wenn der narrative Aufbau eines Theaterstückes als strukturelles Grundgerüst gesehen wird, so kann die gegebene Struktur mit der Intrige und die ideelle Struktur mit der Fabel gleichgesetzt werden. Unterbrechung müsste sich in der narrativen Analyse demnach in Intrige oder Fabel äußern, die gemeinsam, neben Dialog und *dramatis personae*, die Basis eines dramatischen Textes bilden.

Ein Fragment kann, anhand mancher vorangegangener Definition, in Bezug zu einem (verlorenen oder abwesenden) Ganzen gesetzt werden. Aristoteles schreibt in der *Poetik*: „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.“³¹ Er definiert damit Ganzheit der Handlung und verweist auf die notwendige lineare Narration mit logisch-dramatischem Aufbau. Ein Fragment ist im Gegensatz dazu ein

³⁰ Ostermann, Eberhard: *Fragment*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 3. Darmstadt, 1996. S. 454/455.

³¹ Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart, 1982. S. 25.

Bruchstück, das meist weder Anfang, noch Ende besitzt.³² Fragmentarische Theatertexte entziehen sich einer Linearität der Erzählung, die auf dem Grundriss des aristotelischen Modells aufbauen würde, und negieren den Anspruch „einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung“³³.

Die Intrige baut nicht mehr auf einen logisch-dramatischen Zusammenhang, sondern wird durch Diskontinuität und durch Unterbrechung in Einzelteile zersetzt. Die einzelnen Teile folgen nicht notwendigerweise aufeinander, sie sind untereinander unabhängig. Der zeitliche Verlauf innerhalb eines Stückes baut auf keinem kausalen Zusammenhang der Ereignisse und verlässt damit die dramatische Logik des Aristoteles.

Die Fabel wird durch die Unterbrechung der Intrige oftmals zu einem Bruchstück. Sie zersplittert und stellt kein einheitliches Ganzes mehr dar. Aristoteles sieht in der Fabel noch „die Nachahmung einer einzigen, und zwar einer ganzen Handlung“³⁴. Ihre ausschlaggebenden Merkmale sind demnach Vollständigkeit, sowie Anordnung und Ausdehnung. Aristoteles vergleicht die Beschaffenheit der Fabel mit der Größe eines Tiers, indem er schreibt:

Ferner ist das Schöne bei einem Lebewesen und bei jedem Gegenstand, der aus etwas zusammengesetzt ist, nicht nur dadurch bedingt, daß die Teile in bestimmter Weise angeordnet sind; es muß vielmehr auch eine bestimmte Größe haben. Das Schöne beruht nämlich auf der Größe und der Anordnung. Deshalb kann weder ein ganz kleines Lebewesen schön sein (die Anschauung verwirrt sich nämlich, wenn ihr Gegenstand einer nicht mehr wahrnehmbaren Größe nahe kommt) noch ein ganz großes (die Anschauung kommt nämlich nicht auf einmal zustande, vielmehr entweicht den Anschauenden die Einheit und die Ganzheit aus der Anschauung, wie wenn ein Lebewesen eine Größe von zehntausend Stadien hätte). Demzufolge müssen, wie bei Gegenständen und Lebewesen eine bestimmte Größe erforderlich ist und diese übersichtlich sein soll, so auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar eine Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt.³⁵

³² Aristoteles schreibt: „Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt [...] während nach ihm nichts anderes mehr eintritt.“ (S 25)

³³ Ebenda. S 25.

³⁴ Ebenda. S 29.

³⁵ Ebenda. S 25/27.

Fragmentarische Theatertexte widersetzen sich diesem Anspruch an Vollständigkeit und perfekte Ausdehnung der Fabel, der auf der kausalen Verkettung der Intrige beruht. Sie operieren stattdessen mit Montage und organisieren die Fragmente zu einem diskontinuierlichen Zusammenhang. Die dramatischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, die zwar erst von der französischen Klassik zu Ende des 17. Jahrhunderts reklamiert wurden, seitdem jedoch die Theatertheorie beherrschen, sind damit entkräftet. Während der Anspruch nach Einheit der Zeit und des Ortes in verschiedensten Epochen und dramatischen Stilen in Frage gestellt ist, wird mit der Ablehnung der Fabel als schönes Lebewesen auch die Einheit der Handlung durchbrochen.

In fragmentarischen Theatertexten kann die Intrige nicht mehr als dramatisch-logischer Verlauf erkannt werden und die Fabel wird somit aus Bruchstücken montiert. Das Fragmentarische in Theatertexten müsste insofern in der Unterbrechung linearer Narration und Ganzheit der Handlung zu finden sein.

Die Krise des Dramas im 20. Jahrhundert

Fragmentarische Theatertexte stehen im Gegensatz zum Modell des absoluten Dramas, das Szondi zu Beginn der *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* beschreibt. Er entwickelt es in Bezug auf Hegel und als Drama der Neuzeit auf die Renaissance und die Tradition der französischen Klassik zurückgreifend. Weder das barocke Drama noch das elisabethanische Theater Shakespeares sind in die Überlegungen impliziert. Dem Modell des absoluten Dramas setzt Szondi das Drama zur Wende des 20. Jahrhunderts gegenüber und stellt eine Krise des „gegenwärtigen zwischenmenschlichen Geschehens“³⁶ fest.

Szondi stellt an den Beginn seiner *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* die Merkmale des absoluten Dramas, anhand derer er den Paradigmawechsel dramatischen Anspruchs im modernen Drama aufzeigen kann. Das absolute Drama kann auch als Gegenmodell zu fragmentarischen Theatertexten gesehen werden.

³⁶ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main, 1965. S 74.

„Das Drama ist absolut“³⁷, indem es alles ihm Äußerliche ausschließt. Seine Sphäre ist das Zwischenmenschliche, sein Ausdruck der Dialog. Im Dialog wird Innerliches veräußerlicht und zu Aktion. Aktion konstituiert das Drama und repräsentiert seinen Inhalt. In der Epik hingegen geschieht dies durch Narration, die von einem Erzähler vermittelt wird. Die direkte Darstellung des Geschehens im absoluten Drama entspringt dem aristotelischen Konzept der Mimesis, also der dramatischen Nachahmung von Handlung.

Das absolute Drama stellt einen in sich geschlossenen Kosmos dar, der auf sich selbst verweist und nichts außer sich kennt. Somit gestattet es weder Variation noch Zitat, die sich auf etwas dem Drama Äußerliches beziehen würden. „Indem das Drama primär ist, ist seine Zeit auch je die Gegenwart. [...] Der Zeitverlauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge. Das Drama steht als Absolutes selbst dafür ein, es stiftet seine Zeit selbst.“³⁸ Vergangenheit kennt es nur als vergangene Gegenwart, die als solche nicht mehr aktuell ist.

Die Forderung nach Einheit der Zeit ist in dieser dramatischen Gegenwart begründet. „Die zeitliche Zerrissenheit der Szenen ist gegen das Prinzip der absoluten Gegenwartsfolge gerichtet, da jede Szene ihre Vorgeschichte und Folge (Vergangenheit und Zukunft) außerhalb des Spiels hat.“³⁹ Das absolute Drama vermeidet eine ihm fremde zeitliche oder narrative Instanz. Es verlangt stattdessen Kausalität der Szenen. Indem sich die Szenen selbst hervorbringen und auseinander entspringen, kann die implizite Anwesenheit eines Monteurs oder einer Erzählperson verhindert werden.

„Der Dramatiker ist im Drama abwesend.“⁴⁰ Sein Ausdruck kann nicht direkt, sondern nur indirekt über seine Figuren stattfinden. Auch die Zuschauenden sind nicht in die Struktur des Dramas einbezogen. Ihre Anwesenheit kann im absoluten Drama nur durch Identifizierung mit den Figuren erfolgen, nicht aber durch direkte Ansprache oder Einbeziehung in das Geschehen.

Szondi stellt in der Analyse von Stücken Tschechows, Ibsens, Strindbergs, Maeterlincks und Hauptmanns eine Veränderung im Modus der Darstellung

³⁷ Ebenda. S 15.

³⁸ Ebenda. S 17.

³⁹ Ebenda. S 18.

⁴⁰ Ebenda. S 15.

dramatischer Texte gegen Ende des 19. Jahrhunderts fest. Die Begründung der sogenannten Krise des absoluten Dramas sucht Szondi in der hegelianischen Dialektik von Form und Inhalt. So folgt eine Veränderung des Darstellungsmodus aus der Änderung des Dargestellten. Durch eine Wandlung des Inhalts äußert sich die dramatische Dichtungsform nicht mehr wie bisher als gegenwärtiges zwischenmenschliches Geschehen.

Die absolute Gegenwärtigkeit wird verneint, indem die Zeit im Drama zum Thema wird. Die Vergangenheit dringt in das Drama ein und bringt seine Gegenwart in Bedrängnis. Dies geschieht zur letzten Jahrhundertwende auf der Ebene des Inhalts⁴¹, fordert aber in der folgenden Entwicklung eine Aktualisierung des Zeitverlaufs in der Form des Dramas. Die zwischenmenschliche Sphäre des Dialogs als Instrument der Aktion verliert seine Alleinherrschaft. In den dramatischen Kosmos dringen außermenschliche ökonomisch-politische Umstände ebenso ein, wie er selbst in innermenschliche Darstellung vordringt. So wie der *stream of consciousness* im Roman mit *Ulysses* (1914) erstmals innere Vorgänge direkt vermittelt, beginnen auch dramatische Formen die psychischen Zustände und die Isolierung von Individuen in ihren Stoff aufzunehmen⁴². Das Geschehen besteht damit nicht mehr ausschließlich aus der Vermittlung innerlicher Vorgänge, die sich in Aktion objektivieren. Die epische Thematik wird stattdessen durch Narration vermittelt.

Szondi konstatiert im Widerspruch epischer Thematik und dramatischer Form eine Krise des Dramas. Diese wirkt sich, wie Jean-Pierre Sarrazac in Bezug auf die weitere Entwicklung des Dramas im 20. Jahrhundert feststellt, in allen das Drama konstituierenden Elementen aus: eine Krise der Fabel in Zerstückelung und Fragmentierung der Aktion; eine Krise der *dramatis personae*, die zum Vortritt von Figuren und Stimmen in den Hintergrund treten; eine Krise des Dialogs in mangelhafter zwischenmenschlicher Kommunikation und der Verinnerlichung der Aktion durch die Sprache; sowie schließlich, in Anlehnung an Hans-Thies Lehmann⁴³, eine Krise der Aufführung, die die Beziehung der Bühne zum

⁴¹ So zum Beispiel bei Ibsens *John Gabriel Borkman* (1896), wo Gegenwart zu erinnerter Vergangenheit wird und die vergangene, vergeudete Zeit als Thema in den Dialog eindringt.

⁴² Vgl. zum Beispiel die Vereinsamung von *Minetti* im gleichnamigen Stück Thomas Bernhards.

⁴³ Lehmann, Hans-Thies : *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999.

Zuschauerraum in Frage stellt und eine Vorherrschaft des Textes über die Bühne verwirft.⁴⁴

Hybrides Werk und Rhapsodie

In der weiteren Dramenentwicklung erkennt Szondi einen Vorgang, „in dem sich Thematisches zur Form niederschlägt und die alte Form sprengt.“⁴⁵ Auf die paradigmatische Veränderung des Dramas folgt eine Erneuerung der dramatischen Form. Dramatische Texte werden zu hybriden Werken, die epische als auch lyrische Sprachregister in ihren Ausdruck aufnehmen. Sie vereinen dramatische Momente mit narrativen Abschnitten und mit lyrischen Ausdrucksformen. Die Genregrenzen verwischen und dringen in die Werke ein. Es kommt zu einer Pluralität der Formen, die sich zu einem Mosaik unterschiedlicher Schreibweisen vermischen.

Das Eindringen epischer Stoffe führt zu einer Episierung des Dramas. Eine Darstellung narrativer Elemente in der dramatischen Struktur wird durch das epische Ich ermöglicht. Das epische Ich erlaubt die Bevorzugung der Narration vor der Aktion. Es stellt eine reflexive Distanz zum Drama dar. Es berichtet über das Geschehen, das sich nicht mehr selbst hervorbringt, sondern durch das epische Ich vermittelt wird. In das Geschehen ist dieses oft nicht direkt involviert, sondern wird zu dessen Erzählinstanz. Die Episierung des Dramas führt zu einer „Einbeziehung des Dichters, der als episches Ich das Wort nimmt.“⁴⁶

Sarrazac entwickelt das Konzept der Rhapsodie, die als freie Form die Vereinigung heterogener Stoffe und multipler Formen ermöglicht. Der Begriff des Rhapsoden wurde ursprünglich für griechische Wandersänger verwendet, die von Dorf zu Dorf wandernd, Teile der großen Epen verbreiteten; rhapsodisch wurde aus Fragmenten Geformtes genannt.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. Sarrazac, Jean-Pierre: *Introduction. Crise du drame*. S 7-21. In : Ders. (Hg.) : *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, 2005. S 20.

⁴⁵ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. S 80.

⁴⁶ Ebenda. S 98.

⁴⁷ Vgl. Sarrazac, Jean-Pierre: *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Lausanne, 1981. S 23.

Sarrazac entnimmt sein Konzept der Rhapsodie dem Aufsatz Goethes *Über die epische und die dramatische Dichtung* (1797) und dem darauf folgenden Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Goethe stellt darin den Epiker und den Dramatiker gegenüber, um die Besonderheiten der beiden Dichtarten erkennbar zu machen. Er vergleicht den Dramatiker mit dem Mimen, der seinen Stoff als vollkommen gegenwärtig vorträgt. Den Epiker setzt Goethe hingegen mit dem Rhapsoden gleich, der seinen Stoff als vollkommen vergangen darstellt, ohne selbst in der Geschichte zu erscheinen: „er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahirte“⁴⁸.

Mit der Verknüpfung epischer Inhalte zu dramatischer Form findet der Begriff der Rhapsodie dank Jean-Pierre Sarrazac neue Anwendung im Drama des 20. Jahrhunderts. Er schreibt im *Dictionnaire du théâtre*:

Le comique se coud avec le tragique, tout comme le lyrique et l'épique avec le dramatique, tout comme l'oralité (d'un récit de vie, par exemple) avec l'écrit (la langue de l'écrivain) dans cette voie rhapsodique (*rhapteïn*, en grec, signifie coudre) où s'inscrit le devenir des écritures contemporaines.⁴⁹

Die Verknüpfung der heterogenen poetischen Darstellung geschieht durch die Autorin⁵⁰ als Rhapsodin. Die Autorin-Rhapsodin kommt im dramatischen Text zum Ausdruck, indem ihr Eingreifen und Vorgehen explizit wird. Sie zerschneidet und verknüpft den Stoff, der nicht mehr kausal-logisch aufgebaut und damit in sich geschlossen ist, sondern als Montage heterogener sprachlicher und stofflicher Elemente gesehen werden kann.

Das rhapsodische Subjekt garantiert auf der Handlungsebene des Stückes den Zusammenhalt der Textfragmente. Es stellt die narrative, reflexive und handelnde Instanz in der Montage der Intrige dar. Das rhapsodische Subjekt umfasst die Idee des epischen Ichs, ist also Ausdruck der Autorin und Erzählinstanz im Drama. Indem sich im zeitgenössischen Drama zu Ende des 20. Jahrhunderts

⁴⁸ www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1797_goethe.html, 13. Juli 2009.

⁴⁹ Sarrazac, Jean-Pierre: *Le drame contemporain*. S 252. In : *Dictionnaire du théâtre*. Paris, 1998. S 246-253. [Komisches vernäht sich mit Tragischem, ganz wie Lyrisches und Episches mit Dramatischem, sowie Oralität (beispielsweise ein Lebensbericht) mit Geschriebenem (der Sprache des Schriftstellers), auf dieser rhapsodischen Spur (*rhapteïn* bedeutet auf Griechisch zusammennähen) in der sich das Werden zeitgenössischer Texte einschreibt.]

⁵⁰ Die weibliche Form soll hier geschlechtsneutral verstanden werden.

unterschiedlichste Formen vermischen, wird das rhapsodische Subjekt zur ausführenden Kraft im Zusammenhalt der verschiedenen Fragmente.⁵¹

3. Analyse

Die theoretische Einführung zu Fragmenten und zum Fragmentarischen in Theatertexten zeigt: die Eigenschaften der Fragmente sind variabel und vor allem in Bezug zur äußeren Form des Textes erkennbar; das Fragmentarische hingegen nimmt Charakterzüge der Fragmente in seinen inneren Aufbau auf. Es äußert sich in Unterbrechung und ist ein häufiges Merkmal dramatischer Texte im 20. Jahrhundert.

Wir wollen nun in der Analyse verschiedener deutsch- und französischsprachiger Theatertexte, die zwischen 1985 und 2009 veröffentlicht wurden, jene Aspekte herausarbeiten, die für fragmentarische Narration bedeutsam sind. Anhand der konkreten Beispiele soll die Tendenz der Darstellung dramatischer Texte erkenntlich werden. Dafür werden vor allem die Intrige und die Fabel des Stückes, die zu einer Unterbrechung der Handlung führen, sowie die Besonderheiten des dramaturgischen Aufbaus analysiert.

⁵¹ Vgl. das Kapitel 3.4.3. *Le Présentateur – das rhapsodische Subjekt*.

3.1. Bauern sterben von Franz Xaver Kroetz

Franz Xaver Kroetz zählte in den 70er Jahren zu den meistgespielten deutschsprachigen Dramatikern der Gegenwart. Mit *Heimarbeit* und *Hartnäckig* (beide 1971) sowie zahlreichen weiteren Stücken wurde er einer der wichtigsten Vertreter des gegenwärtigen Volkstheaters. Sein Theater inspiriert sich am alltäglichen Leben marginaler und populärer Gesellschaftsschichten. In harter, oftmals dialektaler Sprache stellt es menschliche und ökonomische Abgründe im unterprivilegierten, bäuerlichen und proletarischen Milieu dar. In lakonischer Analyse und extremer Konzentration befassen sich die kurzen Szenen mit sogenannten „faits divers“. Sie suchen ihre Motive in psychischer und physischer Intimität und untersuchen oftmals animale und brutale Verhaltensweisen.

Kroetz' Stücke wurden in über dreißig Sprachen übersetzt und weltweit gespielt.

Bauern sterben (1985) trägt den Untertitel *Dramatisches Fragment* ⁵². Franz Xaver Kroetz meint dazu in *Theater heute*:

«Bauern sterben» ist nie fertig geworden. Es ist ein echtes Fragment. Ich habe die Szenen geschrieben, ich habe wieder Szenen geschrieben. [...] Die Münchner Kammerspiele sind schuld, daß dieses Stück «fertig» geworden ist. [...] Ich hätte ohne Aufführungsmöglichkeit dieses Fragment niemals mehr in die Hand genommen.⁵³

Der Autor präsentiert *Bauern sterben* hier als ein produktionsbedingtes Fragment, im Sinne eines unvollendeten Bruchstückes. Es sei ausschließlich zum Zwecke seiner Uraufführung an genanntem Theater, die Kroetz 1985 selbst inszenierte, fertig gestellt worden.

Mit einer eingehenden Analyse soll an der Oberfläche des Untertitels gekratzt und der Text auf seinen tatsächlichen Fragmentcharakter hin geprüft werden.

⁵² Kroetz, Franz Xaver: *Bauern sterben. Dramatisches Fragment*. S 215-306. In: Ebd.: *Stücke IV*. Frankfurt am Main, 1989.

⁵³ „Ich habe immer nur von mir geschrieben. Dem Volk hab ich nie aufs Maul geschaut. Das Volk hat mich nie wirklich interessiert.“ Peter Becker und Michael Merschmeier im Gespräch mit Franz Xaver Kroetz. S 83. In: *Theater heute*. Jahrbuch 1985. S 72-87.

3.1.1. Aufbau des Textes

Bauern sterben existiert in zwei Fassungen. Die originale Fassung ist zu einem großen Teil in süddeutschem Dialekt verfasst. Im Vorwort verweist der Autor auf den harten Wechsel zwischen Dialekt und teils verwendeter deutscher Hochsprache, der manchmal innerhalb einer Replik passiert. Er soll den künstlichen Charakter der beiden linguistischen Konzeptionen ausstellen.

Ursula Reinhold stellt in dem Essay *Franz Xaver Kroetz – Dramenaufbau und Wirkungsabsicht* fest:

[D]aß hier in einer Sprache gesprochen wird, die mit der eigenen Erfahrung nicht mehr zu tun hat [...] wird schon dadurch hervorgehoben, daß die Figuren unversehens ins Hochdeutsche fallen. Sie reden dann in einer geliehenen Sprache oder in einer ererbten, mit Sprüchen, die ihnen in der Schule oder durch die Werbung beigebracht wurden.⁵⁴

Eine zweite Version von *Bauern sterben* existiert in ausschließlich hochdeutscher Sprache, verfasst unter der Mitarbeit von Alexandra Weinert-Puckert. In der Vorbemerkung dazu steht, dass die Version „keinerlei künstlerische, gestalterische, sprachliche Anforderungen“⁵⁵ erfüllt und nur als Lesehilfe für jene dienen soll, die das bayrische Original nicht verstehen. Die französische Übersetzung wurde beispielsweise dennoch auf der Grundlage der zweiten Version angefertigt.⁵⁶

Die beiden Fassungen sind nicht identisch. Die Originalfassung weist ein Vorspiel auf, das - wie im Vorwort bemerkt - „eigentlich nur zur Verständigung unter den Theaterleuten gedacht“⁵⁷ ist. Es gibt keinen direkten Bezug zur Intrige des Stückes, wenn der *alte Komödiant*, der *junge Komödiant* und die *Komödiantin* über ihre Kündigung vom Theaterbetrieb berichten. Der epische Beginn stellt eine Art Metatheater dar, in dem über die politischen Bedingungen des Theaters reflektiert wird. So erzählt der *alte Komödiant* in seinem Prolog: „Da wechselte zuerst die Regierung, dann die Intendanz. Plötzlich hieß es, wir hätten über das

⁵⁴ Reinhold, Ursula: *Franz Xaver Kroetz – Dramenaufbau und Wirkungsabsicht*. S 237. In: Riewoldt, Otto: *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main, 1985. S 229-251.

⁵⁵ Kroetz, Franz Xaver: *Bauern sterben. Dramatisches Fragment*. S 264.

⁵⁶ Vgl. Kroetz, Franz Xaver: *Terres mortes. Fragments dramatiques*. Texte français par Daniel Girard. Paris, 1991.

In einem Anhang wird auf die zwei Versionen hingewiesen und es werden die dritte und die siebte Szene der bayrischen Fassung übersetzt. Allerdings findet sich kein konkreter Hinweis auf die unten genannten Unterschiede der beiden Fassungen.

⁵⁷ Kroetz, Franz Xaver: *Bauern sterben. Dramatisches Fragment*. S 216.

Ziel hinausgeschossen.“ Und der *junge Komödiant* meint später daraufhin: „Theater ists und nur Theater!“⁵⁸

Der Prolog kann als narrativer Ausdruck des Autors und als Hinweis auf die rhapsodische Beschaffenheit des Textes im Sinne Jean-Pierre Sarrazacs gelesen werden. Insbesondere die *Komödiantin* scheint mit der Stimme von Kroetz zu sprechen, als sie beispielsweise von ihrem Rauswurf am Max-Reinhardt-Seminar in Wien berichtet.

In der hochdeutschen Fassung (und somit auch in der französischen Übersetzung) fehlt das Vorspiel. An seiner Stelle schließt an die Vorbemerkung ein Prosaausschnitt an, der mit *Mondscheinknecht II* benannt ist. Denselben Titel trägt die Fortsetzung eines sogenannten fragmentarischen Romans von Kroetz, erschienen 1983.

Die zwei Versionen unterscheiden sich in der Anzahl der Szenen, sowie in deren Benennung und Aufteilung. Die hochdeutsche Fassung weist 20 Abschnitte auf, die in Akte eingeteilt und teilweise mit Szenentiteln benannt sind. Die drei Szenen des ersten Aktes sind mit *Heimat in der Küche*, *Abgang* und *Aufbruch* benannt, die vier Szenen des zweiten Aktes mit *Zeichen am Weg I-IV* und die dreizehn Szenen des dritten Aktes sind unbenannt.

In der bayrischen Fassung finden sich nur vierzehn Szenen, die insgesamt zwei Szenentitel aufweisen: *Heimat in der Kuchl* zu Beginn des Stückes, und *Woanders: Appartement Rohbau* ab dem achten Abschnitt, der in der hochdeutschen Fassung den dritten Akt kennzeichnet. Diese beiden Benennungen ersetzen die Einteilung in Akte und kennzeichnen zwei prinzipielle Orte des Stückes: das Intérieur eines Hauses am Land und dasjenige eines Appartements in der Stadt.

Besonders der dritte Akt der hochdeutschen Fassung ist bedeutend umfangreicher und in kleinere Einheiten aufgeteilt. Die Ausführung der Szenen ist detaillierter und ihr Ablauf verändert sich. Die einzelnen Teile erscheinen in anderer Reihenfolge als in der originalen Fassung. Sie widersetzen sich insofern dem logischen Kontinuum des Aristoteles, der besagt:

⁵⁸ Ebenda. S 220

Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammengefügt sein, daß sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.⁵⁹

Diese Definition ist Teil der Konzeption der Fabel als organisches Ganzes: die Teile verbinden sich einem schönen Lebewesen gleich. Ihre Verkettung ist kausal, die einzelnen Teile folgen logisch aufeinander. Sie entstehen in logischer Abfolge und garantieren eine einheitliche Ganzheit.

Bauern sterben widersetzt sich dem aristotelischen Paradigma logisch-kausaler Ganzheit. Die einzelnen Abschnitte folgen nicht direkt aus den vorangegangenen. Da sie nicht kausal verbunden sind, können sie in ihrer Reihenfolge variieren. Die Abschnitte der originalen Fassung finden sich in der zweiten Version neu zusammengefügt. Die hochdeutsche Fassung stellt insofern eine Montage der originalen bayrischen Fassung dar. Die einzelnen Teile werden dabei vom Ganzen als lineares Kontinuum gelöst und variieren in ihrer Reihenfolge sowie in ihrer Ausführung.

„*Bauern sterben* is a compilation of loosely related scenes. The author in fact characterizes it as a ‘dramatisches Fragment’“⁶⁰. In der Sekundärliteratur wird die Rechtfertigung des Untertitels mit der episodischen Beschaffenheit des Textes gegeben. Bei einer Analyse von *Bauern sterben* sind fragmentarische Strukturen auch im narrativen Aufbau und der zeitlichen Beschaffenheit der Intrige zu finden.

3.1.2. Intrige und Diskontinuität

Das Stück spielt sich wie erwähnt zwischen zwei Orten ab: einer Küche am Land und einem Appartement in der Stadt. Dieser örtliche Rahmen, der sich in einer beachtlichen Anzahl von Kroetz' Stücken findet, wie Thiériot in *Franz Xaver Kroetz et le nouveau théâtre populaire* aufzeigt⁶¹, ist ein Merkmal des Volkstheaters, welches sich auch durch den dialektalen und konzeptuellen Gebrauch der

⁵⁹ Aristoteles: *Poetik*. S 29.

⁶⁰ Mattson, Michelle : *Franz Xaver Kroetz. The Construction of a Political Aesthetic*. Oxford, 1996. S 151.

⁶¹ Thiériot, Gérard: *Franz Xaver Kroetz et le nouveau théâtre populaire*. Bern, 1987. vgl. Tabelle S 86.

Sprache auszeichnet. Der örtliche Rahmen treibt in *Bauern sterben* die Handlung voran und bestimmt den Konflikt der Hauptfiguren.

Der erste Teil entspannt sich zwischen einer Bauernfamilie: *Vater* und *Sohn* streiten über die Modernisierung des Hofes, *Mutter* und *Tochter* sind von der Hausarbeit übersättigt. Unbemerkt stirbt die *Großmutter* im Tumult. Sie wird von den Frauen gewaschen und von der Familie zu Grabe getragen. Noch am Friedhof beschließt der Sohn zu flüchten und nimmt die Tochter mit auf den Weg. Ihr Aufbruch bedeutet den Untergang der Eltern. (In der bayrischen Fassung buddeln sie sich selbst ins Grab, in der hochdeutschen Version ist es der *Sohn*, der seine Eltern mit dem Traktor niederfährt.)

Der zweite Teil stellt die Bewegung von Land zu Stadt dar. In vier Ausschnitten begegnen den Geschwistern einzelne Figuren, die sich in den beiden Versionen teilweise unterscheiden. In der hochdeutschen Fassung sind die Szenen mit *Zeichen am Weg I-IV* betitelt. Es wird in diesem Zwischenteil nicht der Weg der Geschwister als kontinuierliches Geschehen auf ein Ziel hin gezeigt, sondern das kurzweilige Aufleuchten seiner Begebenheiten, in denen die beiden Hauptfiguren selbst vielmehr als Zuschauende fungieren, denn als handelnde Subjekte. Es werden subjektive Erscheinungen apokalyptischer Bedrohung durch die Stadt gezeigt. „Dans *Terres mortes*, comme dans les dramaturgies de Strindberg et des expressionistes, le monde nous est délibérément donné à voir à travers la vision subjective pathologique du protagoniste.“⁶²

Die Episoden dieses zweiten Teils sind fragmentarisch. Sie stellen kurze Begebenheiten von extremer Konzentration dar, die außerhalb des konkreten Handlungszusammenhangs gerechtfertigt werden können. So erzählt die *Menschin* in der bayrischen Fassung in einer einzigen Replik von ihrer Tätigkeit im Leuchtenwerk und von ihrem Rauswurf als „Rationalisierungsmaßnahme zugunsten der Ertragslage des Gesamtkonzerns“⁶³. Noch bevor sie sich selbst

⁶² Sarrazac, Jean-Pierre: *Jeux de rêves et autres détours*. Belval, 2004. S 127. [In *Bauern sterben*, so wie in der Dramaturgie von Strindberg und den Expressionisten, wird uns die Welt anhand der subjektiv-pathologischen Vision des Protagonisten gezeigt.]

⁶³ Kroetz, Franz Xaver: *Bauern sterben. Dramatisches Fragment*. S 238.

anzündet und als „schreiende menschliche Fackel“⁶⁴ im Hintergrund erscheint, geben die Geschwister Gas und fahren davon.

Im dritten Teil befinden sich *Sohn* und *Tochter* im Rohbau eines Appartements. Sie wollen Luxus, suchen Arbeit. Schließlich endet der *Sohn* erfolglos mit dem Versuch einen kleinen Bauernhof aufzuziehen und treibt seine Schwester in die Prostitution. Wie oben erwähnt unterscheiden sich Anordnung und Ausführung dieses dritten Teils in den beiden Fassungen. Beide laufen darauf hinaus, dass *Sohn* und *Tochter* schließlich geschlagen und erfolglos den Rückzug aufs Land antreten.

Die Handlung von *Bauern sterben* wird, wie die Variation der Textsequenzen in den beiden Fassungen beweist, nicht in kausaler Abfolge und kohärenter Aufeinanderfolge erzählt. Stattdessen weist *Bauern sterben* eine diskontinuierliche Narration auf. Sie ergibt sich aus verschiedenen Momentaufnahmen, die untereinander größtenteils unabhängig sind. Die kurzen Sequenzen gehorchen zwar einer narrativen Logik, die als Gesamtbewegung von der Misere am Land in die Stadt und von dort wieder aufs Land erkannt werden kann. Diese Bewegung zeichnet sich aber größtenteils nicht in kausalem Verlauf ab, sondern als Fluchtlinie untereinander unabhängiger Ereignisse.

Während im ersten Teil das Begräbnis der *Großmutter* auf ihren Tod folgen muss und damit aus einem vorangegangenen Ereignis resultiert, bleibt beispielsweise die Fehlgeburt der Tochter ohne weiteren Zusammenhang und ohne Beachtung im folgenden Handlungsverlauf. Am besten ist die diskontinuierliche Erzählweise im zweiten Teil ersichtlich. Der Weg von Land zu Stadt wird nicht linear vergegenwärtigt, als ein Geschehen, das an einem Punkt beginnt und andauert, bis es zu seinem Abschluss kommt. Er wird stattdessen in vier Ereignissen gezeigt, die untereinander unabhängig sind und auch mit dem Handlungsstrang der Hauptpersonen nicht direkt in Zusammenhang stehen. Diese werden vielmehr selbst zu Zuschauenden, wenn *Der Eilige* der ersten Fassung seine Gedichte zum Fischerkrieg in einem südlichen Land vorliest, oder wenn in *Zeichen am Weg IV* der zweiten Fassung die stumme Frau als Pietà der Grausamkeit einen Säugling an die blutenden Wunden ihrer früheren Brüste hält.

⁶⁴ Ebenda. S 239.

„Dans *Terres mortes*, le découpage en stations permet ainsi à l’auteur de combiner étendue, concentration et intensité.“⁶⁵ Die vier Ereignisse des zweiten Teils sind in den beiden Fassungen unterschiedlich variiert. Dies ist aufgrund des diskontinuierlichen Zusammenhangs möglich, der die einzelnen Teile nicht kausal aufeinander bezieht, sondern autonom für sich selbst stehen lässt. Sie werden zu variablen Stationen in einem dramatischen Gesamtzusammenhang.

Jean-Pierre Sarrazac vergleicht die Dramaturgie von *Bauern sterben* mit jener des Kreuzweges: „parcours de souffrance, parcours en forme de chemin de croix d’autant plus explicite que le couple protagoniste est escorté durant tout son périple par la statue de Christ paysan“⁶⁶. Das Schema der Fabel gleicht, laut Sarrazac, jenem der Expressionisten: die Hauptfigur wird aus ihrem Milieu herausgerissen, verwandelt sich im Laufe seines Weges und nimmt einen subhumanen Status an: „la personne humaine réduite à un statut infra-humain, animal ou objet; la ville, au contraire, personnifiée.“⁶⁷

Die Erzählung erfolgt in Episoden, die keinen kontinuierlichen Handlungszusammenhang haben, sondern untereinander zerstückelt und durch narrative Leerstellen getrennt sind. Jeder Abschnitt steht für sich selbst und geht nicht unbedingt aus den vorangegangenen hervor. Die Diskontinuität der Narration führt zu einer Fragmentierung der einzelnen Teile. Es kommt zu einer Unterbrechung des kausalen Gesamten, von dem sich die einzelnen Abschnitte emanzipieren.

Dennoch kann in *Bauern sterben* eine Fabel erkannt werden, die die diskontinuierlichen Teile zu einer Geschichte verbindet. Sie könnte folgendermaßen erzählt werden: Die Kinder einer Bauernfamilie brechen vom Land auf, um in der Stadt zu Wohlstand zu kommen. Sie scheitern an der Arbeitssuche und vegetieren in einem lamentablen Zustand, durch Prostitution und Alkohol zerstört, dahin. Als sie aufs Land zurückkehren, bleibt ihnen nichts als das Grab ihrer inzwischen verstorbenen Eltern als Besitz zurück.

⁶⁵ Sarrazac, Jean-Pierre: *Jeux de rêves et autres détours*. S 125. [Das Zerschneiden in Stationen erlaubt dem Autor in *Terres mortes* (*Bauern sterben*) Ausdehnung, Konzentration und Intensität zu variieren.]

⁶⁶ Ebenda. S 124. [ein Leidensparcours, eine Strecke in der Form des Kreuzweges, der umso expliziter ist, da das Protagonistenpaar während seiner gesamten Reise von der ländlichen Christenstatue begleitet wird]

⁶⁷ Ebenda. S 127. [der Mensch auf einen subhumanen Status reduziert, wie ein Tier oder ein Objekt; die Stadt hingegen personifiziert.]

3.1.3. Naturalismus und « *tranche de la vie* »

Kroetz stellt in *Bauern sterben* das Schicksal anonymer Figuren dar. Seine *dramatis personae* haben keine Eigennamen. Sie sind nach ihrer Rolle in der Familie benannt oder nach ihrer Funktion im Handlungsverlauf (wie der *Bauer* im zweiten Teil oder der *Kunde* im dritten Teil). Die Anonymität der Figuren sowie die Darstellung der „faits divers“⁶⁸, lässt an das naturalistische Drama denken.

Szondi schreibt in der *Theorie des modernen Dramas* in Bezug auf den Naturalismus:

Die *dramatis personae* vertreten Tausende von Menschen, die unter denselben Verhältnissen leben, ihre Situation vertritt eine durch die ökonomischen Faktoren bedingte Gleichförmigkeit. Ihr Schicksal ist Beispiel, Mittel der Aufzeigung und zeugt so nicht nur von der das Werk übersteigenden Objektivität, sondern zugleich vom darüber stehenden Subjekt der Aufzeigung: vom dichterischen Ich.⁶⁹

Mithilfe der Darstellung des Milieus versucht das naturalistische Drama um 1900 die „ökonomisch-politischen Zustände, unter deren Diktat das individuelle Leben geraten ist“⁷⁰ aufzuzeigen. *Bauern sterben* schließt an diese Idee an, wie das Vorwort bezeugt:

Zum Aufführungsstil [...] Das Stück will das Schicksal von Flüchtlingen darstellen, die es zu Abermillionen gibt, und die doch in keiner Flüchtlingsstatistik auftauchen, weil sie nicht Landesgrenzen, sondern ihre eigenen überqueren. Aus Pionieren werden Opfer.⁷¹

Die Aufzeigung des ökonomischen Schicksals geschieht in *Bauern sterben* anhand kurzer Ausschnitte der intimen Lebenswelt seiner Hauptfiguren. Ihr Mikrokosmos kommt mit seiner Außenwelt, von der er bestimmt wird, in keinen direkten Kontakt. Stattdessen werden die ökonomischen Umstände vor allem auf epische Weise vermittelt. So liest der *Sohn* beispielsweise aus der Zeitung Stellenangebote vor und erzählt seiner Schwester daraufhin von seinem

⁶⁸ „Das >fait divers< ist das seinem Boden entfremdete Geschehen, an sich interessant genug, um berichtet zu werden. Mit wem es geschieht, spielt deshalb keine Rolle; es ist wesentlich anonym.“ In: Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. S 86.

⁶⁹ Ebenda. S 64.

⁷⁰ Ebenda. S 63.

⁷¹ Kroetz, Franz Xaver: *Bauern sterben. Dramatisches Fragment*. S 216/217.

Misserfolg bei der Arbeitssuche: „In da Schdod hams koa Arbad fia mia. [...] De ham seiba koane, fia si seiba koane. Mia san vun auswärts, mia kemman erst am Schluß dro. Woda Schluß is, woäßma ned.“⁷²

Kroetz' realism reflects a view which sees in the private sphere of interpersonal relationships an adequate mirror of objective social reality. In the very immediate, literal and precise portrayal of the private sphere, within the highly restricted spatial and interpersonal dimensions of the home and family, Kroetz seeks to reflect the outside world not actually shown on stage. With naturalistic attention to detail, Kroetz adheres to a quasi-mimetic mode of representation which remains within the horizon of the characters themselves.⁷³

Der Mikrokosmos von *Bauern sterben* weist über sich selbst hinaus. Er ist nicht in sich geschlossen und absolut, sondern wird von einem ihm entfernt liegenden Makrokosmos bestimmt. Der Makrokosmos kann als Konsumwelt gesehen werden, der gleich zu Beginn des Stückes mit der Forderung des Sohnes nach Modernisierung des Hofes eingeführt und zu Beginn des dritten Teils beispielsweise mit Werbungszitaten narrativ vermittelt wird. Die soziale Realität spiegelt sich in der Privatsphäre und im Horizont der einzelnen Figuren, wie Ingeborg Walther in oben angeführtem Zitat festhält. Die *Tochter* bezeichnet den wirtschaftlichen Unterschied zwischen urbanem und ruraalem Raum, der ihr persönliches Schicksal wird, folgendermaßen: „Aber die Stadt ist das Leben und das Land ist der Tod.“⁷⁴

Jean Jullien, ein naturalistischer Theoretiker und Schriftsteller, hat 1890 die Idee des Theaters als „tranche de la vie“⁷⁵ entwickelt. *Bauern sterben* bewegt sich in diesem Konzept, das vielleicht am besten mit „Ausschnitt des Lebens“ übersetzt werden kann. Das zugrundeliegende Ziel Julliens, der Realität des Lebens möglichst nahe zu kommen, soll dadurch ermöglicht werden, dass ein kondensierter Ausschnitt, wie aus dem Leben genommen, gezeigt wird. Das Leben selbst bleibt dabei jedoch Fragment, ohne Anfang und ohne Ende, wie das Eingangszitat Strindbergs so schön ausdrückt. Und auch der Anspruch Julliens an

⁷² Ebenda. S 247.

⁷³ Walther, Ingeborg: *The Theater of Franz Xaver Kroetz*. New York, 1990. S 204.

⁷⁴ Kroetz, Franz Xaver: *Bauern sterben. Dramatisches Fragment*. S 285.

⁷⁵ Vgl. « Une pièce est une tranche de la vie mise sur la scène avec art. » In : Jullien, Jean: *Le théâtre vivant*. Essai théorique et pratique. Paris, 1892. S 11.

dramatische Darstellung beweist fragmentarischen Charakter. Er hat damit eine erste Idee fragmentarischen Theaters schriftlich erwähnt.

Das Konzept des „tranche de la vie“ wendet sich gegen das aristotelische Paradigma, das eine kontinuierliche Bewegung des Dramas von Verknüpfung des Konfliktes durch eine Wendung, die Peripetie, zu Auflösung führt. Jullien fordert, die Abfolge der Szenen sowie den Ablauf der Handlung so wenig als möglich auseinander hervorgehen zu lassen.

Ce n'est donc qu'une tranche de la vie que nous pouvons mettre en scène, l'exposition en sera faite par l'action même et le dénouement ne sera qu'un arrêt facultatif de l'action qui laissera par-delà la pièce le champ libre aux réflexions du spectateur.⁷⁶

Die Handlung soll von Beginn an das Stück bestimmen und weder durch die Exposition eingeführt, noch durch den finalen Konflikt, der zur Katharsis des Publikums führen soll, aufgelöst werden. Das Stück soll stattdessen von Anfang an mit Aktion belebt und wie ein kondensierter Ausschnitt des Lebens sein. Das Publikum kann durch einen unvorhergesehenen Handlungsablauf interessiert und überrascht werden. Insofern wendet sich Jullien gegen den kausalen Verlauf der Szenen untereinander.

Im *Lexique du drame moderne et contemporain* ist zu lesen:

À travers la tranche de vie se trouve donc illustrée l'opposition qui se dresse entre le fragment et les sacro-saintes règles d'équilibre et de composition du drame absolu. La particularité de ce fragment-là, c'est qu'il prétend néanmoins, en renforçant sa position de clôture sur lui-même, constituer en soi sinon une totalité du moins un ensemble, un objet dramatique homogène.⁷⁷

Wie in der Darstellung der Intrige von *Bauern sterben* ersichtlich wurde, kann eine narrative Gesamtbewegung ausgemacht werden. Der Konflikt zwischen ländlichen und städtischen Lebensumständen wird ganz zu Beginn mit dem Streit zwischen

⁷⁶ Ebenda. S 13. [Es ist nur ein Ausschnitt des Lebens, den wir in Szene setzen können; die Verknüpfung soll in der Handlung selbst geschehen und die Auflösung nur ein vorübergehendes Handlungsmoment sein, das darüber hinaus den Reflexionen der Zuschauer freien Lauf lässt.]

⁷⁷ Lescot, David / Ryngaert, Jean-Pierre: *Fragment / Fragmentation / Tranche de vie*. S 93. In : Sarrazac, Jean-Pierre (Hg.) : *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, 2005. S 89-96. [Anhand des „Ausschnitt des Lebens“ wird der Gegensatz zwischen dem Fragment und den hochheiligen Regeln vom Gleichgewicht und der Komposition des absoluten Dramas illustriert. Die Besonderheit dieses Fragments besteht allerdings darin, dass es - indem seine Geschlossenheit in ihm selbst begründet liegt - vorgibt, eine Totalität oder zumindest ein Zusammenspiel, ein homogenes dramatisches Objekt zu konstituieren.]

Vater und Sohn eingeführt und treibt sogleich die Handlung voran, indem die Kinder in die Stadt aufbrechen. Der Schluss des Stückes führt jedoch nicht zur Lösung des Konfliktes. Das Schicksal der Geschwister bleibt unklar, als der Sohn am Grab seiner Eltern feststellt: „Mia han wida hoamkemma, Vatta. Der Bodn wo de Muatta und die zuadegd isas lezde wos ins bliem is. Und ohne an Bodn stirbtma, des hobe ned gwißt. [...] Mia miaßn etz zamrucka, da Bodn wo eich zuadegd is da lezde woma ins ned vadreim derf.“⁷⁸

In der hochdeutschen Fassung spricht der Sohn in der vorletzten Szene vor dem Grab seiner Eltern und sagt: „Wir sind wieder heimgekommen, Mutter. Der Boden, der wo den Vater und dich zudeckt, der ist das Letzte, was uns geblieben ist. Das ist das Letzte, was uns gehört. [...] Wir müssen jetzt zusammenrücken. Wir müssen teilen. Der Boden, der euch zudeckt ist das Letzte, wo man uns nicht vertreiben kann.“⁷⁹

Der *Sohn* kündigt an, den Grabboden fruchtbar zu machen, um dort anzubauen. Die *Tochter* zieht in der allerletzten Szene der hochdeutschen Fassung ihre Kleider aus und lässt sich vom Schneefall einschneien.

3.1.4. *Bauern sterben – Zusammenfassung*

Der Text von Franz Xaver Kroetz trägt den Untertitel *Dramatisches Fragment*. Die Behauptung des Autors, das Stück sei ein produktionsbedingtes Fragment, das durch ständige Erweiterung entstanden und eigentlich nie abzuschließen sei, ist insofern im Text manifest, als er in zwei Versionen existiert, die untereinander variieren. Er entzieht sich damit einem Stadium absoluter Abgeschlossenheit und ermöglicht Variation in der Anordnung und Ausführung der Szenen. Die Diskontinuität der Narration führt zu Autonomie der einzelnen Abschnitte. Die Teile gehen nicht direkt auseinander hervor, sondern sie sind kausal voneinander unabhängig. Die Intrige wird zerstückelt und setzt sich aus autonomen Episoden zusammen.

Kroetz verzichtet allerdings nicht auf eine narrative Logik. Sie entsteht in der Gesamtbewegung der dramatischen Fabel und ist in der Aufteilung in drei Akte zu

⁷⁸ Kroetz, Franz Xaver: *Bauern sterben. Dramatisches Fragment*. S 262.

⁷⁹ Ebenda. S 305.

erkennen. Während sich der erste Teil am Land abspielt, führt ein Konflikt zum Aufbruch in die Stadt. Der dortige Niedergang der Protagonisten endet wiederum am Land, ohne eine eindeutige Lösung zu liefern. Auf der Inhaltsebene ist *Bauern sterben* fragmentarisch, da das Stück in Bezug auf den Weitergang der Handlung unabgeschlossen bleibt. *Bauern sterben* nähert sich damit dem Konzept des „tranche de la vie“, das als erste Idee eines fragmentarischen Theaters gesehen werden kann. Es verzichtet auf eine Verknüpfung des Konfliktes ebenso wie auf seine Auflösung. Die Abschnitte stehen wie Ausschnitte des Lebens nebeneinander und versuchen sich der empirischen Realität bestmöglich anzunähern.

Auf formaler Ebene kann in *Bauern sterben* dennoch eine gewisse Abgeschlossenheit konstatiert werden, die zwar innerhalb des Textes variabel bleibt, im Gesamten aber zur Darstellung einer einheitlichen Geschichte führt. Trotz des Untertitels *Dramatisches Fragment* handelt es sich bei *Bauern sterben* selbstverständlicherweise um kein Fragment, das durch den Einfluss der Zeit seine äußere Einheit verloren hätte. Der fragmentarische Charakter geht vielmehr auf die zeitliche Darstellung im Text zurück und ist an der diskontinuierlichen Erzählweise zu erkennen. Diese ermöglicht die Autonomie der Szenen untereinander und die Darstellung diverser Handlungselemente, die auf den Fortgang der Geschichte teilweise keinen direkten Einfluss haben.

3.2. *Cendres de Cailloux* von Daniel Danis

*Cendres de Cailloux*⁸⁰, veröffentlicht 1992, ist das zweite Theaterstück nach *Celle-là* (1991) des französisch-kanadischen Autors Daniel Danis. Er konnte bisher fünf weitere Publikationen verzeichnen und zahlreiche Auszeichnungen für seine Texte erlangen. Danis zählt zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu den meistgespielten französisch-kanadischen Autoren im Ausland. Seine Stücke sind ins Deutsche, Englische, Italienische, Spanische, Finnländische, Walisische und Schottische übersetzt. *Cendres de cailloux* wurde unter dem Titel *Kieselasche* (2001) von Ernst Jandl und Christine Pettinger ins Deutsche übersetzt und als Hörspiel auf dem Radiosender *Deutschland Kultur* gesendet.

3.2.1. *Aufbau und Fabel des Stückes*

Das Stück ist in 39 Episoden unterteilt, die gedruckt jeweils durchschnittlich nicht mehr als drei Seiten einnehmen. Jede Episode trägt einen Titel, der teilweise im jeweiligen Abschnitt wörtlich genannt wird, teilweise eine metaphorische, assoziative Beschreibung seines Inhalts darstellt. *Cendres de cailloux* beginnt mit dem Titel *Danse macabre*⁸¹ und schließt mit *Danser avec la vie*⁸². Es wird damit über das Motiv des Tanzes mit Leben und Tod eine Rahmenverbindung hergestellt.

Die Intrige des Stückes ist ausschließlich narrativ dargestellt. Die vier ProtagonistInnen, *Shirley*, *Coco*, *Clermont* und *Pascale* berichten in jedem Abschnitt über einen Teil des Dramas, an dem sie Teil haben. Sie repräsentieren das Drama nicht im aristotelischen Modus der Mimesis, der es als direkte Nachahmung darstellen würde. Stattdessen wird die Handlung aus der Erinnerung der ProtagonistInnen rekonstruiert und konstruiert sich so Abschnitt für Abschnitt in epischer Vermittlung im Laufe des Textes. Die ProtagonistInnen werden zu den ErzählerInnen ihrer eigenen Geschichte. „Daniel Danis capte les personnages

⁸⁰ Danis, Daniel: *Cendres de cailloux*. Arles/Québec, 2000.

⁸¹ Ebenda. S 9. Der Titel kann insofern als Beschreibung des Inhalts gesehen werden, als sich die erste Episode rund um den Tanz mit einer ausgegrabenen Leiche abspielt.

⁸² Ebenda. S 121. Die letzten Worte dieses Abschnitts und damit auch des Stückes sind: „Danse, danse avec la vie!“

après la crise. Il leur demande de révéler non pas *pourquoi*, mais *comment* les choses se sont produites.“⁸³

In *Cendres de cailloux* wird die Tragödie rund um Clermont nachgezeichnet, der sich nach dem gewaltsamen Tod seiner Frau und Wochen des Herumziehens mit seiner Tochter Pascale in einer kleinen Stadt in der Nähe von Québec niederlässt. Er stürzt sich in die Renovation einer angekauften Farm und erstickt seinen Kummer in Arbeit. Sein sozialer Kontakt beschränkt sich auf seine Tochter, die zum Zeitpunkt der Ankunft elf Jahre alt ist.

Shirley, eine Bibliothekarin, wird auf den einsamen Wolf, den „caillou aux yeux de loup“⁸⁴ aufmerksam. Sie gehört einem Freundeskreis mit vier anderen Männern an, der seine Zeit mit dionysischen Festen und teils eigenartigen Ritualen verbringt. Als Clermont Shirleys Annäherungsversuche vor versammelter Gang abweist, schwört diese Rache. Besonders Coco drängt sie daraufhin, den Schwur einzulösen, auch noch als Shirley und Clermont sich ineinander verlieben. Shirley simuliert schließlich ihren eigenen Tod und treibt ihren Geliebten damit in den Wahnsinn. Clermont zündet sein Haus an, Coco bringt sich selbst um.

Die monologischen Beiträge der vier ProtagonistInnen kreuzen und ergänzen sich und konstituieren einen zerstückelten Ablauf des Geschehens. Die Intrige wird fragmentiert, indem sie verschiedene subjektive Ausschnitte nachzeichnet, die zwar thematisch verbunden sind, aber keine einheitliche Erzählung aus einer Perspektive als homogenes Ganzes darstellen. Das Geschehen wird stattdessen aus den verschiedenen Sichtweisen der einzelnen ProtagonistInnen retrospektiv erzählt. Es entzieht sich damit objektivem Ganzheitsanspruch und wird zu subjektivem Ausdruck. In der Rekonstruktion der Erinnerung lassen die ProtagonistInnen ihre subjektive Wahrnehmung der Geschehnisse wieder aufleben. „La structure étant celle de la mémoire, toute fragmentaire soit-elle, ces prises de parole procèdent à une reconstitution épique des événements qui se sont déroulés avant le début de la pièce.“⁸⁵

⁸³ Belzil, Patricia : *Le rituel de la vie*. S 98. In: *Cahiers du théâtre Jeu*. N°70 (1994). S 98-104. [Daniel Danis empfängt die Protagonisten nach der Krise. Er lässt sie nicht aufzeigen *warum*, sondern *wie* die Dinge passiert sind.]

⁸⁴ Danis, Daniel: *Cendres de cailloux*. S 30, S 40. [Stein mit Wolfsaugen]

⁸⁵ Saint-Pierre, Christian : *Quand la mort danse avec la vie. Cendres de cailloux de Daniel Danis*. S 64. In : *Cahiers du théâtre Jeu*. N°97 (2000). S 63-67. [Die Struktur gleicht jener der Erinnerung, so fragmentarisch diese auch sei; die Redeabschnitte tragen dabei zu einer epischen Rekonstitution der Geschehnisse, die sich vor dem Beginn des Stückes zugetragen haben, bei.]

Die narrativen Beiträge können Monologe oder auch Soliloge genannt werden. Soliloge⁸⁶ (französisch: „Soliloque“ – Selbstgespräch) stellen einen inneren Ausdruck dar, der epische als auch lyrische Ausmaße annehmen kann: er wird zur Objektivierung subjektiver Eindrücke sowie zur Subjektivierung objektiver Gegebenheiten. Dies soll an zwei kleinen Beispielen verdeutlicht werden.

Clermont beschreibt im zweiten Abschnitt, betitelt mit *Un port d'attache*, die Wochen des Herumziehens nach dem Tod seiner Frau folgendermaßen:

Pendant trois mois
je virailais les mêmes images.
Je faisais le tour de ma vie avec Eléonore.⁸⁷

Der psychische Zustand Clermonts wird zur objektiven Gegebenheit, indem der Protagonist von seiner Verfassung berichtet. Er stellt seine persönliche Situation als Tatsache dar, die weder dramatischer Bestätigung in Aktion noch epischer Bestätigung einer anderen Figur bedarf. Die Episierung im Solilog ermöglicht insofern die Objektivierung subjektiver Eindrücke.

Der lyrische Stil von Danis äußert sich im gesamten Text wie auch in einzelnen Textrepliken. Als Beispiel lyrischen Ausdrucks und der Subjektivierung objektiver Tatsachen soll hier eine einzige Phrase aus eben zitiertem Abschnitt dienen. Die Antwort seiner Tochter auf die Frage, ob sie das besichtigte Haus bewohnen wolle, umschreibt Clermont mit:

Un sourire en forme de oui
Sa bouche donnait du vent.⁸⁸

Der Zustimmung seiner Tochter, das Haus zu kaufen, gibt die lyrische Darstellung Clermonts eine melancholische, zerbrechliche Note. Indem er die tatsächliche Antwort Pascals in seiner persönlichen Wahrnehmung umschreibt, bereichert sich das Bild in subjektiver Weise. Es kommt zu einer Subjektivierung objektiver Gegebenheiten.

⁸⁶ Vgl. dazu Pavis, Patrice : *Dictionnaire du théâtre*. Paris, 2004. S 332/333.

⁸⁷ Danis, Daniel: *Cendres de cailloux*. S 12. [Drei Monate lang / ließ ich die gleichen Bilder abspielen. / Ich machte die Reise meines Leben mit Eleonore.]

⁸⁸ Ebenda. S 13. [Ein bejahendes Lächeln formend / kam ein Hauch aus ihrem Mund.]

Soliloque unterbrechen die dramatische Illusion eines absoluten Kosmos, indem sie sich direkt an das Publikum wenden. Das Publikum wird zur Adresse der subjektiven, dramatischen Darstellung. Die Ansprache ans Publikum ist im vorliegenden Text nicht explizit ausgedrückt, resultiert aber aus der fehlenden Ansprechperson in der innerdiegetischen Kommunikationssituation. So ist die Erzählung Clermonts an keine Figur im Stück gerichtet. Das erlaubt ihm einerseits seine persönliche Situation darzustellen, ohne sie dramatisch zu rechtfertigen. Andererseits impliziert es als Adresse seines Solilogs das Publikum, dem das Geschehen narrativ vermittelt wird.

3.2.2. « *Le drame a déjà eu lieu* » oder das Eindringen der Zeiten

Daniel Danis schickt dem Text im Anhang an die Auflistung der Rollen voraus: „Au début de l’histoire, le drame a déjà eu lieu.“⁸⁹ Dieser Hinweis kann zweifach gelesen werden. Einerseits kann er in Bezug auf die Handlung verstanden und das stattgefundenene Drama als tragisches Ereignis gedeutet werden. Insofern verweist er auf die Vergewaltigung und die Ermordung der Mutter Eleonore, die ganz zu Beginn der Fabel stehen und als Auslöser für den Neubeginn von Clermont und Pascale dienen. Diese Lesart verbleibt aber weder dem Begriff des Dramas noch der formalen Ausarbeitung des Autors angemessen.

Vielmehr scheint es sich hier um einen Hinweis auf die Beschaffenheit der Darstellung und um eine zeitliche Situierung der Erzählung zu handeln: zu Beginn des Stückes hat das Erzählte schon stattgefunden. Es wird nicht als Aktion repräsentiert, sondern als Erzählung im Nachhinein vermittelt. Das Drama findet nicht vor den Augen der Zusehenden statt, sondern wird ihnen von den ProtagonistInnen retrospektiv mitgeteilt. Es handelt sich um eine Rückschau auf die Katastrophe, die im Drama narrativ dargestellt wird.

C’est pendant et après la mort – physique ou psychique – d’un des personnages que commencent les deux pièces [*Celle-là* et *Cendres de cailloux*], ce qui d’entrée de jeu inverse l’ordre linéaire habituel où la mort est l’aboutissement du drame. De la sorte, ces pièces s’attardent davantage à mettre en relief le mouvement par lequel la mémoire s’emploie à retracer les événements antérieurs. L’expérience du temps est

⁸⁹ Ebenda. S. 8. [Zu Beginn der Geschichte hat das Drama schon stattgefunden.]

non plus chronologique ou historique, mais mémorielle et éclatée par les réminiscences du passé.⁹⁰

Die Beschaffenheit des Titels *Cendres de cailloux* und die zeitliche Perspektive der Soliloge untermauern die Lesart der Rekonstruktion eines vergangenen Ereignisses. Der Titel des Stückes verweist auf etwas übrig gebliebenes, auf einen Rest, auf das Resultat eines Vorgangs. „Cendre“ bedeutet auf Deutsch „Asche“ und bezeichnet insofern das materielle Ergebnis eines Verbrennungsvorgangs. Seine Mehrzahl „cendres“, im Titel verwendet, verweist auf sterbliche Überreste. Der Titel spielt somit auf den Tod an, der zu Anfang mit dem Mord der Mutter und zu Ende des Stückes mit dem Selbstmord von Coco thematisiert wird.

Cendres de cailloux verweist auch in gedeutetem Zusammenhang auf das Ende des Stückes. Im Laufe der Handlung wird das Gestein, der Schotter (französisch: „cailloux“ – Kies, Schotter) zum Symbol für die Arbeit am Haus und für Clermonts Trauer um seine Frau. Im Keller befindet sich ein Kieshaufen, den Clermont, wie er in der Episode mit dem Titel *Cailloux* berichtet, in dreimonatiger Arbeit von dort entfernt. Shirley erzählt darüber:

La rumeur a fait le tour, un tireur de roches.
Caillou, c'est comme ça que les gens le surnomment.
Caillou parce qu'il en tire et
Qu'il répond pas plus qu'une roche.⁹¹

Clermont wird also „Caillou“ genannt. *Cendres de Cailloux* deutet insofern ebenso auf seine Überreste wie auf die des Hauses hin. Als Clermont am Ende des Stückes den Verstand verliert, zündet er in einem Wahnsinnsanfall sein Haus an und hinterlässt davon nichts als Schutt und Asche. Es kann so etwas wie sein psychischer Tod festgestellt werden. Pascale erzählt dazu: „Il ne s'est jamais relevé. / Perdu en lui, absent du monde.“⁹²

⁹⁰ Lesage, Marie-Christine: *Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis*. S 79. In: *Cahiers du théâtre Jeu*. N°78 (1996) S 79-89. [Die beiden Stücke (*Celle-là* und *Cendres de cailloux*) beginnen während oder nach dem physischen oder psychischen Tod eines Protagonisten, und drehen damit von Beginn an die gewöhnliche lineare Ordnung um, wo das Drama auf den Tod hinausläuft. Insofern befassen sich die Stücke vor allem damit, die Bewegung des Gedächtnisses hervorzuheben, das zurückliegende Ereignisse nachzeichnet. Die Erfahrung der Zeit ist weder chronologisch noch historisch, sondern erinnernd und zersplittet durch die Reminiszenzen der Vergangenheit.]

⁹¹ Danis, Daniel: *Cendres de cailloux*. S 40. [Verrückt. // Das Gerücht ging herum, ein Steinschlepper. / Stein, so nennen ihn die Leute. / Stein, weil er davon mit sich rumschleppt und / weil er nicht mehr spricht als ein Fels.]

⁹² Ebenda. S 119. [Er konnte sich niemals davon erholen. / In sich verloren, der Welt abwesend.]

Das Ende der Intrige wird mit dem Titel an den Anfang des Stückes gesetzt. Das Drama hat bereits stattgefunden. Es wird nicht gegenwärtig dargestellt, sondern im Nachhinein vermittelt. Die Überreste der Geschichte werden im Laufe des Stückes in fragmentarischer Weise von den ProtagonistInnen rekonstruiert. Das dramatische Kontinuum ist damit in der Konzeption des Stückes aufgehoben. Der Fortgang einer gegenwärtigen Aktion wird zu Erinnerung einer vergangenen Katastrophe.

Cendres de cailloux weist Züge des analytischen Dramas auf. Darin wird ein Geschehen, das sich vor dem Beginn der Intrige abspielte, im Verlauf der Handlung aufgedeckt. In einem Basislexikon literaturwissenschaftlicher Terminologie⁹³ steht dazu: „die dramatische Handlung besteht in der Aufklärung eines abgeschlossenen, aber noch wirksamen Geschehenszusammenhangs.“ Zwei Handlungsstränge stehen sich dabei einander gegenüber: die gegenwärtige Bühnenhandlung und die Vorgeschichte, die im Laufe des Dramas rekonstruiert wird. Im Gegensatz zum analytischen Drama liegt die Besonderheit in *Cendres de Cailloux* jedoch darin, dass die gegenwärtige Bühnenhandlung nicht nur vom vergangenen Geschehen kausal beeinflusst wird. Die Intrige besteht hier hingegen ausschließlich aus der narrativen Darstellung der vergangenen Ereignisse. Die Vorgeschichte wird also zur eigentlichen Handlung, die narrativ vergegenwärtigt wird.

3.2.3. Die Vermischung der Zeiten in den Erzählperspektiven

Die Geschichte hat also schon stattgefunden und wird den ZuseherInnen im Laufe des Stückes erzählt. Sie wird in Ausschnitten und jeweils aus einer anderen Perspektive dargestellt. Jede Figur stellt ihren eigenen Anteil und ihre Sichtweise der Geschichte dar. In 24 der 39 Episoden berichtet eine einzige Figur pro Abschnitt. In zehn Episoden sind es zwei, in zwei Abschnitten sind es drei Erzählende und drei Mal sind es sogar alle vier.

⁹³ www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html, 15. Juli 2009.

Die räumliche Gegebenheit, in der die Geschichte erzählt wird, ist im Text nicht angesprochen; sie wird zu einer Entscheidung der Inszenierung.⁹⁴ Auch die zeitliche Situierung der Erzählung zum Erzählten ist nicht explizit angegeben. *Cendres de cailloux* weist keine eindeutige Gegenwart auf. Die Erzählung bezieht sich auf kein konkretes Ereignis, in Bezug dessen der zeitliche Abstand zum Erzählten erkenntlich wäre. Der Moment, in dem die ProtagonistInnen das Wort nehmen, scheint zeitlos zu sein. Die Zeit wird zu erinnelter Zeit und damit in jedem Augenblick gegenwärtig. Gerard Genette bemerkt die Priorität der zeitlichen Situierung eines Erzählaktes gegenüber der räumlichen Beziehung zum Ort der Geschichte. Er schreibt: „[...] il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur.“⁹⁵

In *Cendres de cailloux* werden alle drei Zeitformen verwendet, keine jedoch in Bezug zu einem Fixpunkt in der Erzählung. So ist die Gegenwart, in der Shirley in der fünften Episode von einem Ausflug in den Wald erzählt, nicht die Gegenwart der Erzählung. Diese mit den Worten „J'étais allée me promener dans le bois“⁹⁶ einleitend, setzt sie die darauf folgende Gegenwart in die Vergangenheit. Die lyrische Kraft ihrer Darstellung erklärt die Vermischung der Zeiten mit folgenden Worten Peter Szondis: „In der Lyrik dagegen werden die Zeiten eins, das Vergangene ist auch das Gegenwärtige“⁹⁷. Shirleys Erinnerung an das sexuelle Erlebnis im Wald ist im Moment der Erzählung als Gegenwart präsent, auch wenn es in Bezug zur Erzählzeit bereits vergangen ist.

Das einzige Element, das eine direkte Verbindung mit dem Moment der Erzählung herstellt, ist das „carnet rouge“ (rote Notizbuch), in dem Clermonts Notizen zu Erledigungen stehen, die er ab dem *L'An zéro*⁹⁸ führt. Das „Jahr Null“ beginnt für Clermont als er sich in der neuen Stadt ansiedelt und ist in seiner Erzählung sieben Jahre her⁹⁹. Das rote Notizbuch ist im Moment der Repräsentation der

⁹⁴ Patricia Belzil vergleicht in einer intelligenten Analyse zwei kanadische Inszenierungen in den Jahren 1993 und 1994. Die erste situiert dabei die Figuren in einem neutralen Motelzimmer, während die zweite das Geschehen auf den Ruinen des verbrannten Hauses rekonstruiert. Vgl. Belzil, Patricia: *Le rituel de la vie*. S 98-104.

⁹⁵ Genette, Gerard: *Discours du récit*. Paris, 2007. S 223. [es ist mir nahezu unmöglich sie (die Geschichte) nicht zeitlich in Bezug zu meinem Erzählakt zu situieren, da ich ja notwendigerweise in der Gegenwart, der Vergangenheit oder der Zukunft erzählen muss.]

⁹⁶ Danis, Daniel: *Cendres de cailloux*. S 21. [Ich war im Wald spazieren gegangen]

⁹⁷ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. S 81.

⁹⁸ Danis, Daniel : *Cendres de cailloux*. S 24.

⁹⁹ Vgl. Ebenda. S 113: „Il y a sept ans, j'arrivais avec ma fille“ [Vor sieben Jahren kam ich mit meiner Tochter an].

Erzählung anwesend, wie mehrere Regieanweisungen beweisen. Pascale und Clermont lesen darin und stellen damit einerseits ein klares zeitliches Distanzverhältnis zwischen Erzählung und erzählter Geschichte her. Andererseits können sie damit in die Gegenwart der erzählten Zeit schlüpfen, ohne die Erzählzeit zu verlassen.

Pascale tut dies jedoch auch ohne das rote Büchlein als Ankerpunkt in der Erzählzeit und setzt die zeitlichen Distanzen zum Erzählten außer Kraft. Sie wechselt zwischen Vergangenheit und Gegenwart in einem fließenden Übergang und lässt die Zeiten zu einer Erinnerung verschmelzen. In ein und demselben Abschnitt erzählt sie zuerst: „Hier c'était ma fête, le 23 août. / Onze ans.“¹⁰⁰ Und entzieht sich daraufhin dieser gegenwärtigen Vergangenheit, indem sie feststellt: „J'ai dix-huit ans.“¹⁰¹

Die Verschiebung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit manifestiert sich am deutlichsten in der Erzählung Cocos. „Il apparaît d'abord comme le plus ancré dans le présent de la représentation, puisque c'est à lui que reviennent les épisodes qui constituent le lien le plus direct avec le temps de la *mimesis*“¹⁰². Er stellt den direktesten Kontakt mit der Erzählzeit her, indem er im Modus der Gegenwart über seine Gefühle und Ängste spricht oder seine Freunde beschreibt. Er zeigt Fotos von ihnen und etabliert damit eine der wenigen Szenen, in denen Erzählzeit und erzählte Zeit eins werden und sich in Aktion vermengen. „Une mémoire de visages / que je traînerai pour le reste de l'éternité“¹⁰³ erklärt Coco und deutet damit bereits sein Schicksal an, das aber erst gegen Ende des Stückes deutlich wird. Denn Coco ist zum Zeitpunkt der Erzählung bereits tot. Er bringt sich in der 37. Episode mit einem Kopfschuss selbst um und führt damit eine weitere direkte Aktion aus, in der die Vergangenheit der Geschichte die Gegenwart der Erzählung durchdringt.¹⁰⁴

Die Gegenwart von Cocos Erzählung bezieht sich nicht unbedingt auf die Gegenwart der Repräsentation. Der zeitliche Rahmen von Cocos Situation ist

¹⁰⁰ Ebenda. S 16. [Gestern war mein Festtag, der 23. August. Elf Jahre.]

¹⁰¹ Ebenda. S 18. [Ich bin 18 Jahre alt.]

¹⁰² Desrochers, Nadine: *Le récit dans le théâtre de Daniel Danis*. S 127. In: *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*. N°26 (1999). S 119-132. [Er erscheint zuerst als am besten in der Erzählzeit verankert, da er jene Episoden darstellt, die die direkteste Verbindung mit der Zeit der *Mimesis* aufweisen]

¹⁰³ Danis, Daniel: *Cendres de cailloux*. S 26. [Ein Andenken an ihre Gesichter, das ich für den Rest der Ewigkeit mitschleppen werde]

¹⁰⁴ Eine Regieanweisung gibt darüber Auskunft: „Coco se tire une balle dans la tête.“ (S 115).

absolut. Er steht außerhalb der Zeit und kann dadurch alle Zeiten durchdringen. So erklärt sich vielleicht auch die Prolepse im Abschnitt *Un chien pas de médaille*. In einer Vorschau beschreibt er den daraufhin kommenden Freitagabend in präzisen Details, die andeuten, dass es sich dabei um bereits Erlebtes oder in der Repräsentation als Aktion stattfindendes handelt. Es kann trotz seiner grammatikalischen Zukunftsform der Erzählzeit nicht nachfolgend sein, denn Coco ist zum Zeitpunkt der Erzählung schon tot. Die erzählte Geschichte und damit auch der beschriebene Freitagabend haben bereits stattgefunden.

3.2.4. Verbindung und Verkettung der einzelnen Episoden

Die Rekonstruktion der Geschichte erfolgt durch die vier ProtagonistInnen. Die Erzählung des Dramas setzt sich aus vier Perspektiven zusammen, die wiederum zwischen Vergangenheit und Gegenwart fließend wechseln. Es kommt zu einem Bericht in der Mehrzahl; das Drama wird in subjektiver Darstellung vermittelt. Die einzelnen Perspektiven widersprechen sich dennoch nicht untereinander. Danis hat auf diese Freiheit, die durch die fragmentarische Darstellung möglich gewesen wäre, zugunsten einer verbindenden Gesamterzählung verzichtet. Die 39 Abschnitte, in welche die Intrige des Stückes eingeteilt ist, sind zwar untereinander unabhängig und gehen nicht direkt auseinander hervor. Sie stehen aber widerspruchsfrei nebeneinander und formen somit eine zusammenhängende Geschichte.

Jeder einzelne Bericht scheint auf die jeweils anderen keinen Einfluss zu haben. Die vier ProtagonistInnen erzählen ihren Teil der Geschichte, ohne dabei auf die Erzählung der anderen zu verweisen. Sie bewegen sich in ihrer eigenen Erzählwelt und treten zu den anderen Figuren nur selten in Kontakt. Eine einzige Episode, *Un territoire privé*¹⁰⁵, kann als direktes Zusammentreffen, als Dialog zwischen Shirley und Coco, gelesen werden. Mit Ausnahme dieser Stelle werden Dialoge und Stimmen, die die subjektive Darstellung bereichern, nur in reproduzierter Form vermittelt.

¹⁰⁵ Ebenda. S 66/67. Vgl dazu auch Desrochers, Nadine: *Le récit dans le théâtre de Daniel Danis*. S 125.

„Les personnages peuvent se citer eux-mêmes ou reproduire un dialogue, mais ces transpositions du passé sont généralement accompagnées de phrases telles que : « C’est comme ça que mon père me [sic !] parlait »“¹⁰⁶. Pascale wendet sich in zwei Abschnitten direkt an ihren Vater und stellt in der Erzählzeit eine Verbindung zu ihm her. Allerdings kommt es zu keinem konkreten Dialog, da sie selbst es ist, die die Worte ihres Vaters in direkter Rede vorträgt. Indem seine Rede hier beim ersten Mal mit „il m’avait dit“¹⁰⁷ eingeleitet wird, ist die Möglichkeit dementiert, in der Inszenierung ein Gespräch zwischen den beiden herzustellen. Auch Shirley und Coco zitieren die Rede anderer. Indem sie teilweise ebenfalls mit einer Redeeinleitung beginnen, teilweise Zitate von Figuren reproduzieren, die nicht ProtagonistInnen des Stückes sind, ist es wiederum ausgeschlossen, in der Inszenierung einen Dialog herzustellen.

Die Verbindung zwischen den verschiedenen Episoden kann als Montage gesehen werden. Die Erzählfragmente werden vom Autor zu einer Erzählung organisiert und mit Titeln versehen. Danis schafft sich damit als Rhapsode selbst einen Ausdruck im Drama. Die zeitlichen und örtlichen Umstände, in denen die Erzählung ansetzt und in denen sich die Stimmen erheben, sind nicht bekannt. Die einzig erkennbare Instanz, die das Material zu einer Erzählung zusammenhält, ist die Montage des Autors.

Zwischen den Abschnitten ist kein direkter Zusammenhang erkennbar. Sie setzen an scheinbar beliebiger Stelle ein und verweisen nicht aufeinander. Trotz teilweise verbindender Motive werden sie nicht von diesen bestimmt. Die Verkettung erfolgt in keiner direkten Kausalität. Dennoch verbleibt die Reihung der erzählten Geschichte chronologisch. Sie gestaltet sich von Beginn an, wie die erste Regieanweisung bezeugt, als Rückschau auf ein erlebtes Drama. In der Darstellung verläuft die erzählte Zeit dennoch in eine Richtung. Sie treibt nach vorwärts. Linear ist sie dabei insofern nicht, als zwischen den erzählten Momenten Leerstellen verbleiben. Außerdem vermischen und verschieben sich erzählte Zeit und Erzählzeit und stellen einen Abstand zur Geschichte her.

¹⁰⁶ Desrochers, Nadine: *Le récit dans le théâtre de Daniel Danis*. S 124. [Die Protagonisten können sich selbst zitieren oder einen Dialog reproduzieren, dieses Eindringen der Vergangenheit ist aber meist von Sätzen wie: „So hat mein Vater gesprochen“ begleitet.]

¹⁰⁷ Danis, Daniel : *Cendres de cailloux*. S 25. [er hatte mir gesagt]

3.2.5. *Cendres de cailloux* – Zusammenfassung

Das Stück des kanadischen Autors Daniel Danis ist in seiner Konstruktion fragmentarisch. Das dramatische Kontinuum als „gegenwärtiges zwischenmenschliches Geschehen“¹⁰⁸ ist in der Konzeption von *Cendres de cailloux* aufgehoben. Die erzählte Geschichte hat keine eindeutige Gegenwart und weder Anfang noch Ende. Der Beginn der Fabel geht nicht mit dem Beginn der Intrige einher, die erzählte Geschichte ist der Erzählung vorher liegend. Das Drama hat bereits stattgefunden und wird im Laufe der Intrige rekonstruiert. Dabei kommt es zu keinem eindeutigen Ende. Ein Ende könnte im Brand des Hauses festgemacht werden und damit in der zweitletzten Episode evoziert sein. Daraufhin folgen aber noch zwei Berichte von Shirley und Coco, in denen auf eine mögliche, wenn auch unbestimmte Zukunft hingewiesen wird. Das Schicksal der ProtagonistInnen bleibt weitgehend unklar. Clermont verbleibt in einem Zustand geistiger Umnachtung; Pascale geht fort; Shirley verzichtet auf ihren Geliebten; nur Cocos Situation ist eindeutig, denn er ist tot.

Das Drama wird in fragmentarischer Weise dargestellt. In rekonstruktiver Erzählung setzt sich die Geschichte Stück für Stück langsam zusammen. Die Idee dramatischer Progression wird dabei durch eine Rückschau auf erinnerte Vergangenheit ersetzt. In Solilogen wenden sich die *dramatis personae* ans Publikum und erzählen ihren Teil der Geschichte. Es kommt zu keinem Dialog zwischen den Figuren. Die Soliloge sind untereinander unabhängig und verweisen an keiner Stelle aufeinander. Sie bilden eine fragmentarische Narration, deren Zusammenhalt durch die Montage des Autors garantiert wird. Danis zerschneidet die Geschichte in 39 Tableaux, die motivisch verbunden sind. Jede Szene ist mit einem Titel versehen, der als Ausdruck des Autors, sowie als assoziative Vorschau auf die vorkommenden Ereignisse gelesen werden kann.

Danis dringt anhand der besonderen Konzeption des Stückes in verschiedene zeitliche Register ein. Die dramatische Darstellung gestaltet sich als Rückschau auf die bereits stattgefunden Katastrophe. Sie nähert sich damit dem Konzept des analytischen Dramas, verzichtet jedoch auf ein gegenwärtiges

¹⁰⁸ Vgl. Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. S 74.

Bühnengeschehen. Die Intrige besteht ausschließlich aus der narrativen Rekonstruktion der vergangenen Ereignisse. Ohne die Erzählung zeitlich zu situieren, verschwimmen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den verschiedenen Erzählperspektiven. Leerstellen und Brüche werden dabei nicht ausgespart, sondern in den zeitlosen Erzählfluss integriert. *Cendres de cailloux* entzieht sich dramatischer Gegenwart.

3.3. 11 september 2001 von Michel Vinaver

Michel Vinaver gilt als einer der wichtigsten Repräsentanten des zeitgenössischen französischen Theaters. Eines seiner Stücke, *L'Ordinaire* (1983), wurde ins Repertoire der *Comédie Française* übernommen, was nur in seltenen Fällen bereits zu Lebzeiten des Autors geschieht. Trotz der Wichtigkeit der Stücke Vinavers im französischen Theater, sind bisher nur wenige seiner über zwanzig dramatischen Texte ins Deutsche übersetzt: *La demande d'emploi* (1973)¹⁰⁹ – *Fragen der Einstellung* (2000)¹¹⁰, *Dissident, il va sans dire* (1978) – *Dissident, das ist klar* (1979)¹¹¹, *Nina, c'est autre chose* (1978) – *Nina, das ist was anderes*¹¹¹ (1979), *Théâtre de chambre* (1978) – *Kammertheater* (1980)¹¹² und *L'Ordinaire* (1983) – *Flug in die Anden* (1984)¹¹³.

*11 september 2001*¹¹⁴ existiert nicht in deutscher Fassung. Es ist das vorläufig letzte veröffentlichte Stück Michel Vinavers und knüpft in seiner Thematik an die ersten Werke der Jahre 1955 bis 1960 an, die mit *Aujourd'hui ou les Coréens* (1955), *Les Huissiers* (1957) und *Iphigénie Hotel* (1959) politisch-historische Geschehnisse und kriegserische Zwischenfälle thematisieren, wohingegen die dazwischenliegenden Stücke wie zum Beispiel *Par-dessus Bord* (1969) oder auch *King* (1998) vor allem wirtschaftliche und soziale Themen behandeln.¹¹⁵

3.3.1. Aufbau des Textes

11 september 2001 ist in zwei Versionen verfasst: einer englischen und einer französischen. Die Fassungen sind identisch. Sie sind nebeneinander abgedruckt und, die eine als auch die andere, vom Autor geschrieben. Im Vorwort verweist

¹⁰⁹ Vgl. zu allen Stücken.: Vinaver, Michel: *Le Théâtre complet. 1-8*. Arles, 2002-2004.

¹¹⁰ Vinaver, Michel: *Fragen der Einstellung*. Dt. von David Gieselmann und Anja Dirks. In: *Scène: neue französische Theaterstücke* 3. Frankfurt am Main, 2000.

¹¹¹ Vinaver, Michel: *Dissident, das ist klar*. Gefolgt von: *Nina, das ist was anderes*. Dt. von Barbara Peymann. Berlin, 1979.

¹¹² Vinaver, Michel: *Kammertheater*. Dt. von Bernd Schirmer. Berlin, 1980. (als Manuskript vervielfältigt)

¹¹³ Vinaver, Michel: *Flug in die Anden*. Dt. von Jürg Laederach. In: *Theater heute*. N°24 (1983). S 42-57.

¹¹⁴ Vinaver, Michel: *11 septembre 2001: livret / 11 september 2001: libretto*. In : Ders. : *Théâtre complet* 8. Paris, 2002. S 130-181.

¹¹⁵ Vgl. dazu: Naugrette, Catherine: *Michel Vinaver: la chronique et la poésie*. In: Dies. (Hg.): *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène*. Revue d'études théâtrales. Hors série I. Paris, 2008. S 9-25. sowie: Vinaver, Michel: *Théâtre complet* 1-8. Arles, 2002-2004.

dieser darauf, dass der Text in Englisch entstanden ist und daraufhin ins Französische übersetzt wurde. Die Originalsprache begründe sich einerseits durch den Schauplatz des berichteten Geschehens, andererseits durch die verwendeten Zeitungsausschnitte der lokalen Presse.

Vinaver konstruiert den Großteil seiner Texte auf Basis reeller Dokumente, wie Catherine Naugrette im Vorwort der Sonderausgabe der *Revue d'études théâtrales* festhält:

On le sait, Michel Vinaver travaille à partir de documents très précis, coupures de journaux, notes, photographies..., qui, sélectionnés puis assemblés sous forme de dossiers ou de carnets, année après année, fournissent le point de départ et l'ancrage référentiel de bien des événements mis en scène dans son œuvre.¹¹⁶

In *11 september 2001* wird diese Arbeitsweise auf den Höhepunkt getrieben. Nicht nur die Handlung des Stückes geht von einem realen Ereignis aus. Dem Text selbst liegen gefundene Dokumente und Zitatfragmente als Basis und Ausgangspunkt zugrunde. Er ist eine Montage herausgerissener Stücke der Wirklichkeit: Zeitungsausschnitte und Fragmente politischer Diskurse, Zeugenaussagen und Textdokumente werden vom Autor aneinandergefügt und zu einem zerstückelten, bruchstückhaften Kosmos zusammenmontiert. Vinaver erreicht mit der Montagetechnik in *11 september 2001* einen Höhepunkt seiner Kompositionsweise, indem Fragmente realer Berichte zu dramatischer Darstellung verwoben werden.

Der Text trägt den Untertitel *libretto* bzw. *livret* und verweist damit auf eine musikalische Basis. Auch im Vorwort schreibt der Autor:

The form is close to that of the cantata and oratorio, composed of arias (for one, two or three voices), choral parts (which, in the French version, remain in the original language), and recitatives spoken by a „journalist“, whose function may recall that of the evangelist in the Passions by J.-S. Bach.¹¹⁷

¹¹⁶ Naugrette, Catherine: *Michel Vinaver: la chronique et la poésie*. S 17. [Wie wir wissen, geht Michel Vinavers Arbeit von sehr präzisen Dokumenten aus, Zeitungsausschnitten, Notizen, Photographien..., zuerst ausgewählt und dann über Jahre hinweg in Form von Akten oder Heften zusammengestellt, ergeben diese den Ausgangs- und den Bezugspunkt zahlreicher Geschehnisse in seinem Werk.]

¹¹⁷ Vinaver, Michel : *11 september 2001*. S 132.

Vinaver vergleicht den Aufbau seines Stückes mit den vokalen Musikformen der Kantate und des Oratoriums, die sich durch teils dramatische Verwendung auszeichnen und erstmals im 17. Jahrhundert aufkommen. Im *Dictionnaire de la musique* steht dazu:

Les œuvres se caractérisent essentiellement, comme les opéras vénitiens ou romains de la même époque, par une grande souplesse formelle, qui permet la juxtaposition ou l'enchaînement de courts morceaux de styles différents : récitatifs, ariosi, airs et chœurs souvent monumentaux.¹¹⁸

Das Rezitativ, dessen Funktion in *11 september 2001* die Journalistin übernimmt, stellt den narrativen Teil eines Stückes dar. Im musikalischen Kontext nähert es sich an die gesprochene Deklamation an und wird oftmals von einem *basso continuo*/Generalbass begleitet. Es stellt die Basis der Erzählung dar und begründet Aktion und Dialog. Die Arie folgt oft auf das Rezitativ und dominiert die dramatische Aktion als Solostimme, wohingegen der Chor das Ensemble vieler Stimmen darstellt.

Der Chor ist in der griechischen Antike ein konstitutives Element des Dramas. Er begleitet und kommentiert Tragödie sowie Komödie, ohne in den Verlauf der Handlung einzugreifen. Er stellt stattdessen die Verbindung zum Publikum her und bleibt in seiner Aufstellung anonym. Die Repliken, die in *11 september 2001* mit *Chorus/Choeur* bezeichnet sind, verbleiben in beiden Versionen in Englisch. Sie sind vermutlich zitierte Zeitungstitel. Dies lässt der im Vorwort erwähnte Hinweis über die Verwendung der lokalen Presse, wie auch die Großschreibung der Initialen und der syntaktische Aufbau der Chorpartien vermuten. So verweisen beispielsweise der elliptische Satzbau von „Paths of Terror a Nation Mourns“¹¹⁹, oder auch das fehlende Verb in „Attackers Neither Mad nor Desperate“¹²⁰ an Schlagwörter eines Zeitungsartikels.

Der gesamte Text ist ohne Interpunktion abgefasst. Er nähert sich damit der Beschaffenheit von Zeitungstiteln ebenso wie dem durchgehenden Fluss des gesprochenen Wortes. Eine konkret erfassbare Struktur ermöglicht die

¹¹⁸ *Dictionnaire de la musique*. Sous la direction de Marc Vignal. Paris 2005. S 1030. [Die Werke zeichnen sich, so wie die venezianischen und römischen Opern der gleichen Zeit, im Wesentlichen durch ihre große formelle Flexibilität aus, die es erlaubt, kurze Stücke verschiedener Stile nebeneinanderzustellen oder aneinanderzuhängen: Rezitative, Ariosi, Arien und oftmals monumentale Chöre.]

¹¹⁹ Vinaver, Michel: *11 september 2001*. S 148.

¹²⁰ Ebenda. S 146.

Typographie, die an jene poetischer Texte erinnert: ein Satz ist teilweise auf mehrere Zeilen aufgeteilt, durch den Zeilenumbruch werden Betonung, Rhythmus und Bedeutung vermittelt.

Auch wenn das Stück weder in Akte noch in Szenen eingeteilt ist, kann bei genauer Lektüre eine Gesamtstruktur ausgemacht werden, die ich in zehn Teilen unterscheiden werde: vier Szenen, vier Zwischenspiele, sowie ein Vorspiel und ein Nachspiel.

3.3.2 *Intrige des Stückes*

Das Vorspiel entwickelt sich zwischen fünf namenlosen Stimmen. Es ertönen Funknachrichten, die von verschiedenen Flugzeugen an einen Tower gesendet werden. Die allererste Replik stellt die Nachricht eines Mannes im Cockpit der *American Airline Flight 11* dar, der die Entführung mehrerer Flugzeuge bezeugt. Damit werden die Umstände des Geschehens gleich zu Beginn direkt eingeführt: Es handelt sich, wie der Titel bereits vermuten lässt, um Flugzeugentführungen in den Vereinigten Staaten und ein Attentat auf das *World Trade Center*.

Eine Chorpartie trennt das Vorspiel von der ersten Szene, die sich ebenfalls aus Funknachrichten konstituiert. Die vier Stimmen identifizieren sich diesmal mit Namen: Eine Stewardess namens Madeline Sweeney kommuniziert von bereits genannter *American Airline 11* mit einem gewissen Michael Woodward, im Kontrollbereich eines Flughafens, und bezeugt die Entführung ihres Flugzeuges. Ihr Gespräch endet mit dem Geräusch eines abstürzenden Flugzeuges. Synchron dazu berichtet ein Gast namens Todd Beaver an Bord eines anderen Flugzeugs von den Umständen seiner Entführung. Er vermutet, dass es in Richtung des Weißen Hauses gelenkt wird. Während sich seine Repliken gegen Ende der ersten Szene nicht mehr mit der Bodenangestellten Lisa, sondern mit dem Chor in einem Duo abwechseln, endet auch dieser Dialog mit einer der insgesamt nur drei Regieanweisungen: „SOUND: THE CRASH OF AN AIRPLANE“¹²¹.

¹²¹ Ebenda. S 144. Ansonsten ist der Text prinzipiell ohne Regieanweisungen verfasst. Er weist nur drei Indikationen in der ersten Szene auf, die sich auf die Geräuschebene beziehen: zwei Mal das erwähnte Geräusch eines abstürzenden Flugzeugs, einmal eine Stille.

In einem kontrapunktischen Zusammenspiel entsteht das erste Zwischenspiel mit den Chorpartien und *BUSH*. Letztere Figur bezieht sich, wie die historisch informierten Rezipierenden sogleich erkennen, auf George W. Bush junior, ehemaliger Präsident der Vereinigten Staaten. Die Repliken sind Ausschnitte einer Stellungnahme am Tag des 11. September 2001. Vinaver hat die Rede Bushs in ihrer Reihenfolge belassen, dabei aber manche Teile ausgelassen und durch Chorpartien ersetzt. Bush spricht von der *Barksdale Air Force Base* in Louisiana¹²², nur wenige Stunden nach dem Einschlag der Flugzeuge:

BUSH

Freedom itself

Was attacked this morning by a faceless coward

And freedom

Will be defended¹²³

Der Chor und *BUSH* treten in keinen direkten Dialog. Sie werden durch die Montage des Autors in Kontakt gebracht, stellen sich gegenseitig in Frage und heben einander teilweise in ihrer Glaubwürdigkeit auf:

CHORUS

U.S. Terror Alert Networks

Were Looking in the Wrong Direction

Warnings

Went Unheeded for Years

BUSH

We have taken the necessary precautions

To continue the functions of your government

CHORUS

Buildings

Were Unprepared to Withstand such an Impact¹²⁴

¹²² Vgl.: www.authenticichistory.com/2000s/20010911/speeches/20010911_Bush_2nd_Response_Louisiana.html, 30. Juni 2009.

¹²³ Vinaver, Michel: *11 september 2001*. S 144.

¹²⁴ Ebenda. S146.

Während der Chor feststellt, dass Warnungen jahrelang ohne Folgen blieben, meint Bush, die notwendigen Sicherheitsmaßnahmen seien getroffen worden. Die Vorkehrungen zur Aufrechterhaltung der Regierung seien also im Vorfeld vollzogen worden, nicht aber jene zum Schutz der Gebäude und der Menschen.

Catherine Naugrette schreibt: „Les voix de *11 septembre 2001*, toutes les voix du texte, ne cessent de se répondre et de se désaccorder, de s'agréger et de se désunir pour former les lambeaux défunts d'une conversation imaginaire.”¹²⁵ Die Stimmen, die einander widersprechen, antworten und sich dabei entzweien, werden von der Kraft des Autors zusammengehalten. Die jeweiligen Aussagen sind dabei von ihrem ursprünglichen Zusammenhang isoliert und werden durch die Montage in einen neuen Kontext gestellt.

Die einzige Stimme, die mit den anderen Repliken in Kontakt tritt, sie einleitet, teilweise kommentiert und dadurch einen direkten Austausch ermöglicht, ist jene der Journalistin. Sie ist erstmals gegen Ende des ersten Zwischenspiels zu hören und führt in den Schauplatz des Geschehens ein. Die Journalistin befindet sich vor dem *World Trade Center* und berichtet synchron von den Auswirkungen des Unglücks. Sie leitet die Erfahrungsberichte der zweiten Szene ein. In einer Rückschau berichten zwei Männer und zwei Frauen, die sich alle vier mit Namen vorstellen, wie sie den Moment des Einschlags im Inneren des „2 World Trade Center“¹²⁶ erlebt haben. Sie berichten von Hitze, Explosionen und einem Angestellten mit Megaphon, der in der 44. Etage die Menschen zur Rückkehr in ihre Büros auffordert und die Sicherheit des Gebäudes versichert. Ganz am Ende des Abschnittes erhebt sich das einzige Mal die Stimme des Verteidigungsministers unter der Regierung Bushs:

RUMSFELD

Ultimately they're going to collapse from within

That is what will constitute victory¹²⁷

¹²⁵ Naugrette, Catherine: *Michel Vinaver: la chronique et la poésie*. S 25. [Die Stimmen in *11 septembre 2001*, alle Stimmen des Textes, antworten und widersprechen sich unaufhörlich, verbinden und entzweien sich, um die vergangenen Fetzen eines erfundenen Gespräches zu bilden.]

¹²⁶ Vinaver, Michel: *11 septembre 2001*. S 150.

¹²⁷ Ebenda. S 152.

Diese Aussage des amerikanischen Verteidigungsministers wird, an die Berichte von den verheerenden Auswirkungen im Inneren des Bürogebäudes montiert, in ihrer Argumentation in Frage gestellt. Während sie ursprünglich vermutlich im Zusammenhang mit den Angriffen auf Afghanistan getätigt wurde, wird sie hier in Bezug zum Inneren des World Trade Centers gebracht und damit im Kontext verändert.

Das zweite Zwischenspiel stellt sich als Kontrapunkt zwischen der Journalistin und dem *INSTRUCTION SHEET TO HIJACKERS* dar. Die eine berichtet über die folgenschweren Entscheidungen der Menschen beim Hinuntergehen im Gebäude, der andere besteht aus Auszügen einer Verhaltensanleitung für Terroristen in der letzten Nacht vor ihrem Vorhaben.

In der dritten Szene sind drei Stimmen zu hören: Dorene, John Paul und Arturo. Sie stellen sich jeweils selbst vor und berichten rückblickend vom persönlichen Erleben des Treppenabstiegs, von brennenden Menschen und erneut vom Mann mit dem Megaphon in der 44. Etage. Polyphonisch weben sich ihre Aussagen ineinander. Sie ergänzen und bestätigen sich und führen die Erzählungen ihrer VorgängerInnen weiter aus.

Im darauf folgenden dritten Zwischenspiel wechseln Auszüge aus dem Testament *ATTAs*, einem angeblichen Attentäter, mit den Stimmen der Journalistin und zweier Börsenhändler, die über die Zukunft des Marktes spekulieren. *ATTA* bestimmt in seinem letzten Willen, wie sein Leichnam gewaschen und betrauert werden soll. Die Journalistin schließt die Textauszüge mit den Worten:

JOURNALIST

Mohamed Atta when he wrote his will five years earlier

Did not know

That there would be no body¹²⁸

Woraufhin der Chor und *BUSH* montiert sind, die zum wirtschaftlichen Verhalten der Börse und der BürgerInnen ratschlagen.

¹²⁸ Ebenda. S 166.

Die vierte Szene wird von der Journalistin eingeleitet. Sie handelt von einem Putztrupp, der im Aufzug gefangen war und sich mithilfe eines gewissen *Jan DEMCZUR* unter Einsatz seines Metallkübels befreien konnte. Die Journalistin fungiert als direkte Vermittlerin. Ihre Kommentare sind ergänzend dazwischen geschnitten, mit einem Strophenbruch gehen sie direkt in die Aussagen der Betroffenen über:

JOURNALIST

They succeeded in prying apart the car doors

DEMCZUR

But there was no exit¹²⁹

Im finalen fünften Zwischenspiel wechseln sich Zitatausschnitte von *BUSH* und von *BIN LADEN* ab. Beide äußern sich zu den Anschlägen auf das *World Trade Center* und ihren Konsequenzen. Die Stimmen sind so übereinander gelegt, dass sie sich gegenseitig kommentieren und dementieren.

BUSH

The United States of America is a friend of the Afghan people

BIN LADEN

Then the whole world went into an uproar the infidels followed
by the hypocrites

BUSH

And we are the friends of almost a billion worldwide who practice the
Islamic faith

BIN LADEN

Hypocrisy raised its head up high bemoaning those killers who
toyed with the blood honor and sanctities of Muslims

BUSH

We're a peaceful nation

¹²⁹ Ebenda. S 170.

BIN LADEN

They backed the butcher against the victim the oppressor against
the innocent child¹³⁰

Im Nachspiel ertönt die Stimme einer jungen Frau, die als Angestellte im *World Trade Center* arbeitete. Sie erzählt davon, dass ihr kleiner Sohn an jenem Tag krank war und sie dennoch zur Arbeit gehen wollte, bis ihr Mann sie vom Gegenteil überzeugte. Sie beendet das Stück mit den Worten „And now and now and now“¹³¹.

3.3.3. Zeit, Raum und narrative Instanz

11 september 2001 weist keine einheitlich auszumachende Fabel auf. Das Thema des Stückes wird den zeitlich-synchronen Lesenden durch den Titel bereits mitgeteilt. Es handelt sich um historisches Wissen. Der Anschlag des elften September 2001 wurde durch die Medien auf solche Weise inszeniert, dass er sich im kollektiven Gedächtnis festgesetzt hat. Wir, die zu dieser Zeit lebenden Menschen, verbinden mit diesem Ereignis bestimmte Bilder. Wir wissen, was an jenem Tag passiert ist, nämlich der Einschlag von zwei Flugzeugen ins *World Trade Center* und dessen Einsturz, ohne dass wir tatsächlich Hintergründe oder handfeste Tatsachen kennen würden. Es handelt sich um eine medial groß inszenierte Geschichte, die unter dem Schlagwort *09/11* präsentiert wird.

Vinaver verweist mit dem Titel seines Stückes auf dieses historische Ereignis. Er führt die Problematik gleich zu Beginn des Stückes ein, indem die Funkstimmen über die Entführung von Flugzeugen berichten und mit dem Geräusch eines Flugzeugeinschlags enden. Im Laufe des Stückes kann jedoch keine durchgehende Handlung erkannt werden, die eine einheitliche Fabel entwickeln würde. Es ist die historische Rahmenhandlung, die eine Leitlinie und einen Orientierungspunkt im Stück darstellt.

¹³⁰ Ebenda. S 176.

¹³¹ Ebenda. S 180.

À la différence du theatre-documentaire des années soixante-dix, cette dramaturgie ne vise pas à rendre mimétiquement le réel, à le reconstituer pour les yeux étonnés des spectateurs. Paradoxalement, les citations des journaux et des discours, une fois assemblées par l'auteur et transmises par les acteurs, ne produisent aucun effet de réel et paraissent plutôt stylisées et distanciées.¹³²

Das deutsche dokumentarische Theater, das in den 1970er Jahren unter anderem von Peter Weiss und Rolf Hochhuth entwickelt wurde, nimmt historische Geschehnisse in seinen Stoff auf und rekonstruiert diese anhand von empirischem Quellenmaterial. Peter Weiss schreibt:

Die Stärke des dokumentarischen Theaters liegt darin, dass es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammenzustellen vermag. Es befindet sich nicht im Zentrum des Ereignisses, sondern nimmt die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden ein.¹³³

Der Unterschied zur Technik Vinavers liegt darin, dass das dokumentarische Theater der Siebziger Jahre dramatische Darstellung mit „demonstrativem Authentizitätsanspruch“¹³⁴ anstrebt. *11 september 2001* verzichtet auf authentische Darstellung. Die Ereignisse werden anhand des Berichts durch Stimmen entfremdet. Die Stimmen haben bis auf *BUSH* und *BIN LADEN* keine Macht auf den Verlauf der Geschehnisse¹³⁵, und werden dadurch selbst zu Beobachtenden dessen, was ihnen widerfährt. Die Namen der Protagonisten müssen vor jeder Replik genannt werden, sie haben denselben Status wie ihre Aussagen, steht im Vorwort geschrieben.

Michel Vinaver verwendet die New Yorker Geschehnisse des elften September 2001 als Ausgangspunkt für sein Stück. Das Geschehen wird aber nicht mimetisch repräsentiert und in einer dramatischen Geschichte imitiert. Es wird auf zerrissene Weise von verschiedenen Stimmen dargestellt, die sich teilweise untereinander widersprechen. Die Fabel müssen sich die Zusehenden selbst zusammenreimen,

¹³² Pavis, Patrice: *Le 11 septembre 2001 et sa première mise en scène aux Etats-Unis*. S 173. In: Michel Vinaver. *Europe*. N° 924 (April 2006). S 164-175. [Im Gegensatz zum dokumentarischen Theater der 1970er Jahre, versucht die Dramaturgie hier nicht das Reelle nachzuahmen, es zum Erstaunen des Publikums wiederherzustellen. Widersprüchlicherweise produzieren die Zitate der Zeitungen und der öffentlichen Diskurse, vom Autor zusammengefügt und von den Schauspielenden übermittelt, keinen Effekt der Wirklichkeit, sondern erscheinen vielmehr stilisiert und verfremdet.]

¹³³ Zitiert nach: www.workpage.de/dokthe2.php, 7. Juli 2009.

¹³⁴ www.workpage.de/dokthe1.php, 7. Juli 2009.

¹³⁵ Vgl. Michel Vinaver: « les personnages sont des gens qui ne peuvent rien face à ce qui leur arrive. Dans 11 septembre, les prises de paroles sont des voix de gens qui n'y peuvent rien à qui ça arrive, en dehors de Bush et Ben Laden. » In : Vinaver, Michel: *La fabrique de l'écriture*. Entretien avec Robert Cantarella et Jean-Pierre Han. S 20. In: *Frictions*. N°6 (2002). S 12-21.

indem sie ihr historisches Wissen anhand der dargestellten Ausschnitte ergänzen und hinterfragen.

In einem Gespräch zwischen Michel Vinaver und Robert Cantarella, der *11 september 2001* im April 2005 in den Vereinigten Staaten inszenierte¹³⁶, kommt Vinaver auf seine Bewunderung für den Photographen August Sander zu sprechen:

Là, en feuilletant ce livre (de August Sander), je me suis posé la question de mon rapport au documentaire. En fait, ce photographe s'est distingué des photographes qui cherchaient à leur époque à faire de l'art. Ce qui nous touche, ce qui nous bouleverse dans une photo de Sander ou de Griffiths, c'est qu'ils ont en commun de ne pas chercher à faire un objet qui soit beau, mais à bien observer et à enregistrer. Je me suis dit: « est-ce la manière dont je travaille? »¹³⁷

Vinaver meint weiter:

L'enregistrement implique aussi le cadrage; c'est vrai aussi pour l'écriture. Cela implique aussi tout ce que l'on refuse de faire. Si on prend l'exemple des deux photographes, ils ont refusé de faire des scènes, de mettre en scène, ils ont refusé d'obéir à des canons de ce que devrait être une bonne composition.¹³⁸

11 september 2001 verfügt über keine durchgehende Rahmengegebenheit: weder Zeit noch Raum noch Aktion bleiben im Laufe des Stückes konstant. Die Aktion teilt sich auf verschiedene Abschnitte auf, die untereinander - bis auf die Anekdote des Megaphons in zweiter und dritter Szene - keine direkte Verbindung herstellen. Der Autor zersetzt das Sujet und zerlegt es auf zeitlicher wie auf räumlicher Ebene.

Auf zeitlicher Ebene kommt es zu einer Diskontinuität innerhalb der einzelnen Teile; sie sind nicht durch einen durchgehenden Zeitverlauf verbunden. Außerdem kann in den epischen Szenen eine markante Verschiebung zwischen der

¹³⁶ Vgl. *Un cas exemplaire de joint-venture culturelle franco-américain. Chronologie de l'affaire September 11, 2001 de Michel Vinaver. Production CalArts à Los Angeles, avril 2005. S 288-290. In : Comment, Bernard / Badiou, Alain : Lexi-textes 9. Paris, 2005.*

¹³⁷ Vinaver, Michel: *La fabrique de l'écriture. Entretien avec Robert Cantarella et Jean-Pierre Han. S 17.* [Als ich dieses Buch (von August Sander) durchblättert, habe ich mich nach meiner Beziehung zum Dokumentarischen gefragt. Dieser Fotograf unterscheidet sich von anderen seiner Zeit, die Kunst machen wollten. Was uns in einem Foto von Sander oder von Griffiths berührt, was uns verstört, ist, dass sie beide versuchen, nicht ein schönes Objekt abzubilden, sondern gut zu beobachten und aufzunehmen. Ich habe mich gefragt: „Arbeite ich auf dieselbe Weise?“]

¹³⁸ Ebenda. S 18. [Aufnehmen bedeutet auch einen Rahmen geben; das stimmt auch für das Schreiben. Es impliziert auch alles, was man zu tun ablehnt. Wenn wir das Beispiel der beiden Fotografen nehmen, sie haben es abgelehnt, Szenen zu gestalten, zu inszenieren, sie haben abgelehnt den Ansprüchen einer guten Komposition zu gehorchen.]

erzählten Zeit und der Erzählzeit erkannt werden. Die Aktion wird nicht in der Gegenwart dargestellt. Die erzählte Zeit bezieht sich stattdessen auf die Echtzeit der Ereignisse, die Erzählzeit entspricht der Nachkonstruktion der Ereignisse. So beträgt beispielsweise die erzählte Zeit der vierten Szene 96 Minuten: Der Putztrupp findet sich um acht Uhr siebenundvierzig im Lift gefangen und erreicht um zehn Uhr dreiundzwanzig die Straße. Die Journalistin stellt diesen Zeitverlauf in einem kurzen Bericht dar, der sich im Text auf nur zwei Seiten und auf neun Textrepliken erstreckt.

Die Zwischenspiele hingegen neigen ins andere Extrem: sie sind vorwiegend zeitlos. In ihnen kann weder eine erzählte Zeit, noch eine Erzählzeit ausgemacht werden. Die Stimmenmontagen situieren sich zeitlich in Bezug zum historischen Ereignis, nicht aber innerhalb der Intrige des Stückes. Die Stimme des Chors, die Stimme *BUSHs*, *BIN LADENS*, die Auszüge aus *ATTAs* Testament und aus dem *INSTRUCTION SHEET TO HIJACKERS* kommen aus dem Nichts. Sie verfügen weder über zeitliche noch über räumliche Rahmengenheiten. Ihr Echo hallt in der Leere des inszenierten Raums. Ihr Klang klingt im Lärm historischer Inszenierung.

Die räumlichen Gegebenheiten der epischen Szenen sind rund um das historische Ereignis situiert. Sie haben konkrete Schauplätze, und zwar das Flugzeug, den Bodenturm, den zweiten Turm, die Treppen sowie den Lift des *World Trade Centers*. Diese Orte sind jedoch keineswegs stabil und durchgehend. Sie existieren nicht als selbstständige Elemente in der Intrige, sondern werden nur in Bezug auf die erzählende Stimme hergestellt. So situiert sich die Rückschau auf den Einschlag der Flugzeuge in der zweiten Szene zwischen vier verschiedenen Etagen, je nach Standpunkt der erzählenden Stimme.

Die räumliche und zeitliche Zerrissenheit kann durch die Stimme der Journalistin zusammengehalten werden. Sie fungiert als Vermittlerin zwischen dem Schauplatz des Geschehens und der dargestellten Geschichte. So beginnt ihr erster Auftritt mit den Worten „Here I am standing at Ground Zero“¹³⁹. Sie leitet die epischen Teile, die über das Geschehen innerhalb des Gebäudes berichten, ein und stellt damit eine Rahmenhandlung her. Die Journalistin ermöglicht die

¹³⁹ Ebenda. S 148.

dramaturgische Verbindung zwischen den narrativen Abschnitten. Sie fungiert somit als narrative Instanz, die einen Spannungsaufbau ermöglicht. So beginnt ihr Bericht am Schauplatz selbst. Er beleuchtet den Moment des Einschlags, leitet zum Treppenabgang über und findet sein Finale in der kurzen Heldengeschichte des Manns im Aufzug. In dieser Szene vermittelt die Journalistin die Erzählung der Betroffenen direkt, indem diese ihren Bericht sogar syntaktisch ergänzen. In die Rahmenhandlung eingeschoben sind die Textauszüge des *INSTRUCTION SHEET TO HIJACKERS* und des Testaments *ATTAs*, zu deren körperlosen Stimmen die Journalistin ebenfalls eine Verbindung herstellt. Nur die öffentlichen Diskurse stehen abseits des Berichts der Journalistin. Sie werden entweder in einem Schlagabtausch mit dem Chor montiert, wie dies bei den Redeausschnitten *BUSHs* der Fall ist. Oder sie sind ohne narrative Vermittlung dargestellt und untereinander montiert, wie im Finale zwischen *BUSH* und *BIN LADEN*.

Die Journalistin fungiert als rhapsodisches Subjekt, das innerhalb der Erzählung die Autorfunktion einnimmt. Die Journalistin wird zu jener Kraft, die den Text einteilt und aufteilt. Sie ermöglicht die Montage der narrativen Teile, die von ihr trotz der zeitlichen und örtlichen Zerrissenheit und der fehlenden dramatischen Einheit zusammengehalten werden können. Durch den Bericht der Journalistin können die einzelnen Teile in ihrer zeitlichen wie örtlichen Heterogenität stehen bleiben und dennoch einen Gesamteindruck des Geschehens geben. Die Journalistin ist innerhalb des Stückes die narrative Instanz. Sie ist die ausführende Kraft in der Montage der verschiedenen Teile der Intrige.

3.3.4. Montage als Konstruktionsprinzip

11 september 2001 verfügt streng genommen über keine der drei dramatischen Eigenschaften. Die *dramatis personae* beschränken sich auf Stimmen, die in kurzen Ausschnitten vermittelt werden und, da sie keine genauere Charakterisierung innerhalb des Stückes erfahren, nicht zu ProtagonistInnen oder Rollen werden. Dialog, im Sinne eines direkten Wortaustausches mehrerer Personen, findet nicht statt. Die Stimmen kommunizieren nicht untereinander. Sie stellen jeweils ihre persönliche Sicht der Dinge dar, ohne darüber untereinander in

Kontakt zu treten.¹⁴⁰ Die Handlung ist in Handlungsfragmente aufgesplittet, die keine direkte Aktion konstituieren. *11 september 2001* weist keinen kontinuierlichen Handlungsverlauf auf, der sich im Laufe des Stückes linear aufbauen würde. Stattdessen sind die einzelnen Teile, die sich unter verschiedenen zeitlichen und örtlichen Gegebenheiten abspielen, auf diskontinuierliche Weise und durch Montage des Autors miteinander verbunden.

In einem Gespräch zwischen Michel Vinaver und mehreren Theaterwissenschaftlern zitiert Daniel Lemahieu eine Notiz Vinavers aus dem Jahr 1977:

„Je fais un „théâtre de chambre“ comme il y a une „musique de chambre“, où la matière se constitue à partir du jeu ensemble d'un petit nombre de voix, un thème, accords et dissonances, répétitions et variations, théâtre pauvre, disons léger par ses moyens, pas d'histoire, dialogue où le silence joue avec la parole, le dit moins là que le non-dit, ce qui est dit est de la banalité énorme, infinie.“¹⁴¹

Vinaver antwortet auf die darauffolgende Frage: „Comment écrivez-vous?“:

Certainement pas en partant du projet de „raconter une histoire“. Dans cette „chambre“, les choses se mettent en place davantage par juxtaposition que par enchaînement. La notion d'*enchaînement* implique celle de causalité et du même coup, celle de construction. [...] Si j'avais à exprimer ce que je fais et pourquoi je le fais, je dirais: „C'est pour faire voir, et c'est en faisant un travail de montage.“ Le terme de *montage* recouvre quantité de procédés, de processus, donc également ceux de déchirage, de lacérage et d'assemblage. Acceptons alors ce terme de *montage* pour affirmer que dans cette „chambre“, par agglomération et par juxtaposition, ce qui se passe est de l'ordre d'un travail de montage, qui cherche à amener une forme.¹⁴²

¹⁴⁰ Eine Ausnahme stellt hier die Journalistin dar, die als einzige durchgehende Stimme zu einer Figur wird. Sie hält die Handlung zusammen und tritt insofern in Dialog, als sie die Stimmen kommentiert. Da die Journalistin oben bereits als narrative Instanz erkannt werden konnte, wird sie in die Überlegungen dieses Absatzes nicht direkt einbezogen.

¹⁴¹ „J'essaie de faire des formes...“ Table ronde avec Michel Vinaver, Joseph Danan, Évelyne Ertel, Daniel Lemahieu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Ryngaert. S 46. In: Naugrette, Catherine (Hg.): *Michel Vinaver, Coté texte / Coté scène*. Revue d'études théâtrales. Hors série I. Paris, 2008. S 46-53.

[Ich mache „Kammertheater“ so wie es „Kammermusik“ gibt, wo sich der Stoff im Zusammenspiel weniger Stimmen nach einem Thema ergibt, mit Akkorden und Dissonanzen, Wiederholungen und Variationen; ein leichtes Theater, sagen wir arm nach seinen Mitteln, keine Geschichte; Dialoge dort, wo das Schweigen mit dem Gesprochenen spielt; das Gesagte ist weniger präsent als das Nicht-Gesagte; das was gesagt wird, ist von unendlicher Banalität.]

¹⁴² Ebenda. S 46/47. [Wie schreiben Sie? – Bestimmt nicht von der Idee ausgehend, „eine Geschichte zu erzählen“. In dieser „Kammer“ (des Theaters) werden die Dinge eher übereinander gelegt, als miteinander verkettet. Der Idee der „Verkettung“ schließt jene der Kausalität ein und damit auch jene der Konstruktion. [...] Wenn ich benennen müsste, was ich mache und warum ich es mache, würde ich sagen: „Ich gebe zu sehen und zwar durch den Vorgang der Montage.“ Der Begriff der *Montage* deckt zahlreiche Vorgänge und Prozesse ab, so auch jene des Zerreißen, des Zerstückelns und des Zusammenfügens. Nehmen wir also den Begriff der *Montage*, um festzustellen, was in dieser „Kammer“ passiert; durch Ansammeln und Übereinanderlegen kommt es zu einem Montagevorgang, der versucht, eine Form zu geben.]

11 september 2001 ist auf dem Prinzip der Montage gebildet. Montage findet hier ebenso auf der Ebene der Materialbehandlung, sozusagen im Prozess der Produktion, als auch in der Weise, in der die Ereignisse verknüpft sind, also in der Darstellung der Intrige, statt. Vinaver fügt Fragmente gefundener Dokumente aneinander, legt Ausschnitte politischer Diskurse und Schlagwörter aus Zeitungsartikeln übereinander, vermengt Zeugenaussagen mit politisch-öffentlichen Kommentaren und stellt journalistische Berichterstattung neben Spuren angeblicher Schriften der Attentäter.

Er erzeugt damit ein Zusammenspiel verschiedener Stimmen. Vinaver gelingt es, die Stimmen nebeneinander ertönen zu lassen, ohne einer Version die bestimmende Interpretation des Geschehens zu überlassen. Diese Besonderheit stellt Kevin Elstob in seiner Studie *The plays of Michel Vinaver. Political Theatre in France* (1992) auch in Bezug zu Vinavers früheren Stücken fest: „By bringing these voices together in a way that does not designate one voice as the truth, the author leaves it to us to make up our own mind about the state of affairs.“¹⁴³ Er schreibt außerdem: „His dramatic techniques make us into active participants since they encourage us to put together the meanings that lie between the pieces of the montage.“¹⁴⁴

Peter Szondi versteht unter Montage das „Nebeneinanderablaufen verschiedener Handlungen“¹⁴⁵, die sich an unterschiedlichen Orten abspielen. Er verweist die formgeschichtliche Bedeutung von Montage in den Bereich der Epik und der Malerei. Peter Bürger hingegen entwickelt in der *Theorie der Avantgarde* (1974) einen Montage-Begriff, der sich am künstlerischen Prinzip des Kubismus orientiert und in erster Linie im Prozess der Produktion anzusetzen ist. Durch Integration von Realitätsfragmenten, „d.h. von Materialien, die nicht vom Subjekt des Künstlers bearbeitet worden sind“¹⁴⁶, wird die homogene Ganzheit des Werkes zerstört. Der Künstler verzichtet „auf die totale Durchgestaltung des Bildraums als eines Kontinuums“¹⁴⁷. Die Teile bringen sich nicht gegenseitig hervor, sondern sie ergänzen sich zu einem heterogenen Ganzen. Disparate Elemente und

¹⁴³ Elstob, Kevin: *The plays of Michel Vinaver. Political Theatre in France*. New York, 1992. S 43.

¹⁴⁴ Ebenda. S 204.

¹⁴⁵ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. S 122.

¹⁴⁶ Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, 1974. S 104.

¹⁴⁷ Ebenda. S 104/105.

Perspektiven zerstören ein Darstellungssystem, das auf Abbildung von in sich geschlossener Realität baut. „Nicht mehr die Harmonie der Einzelteile konstituiert das Werkganze, sondern die widerspruchsvolle Beziehung heterogener Teile.“¹⁴⁸

Die Veränderung in der Materialbehandlung führt dabei zu einer Veränderung des Kunstwerks. Durch die Montage verschiedenster Fragmente weist der dramatische Kosmos über sich selbst hinaus. Es kommt zu keiner vollständigen Handlung, die Aristoteles für die Fabel im Vergleich mit der perfekten Ausdehnung eines schönen Organismus forderte.

In his plays, Vinaver creates a montage of fragmented scenes which dramatize parallel interpretations of the same reality. Rejecting the idea of understanding our lives as an orderly series of events, Vinaver's plays juxtapose episodic scenes. They affirm the impossibility of reaching a unified world-view and present to the spectator a collage of often discordant fragments, which collide and reverberate.¹⁴⁹

Die einzelnen Teile sind voneinander unabhängig und widersprechen sich teilweise, wie zum Beispiel die Redeausschnitte *BUSHs* und *BIN LADENs*. Die fragmentarischen Ausschnitte sind autonom und entbehrlich. Das Stück, das mit den Worten „We have some planes / Just stay quiet / And you'll be OK“¹⁵⁰ eröffnet, könnte ebenso gut mit dem ersten Zwischenspiel beginnen, indem erst der Chor ein Wortspiel aus der Wortfolge „Hijacked Jets“ bildet und Bush daraufhin meint „Freedom itself / Was attacked this morning by a faceless coward“¹⁵¹. Das Stück könnte aber auch mit der zweiten Szene und den Worten der Journalistin „Here I am standing / At Ground Zero“¹⁵² oder mit einer beliebigen anderen Szene beginnen. Die Szenen sind nicht kausal verbunden, sie bringen sich nicht gegenseitig hervor. Der Fortgang der Geschichte wird nicht syntagmatisch, also erzähllogisch, bestimmt.

Jean-Pierre Ryngaert schreibt in Bezug zu den Besonderheiten von Vinavers Schreibweise und der Interpretation seiner Texte:

¹⁴⁸ Ebenda. S 110.

¹⁴⁹ Elstob, Kevin: *The plays of Michel Vinaver. Political theatre in France.* S 6.

¹⁵⁰ Vinaver, Michel: *11 september 2001.* S 134.

¹⁵¹ Ebenda. S 144.

¹⁵² Ebenda. S 148.

La progression dite «psychologique», reconnue comme nécessaire à la préparation du sentiment intérieur dans certains styles de jeu, ne trouve pas sa place ici. Les sensations de *commencement* et de *progression* sont inconnues de l'acteur en charge de répliques fragmentaires. [...] Dans le cas du dialogue discontinue, chaque réplique est un commencement à elle seule, puisqu'elle bénéficie rarement de la réplique du partenaire comme appui, et que la réplique du premier énonciateur, qui pourrait s'y rélier, est déjà bien loin.¹⁵³

Die Feststellung Ryngaerts zu den fragmentarischen Dialogrepliken kann im Fall von *11 september 2001* auf die verschiedenen Textausschnitte erweitert werden. Jeder Ausschnitt ist ein Anfang für sich, er folgt keiner psychologischen Entwicklung im Gesamtverlauf des Stückes und lehnt sich nicht an die Aktion des vorhergehenden Abschnitts an. Die Einzelteile folgen einem Strukturmuster, das prinzipiell als unabgeschlossen gilt. Dramatische Darstellung wechselt von syntagmatischer zu paradigmatischer Ordnung¹⁵⁴.

3.3.5. *11 september 2001 – Zusammenfassung*

Michel Vinaver verwendet zur Werkkonstitution Fragmente als Material. Es handelt sich um Zitate: um Redeausschnitte, um Zeitungstitel, um Textausschnitte, um Erzählfetzen. Sie werden durch Montage zu einem Stimmenspiel zusammengefügt. Die Figur der Journalistin erlaubt als rhapsodisches Subjekt den Zusammenhalt der verschiedenen epischen Fragmente und fügt sie zu einer dramatischen Erzählung. Sie verbindet die disparaten Teile der vier Szenen vom Schauplatz des Geschehens durch einen narrativen Gesamtbogen und vermittelt zwischen den örtlich und zeitlich heterogenen Ausschnitten.

Indem die verschiedenen Zitatfragmente nebeneinander gestellt werden, ohne dass dabei eine bestimmte Perspektive bevorzugt werden würde, kommt es zu einer Fragmentierung des dramatischen Kosmos. Im *Lexique du drame moderne et contemporain* steht zum Werk Vinavers:

¹⁵³ Ryngaert, Jean-Pierre : *Jouer le texte en éclats*. S 121. Dans: Michel Vinaver. *Théâtre aujourd'hui*. N° 8. 2000. p 120-123. [Die sogenannte « psychologische » Entwicklung, in gewissen Schauspielstilen für die Vorbereitung des inneren Befindens als notwendig anerkannt, hat hier keinen Platz. Das Gefühl eines *Anfangs* und einer *Progression* sind für den Schauspieler, der fragmentarische Repliken interpretiert, unbekannt. [...] Im Falle des diskontinuierlichen Dialogs stellt jede Replik für sich selbst einen Anfang dar, denn nur selten kann sie sich an jene des Partners anlehnen, und die Replik des ersten Sprechenden, an die angebunden werden könnte, ist meist schon längst vergangen.]

¹⁵⁴ Vgl. Sarrazac, Jean-Pierre: *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. S 51.

La fragmentation concerne donc l'infiniment petit théâtral, la réplique, aussi bien que l'infiniment grand, l'œuvre entière. Celle-ci devient alors un énorme fragment, comme un monde arraché au monde, signifiant à la fois sa totalité et son incomplétude.¹⁵⁵

Die Handlung wird nicht als zusammenhängende Geschichte, sondern in Bruchstücken dargestellt. Das Aneinanderfügen zahlreicher Fragmente des Geschehens verhindert eine eindeutige Fabel. Sie bildet sich in der Verbindung zum historischen Wissen der Rezipierenden und bleibt dabei doch nur angedeutet. Die Figuren werden auf Stimmen reduziert. Sie stellen sich durch Fragmente ihrer Erzählung dar und erfahren im Laufe des Stückes keine eingehendere Charakterisierung. Dialog findet nur auf indirekte Weise statt. Die Redeausschnitte kommunizieren nicht untereinander, sie kommentieren und dementieren einander jedoch durch die Besonderheit der Montage.

11 september 2001 arbeitet mit dem Prinzip der Montage, indem innerdiegetisch verschiedene Handlungsstränge und unterschiedliche Orte aneinandergefügt werden. Auf der Ebene der Materialbehandlung kann eine Montage von Fragmenten als Konstruktionsprinzip erkannt werden. Das Stück widersetzt sich einem geschlossenen Werkbegriff sowie einem in sich geschlossenen Kosmos. Es verweist auf Realität und Geschichte, lässt beide in das Werk eindringen und stellt sie dabei in Frage.

¹⁵⁵ Lescot, David / Ryngaert, Jean-Pierre : *Fragment / Fragmentation / Tranche de vie*. S 94. [Die Fragmentierung betrifft also das theatralisch unendlich Kleine, die Replik, ebenso wie das unendlich Große, das ganze Werk. Dieses wird zu einem enormen Fragment, wie eine Welt, die aus der Welt gerissen ist, ihre Totalität und ihre Unvollständigkeit zugleich bedeutend.]

3.4. Je tremble (1 et 2) von Joël Pommerat

Joël Pommerat ist ein Theatermacher, der seine Stücke selbst schreibt und inszeniert. Mit seiner *Compagnie Louis Brouillard*, die er 1990 mit einem fixen Schauspielerensemble gründete, brachte er seitdem über fünfzehn seiner Stücke auf die Bühne. Darunter finden sich *Au monde* (2004), *Cet enfant* (2005), *D'une seule main* (2005), *Le petit chaperon rouge* (2005) und *Les marchands* (2006). Mit seinen Inszenierungen konnte sich Pommerat ab 2006 wiederholt einen Platz im offiziellen *Festival d'Avignon* sichern.

Bisher wurden vier seiner Stücke ins Deutsche übersetzt: *Mit einer Hand*¹⁵⁶ und *Rotkäppchen*¹⁵⁷, sowie *Dieses Kind*¹⁵⁸, das als Hörspiel vertont wurde. *Je tremble (1 et 2)* wurde von Gerhart Willert übersetzt, um es am Linzer Landestheater unter dem Titel *Ich zittere (1 und 2)* zu inszenieren. Zum Zeitpunkt seiner deutschen Erstaufführung (Mai 2009) existiert der Text allerdings lediglich in Manuskriptform.

Ich hatte das Glück, *Je tremble (1 et 2)* in der Inszenierung von Joël Pommerat im Herbst 2008 im *Théâtre Bouffes du Nord* von Peter Brook zu sehen. Dieses Erlebnis wird meine Lektüre bereichern und gegebenenfalls erweitern.

3.4.1. Aufbau des Stückes

Je tremble (1 et 2) spielt, wie die Klammer im Titel ankündigt, in zwei Teilen. *Je tremble 1* wurde im Mai 2007 zur Uraufführung gebracht und noch im selben Jahr bei *Actes Sud* veröffentlicht. *Je tremble 2* entstand im darauf folgenden Jahr, kam im Juli 2008 in Avignon gemeinsam mit dem ersten Teil unter dem Titel *Je tremble (1 et 2)* zur Aufführung und wurde 2009 veröffentlicht¹⁵⁹. Die Bezifferung des ersten Teils wie auch Interviews mit Pommerat bezeugen, dass die Zweiteilung des Stückes von Anfang an geplant war und es nicht erst aufgrund des beachtlichen Erfolges zu einer Fortsetzung kam. In einer Pressekonferenz in Avignon erklärte Pommerat sein ursprüngliches Verlangen, eine Produktion über

¹⁵⁶ In: *Scène 8. Fünf französische Theaterstücke*. Hg. v. Barbara Engelhardt. Dt. von Bettina Arlt. Berlin, 2005.

¹⁵⁷ In: *Scène 10. Neue französische Theaterstücke*. Hg. v. Barbara Engelhardt. Dt. von Isabelle Rivoal. Berlin, 2007.

¹⁵⁸ Pommerat, Joël: *Dieses Kind*. Dt. Von Bettina Arlt. Saarbrücken, 2007.

¹⁵⁹ Pommerat, Joël: *Je tremble (1 et 2)*. Arles, 2009.

zwei Jahre gehen zu lassen und ein „spectacle décomposé“¹⁶⁰ (zerlegtes Schauspiel) zu erarbeiten. Er wollte die erste Etappe der Kreation nützen, um das dabei erlangte Verständnis der Form im zweiten Teil und über das gleiche Thema zu vertiefen. Die Pause diente dabei als Zwischenstopp, nach welchem der zweite Teil an der Stelle weitermache, wo der erste Teil zu Ende gegangen war.

Saadia Bentaïeb, eine der Hauptdarstellerinnen von *Je tremble (1 et 2)* sagt in einem Interview zur Arbeitsweise Joël Pommerats:

Une fois que Joël a tous les personnages, il y a une autre étape qui consiste à mettre les fragments d'écriture ensemble, à faire un montage. Il n'y a pas de chronologie, ce sont des fragments, des petits bouts d'être, des bouts de présence, de situations, le montage consiste à les rassembler comme un jeu de puzzle, de mettre en forme la pièce et cela se construit dans les derniers moments de répétitions.¹⁶¹

Je tremble 1 ist in elf Szenen aufgeteilt, *Je tremble 2* spielt in zwölf Szenen. Der Ablauf des Stückes ist fragmentiert, indem mit einer Idee einheitlicher Handlung, wie auch einer zusammenhängenden Aktion, gebrochen wird. Die Intrige setzt sich aus voneinander großteils unabhängigen Stücken zusammen, die anhand von Montage aneinandergefügt werden. Die kurzen Abschnitte haben oft keinen wirklichen Anfang, sie setzen an einem unbestimmbaren Moment ein und werden ohne Motivation oder Rechtfertigung in den neutralen Raum gesprochen. Ebenso plötzlich wie sie anfangen, hören sie auf, ohne ein eindeutiges Ende zu verzeichnen.

Es tritt zum Beispiel in Szene 5 des ersten Teils *La jeune femme en Tee-Shirt* auf. Sie kommt aus dem Nichts, sie wird weder eingeführt, noch in ihrem Rollenprofil weiter ausgeführt. Die Bezeichnung „die junge Frau im T-Shirt“ deutet auf die Unbestimmtheit ihrer Rolle hin. Ihr Auftritt resultiert nicht aus der vorhergehenden Szene, sondern passiert unvermittelt. Sie stellt sich selbst mit folgenden Worten vor: „Aujourd'hui j'ai trente ans et je ne les fais pas. / Mais ma mère en a

¹⁶⁰ Conférence de presse du 18 juillet (Avignon 2008) avec Joël Pommerat et Jean-François Perrier. Minute 11.40. Auf : www.theatre-contemporain.net/spectacles/Je-Tremble-2/ensavoirplus/, 20. April 2009.

¹⁶¹ Zitiert nach : Lefebvre des Noëttes, Flore: *Joël Pommerat ou le corps fantôme*. Sous la direction de Georges Banu. Master 2 d'études théâtrales. Paris, 2007. S 89. [Sobald Joël alle Protagonisten entwickelt hat, kommt eine andere Etappe der Kreation, die darin besteht, die Schreibfragmente zusammenzusetzen, eine Montage auszuführen. Es gibt keine Chronologie, es handelt sich um Fragmente, kleine Seins-Stücke, Teile von Anwesenheit, von Situationen. Die Montage besteht daraus, sie wie in einem Puzzlespiel zusammenzusetzen, dem Stück eine Form zu geben; all das entsteht in den letzten Momenten der Proben.]

cinquante et elle ne les fait pas non plus.“¹⁶² *La jeune femme en Tee-Shirt* erzählt daraufhin die Geschichte ihrer Mutter, die in einer Sägefabrik arbeitete, sich dabei mehrere Finger und schließlich eine ganze Hand abschnitt und ihre Tochter weggab. Während der Erzählung taucht die Mutter, *La Mère*, auf der Bühne auf und singt, die Ausführungen der Tochter begleitend. Diese beendet ihre Szene mit den Worten „Et puis un jour nous nous sommes revues.“¹⁶³ und leitet damit zur nächsten Szene über, in der die Mutter eine kurze Reflexion auf ihre Verhaltensweise ausführt. Sie wird nur nach ihrer Beziehung zur Tochter benannt und bleibt in ihren Ausführungen flüchtig. Sie beendet die Szene 6 und damit die Geschichte zwischen Mutter und Tochter mit den Worten: „Dis-moi, ma fille... / Raconte-moi...“¹⁶⁴

Pommerat meint in Bezug zum Aufbau seiner früheren Stücke im Vergleich zu *Je tremble* :

[Dans les autres spectacles] j'avais choisi une forme narrative élaborée avec un début, un milieu et une fin, des personnages, des héros, un développement narratif etc. [...] J'étais prisonnier de cette fable. C'est-à-dire, ça m'intéressait et ça m'intéresse beaucoup de travailler sur la fable et la narration, mais c'est aussi un enfermement. Là [avec *Je tremble*], du coup, je me suis donné la possibilité de travailler sur la fragmentation des histoires, des sujets, des personnages, et c'est-à-dire la possibilité de traiter un sujet en quinze secondes si, voilà, ce sujet-là avait besoin seulement de ces quinze secondes et pas plus.¹⁶⁵

3.4.2. Intrigue des Stücker

Die Hauptfigur, die als einzige in beiden Teilen von *Je tremble* präsent ist, wird *Le Présentateur* genannt. Der Moderator eröffnet das Stück mit einer direkten Ansprache ans Publikum, mit der Präsentation des Titels und der Ankündigung

¹⁶² Pommerat, Joël: *Je tremble (1 et 2)*. S 12. [Ich bin heute dreißig Jahre alt und ich wirke jünger. Aber meine Mutter ist fünfzig und sie wirkt auch jünger.]

¹⁶³ Ebenda. S 15. [Und dann, eines Tages, haben wir uns wieder gesehen.]

¹⁶⁴ Ebenda. S 16. [Sag, meine Tochter... / Erzähl mir von dir...]

¹⁶⁵ Conférence de presse du 18 juillet (Avignon 2008) avec Joël Pommerat et Jean-François Perrier. Minute 13.39 – Minute 14.42. [(In den früheren Stücken) hatte ich eine Erzählform gewählt, die einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, Rollen, Helden, einen Erzählablauf etc. entwickelte. Ich war Gefangener der Fabel; insofern als ich es sehr interessant fand und finde an der Fabel und der Narration zu arbeiten, dies aber auch Einschränkung bedeutet. Hier (in *Je tremble*) habe ich mir deshalb erlaubt mit Fragmentierung der Geschichten, der Themen, der Rollen zu arbeiten; das bedeutet auch die Möglichkeit ein Thema in fünfzehn Sekunden abzuhandeln, wenn dieses Thema nur fünfzehn Sekunden und nicht mehr nötig hatte.]

seines eigenen Todes als Finale des Abends. Daraufhin wird er sogleich erschossen, richtet sich wieder auf und lässt die Vorstellung beginnen.

In Szene 2 richtet sich eine Frau, *La Femme*, mit dem Mikrofon ans Publikum. Sie beklagt den Verlust der Träume, der Ideen, der Zukunft. „Je veux qu'on me donne mon avenir / j'y ai droit.“¹⁶⁶ klingt durch das Mikrofon, bevor die Frau plötzlich zu sprechen aufhört. Ihre Stimme aber ertönt weiter über Tonband im gesamten Theaterraum und beharrt auf ihrer Forderung.

Daraufhin führt der Moderator seine Einführung in die Vorstellung weiter aus und kündigt in Szene 4 eine Frau an, die im Text *La femme très mal en point* („die Frau, die übel dran ist“) genannt wird und in der Inszenierung offensichtlich als Junkie auftritt. Sie richtet sich direkt ans Publikum, versichert ihre innere Energie und stellt kurz bevor sie zusammenbricht fest, dass die Welt voller Blödmänner steckt.

Der Moderator schließt ihre Rede mit einem einfachen „Merci.“ und beendet damit den ersten Teil von *Je tremble 1*, der als Einführung und Ansprache des Publikums gesehen werden kann.

Es folgt der oben beschriebene Abschnitt von Szene 5 und 6, der die Geschichte von Tochter und Mutter darstellt. In Szene 7 richtet sich der Moderator wieder ans Publikum und stellt seinen Freund vor, *L'Homme qui n'existait pas* („der Mann, der nicht existierte“), der währenddessen stumm auf der Bühne erscheint. Durch den Eindruck seiner eigenen Existenzlosigkeit in den Wahnsinn getrieben, wird dieser von dem Gedanken besessen, jemanden umzubringen. Die diesbezügliche Szene spielt sich direkt zwischen ihm und *L'Homme le plus riche du Monde* („dem reichsten Mann der Welt“) ab; der Moderator wohnt ihr selbst als Zuseher bei.

In Szene 8 beginnt, ebenso unvermittelt wie am Beginn von Szene 5, *La Mère de l'Enfant* („die Mutter des Kindes“) zu sprechen und leitet einen kurzen Dialog den zwischen ihr, dem Vater des Kindes, das sich zu sprechen weigert, und einem Fachmann ein. Der Satz des Moderators am Ende der vorhergehenden Szene: „Lorsque j'étais enfant je ne parlais pas.“¹⁶⁷ dient hierbei als Überleitung und situiert die Szene in seiner eigenen Kindheit.

¹⁶⁶ Pommerat, Joël: *Je tremble (1 et 2)*. S 8. [Ich will meine Zukunft zurück / ich hab ein Recht darauf.]

¹⁶⁷ Ebenda. S 24. [Als ich ein Kind war, sprach ich nicht.]

Szene 9 lässt *La Femme très mal en point* wieder auftreten. Es kommt dabei zu einem gefühlskalten Wiedersehen mit ihrer Familie nach langer Zeit.

Nach diesen drei bruchstückartig vermittelten Szenen taucht in Szene 10 der Moderator auf, richtet sich ans Publikum und kündigt eine persönliche Geschichte an. An dieser Stelle wird erstmals die Stimme des Moderators über Tonband eingespielt und führt in die Liebesgeschichte zwischen ihm und einer viele Jahre älteren Forscherin ein. Auf der Bühne erscheinen die beiden in verschiedenen kurzen Ausschnitten, die schnell wechseln und durch Dunkelheit getrennt sind. Während die plötzliche Dunkelheit die Augen beirrt, erscheinen die beiden Darstellenden in den beleuchteten Ausschnitten in ständig neuer Position. Es kommt dadurch zum Eindruck einer fragmentarischen Wahrnehmung ihrer gemeinsamen Geschichte.

Die Worte wechseln zwischen Kommentaren der Tonbandstimme des Moderators und direkter Rede der alten Frau (*La Femme très âgée*). Sie kündigt an, ihn zu verlassen, da er sie nicht liebt, wie er sie lieben sollte und sie nicht sieht, wie sie eigentlich sei, nämlich jung und schön. Der Moderator bringt sich vor ihren Augen mit einem Säbel um und vollzieht die Ankündigung des Todes zu Beginn des Stückes. Im Augenblick seines Todes wechselt die alte Frau in der Dunkelheit ihr Aussehen und wird zu einer jungen Frau. Die Stimme des Moderators bedauert seinen Selbstmord und kündigt das Geschehen noch einmal an, wie es sich abspielen hätte können. Er verspricht ihr diesmal, sein Bild zu ändern, von ihr wie von sich selbst, um sie zu sehen, wie sie eigentlich sei und nicht nur, wie er sie sehen wolle.

Der Moderator dreht die erzählte Zeit zurück, um seiner Geliebten Besserung zu versprechen. Er ermöglicht damit einen zweiten Teil des Stückes, in dem sich der Moderator auf eine Reise der Selbsterkennung begibt. Allerdings passiert das Zurückgehen in der Zeit auch innerdiegetisch auf einer fiktiven Ebene, denn seine letzten Worte von Szene 10 sind: „car je suis toujours mort.“¹⁶⁸

Eine letzte Szene zeigt zwei schwangere Frauen, die beide dieselbe zu sein scheinen und mit dem Moderator ins Gespräch kommen. Dieser allerdings

¹⁶⁸ Ebenda. S 35. [Denn ich bin immer noch tot.]

wechselt in Bezug zu den vorhergehenden Szenen die Persönlichkeit¹⁶⁹ und wird zu einem Mörder, der drei Kinder umgebracht haben soll. Diese kurze Szene, die keinen Zusammenhang mit den vorhergehenden oder nachfolgenden Szenen aufweist, beendet *Je tremble 1*.

Je tremble 2 beginnt mit einer Reflexion des Moderators über „le spectacle qui vous a été offert“¹⁷⁰. Ein Zuschauer, *Le Spectateur*, erscheint auf der Bühne und will Kritik über den ersten Teil äußern. Er wird von einem Clown abgeführt und hinter den Kulissen erschossen. In Szene 2 wird die Schlüsselszene des ersten Teils noch einmal durchgespielt und die Geschichte an jenem Punkt wieder aufgenommen, an dem sie verlassen worden war. Die Tonbandstimme des Moderators erinnert an den Verlauf der unglücklichen Liebesgeschichte zwischen ihm und der viele Jahre älteren Frau und kommentiert die Selbstmordszene, die sich noch einmal stumm vor den ZuschauerInnen abspielt, mit einer Reflexion des Geschehens.

In Szene 3 kündigt die Stimme des Moderators wie im ersten Teil an, in der Geschichte zurückzugehen, um den Lauf seines Lebens zu verändern und neu zu beginnen. Daraufhin evoziert sie eine Kindheitserinnerung, die sich stumm auf der Bühne abspielt. Der Moderator wird darin als Kind von zwei Jugendlichen in einen Brunnen geworfen und erst nach einer Woche daraus befreit; ohne dabei sein Schweigen gebrochen zu haben. Er verbündet sich mit seinen Übeltätern und sie jagen eine Frau, *La femme très mal en point*, in die Tiefe. Die Stimme des Moderators meint:

C'est peut-être à partir de ce moment-là
que mon imagination commença son magnifique travail
de récréation de mon existence.¹⁷¹

Dieser Kommentar lässt sich reflexiv in Bezug zum Aufbau des Stückes lesen. Denn diese dritte Szene ist eine erste Erinnerung an den Lebensweg des Moderators, der darauf folgend in verschiedenen Etappen durchgegangen wird und das Bild des Moderators neu erschaffen soll.

¹⁶⁹ Auf ihre Frage: « Et vous n'êtes plus du tout la même personne !? » antwortet er mit : « Non. » (S 35)

¹⁷⁰ Ebenda. S 39. [die Vorstellung, die ihnen geboten wurde]

¹⁷¹ Ebenda. S 47. [Es war vielleicht zu diesem Zeitpunkt, dass meine Fantasie die unglaubliche Arbeit der Wiedererschaffung meiner Existenz begann.]

In Szene 4 taucht ein Doppelgänger des Moderators, *Le double du Présentateur*, auf, der ihm Selbsterkenntnis ermöglichen soll. Die Stimme des Moderators kündigt daraufhin an, die Selbstbeschönigung, an der er leidet, zu entkräften:

Vous allez assister en direct à mon évolution à mon changement à ma transformation à ma métamorphose
la métamorphose d'un homme
en route vers la banalité
la médiocrité
et même la méchanceté, le mal
tout cela
pour retrouver l'amour
son amour,
oui.¹⁷²

Der zweite Teil wird damit als eine Art Stationendrama der Vergangenheit des Moderators bestimmt. Mit seiner Stimme als leitende, außen stehende Instanz, werden verschiedene Szenen durchlaufen, in denen der Moderator teilweise selbst involviert ist, manchmal in einer Nebenrolle erscheint, teilweise aber auch nur als Zuschauer fungiert.

In Szene 5 ist er dabei, wie ein alter Mann mit einer Eisenstange verprügelt wird. In Szene 6 besucht er einen früheren Freund; er beobachtet von Außen, wie dieser mehrere Frauen umbringt, tritt schließlich mit ihm in Kontakt und bringt ihn dazu, sich seine Morde einzugestehen – woraufhin dieser sich selbst umbringt. In Szene 7 wohnt er als Verteidiger einem Gerichtsprozess bei und gewinnt ihn auf üble Weise. In Szene 8 organisiert er ein Rendezvous zwischen zwei Unbekannten, *L'Homme Inconnu* und *La Terroriste*, die beide in Anschläge verwickelt sind und sich schließlich in einem russischen Roulette messen; das zum Nachteil der Frau ausgeht. Szene 9 bringt, wie der Moderator selbst sagt, den Beweis der Fortschritte im Eingeständnis seiner Boshaftigkeit. Er lebt darin eine Liebesbeziehung mit einer Sirene, *La Sirène*, die er dazu bringt, ihre Schwanzflosse im Austausch gegen zwei Beine und auf Kosten ihrer Stimme

¹⁷² Ebenda. S 50. [Sie werden live an meiner Entwicklung teilhaben, an meiner Veränderung, meiner Transformation, meiner Metamorphose / die Metamorphose eines Mannes / in Richtung der Banalität / der Mittelmäßigkeit / und selbst der Bösartigkeit, des Bösen / und das alles / um die Liebe zu finden / seine Liebe, / ja.]

entfernen zu lassen. Als sie es ihm zu Liebe machen lässt und daraufhin hilflos und stumm vor ihm steht, erkennt er, dass sie ihm vorher besser gefallen hatte und verlässt sie.

In Szene 10 erlebt er das erneute Zusammentreffen mit seiner älteren Geliebten. Er kündigt es am Ende der neunten Szene als den „clou du spectacle“¹⁷³ an, zu dem er nun bereit ist, da er sich nicht mehr selbst belügt und seine eigene Fehlbarkeit eingestehen kann. Als er ins dunkle Zimmer kommt, besteht er darauf, sie im Licht zu sehen, bevor er sich zu ihr ins Bett legt. Im Licht erkennt er nicht nur die alte Frau, sondern auch ihre junge Doppelgängerin, die gemeinsam einen furchterregenden Anblick bereiten¹⁷⁴. Er verlässt sie daraufhin, gesteht in Szene 11 seinen Tod ein, den er der Realität vorzieht und appelliert ans Publikum, Träume und Illusionen zu behalten.

Szene 12 fungiert als Epilog ans Publikum. Der Moderator erneuert darin die Ankündigung seines Todes und wird auf die gleiche Weise erschossen, wie bereits in der allerersten Szene des Stückes. Daraufhin treten siamesische Zwillinge auf, singen ein Lied und beenden das Stück ebenso zusammenhangslos, wie es bereits im ersten Teil geschah.

3.4.3. *Le Présentateur* – das rhapsodische Subjekt

Le Présentateur – der Name benennt seine Funktion im Stück - präsentiert den Abend, leitet ihn ein und beendet ihn. Wie er ganz zu Beginn ankündigt, läuft die Vorstellung auf seinen Tod als Finale hinaus. Ein Tod, der fiktiv bleibt. Und das nicht nur insofern, als jeder Bühnentod fiktiv ist und es dank einer Konvention zwischen Publikum und Bühnengeschehen keinem Schauspielenden übel genommen wird, dass er sich nach seiner Ermordung im Stück am Ende der Vorstellung dennoch verbeugt. Der Tod des Moderators ist auch auf der Handlungsebene fiktiv und geschieht insgesamt vier Mal: gleich nach der Ankündigung des eigenen Todes zu Beginn des Stückes, in der Selbstmord-

¹⁷³ Ebenda, S 70. [den Höhepunkt der Vorstellung]

¹⁷⁴ In der Inszenierung werden die beiden Stimmen mit Toneffekten übereinander gelegt, während das Licht blitzartigen Terror erzeugt.

Liebes-Szene, in der Erinnerung an den Selbstmord im zweiten Teil und schließlich in der allerletzten Szene.

Der Moderator stellt eine reflexive Instanz im Geschehen dar. So erlebt er seinen eigenen Selbstmord in Szene 10 des ersten Teils nicht als Aktion in der Gegenwart. Seine Stimme erzählt aus dem Off und in der Vergangenheit, während sein Körper stumm auf der Bühne agiert. Als sich der Akteur des Moderators den Säbel in den Bauch sticht und stirbt, bemerkt seine Stimme:

Voilà comment les choses se sont passées.

Et aujourd'hui je le regrette.

Amèrement comme on dit

car

je suis mort.¹⁷⁵

Als er in der zweiten Szene des zweiten Teils seinen Selbstmord noch einmal durchspielt und über die Umstände nachdenkt, bemerkt die Stimme des Moderators: „Depuis ce jour je réfléchis, je cherche à comprendre.“¹⁷⁶

Im zweiten Teil werden verschiedene Stationen seiner Vergangenheit durchlebt, die von der Stimme des Moderators eingeleitet und vermittelt werden. Während die disparaten Szenen im ersten Teil zwar durch die Figur des Moderators, aber nicht unbedingt durch seine Erzählung zusammengehalten werden, stellt der Bericht des Moderators im zweiten Teil über Tonband einen narrativen Zusammenhang her und stellt eine Einführung in die einzelnen Szenen dar. Der Moderator schafft einen Erzählrahmen für disparate Szenen, deren Verknüpfung im Stück nur durch die Stimme des Moderators gegeben ist. Er fungiert als rhapsodisches Subjekt, das das Geschehen narrativ vermittelt. Der Moderator ermöglicht den Zusammenhalt verschiedener Handlungsfragmente und führt eine Montage aus. Indem er die Erzählinstanz darstellt, können Momente gezeigt werden, die untereinander keine direkte Verbindung haben. Der Zusammenhang geschieht ausschließlich über die Stimme des Moderators.

¹⁷⁵ Ebenda. S 33. [So sind die Dinge also passiert. / Und heute bereue ich es. / Bitterlich, wie man so schön sagt / denn / ich bin tot.]

¹⁷⁶ Ebenda. S 42. [Seit diesem Tag denke ich darüber nach, ich versuche zu verstehen.]

Seine Erzählung ist in jedem Abschnitt direkt an das Publikum gerichtet. Die Adresse an das Publikum widerspricht dem Modell des absoluten Dramas, wie Peter Szondi es festgelegt hat:

Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer. [...] Das Verhältnis Zuschauer-Drama kennt nur vollkommene Trennung und vollkommene Identität, nicht aber Eindringen des Zuschauers ins Drama oder Angesprochen-werden des Zuschauers durch das Drama.¹⁷⁷

Der Moderator von *Je tremble (1 et 2)* impliziert die ZuschauerInnen durch seine direkte Ansprache in die Struktur des Stückes. Er geht sogar soweit, gleich zu Beginn seine Identität mit ihnen gleichzusetzen: „Car vous et moi, je vais vous le dire, mesdames, messieurs, vous et moi, nous sommes ensemble en réalité depuis toujours.“¹⁷⁸ Pommerat versucht damit die Überwindung der vollkommenen Trennung, gegeben durch den unüberwindbaren Abstand zwischen Bühne und Saal, wie auch der vollkommenen Identität, ausgelöst durch Identifizierung mit den gezeigten Figuren.

Der Moderator wird zum rhapsodischen Subjekt: als Erzählfigur hält er diverse Handlungsfragmente zusammen, als Autor bestimmt er den Verlauf des Stückes, als Zuschauer wohnt er der Aktion teils selbst nur passiv bei. Das rhapsodische Subjekt zeichnet sich eben durch diese Doppelbestimmung aus: es ist ebenso dramatisch wie episch. Der Moderator ist ausführende Figur als auch erzählende Instanz.

Die Rolle des Moderators ist die einzige, die im gesamten Verlauf des Stückes präsent ist. Sein Tod ist das Finale des Abends, sein persönlicher Erkenntnisweg die Leitlinie des zweiten Teils. Zum Zuschauer wird er dabei jedoch in mehreren Szenen, die er einleitet, ohne an deren Aktion teilzuhaben. So unter anderem in Szene 8 des zweiten Teils. Er sitzt mit dem Mann und der Frau am Tisch, zwischen denen er ein Treffen organisiert hat, spricht selbst jedoch nicht und greift in den Lauf des Geschehens nicht ein.

¹⁷⁷ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. S 17.

¹⁷⁸ Pommerat, Joël: *Je tremble (1 et 2)*. S 9. [Weil Sie und ich, wissen Sie, meine Damen und Herren, Sie und ich, wir sind in Wirklichkeit immer schon zusammen.]

Zum Autor des Stückes wird er an jenen Stellen, an denen er seinen Lauf bestimmt und verändert. So im Anschluss an den Selbstmord im ersten Teil, als er die Geschichte noch einmal zurückdreht, um zu sehen, wie sie passieren hätte können („voilà, comment les choses auraient peut-être pu se passer“¹⁷⁹). Er ermöglicht damit den zweiten Teil von *Je tremble* und wird inhaltlich jenes ausführende Organ, das der Autor auf formaler Ebene darstellt.

3.4.4. *Text als Material*

Im gleichen Abschnitt, in dem der Moderator seine immerwährende Einheit mit dem Publikum verkündet, kündigt er die Beschaffenheit der Vorstellung folgendermaßen an:

Ce que vous allez voir ici, vous ne le verrez pas, non, mais vous allez l'entendre.

Ce que vous entendrez, de la même façon, vous ne l'entendrez pas, non... mais vous le verrez.

Ce que vous ressentirez sera votre propre création, et vous en resterez toujours le maître bien après la fin de cette soirée, une fois même rentrés chez vous.¹⁸⁰

Visuelle und auditive Ebene vermischen und ergänzen sich und formen einen Gesamteindruck, dessen Sinn von den Zusehenden zugeordnet werden muss. Die Bühnendarstellung wird durch die epische Vermittlung des Moderators ergänzt. Diese Informationen bestimmen die Rezeption des Geschehens. Der Sinn des Gesehenen kann dabei durch die Reflexionen auf der Tonebene erweitert werden. Licht, Ton, Musik, Worte und Darstellung verweben sich in *Je tremble (1 et 2)* zu einem dramatischen Text, der von all diesen unterschiedlichen Elementen begründet wird und von den Zusehenden im Zusammenspiel gedeutet werden soll.

Hans-Thies Lehmann setzt in seinem Hauptwerk *Postdramatisches Theater* jenes in Gegensatz zum literarischen Drama. „In postdramatischen Theaterformen wird

¹⁷⁹ Ebenda. S 33. [So hätten die Dinge vielleicht passieren können.]

¹⁸⁰ Ebenda. S 8 / 9. [Was Sie hier zu sehen bekommen, werden Sie nicht sehen, nein, aber Sie werden es hören. / Was Sie hören werden, werden Sie, auf die gleiche Weise, nicht hören, nein... aber Sie werden es sehen. / Was Sie fühlen ist Ihre eigene Erschaffung und Sie werden immer ihr Meister bleiben, sogar am Ende dieses Abends, nachdem Sie bereits heimgekehrt sind.]

der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nurmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen.“¹⁸¹ Der Text verliert die Vorherrschaft über die Aufführung und wird zu einem Element der Bühnendarstellung, das auf visueller, auditiver und plastischer Ebene erweitert und ergänzt werden kann. Er wird zu Material.

[...] la notion de matériau désigne aujourd'hui le texte lui-même, ou les textes qui entrent dans la composition d'un spectacle. En cela, le matériau renvoie à un texte théâtral moderne, dépecé, déconstruit, dont il s'agirait pour l'auteur-rhapsode, comme ensuite pour le metteur en scène, de coudre ensemble les morceaux, au sein d'une vaste trame hybride et fragmentaire. À travers la remise en question du textocentrisme comme à travers le rejet du « bel animal » aristotélicien, c'est le texte lui-même qui est donc vu comme matériau, ou comme source composite de matériaux.¹⁸²

Im zeitgenössischen Theater wird der Text zu Material, das als Ausgangsbasis für die Kreation gelten kann, dabei aber nicht als vollendetes Sprachwerk anerkannt wird, dessen Entfaltung auf der ihm untergeordneten Bühne geschieht. Er ist vielmehr ein Element, das im Prozess der Inszenierung erweitert und verändert wird.

[N]icht mehr die Frage steht im Vordergrund, ob und wie das Theater adäquat dem alles überstrahlenden Text „entspricht“. Vielmehr werden die Texte befragt, ob und wie sie geeignetes Material für die Realisierung eines theatralen Vorhabens sein können. [...] das Theater nimmt seinen Charakter des Fragments und des Partialen an.¹⁸³

Pommerat zählt zu jenen Theatermachenden, die dem geschriebenen Text die Dominanz des dramatischen Geschehens absprechen. Radikaler noch als in *Je tremble (1 et 2)* wirkt sich die Autonomie des Textes in seinem Stück aus dem Jahr 2006 aus, wie das Vorwort bezeugt:

¹⁸¹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. S 73.

¹⁸² Baillet, Florence / Naugrette, Catherine: *Matériau*. S 111. In: Sarrazac, Jean-Pierre (Hg.) : *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, 2005. S 109-112. [Der Begriff des Materials bezeichnet heutzutage den Text selbst, oder die Texte, die in die Komposition einer Aufführung eingreifen. Insofern verweist das Material auf den modernen, zerrissenen und dekonstruierten Theater text, bei dem es sich für den Autor-Rhapsoden, sowie daraufhin für den Regisseur darum handelt, die Stücke inmitten eines umfangreichen Gerüsts, das hybrid und fragmentarisch ist, zusammenzunähen. Indem der Textzentrismus in Frage gestellt und das „schöne Lebewesen“ des Aristoteles verworfen wird, ist es der Text selbst, der als Material gesehen wird, oder als zusammengefügte Quelle von Materialien.]

¹⁸³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. S 92/93.

Dans *Les Marchands*, qui est une fable théâtrale, une histoire est racontée aux spectateurs de deux manières simultanément : la parole d'une narratrice (la seule retranscrite dans le texte ici publié) et une succession de scènes muettes mêlant les actions des différents personnages, dans différents lieux. L'écriture de cette pièce est donc constituée par l'ensemble de ces deux dimensions, qui ne seront réunies qu'à l'occasion des représentations du spectacle. Les scènes qui accompagnent, sur le plateau, le récit de la narratrice ne sont pas simplement illustratives. Elles complètent cette parole, ou la remettent aussi parfois en question.¹⁸⁴

Der publizierte Text setzt sich aus dem Bericht einer Erzählerin zusammen, die von der Handlung, in die sie selbst nicht involviert ist, auf epische Weise berichtet. Es findet sich kein einziger Hinweis auf Aktion, Darstellung oder Bühnengeschehen. Wie das Vorwort ankündigt, kann ein Eindruck der auf der Bühne stattfindenden Handlung nur bei Gelegenheit einer Aufführung erlangt werden. Beim Lesen des Textes muss die Beschaffenheit der Handlung vorgestellt werden und bleibt imaginär. Auf der Ebene der Lektüre ist es also nicht möglich, den gesamten Inhalt des Stückes zu rezipieren.

Je tremble (1 et 2) verzichtet nicht auf Regieanweisungen bezüglich Licht, Ton und Bühnendarstellung. Insofern gibt eine Lektüre des Textes auch dann Aufschluss über die mögliche Beschaffenheit einer Repräsentation, wenn diese bereits vergangen ist. Der Text, wie auch das Licht, die Tonspur oder die Darstellung durch die Spielenden, ist dabei aber Material, das sich zu einer Vorstellung ergänzt.

3.4.5. *Je tremble (1 et 2)* – Zusammenfassung

In *Je tremble (1 et 2)* kann vor allem die Handlung fragmentarisch genannt werden. Das Stück von Joël Pommerat vereint verschiedene kurze Geschichten, die untereinander nicht unbedingt einen Zusammenhang aufweisen. Sie setzen an unbestimmter Stelle an und hören ohne Auflösung auf. Ihr Übergang geschieht im ersten Teil teilweise abrupt, teilweise durch einen Satz am Ende der

¹⁸⁴ Pommerat, Joël: *Les marchands*. Arles, 2006. S 5. [In *Les Marchands*, das eine Fabel fürs Theater ist, wird dem Zuschauer eine Geschichte auf zwei simultane Weisen erzählt: durch die Worte einer Erzählerin (die als einzige in diesem Text aufgeschrieben wurden) und durch die Folge stummer Szenen, die die verschiedenen Aktionen, Rollen und Orte vereinigen. Der Verlauf dieses Stückes ist also durch zwei Dimensionen bestimmt, die nur dann vereint werden können, wenn die Gelegenheit einer Aufführung gegeben ist. Die Szenen, die auf der Bühne mit dem Bericht der Erzählerin einhergehen, sind nicht einfach nur illustrativ. Sie ergänzen die Worte, oder stellen sie manchmal auch in Frage.]

vorhergehenden Szene (vgl. Ende der Szene 5 oder Ende der Szene 7). Im zweiten Teil wird ihr Zusammenhang durch die Stimme des Moderators garantiert. Diese führt die disparaten Szenen ein und hält sie dadurch zusammen.

Die Figur des Moderators wird zum rhapsodischen Subjekt, das manchmal selbst eine Rolle annimmt, die mit der des Moderators nicht unbedingt einhergeht (vgl. Ende des ersten Teils oder Gerichtsszene des zweiten Teils). Der Moderator ist die einzige Figur, die im gesamten Verlauf des Stückes vorkommt. Er stellt mit seiner direkten Ansprache eine Verbindung zum Publikum her, übernimmt auf der Inhaltsebene die Rolle des Autors und wird mit seiner Liebesgeschichte zum Vertreter des Hauptmotivs des Stückes. Er vereinigt insofern *dramatis personae*, Autor und Publikum.

Der Text selbst ist nur ein Element im Zusammenspiel von visueller und auditiver Ebene. Er wird zu fragmentarischem Material, verliert die Absolutheit über das Bühnengeschehen, ergänzt es anstatt es zu bestimmen und muss von den ZuschauerInnen selbst sinnvoll zugeordnet werden.

Die etwas zusammenhanglos aneinandergestellten kurzen Szenen nehmen *Je tremble (1 et 2)* an Kraft und verhindern den Eindruck einer starken, kohärenten Idee. Wie Saadia Bentaïeb feststellt, findet die Montage- und Formarbeit erst in den letzten Momenten des Probenprozesses statt; auf mich als Zuschauerin bzw. Lesende wirkt sie dementsprechend willkürlich.

3.5. Insektarium von Gert Jonke

Gert Jonke zählt zu den wichtigsten österreichischen Schriftstellern der Gegenwart. Sein unerwarteter Tod im Jänner 2009 stellt einen großen Verlust für die literarische Lebendigkeit in Österreich dar. Bekannt wurde Jonke mit seinem ersten Prosawerk *Geometrischer Heimatroman* (1969), berühmt wurde sein Werk jedoch in aller Stille und ohne großflächige Erfolge. In seiner jahrzehntelangen Tätigkeit als Schriftsteller schrieb er Romane, Drehbücher, Hörspiele, ein Libretto und mehrere Theaterstücke. Dafür bekam Jonke nicht nur den Ingeborg-Bachmann-Preis und den österreichischen Staatspreis für Literatur, sondern neben zahlreichen anderen Auszeichnungen auch gleich dreimal den Nestroy-Preis für das beste Theaterstück. Joachim Lux, zum genannten Zeitpunkt Chefdramaturg am Burgtheater, gab im Jahr 2008 Jonkes Theaterstücke in einer Sammelausgabe, betitelt mit *Alle Stücke*¹⁸⁵ heraus, indem nur sein letztes Stück *Platzen plötzlich* (2008) ausbleibt.

Im Nachwort „*Mein Reich ist in der Luft*“. *Zu Gert Jonke und seinen Theaterstücken* vergleicht Lux die Texte Jonkes mit jenen der Frühromantiker. So schaffe dieser seinen Beitrag zur Universalpoesie, indem die Sprache seiner Werke die Seele der Musik in sich entfalte. Seine Texte entwickeln tatsächlich ihre eigene Melodie, in sich verschlungen und tänzerisch auf und ab hüpfend schmiegen sie sich in einen Rhythmus, der dem unverkennbaren Takt Jonkes folgt. In der Studie *Zum Ort der Musik im Erzählwerk Gert Jonkes* stellt Ulrich Schönherr fest, dass nahezu alle Texte Jonkes in ihrem narrativen und rhetorischen Aufbau „auf zirkulären sowie spiegelsymmetrischen Strukturen basieren, die die Verwandtschaft zu musikalischen Bauprinzipien wie der Sonate oder der Fuge nahelegen.“¹⁸⁶

Ebenso ins Auge fallend sind die vielfältigen Wiederholungsstrukturen, die von einfachen Wortrepetitionen bis zu Wiederholungen kompletter Textpassagen reichen und zumindest rondoähnlichen Charakter suggerieren. Der Formenkatalog ließe sich durch Themen- und Motivvariationen ergänzen, die einen scheinbar singulären Sachverhalt durch Perspektivverschiebungen immer wieder neu konstituieren und in

¹⁸⁵ Jonke, Gert: *Alle Stücke*. Salzburg, 2008.

¹⁸⁶ Schönherr, Ulrich: » *Ich bin der Welt abhanden gekommen* «. *Zum Ort der Musik im Erzählwerk Gert Jonkes*. S 135. In: Amann, Klaus (Hg.): *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie*. Wien, 1998. S 126-152.

ihrem Verfahren an die musikalische Variationstechnik, aber auch an die thematische Durchführung erinnern.¹⁸⁷

Jonkes Schöpfungsprinzip war, laut Lux, ein Verfahren, das der *Ecriture automatique*, also dem automatischen Schreiben der Surrealisten ähnelt. So habe er in nächtelangen Sitzungen die Sätze in schwungvoller Schrift und wenigen Worten pro Seite aufs Papier ergossen. Jonke dazu in einem Interview mit der österreichischen Theaterzeitschrift *Bühne*: „Ich kann erst dann schreiben, wenn ich nicht mehr nachdenken muß darüber. Und das geht so, als ob die Hand ohne Kopf sich bewegen würde. Die Sachen sind aber vollständig vorher schon im Kopf drinnen und wenn sie rauswollen oder können, dann darf ich nicht nachdenken.“¹⁸⁸

Monika Meister schreibt zur Beschaffenheit und literarischen Besonderheit von Jonkes Sprache:

Der Text, die »Wirklichkeit der Sprache«, ist zwar aus dem Material der sogenannten Wirklichkeit gewonnen, hat sich aber sogleich davon abgehoben, nur einzelne Verbindungen werden aufbewahrt, der Text konstituiert eine andere Wirklichkeit, die der Literatur.

In ebensolcher Bewegung ist die vielfältige szenische Formulierung des Theaters der Moderne und des avancierten Theaters der Gegenwart gesetzt. Es geht immer um die Behauptung einer jenseits von Realitätshierarchien liegenden Wirklichkeit, es geht um die selbstreferentielle Artikulation im Medium der Kunst.¹⁸⁹

3.5.1. Aufführungs- und Druckfassung

Insektarium ist das siebte Theaterstück von Jonkes dramatischen Veröffentlichungen. Es weist eine Montage kurzer poetischer Texte auf, die meist schon früher entstanden sind und oft Variationen von bereits verwendeten Motiven und älteren Texten sind. So wurden in dem Sammelband *Stoffgewitter* (1996) die Texte *Hyperbel*, *Fluch des Wüstenförsters*, *Gottesanbeterin* und *Stoffgewitter* veröffentlicht, die alle in *Insektarium* in bearbeiteten Versionen wieder aufgenommen wurden. Außerdem sind einige Szenen Bearbeitungen von Motiven

¹⁸⁷ Ebenda. S 135.

¹⁸⁸ *Zwei Theatervögel auf Insektenjagd*. Gespräch mit Emmy Werner und Gert Jonke. S 6-9. In: *Bühne*. N° 6 (1999). S 8.

¹⁸⁹ Meister, Monika: *Die RaumZeit des Theaters und die Poesie der Sinne und Dinge in den Texten Gert Jonkes*. S 111. In: Amann, Klaus (Hg.): *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zur Poesie Gert Jonkes*. S 111-125.

des Romans *Erwachen zum großen Schlafkrieg* (1982), welche Hermann Burger in seinem Artikel *Schlafen als Kunstform*¹⁹⁰, erstmals erschienen am 2. Oktober 1982 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, hervorhebt. So stellt die Rahmenhandlung von Jonkes Erzählung aus dem Jahr 1982 eine Interaktion zwischen dem Protagonisten Burgmüller und den Telamonen dar, die als steinerne Statuen die Fassaden der Häuser stützen und von Burgmüllers Fähigkeit zu Schlafen fasziniert sind. Aufgenommen wird diese Idee in der Szene *Karyatiden und Atlanten*, in der der Protagonist den Statuen seine „Schlafkonzerte, Schläferstücke, Träumerserenaden, Müdigkeitstragödien und Erschöpfungskomödien“¹⁹¹ schmackhaft macht. Auch die Stubenfliege Elvira ist in beiden Texten wiederzufinden, ebenso wie das Motiv des Schriftstellers Kalkbrenner, der über die Umstände seines eigenen Todes schreibt und dessen Stück *Der Tod des Dichters* erst Anerkennung erlangt, als dieser tatsächlich genau so eintritt.

Gert Jonkes Dichtung ist durch eine beharrliche Arbeit im Raum und in der Zeit der Sprache selbst gekennzeichnet; diese will, wenn ich es recht verstehe, die Welt in sich hineinnehmen, um sie neu entwerfen zu können und eine Behausung für die so verloren herumstehenden Dinge zu finden. Deshalb auch ist es für dieses Schreiben maßgebend, daß die Texte selbst sich fortschreiben, Passagen alter Texte, Partikel oftmals in mehrere Zusammenhänge gestellt, strukturieren die große Form des Romans, jene der Erzählung, lyrischer Passagen, Abhandlungen, Essays und der Theatertexte.¹⁹²

Der Titel *Insektarium* erinnert an Aquarium oder Planetarium und stellt den Mikrokosmos des Stückes wie unter eine Glashaube, durch die hindurch die menschlichen Insekten und ihre teils absurden Verhaltensweisen betrachtet werden. Der Name sei Jonke auch im Lesen und Wiederlesen der Texte gekommen, die dabei in Bewegung und Veränderung geraten seien, wie kleine Textinsekten.¹⁹³

¹⁹⁰ Burger, Hermann: *Schlafen als Kunstform*. In: Bartens, Daniela / Pechmann, Paul (Hg.): *Dossier 11: Gert Jonke*. Graz, 1996. S 310-314.

¹⁹¹ Jonke, Gert: *Insektarium*. Salzburg, 2001. S 71.

¹⁹² Meister, Monika: *Die RaumZeit des Theaters und die Poesie der Sinne und Dinge in den Texten Gert Jonkes*. S 111/112.

¹⁹³ Vgl. *Zwei Theatervögel auf Insektenjagd*. S 6. Sowie www.literaturhaus.at/headlines/1999/06/10/, 4. Mai 2009.

Bei *Insektarium* handelt es sich um ein Auftragswerk vom Wiener Volkstheater. Es wurde dort in einer Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen unter der Regie von Martin Kreihsl uraufgeführt. Während die Erstaufführung des Stückes 1999 stattfand, erschien die Druckfassung erst 2001. Die französische Übersetzung¹⁹⁴, die bereits im Jahr 2000 vom *Maison Antoine Vitez*, dem Zentrum für Theaterübersetzungen, angefertigt wurde und bisher nur in Manuskriptfassung existiert, basiert somit höchstwahrscheinlich auf dem Text der Aufführung. Dies bestätigt sich auch in Hinweisen Jonkes zur Reihenfolge der Szenen¹⁹⁵, die sich mit der Anordnung in der französischen Übersetzung, nicht aber in der deutschen Druckfassung decken.

Die französische Übersetzung, vermutlich ebenso wie die deutsche Bühnenfassung, die ihr als Ausgangstext gegolten haben muss, zeigt erhebliche Unterschiede zur deutschen Veröffentlichung. So sind in dieser vierzehn Szenen zu finden, die französische Übersetzung weist hingegen nur dreizehn Szenen auf. Die Szenen sind in der späteren Veröffentlichung überarbeitet und ihre Ausführung ist meist geringfügig verändert. Die Auswahl der Szenen unterscheidet sich außerdem in beiden Versionen. In der französischen Version fehlt der Prolog der Druckfassung, betitelt mit *Der eiserne Vorhang*, der somit im Nachhinein dazugefügt worden sein muss. Außerdem sind weder die Minidramen *Maler und Malerin* noch *Das Zimmer* zu finden. Dafür enthält die französische Übersetzung zwei Szenen, die in der deutschen Fassung fehlen: *Hypothénuse* und *Propos de table*.

Die Veränderung der Szenenfolge kann vielleicht als Folge der Inszenierung und Erkenntnis der Verbesserungswürdigkeit des Textes gekommen sein. So finden sich in der französischen Version die beiden kurzen Szenen *Hyperbole 1* und *Hyperbole 2* gleich aufeinander folgend. In der deutschen Druckversion sind sie hingegen an Anfang und Ende des Textes gesetzt und spannen damit einen Bogen um die Szenen, die dazwischenliegen. Die Wirkung dieses Effekts soll im nächsten Kapitel beschrieben werden.

¹⁹⁴ Jonke, Gert: *Insektarium*. Dt. von Uta Müller und Denis Denjean. Maison Antoine Vitez: Centre international de traduction théâtrale, Montpellier. Unveröffentlichtes Manuskript.

¹⁹⁵ Vgl. *Zwei Theatervögel auf Insektenjagd*. Gespräch mit Emmy Werner und Gert Jonke. S 9.

In der Folge wird aus praktischen Gründen, sowie um eine Überprüfung der Ausführungen zu ermöglichen, der deutsche Drucktext als Basis für die Analyse verwendet.

3.5.2. Theater als Rahmen

Insektarium setzt sich aus vierzehn Szenen zusammen, die jeweils einen eigenen Titel tragen und untereinander keinen dramaturgischen Verlauf aufweisen: weder die Figuren, noch der Ort, an denen diese aufeinander treffen, noch der Verlauf der Handlung stellen einen durchgehenden Zusammenhang in der Szenenfolge her. Es können insgesamt 21 Figuren ausfindig gemacht werden, von denen nur zwei in mehreren Szenen wiederkehren: *ER* und *SIE*. Ihrer vagen Benennung zum Trotz scheinen sie die einzigen Figuren zu sein, die im Lauf des Stückes konstant präsent und im Zusammenhang erfassbar sind. Sie schlüpfen dabei in den unterschiedlichen Szenen zwar in verschiedene Rollen, bleiben aber am Ende der Szenenfolge jene Zuschauer, die sie zu Beginn schon waren (zumindest in der Druckversion). So antwortet die vorletzte Szene, betitelt *Hyperbel 2*, auf die zweite Szene, *Hyperbel 1*; und das nicht nur im Titel. *Hyperbel 1* beginnt mit der Regieanweisung: „*ER* und *SIE* sitzen wie auf erhöhten Zuschauerbänken und blicken in den Zuschauerraum, als beobachteten sie eine Zirkusvorstellung.“¹⁹⁶ Sie schauen einem Seiltanzkünstler zu und bitten diesen in *Hyperbel 2*, am Ende des Stückes, um ein Autogramm. Sie schaffen damit einen Bogen, der sich um die Szenen spannt und einen Handlungskontext herstellt: wir befinden uns in einem Vorstellungsraum. Vor uns und über uns ein Künstler, der sich in die Lüfte wagt, auf einem Seil balanciert, das im nächsten Moment frei in der Luft steht, sich im Fall um ihn schlingt und bald zu einer drosselnden Riesenschlange, bald zu seiner Geliebten wird. *ER* und *SIE* kommen nach der Aufführung mit dem *Künstler* ins Gespräch. Alles, was sie von ihm wissen wollen, betrifft jedoch die Wirkung des Produkts, das er mit dem Lächeln bewirbt, welches zu Ende der Artistennummer auf seinem Gesicht aufgetreten war. Können diese Hyperbeln nicht auch als Parabel gelesen werden, die die Position von Jonkes Text im Literaturbetrieb beschreibt? Der Zirkuskünstler als risikofreudiger Schriftsteller, die seltsame

¹⁹⁶ Jonke, Gert: *Insektarium*. S 7.

Seiltanznummer als eigensinniger Text und *ER* und *SIE* als Zuschauer, die sich für das Produkt und nicht für das Stück interessieren?

Der Kunstcharakter ist deutlich gemacht in der Reflexion auf die Theatersituation, und das heißt zugleich Absage an eine auf Mimesis beruhende Darstellung, heißt den Illusionscharakter des Theatralen sichtbar machen auf dem Wege des bewussten Zeigens des Artifiziellen.¹⁹⁷

Ein weiterer metatheatralischer Handlungsrahmen ist durch die erste und die letzte Szene gegeben. In *Der Eiserne Vorhang* eröffnet der sprechende Vorhang das Stück und erhebt sich selbst zum handlungsstiftenden Element des Abends, wenn er erzählt,

„was mir etwa 1911 in Stettin unterlaufen ist: Beinahe hätte ich den Komponisten Anton Webern, als er sich nach einer Operettenvorstellung, die er dort dirigierte, um das Geld zur Ernährung seiner Familie zu verdienen, als er sich verbeugte, den Kopf vom Rumpf abgeschnitten, ihn beinahe unabsichtlich guillotiniert. Glücklicherweise ist nur seine Brille auf den Brettern jener Welt zerbrochen, die ihm keine einzige Welt bedeutete, vielen anderen aber sehr wohl, die sich auch heutzutage noch solche Weltbretter auf oder vor den Kopf nageln.“¹⁹⁸

Dieses Motiv des sprechenden Vorhangs, der den Künstler bedroht und dem Publikum droht: „Aber jetzt geh, sonst fall ich dir noch gezielter zur Last!“¹⁹⁹, bleibt dem Stück voranstehend und vollständig isoliert. Es situiert das Geschehen ebenfalls im Theater und verweist ganz nebenbei auf den einzigen von Jonke realisierten Spielfilm *Geblendeter Augenblick – Anton Weberns Tod* (1986).

Der Epilog *Zum Abschied* wird von einem Abschiedsredner gehalten, der wiederum den Schriftsteller vertritt, wenn er sich beim Publikum fürs zahlreiche Kommen bedankt und meint:

Sie alle zusammen und ich haben uns ja gar nicht richtig kennenlernen müssen. Wir waren einfach gleichzeitig hier an diesem Ort, diesem Saal, Extrazimmer oder was auch immer.

Ich weiß jedenfalls, daß ich plötzlich hier herinnen gesessen bin, und Sie alle zusammen gemeinsam sind ganz gleich auch so plötzlich um mich herum in diesem Raum herinnen gewesen, und Sie alle zusammen haben sich da niedergesetzt, und ich habe mich auch da niedergesetzt, und

¹⁹⁷ Meister, Monika: *Die RaumZeit des Theaters und die Poesie der Sinne und Dinge in den Texten Gert Jonkes*. S 114.

¹⁹⁸ Jonke, Gert: *Insektarium*. S 5.

¹⁹⁹ Ebenda. S 6.

plötzlich haben wir beide, Sie alle zusammen und ich, hiermit sitzend, uns umgesehen, einander gesehen, Sie alle zusammen mich und ich dann auch Sie alle zusammen... und wie wir uns da so sitzen gesehen haben, haben wir plötzlich alle gewußt, daß wir uns jetzt endlich alle kennen. Und da waren wir doch alle sehr froh?! Nicht wahr?!²⁰⁰

Er bringt das Geschehen damit wieder ins Theater zurück, nachdem es durch Stadtränder, Direktionszimmer, Dachböden, Wüsten, Küchen, Gasthausertrazimmer, Stoffgroßlagerhallen und undefinierte Räume gezogen war, und schließt den Handlungsbogen mit einem metatheatralischen Theaterrahmen.

Dieselbe Abschiedsrede ist in Jonkes letztem Theaterstück *Platzen plötzlich* zu finden und wird zu einer der zahlreichen Autozitationen und Selbstbearbeitungen in seinen Texten. In einer Produktion des *Aktionstheater Ensembles* (Regie: Martin Gruber) spielte Jonke im Sommer 2008 in *Platzen plötzlich* selbst mit und zwar als genau jener Abschlussredner, der am Ende des Stückes auftritt. Kurz vor seinem Tod verabschiedete sich Jonke damit vom Publikum und auch vom Theater.

3.5.3. Kurze Formen – fragmentarische Formen

Die Szenen von *Insektarium* können je nach ihrer Beschaffenheit folgendermaßen unterschieden werden: wie oben erwähnt gibt es vier Rahmenszenen, die das Geschehen im Theater situieren, auf die Situation des Publikums anspielen und einen metatheatralischen Bogen rund um die anderen zehn Szenen spannen. Zwei Minidramen wurden nach der Uraufführung zur deutschen Druckfassung hinzugefügt. Zwei Monologe finden sich als neunte und zehnte Szene direkt hintereinander, betitelt mit *Stoffgewitter* und *Karyatiden und Atlanten*. Und schließlich sind sechs fragmentarische Dialogszenen zu finden: *Elvira und die Vögel*, *Der Tod des Dichters*, *Gottesanbeterin*, *Elvira und die Stubenfliege*, *Muttersprache – Mutterschweigen* und *Vereinzelt flüchtende Worte*.

Alle Teile von *Insektarium* sind voneinander unabhängig. Es gibt zwar teilweise einen Bezug zueinander, wie in den Zuschauerfiguren von *Hyperbel 1* und *2* oder

²⁰⁰ Ebenda. S 107.

wie im Titel von *Elvira und die Vögel* und *Elvira und die Stubenfliege*. Diese Parallelen wirken auf die Konstitution der Szenen allerdings weder bestimmend noch beeinflussend. Die Handlung jeder kurzen Szene ist autonom. Jeder Teil entwickelt seinen eigenen Handlungsablauf, der sich von den anderen abhebt.

Es handelt sich um kurze Formen, die sich gegen die aristotelische Forderung nach idealer Anordnung, Ausdehnung und Vollständigkeit richten. Diese traditionelle Dramaturgie begründet damit den Vergleich der Fabel mit einem schönen Lebewesen, das weder zu klein, noch zu groß sein darf und vollständig dargestellt werden muss. Bei *Insektarium* konstituieren hingegen alle einzelnen Teile, die den Gesamttext ergeben, ihren eigenen kleinen Organismus. Die Jonkesche Bezeichnung der „Textinsekten“ spielt mit dieser Idee. Die einzelnen Szenen sind dabei in ihrer Ausdehnung zwar klein wie Insekten, alle Szenen zusammen ergeben jedoch ein ganzes *Insektarium*.

Contestant cette exigence d'une perception moyenne qui dicterait à la fable son étendue, la forme brève puise sa dynamique dans les variations d'échelle propres au regard moderne. [...] Cette dramaturgie se donne dès lors pour projet de présenter de façon condensée des gestes significatifs des relations plurielles qu'entretiennent les hommes avec le monde.²⁰¹

Jonkes Stück schließt an die Tendenz des zwanzigsten Jahrhunderts an, die traditionelle aristotelische Dramaturgie zu zerbrechen und zwischenmenschliche Beziehungen sowie den Bezug von Mensch zu Welt auf zerstückelte Weise aufzuzeigen. Die Darstellung in kurzen Formen bedeutet aber keineswegs eine Begrenzung für die Länge des Stückes. „À partir des débris d'une totalité éclatée, les auteurs recomposent des agrégats ou montages de petites formes qui donnent naissance à des pièces d'une nouvelle étendue.“²⁰² So dehnte Paul Claudel die Aktion seines Stückes *Le Soulier de Satin* (veröffentlicht 1929) über ein ganzes Jahrhundert und den gesamten Erdball, indem er sie in nur kurzen, voneinander größtenteils unabhängigen Szenen darstellte; eine Aufführung von *Le Soulier de Satin* dauert dabei über zehn Stunden. Auch August Strindberg operierte mit

²⁰¹ Losco, Mireille: *Forme brève*. S 85/87. In: Sarrazac, Jean-Pierre: *Lexique du drame moderne et contemporain*. S 85-89. [Diesen Anspruch einer durchschnittlichen Wahrnehmung, die die Ausdehnung der Fabel bestimmen würde, absprechend, schöpft die kurze Form ihre Dynamik in der Variation der Maßstäbe, die mit dem modernen Blick einhergeht. [...] Das Ziel dieser Dramaturgie ist es infolgedessen, die bedeutsamen Gesten der vielseitigen Beziehungen, die Menschen und Welt verbinden, in kondensierter Weise darzustellen.]

²⁰² Ebenda. S 88. [Von den Bruchstücken einer zerbrochenen Totalität ausgehend, schreiben Autoren nun Anhäufungen oder Montagen aus kleinen Formen, die Stücke von neuer Ausdehnung ergeben.]

kurzen Formen, als er beispielsweise in *Ett Drömspel* (veröffentlicht 1902) anhand kurzer Ausschnitte die Menschheitsgeschichte vor der Tochter des Gottes Indra darlegte. Mit der Technik des Stationendramas, also anhand einer Figur, die ihren Weg durchs Stück nimmt, das sich zugleich mit ihr fortentwickelt, erreichte Strindberg mit den fragmentarischen Szenen des *Traumspiels*, so wie auch mit den zahlreichen, kurzen Szenen der Trilogie *Nach Damaskus*, dennoch eine beachtliche Gesamtlänge des Stückes.

Kurze Formen sind also nicht unbedingt auf die Kürze der Darstellung angewiesen, ebenso wenig auf die zeitliche Beschränkung des Dargestellten.

Il apparaît dès lors que la problématique soulevée par la forme brève se pose moins en termes de durée qu'en termes d'optique et de composition. La brièveté, comprise comme limitation temporelle – limitation d'ailleurs impossible à quantifier *stricto sensu* – n'est paradoxalement pas le critère pertinent de la forme brève.²⁰³

Elvira und die Stubenfliege etwa, die siebte Szene und damit die Mitte des Stückes, ist auf zwanzig Seiten abgedruckt, die erzählte Geschichte streckt sich über mehrere Wochen, wie an manchen Stellen angedeutet wird. *ER* und *SIE* bekommen dabei Besuch in ihrer Wohnung: Elvira, die Stubenfliege kommt angeflogen und wird von der Frau in neurotischer Besorgnis in der Küche einquartiert. *SIE* kümmert sich um das Wohlergehen ihrer Freundin bis zur Selbstaufgabe und sitzt nächtelang vor der Küchentür. Während *ER* das fehlende Beziehungsleben und die Leere zwischen ihnen erst noch beklagt, macht er sich schließlich auf eine Reise, die mehrere Wochen dauert. Als er davon zurückkehrt, macht *SIE* sich selbst auf den Weg: sie fliegt durch das Fenster mit dem „Summen einer Stubenfliege“²⁰⁴ davon.

Es handelt sich bei *Elvira und die Stubenfliege* um einen kurzen Einakter, dessen erzählte Geschichte sich aber über einige Wochen erstreckt. Szondi schreibt in

²⁰³ Ebenda. S 86. [Es scheint nun, dass die Problematik der kurzen Form sich weniger in Bezug zur Dauer, als in Bezug zur Optik und zur Komposition stellt. Die Kürze, verstanden als zeitliche Beschränkung – eine Beschränkung die nebenbei unmöglich *stricto sensu* definiert werden kann – ist widersprüchlicherweise nicht das ausschlaggebende Kriterium der kurzen Form.]

²⁰⁴ Jonke, Gert: *Insektarium*. S 58.

der *Theorie des modernen Dramas*: „Der moderne Einakter ist kein Drama im Kleinen, sondern ein Teil des Dramas, der sich zur Ganzheit erhoben hat.“²⁰⁵

Hierbei soll an die romantische Definition eines Fragments erinnert werden, das einem kleinen Kunstwerk gleichend, Ganzheit in sich zusammengerollt wie ein Igel schafft und dennoch auf die Beziehung zum ganzen Werk angewiesen bleibt.

Jonke meint: „Ich versuche, eine selbständige klein-kosmische Welt, die in sich eine Geschlossenheit bildet, herzustellen.“²⁰⁶ Jede einzelne Szene wird dabei zu einem *pars pro toto*, der von den anderen unabhängig ist und seinen eigenen Mikrokosmos der klein-kosmischen Welt des Textes ausbildet. Geschlossenheit ergibt sich nicht als ein Abgeschlossenes, sondern in Beziehung zu den anderen Szenen und als eine Möglichkeit unzähliger Vielfältigkeit im fragmentarischen Text. Anstelle von einheitlicher Ganzheit muss der Begriff der Vielheit gesetzt werden, um das Gesamte, das sich aus Fragmenten zusammensetzt, zu verstehen.

Die kurzen Formen in *Insektarium* können insofern fragmentarisch genannt werden, als sie meist weder über einen Anfang noch über ein Ende verfügen. Sie beginnen an einem Punkt, an dem die Handlung bereits fortgeschritten zu sein scheint und führen nicht in die Umstände der Szene ein. Statt einer Exposition der Grundsituation beginnt die Aktion oft bereits in der ersten Replik. So lautet der erste Redeabschnitt in *Elvira und die Stubenfliege*:

ER

Danke, daß du die Zeitung heraufgebracht hast.

Was ist das denn, hörst du das? Dieses ganz leise angedeutete, kaum zu vernehmende Summen oder so ...²⁰⁷

Die grundlegende Handlung beginnt direkt, ohne die traditionelle Einführung in den Konflikt. Der erste Satz bezieht sich, wie auch in den meisten anderen Szenen von *Insektarium*, auf eine Aktion, die bereits stattfindet. So lautet der erste Satz in *Hyperbel 1*: „Jetzt kommt der übliche Seiltanz.“ (S 7), in *Elvira und die Vögel*: „Du weißt also wirklich nicht ganz genau, wie dein richtiger Vornahme [sic?] lautet.“ (S 11), in *Vereinzelt flüchtende Worte*: „Sie waren in der Zwischenzeit

²⁰⁵ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. S 92.

²⁰⁶ *Zwei Theatervögel auf Insektenjagd*. Gespräch mit Emmy Werner und Gert Jonke. S 8.

²⁰⁷ Jonke, Gert: *Insektarium*. S 38.

immer noch nicht daheim in Ihrem Tal?“ (S 72) oder in *Hyperbel 2*: „Danke, dass Sie uns Ihre Namenszüge gewähren.“ (S 101). Alle diese ersten Sätze führen direkt in das die Szene konstituierende Handlungsmotiv ein, ohne seine Umstände darzulegen. Während der Beginn der beiden *Hyperbel*-Szenen sich auf eine bestimmte Aktion bezieht, scheinen die beiden anderen angeführten Szenen inmitten eines stattfindenden Dialogs einzusetzen. Der Dialog endet außerdem an einer Stelle, die Aussicht auf Fortsetzung der Szene verspricht, und kein wirkliches Ende im traditionellen Sinne einer Auflösung des Konflikts darstellt. Der letzte Satz von *Elvira und die Vögel* lautet beispielsweise:

ER

Ich glaube, daß sich unter den Tieren ebenso gute Künstler befinden, und meine, daß auch diese Künstlertiere wissen, daß sie Künstler sind, aber sich heute noch verstecken müssen, in ein paar Jahren werden wir sie kennenlernen, das weiß ich ganz genau, und dann werden wir alle ganz, ganz große Augen machen, so viel ist sicher, und den Mund offen stehengelassen haben vor Bewunderung und Staunen.²⁰⁸

Diese Replik, die in der französischen Übersetzung nicht zu finden ist, weitet die Handlung von *Elvira und die Vögel* auf die Zukunft aus. Sie erlaubt außerdem einen Übergang zur nächsten Szene, wo *ER* seine Beobachtungen zum „Naturtheater“ weiter ausführt. Eine Bezugnahme von zwei folgenden Szenen aufeinander geschieht nur an dieser Stelle. Die anderen Szenen weisen, bis auf *Hyperbel 1* und *2* zu Beginn und Schluss des Stückes, keine offensichtliche motivische oder kausale Verbindung auf. Jonke sagt dazu, dass die Szenen „mit verwandtschaftlichen Motiven verbunden sind. Sie haben einen durchsichtigen Faden, der sie verbindet, den man aber nicht sieht.“²⁰⁹ Ihre Verbindung geschieht im Text durch Unterbrechung und ist durch den Autor oder, im Falle einer Aufführung, durch die Inszenierung garantiert.

²⁰⁸ Ebenda. S 16.

²⁰⁹ *Zwei Theatervögel auf Insektenjagd*. Gespräch mit Emmy Werner und Gert Jonke. S 7.

3.5.4. Fragmentarische Dialogszenen, Monologe und Minidramen

Die Ausführungen zu kurzer und fragmentarischer Form werden in der Szene *Gottesanbeterin* anschaulich, die hier ausnahmsweise komplett zitiert werden soll:

ER und SIE, einander nähernd, entweder ER ihr oder SIE ihm oder beide gleichzeitig oder hintereinander sich mit den Mundwerkzeugen um den Hals fallend, beinahe mit den entweder gleichzeitig oder hintereinander oder auch öfter oder auch nur einmal mit den folgenden Sätzen halsabschnürend einander die Köpfe in den Himmel hinaufwürgend oder dergleichen.

SIE oder ER

(zu ihm oder ihr) Leider muß ich Ihnen jetzt gleich Ihren Kopf abbeißen, wissen Sie, aber haben Sie keine Angst, es wird Ihnen nämlich gar nicht wehtun, und so halten Sie bitte einfach still!

ER oder SIE

(zu ihr oder ihm) Ja ja, Sie haben wirklich ganz recht, denn tatsächlich bemerke ich nun, daß mir gerade soeben der Kopf abgebissen wurde – Sie haben ganz recht, denn das ist abenteuerlich und wunderschön, und es wird auch wohl für alles weitere weiterhin noch immer das Wunderschönste gewesen sein, immer noch, das ich nämlich noch immer erlebe!²¹⁰

Gottesanbeterin weist eine extrem kurze Form auf, die sich dramaturgischem Verlauf entzieht. Sie beginnt im Konflikt, der in einem seltsamen Dialog angedeutet wird. Die Aktion findet seit unbestimmter Dauer bereits statt. Die Regieanweisung zu Beginn gewährt einen großen Spielraum und deutet einen Kampf zwischen den beiden Figuren an. Der Dialog mischt sich in die Aktion hinein und kann, wie geschrieben, beliebig ausgeführt werden. Zugleich oder hintereinander gesprochen, öfter wiederholt oder nur einmal gesagt, verlieren die Worte ihre mitteilende Bedeutung und kommentieren die stattfindende Aktion. Sie setzen dabei mittendrin ein, verzichten auf eine Ausführung der Umstände des Konflikts und hören, wie der letzte geschriebene Satz beweist, an einem Moment auf, an dem die Aktion weiter andauert. Die Aktion wird nicht von den Worten hervorgebracht, sondern ist von diesen unabhängig. Sie findet, wie auch der Dialog, ohne eindeutigen Anfang und ohne Ende statt.

²¹⁰ Jonke, Gert: *Insektarium*. S 37.

Karyatiden und Atlanten funktioniert, wie auch *Stoffgewitter*, als einseitig geführter Dialog, der zum Monolog wird, indem er an ein stummes Gegenüber gerichtet ist. *ER* unterhält sich darin mit den steinernen Statuen der Telamonen, welche „ihre Äußerungen in Form eines weder genauer beschreibbaren noch näher definierbaren, ihre Gestalten umschwebenden Zitterns im näheren Luftraum mit dem sie einhüllenden Licht“ gestalten, was ihm den Eindruck verschaffe, „als hörte er mit seinen Augen“²¹¹. Die Szene verleiht vermeintlichen Dingen Eigenmacht, die sich dank der Zeugenschaft der sprechenden Figur äußert. Sie endet mit einer „Schlafinstallation“, mit der *ER* den Statuen das Schlafen und Träumen lernen will, und bleibt damit in Bezug zum Handlungsverlauf offen.

Die beiden Minidramen *Maler und Malerin* und *Das Zimmer* weisen trotz ihrer kurzen Ausführung keine fragmentarische Form auf. Ihre Struktur ist stattdessen in sich abgeschlossen und wird als Miniaturganzheit dargestellt. So verfügt *Maler und Malerin* über einen Prolog, ein Zwischenspiel, einen Epilog (die alle drei identisch und unter dem Titel *Fluch des Wüstenförsters* im Sammelband *Stoffgewitter* zu finden sind), sowie über zwei Szenen. Die erste Szene dient dabei als Einführung in den Konflikt, in der das Verschwinden des *Malers* und der *Malerin* erklärt wird, die jedoch in ihren eigenen Porträts fortleben. Ein *Polizist* will die beiden Bilder verhaften, die er aufgrund ihrer meisterhaften Vollkommenheit mit den Künstlern verwechselt. Auf Anordnung des erscheinenden *Kustos* und einer *Polizistin* werden sie jedoch in den Lagerkeller des Stadtmuseums gebracht. Die zweite Szene spielt in der Wüste, in die sich *Maler* und *Malerin* als Fata Morgana geflüchtet haben. Sie beobachten über die Ferne das Wohlergehen ihrer Kinder während eines längeren, jedoch unbestimmten Zeitraums. Schließlich kommt es zu einer Wiedervereinigung mit den Bilderkindern, die „als irrwitzig bunte Regenbogenfarbrauchwolke durch den Lüftungsschacht des Museums entkommen“²¹² sind. Der Konflikt wird aufgelöst und endet damit, dass sich *Maler* und *Malerin* sowie ihre Bilder in Bäume verwandeln.

Das Zimmer ist in vier Szenen eingeteilt und weist auch eine in sich geschlossene Dramaturgie auf. Die beiden Minidramen können insofern nicht als fragmentarisch bezeichnet werden, als sie einen Beginn aufweisen, der als Einführung in die

²¹¹ Jonke, Gert: *Erwachen zum großen Schlafkrieg*. Literatur heute. Frankfurt am Main, 1985. S 11.

²¹² Jonke, Gert: *Insektarium*. S 33.

Handlungsproblematik dient, sowie ein Ende verzeichnen, das eine Abgeschlossenheit der erzählten Geschichte zulässt und so als „Drama im Kleinen“ klassifiziert werden können. Nicht zu vergessen ist die Tatsache, dass die beiden Minidramen, die nicht fragmentarisch genannt werden können, erst nach der Uraufführung zur Druckfassung hinzugefügt wurden, also ursprünglich nicht für die Bühnenaufführung von *Insektarium* gedacht waren.

3.5.5. *Insektarium* – Zusammenfassung

Wie der Vergleich der unterschiedlichen, beschriebenen Szenen zeigt, kann in *Insektarium* keine einheitliche Fabel ausgemacht werden: das Stück erzählt keine Geschichte, die mit wenigen Sätzen in ihren Grundzügen zu umfassen wäre. Jeder Teil stellt stattdessen einen Ausschnitt seiner eigenen Geschichte dar. Das Zusammenspiel ist dabei auf dem Niveau der Handlung sowie in Anordnung und Ausführung der kurzen Szenen durch Montage des Autors gegeben. Die lose Verkettung heterogener Handlungsfragmente erlaubt einen offenen Sinn, der von jenen, die sich mit dem Text befassen, gesucht werden muss. Das Stück eröffnet einen Spielraum, in dem Dinge magisch und Menschen manisch werden, in dem Zwischenmenschliches als Übermenschliches und Sprache als Macht erkannt werden können, in dem Theater zu fragmentarischer Ansammlung und Texte zu lebenden Tieren werden. *Insektarium* stellt einen unkonventionellen Theatertext dar, für dessen Inszenierung nur Fantasie und kreative Ideen von Vorteil sein können und der in der Eigenart seiner Sprache selbst beim Lesen starke Bilder erzeugt.

Es können vier Szenen erkannt werden, die, jeweils zwei zu Beginn und zwei zu Ende des Stückes situiert, als metatheatralischer Rahmen gelesen werden können. Sie situieren das Geschehen im Theater und ermöglichen anhand der „Reflexion auf die Theatersituation“²¹³ einen Zusammenhalt der disparaten Teile. Die restlichen Szenen haben keinen offensichtlichen gemeinsamen Nenner. Weder der Ort, an dem sie spielen, noch die zeitliche Ausdehnung, noch die Handlung kann als einheitlich oder verbindend erkannt werden. Die sechs

²¹³ Meister, Monika: *Die RaumZeit des Theaters und die Poesie der Sinne und Dinge in den Texten Gert Jonkes*. S 114.

fragmentarischen Dialogszenen sowie die zwei einseitig-dialogischen Monologe entziehen sich traditioneller Dramaturgie. Sie sind kurze Formen, die auf Exposition und Auflösung verzichten. Die Worte setzen meist in einer bereits stattfindenden Aktion ein, sei es ein Gespräch, sei es der Beginn einer Handlung. Das Ende stellt kein klassisches Ende auf der Inhaltsebene als Auflösung des Konflikts dar, sondern wird als formales Ende eine Entscheidung des Autors. Die kurzen Szenen können im Gegensatz zu den beiden Minidramen fragmentarisch genannt werden. Die nach der Uraufführung hinzugefügten Minidramen verzeichnen eine abgeschlossene Struktur, sind in Szenen unterteilt und stellen sich in ihrer Ausführung als Miniaturganzheit dar.

Insektarium hat sein fragmentarisches Potenzial insgesamt in der Unterbrechung einheitlicher Handlung. Die kurzen Szenen stellen keinen einheitlichen Bedeutungszusammenhang her. Jede Szene kreiert ihren eigenen Mikrokosmos, der im Zusammenhang des Stückes zwar manchmal Parallelen herstellt, dabei aber unabhängig und fragmentarisch bleibt.

4. Zusammenfassung

Die Literaturgeschichte kann im Fokus des Fragments auf eine lange Vergangenheit zurückblicken. Während der Begriff „Fragment“ in der Antike nur auf konkrete Gegenstände, nicht aber auf Texte anwendbar ist²¹⁴, sind literarische Bruchstücke seit der Zeit der Vorsokratiker überliefert. Vor allem in der Romantik, die den Grundstein zur Moderne legt, erlebt die fragmentarische Schreibweise einen Aufschwung. Um die unmögliche Abgeschlossenheit von Sinn in die Konzeption der Texte aufzunehmen, verfassen Schlegel und seine frühromantischen Zeitgenossen Fragmente, die in Form und Inhalt die Idee einer ewig werdenden und niemals vollendeten Literatur aufnehmen.

Nachdem die Geschichte des Fragments in der Literatur kurz nachgezeichnet wurde, liefert die vorliegende Arbeit im Vergleich unterschiedlicher Definitionen einen Ansatz, Begriff und Beschaffenheit des Fragments zu erfassen, um fragmentarische Erscheinungsformen in der gegenwärtigen dramatischen Literatur herausarbeiten zu können. Anhand der Methode der textnahen Analyse wird dabei ein qualitativer Zugang ermöglicht, der die aktuelle Tendenz zum Fragmentarischen untersucht und die konkrete Vorgehensweise dramatischer Schriftsteller hervorstreichen möchte, die am Ende eines Jahrhunderts schreiben, indem es „zu einer prinzipiellen Gleichstellung des Fragments mit dem Nicht-Fragmentarischen“²¹⁵ gekommen ist.

Wer sich mit literarischen Fragmenten befasst, erkennt schnell, wie weitläufig der Begriff verstanden werden kann: als Bruchstücke eines verloren gegangenen Textes; als Teile eines Ganzen, das nicht verfügbar ist; als Texte, die nicht vollendet sind. Prinzipiell bezieht sich der Begriff des Fragments auf die äußere Form des Textes, die zeitlichem Einfluss und anderen Umständen unterlegen ist und deren Einheit aufgrunddessen vermisst wird.

Nun werden in der vorliegenden Arbeit Theatertexte analysiert, die in den letzten 25 Jahren veröffentlicht wurden. Die Stücke wurden seither weder durch zeitliche

²¹⁴ Vgl. Ostermann, Eberhard: *Fragment*. S 456.

²¹⁵ Neumann, Peter Horst: *Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus*. S 258.

Umstände in ihrer Vollständigkeit beschädigt, noch sind sie in Bezug zur äußeren Form unvollständig oder unvollendet – andernfalls wäre es vermutlich nicht zu einer Publikation durch einen Verlag gekommen. Dennoch weist jeder der Texte eine fragmentarische Form auf. Und genau in diesem Adjektiv liegt der wichtige Unterschied: denn fragmentarisch bedeutet nicht unbedingt gleich Fragment. Ein Text kann fragmentarisch sein, ohne ein Fragment zu sein; ein Fragment muss nicht unbedingt fragmentarisch sein.

Während Fragmente in Bezug auf die äußeren Begebenheiten des Textes als solche erkannt werden können, äußern sich fragmentarische Formen in Stil und Aufbau, also in der Struktur des Textes. Fragmentarisch kann ein Text bezeichnet werden, der narrative Strukturen aufweist, die mit Unterbrechung arbeiten: Diskontinuität des Erzählablaufs und Bruch mit einer einheitlichen Handlung bis hin zur Dekonstruktion der erzählten Geschichte. Fragmentarische Texte weisen die Eigenschaften des Fragments im narrativen Aufbau auf, indem auf vollständige und einheitliche Ausführung verzichtet wird. Wenn Fragmente als Teile eines abwesenden Ganzen oder auch als Bruchteile eines verlorenen Ganzen gesehen werden können, so finden sich in fragmentarischen Theatertexten diese Eigenschaften in ihrer Struktur: die Intrige setzt sich aus Teilen zusammen, die keinen einheitlichen, vollständigen Erzählablauf ergeben, die Fabel wird in Bruchteilen erzählt und verbleibt teilweise selbst Bruchstück.

In der *Poetik* des Aristoteles, die Erzähltradition in ihrem Prinzip bis heute beeinflusst – man denke beispielsweise an Hollywoodfilme, die großteils die schematischen Vorgaben zum narrativen Aufbau verfolgen – werden für die anzustrebende „Zusammenfügung der Geschehnisse“²¹⁶ drei Kriterien aufgestellt: Vollständigkeit, Anordnung und Ausdehnung. Eine ganze, in sich geschlossene Handlung soll demnach nachgeahmt und in kausal-logischer Reihenfolge erzählt werden. Die Ausdehnung der Handlung wird dabei dem Ideal der Übersichtlichkeit untergeordnet und mit der Größe eines Tiers verglichen, das weder zu klein, noch zu groß sein darf, um schön zu sein.

²¹⁶ Aristoteles: *Poetik*. S 25.

Diesen schematischen Vorgaben widersetzen sich fragmentarische Theatertexte großteils. So zum Beispiel *Je tremble (1 et 2)* von Joël Pommerat, das mehrere kurze Geschichten vereint, die oft an bereits fortgeschrittener Stelle beginnen und kurz angedeutet bleiben, die untereinander keinen Zusammenhang aufweisen, also willkürlich aneinandergereiht sind, und die nur von der rhapsodischen Figur des Moderators zusammengehalten werden können.

Vollkommen losgesagt von Erwartungen an Anordnung, Ausdehnung und Vollständigkeit setzt sich *Insektarium* von Gert Jonke aus kurzen, fragmentarischen Szenen zusammen, die jede einen eigenen kleinen Kosmos ausbildet. Die einzelnen Fragmente variieren in ihrer Ausdehnung: manchmal fangen sie nur einen Moment ein (wie in *Gottesanbeterin*), manchmal erzählen sie ein Ereignis, das über mehrere Wochen verläuft (so in *Elvira und die Stubenfliege*). Die Anordnung und Verbindung der einzelnen Fragmente geschieht dabei allein durch den Autor und kann dank ihrer vollkommenen Autonomie nach Belieben verändert werden – wie die Unterschiede in Druck- und Aufführungsfassung beweisen. Vollständigkeit verflüchtigt sich in den kurzen Formen und wird, dank der variablen Anordnung und Ausdehnung der Szenen, zu einer Entscheidung des Autors.

Die Ablehnung der aristotelischen Fabel kann als ein Merkmal fragmentarischer Theatertexte gesehen werden. Weiters kann eine Diskontinuität im Erzählablauf erkannt werden. So in *Bauern sterben*, das von Franz Xaver Kroetz mit dem Untertitel *Dramatisches Fragment* bezeichnet ist. Das Stück, das in einer hochdeutschen und einer bayrischen Version existiert, setzt sich aus Episoden zusammen, die nicht kausal verbunden sind. Die kurzen Szenen entstehen nicht unbedingt auseinander und können in den beiden Fassungen in unterschiedlicher Reihenfolge angebracht werden. Es kann dennoch eine narrative Gesamtbewegung erkannt werden, die die ProtagonistInnen vom Land in die Stadt und wieder zurück aufs Land treibt und eine gewisse Abgeschlossenheit mit sich bringt. Die Fabel von *Bauern sterben* weist also auf formaler Ebene Vollständigkeit auf, während die Intrige dem Stück anhand der diskontinuierlichen Erzählweise zu fragmentarischer Struktur verhilft.

In *Cendres de cailloux* stellt Daniel Danis anhand einer außergewöhnlichen Konstruktion ein Drama dar, das vor dem Beginn der Intrige bereits stattgefunden hat. Bruchstücke der Geschehnisse und Umstände werden von den vier ProtagonistInnen vermittelt, die jeweils ihre subjektive Sichtweise erzählen, ohne sich dabei gegenseitig zu widersprechen. Die Idee dramatischer Progression wird durch eine Rückschau auf erinnerte Vergangenheit ersetzt. Die erzählte Geschichte hat keine eindeutige Gegenwart und weder Anfang noch Ende. Sie wird vom Autor zertrümmert und jede einzelne der 39 Episoden wird mit einem Titel versehen. Die Überreste der Geschichte werden von den Figuren in fragmentarischer Weise rekonstruiert. Das dramatische Kontinuum ist damit in der Konzeption des Stückes aufgehoben: der Fortgang einer gegenwärtigen Aktion wird zu Erinnerung einer vergangenen Katastrophe.

Wenn sich untereinander großteils unabhängige Szenen auf diskontinuierliche Weise zu einem Stück fügen, braucht es eine ausführende Kraft, um die einzelnen Teile zusammenzuhalten. Dies geschieht durch Montage, die es ermöglicht, fragmentarische und heterogene Erzählstücke zu verbinden. Montage kann in *Insektarium* erkannt werden, wo voneinander dramaturgisch vollkommen unabhängige Szenen in einem Stück zusammenkommen, oder auch in *Cendres de cailloux*, wo die einzelnen Bruchteile im Zusammenspiel die Darstellung eines Dramas ergeben. In beiden Stücken äußert sich die Montage in der Geste des Autors, der jeden Teil mit einem eigenen Titel versieht.

11 september 2001 funktioniert in doppelter Hinsicht mit dem Prinzip der Montage. Michel Vinaver verwendet in seinem Stück Materialfragmente aus der Presse und montiert Zitate von Politikern, ZeugInnen und Zeitungsartikeln zu einem dramatischen Text. Außerdem fügt er die unterschiedlichsten Schauplätze und verschiedene Handlungsstränge zusammen und kreiert ein Stück, das ohne räumliche Rahmengengebenheit funktioniert. Montage geschieht also einerseits auf der Ebene der Materialbehandlung, andererseits auf der innerdiegetischen Konstruktionsebene. Vinaver montiert aus untereinander unabhängigen Bruchstücken eine Handlung, die selbst Bruchstück bleibt. Denn das Stück, das auf eine einheitliche Handlung verzichtet, kann nur in Verbindung zum historischen Wissen rezipiert werden.

Wenn nun ein Theatertext fragmentarisch genannt werden kann, wenn er sich also in Anordnung, Ausdehnung und Vollständigkeit dem Ideal einer einheitlichen Handlung widersetzt, so kommen literaturtheoretisch vor allem zwei Aspekte ins Spiel:

Auf der Seite der Produktion bekommt die Montage große Bedeutung, die die diskontinuierlichen Bruchstücke zu einer Handlung zusammenfügt. Die Montage kann als Geste der Autorin²¹⁷ verstanden werden und kennzeichnet ihren Eingriff in den Text. Wird die Intrige durch Montage zusammengehalten, so kann sie, wie dies in *11 september 2001* der Fall ist, örtlich und zeitlich heterogene Erzählabschnitte, vielfältige Handlungsstränge und fragmentarisches Material zu einem dramatischen Text verweben. Die Handlung fügt sich auf dem Niveau der Fabel entweder zu einer narrativen Gesamterzählung oder sie bleibt selbst ein Bruchstück.

Schließlich liegt es aber an der Rezeption, die Fragmente sinnvoll zu ergänzen und den Handlungszusammenhang der fragmentarischen Erzählstücke zu erkennen. Wenn die vier ProtagonistInnen in *Cendres de cailloux* ihre Soliloge an das Publikum richten, so ist der Appell an dasselbe in der Adresse impliziert. Denn die fragmentarische Rekonstruktion der erzählten Geschichte kann nur Sinn ergeben, wenn die Bruchstücke nach den Geschehnissen sortiert, in den Handlungsrahmen der Erzählung eingeordnet und im Kopf der Zusehenden zusammengefügt werden können. Fragmentarische Theatertexte appellieren aufgrund der unvollständigen, manchmal ungeordneten und immer bruchstückhaften Struktur an die Rezeption, um in den Leerstellen und Unterbrechungen des Textes assoziative Brücken zu bauen und dramatische Zusammenhänge zu erkennen.

In Theatertexten schaffen fragmentarische Strukturen mehrfache Freiheit: den Schreibenden wird ein bewusstgemachter Eingriff in den Text ermöglicht, den Zusehenden wird die Macht über die sinnvolle Zuordnung der Bruchstücke gegeben, und auch der Bewegungsspielraum und die Entscheidungsfreiheit der

²¹⁷ Die weibliche Form soll hier geschlechtsneutral verstanden werden.

Regisseurin, die den Text auf die Bühne übersetzen möchte, wird vergrößert. Sie kann örtliche und thematische Zusammenhänge, Spannungsbögen und dramatische Schwerpunkte frei setzen, wenn Texte wie *Insektarium* anhand ihres fragmentarischen Potenzials die Freiheit der Interpretation vergrößern.

Bibliographie

Primär

Danis, Daniel : *Celle-là*. Paris, 1993.

Danis, Daniel: *Cendres de cailloux*. Arles/Québec, 2000.

Jonke, Gert: *Alle Stücke*. Salzburg, 2008.

Jonke, Gert: *Erwachen zum großen Schlafkrieg*. Literatur heute. Frankfurt am Main, 1985.

Jonke, Gert: *Insectarium*. Dt. von Uta Müller und Denis Denjean. Maison Antoine Vitez : Centre international de traduction théâtrale. Montpellier, 2001.
Unveröffentlichtes Manuskript.

Jonke, Gert: *Insektarium*. Salzburg, 2001.

Jonke, Gert: *Stoffgewitter*. Salzburg, 1996.

Kroetz, Franz Xaver: *Bauern sterben. Dramatisches Fragment*. In: Ebd.: *Stücke IV*. Frankfurt am Main, 1989. S 215-306.

Kroetz, Franz Xaver : *Mondscheinknecht*. Bd 2. Frankfurt am Main, 1983.

Kroetz, Franz Xaver: *Terres mortes. Fragments dramatiques*. Texte français par Daniel Girard. Paris, 1991.

Novalis : *Gesammelte Werke*. Herrliberg, 1945.

Pommerat, Joël: *Dieses Kind*. Dt. von Bettina Arlt. Saarbrücken, 2007.

Pommerat, Joël : *Je tremble (1 et 2)*. Arles, 2009.

Pommerat, Joël : *Les marchands*. Arles, 2006.

Pommerat, Joël: *Mit einer Hand*. In: Engelhardt, Barbara (Hg.): *Scène 8*. Fünf französische Theaterstücke. Dt. von Bettina Arlt. Berlin, 2005.

Pommerat, Joël: *Rotkäppchen*. In: Engelhardt, Barbara (Hg.): *Scène 10*. Neue französische Theaterstücke. Dt. von Isabelle Rivoal. Berlin, 2007.

Schlegel, Friedrich von: *Fragmente und Ideen: Kritische Fragmente*. Bern, 1945.

Strindberg, August: *Nach Damaskus*. Erster, zweiter und dritter Teil. München, 1920.

Vinaver, Michel: *Dissident, das ist klar*. Gefolgt von: *Nina, das ist was anderes*. Dt. von Barbara Peymann. Berlin, 1979.

Vinaver, Michel: *Flug in die Anden*. Dt. von Jürg Laederach. In: *Theater heute*. N°24 (1983). S 42-57.

Vinaver, Michel: *Fragen der Einstellung*. Dt. von David Giesemann und Anja Dirks. In: *Scène: neue französische Theaterstücke 3*. Frankfurt am Main, 2000.

Vinaver, Michel: *Kammertheater*. Dt. von Bernd Schirmer. Berlin, 1980. Unveröffentlichtes Manuskript.

Vinaver, Michel: *Le Théâtre complet. 1-8*. Arles, 2002-2004.

Vinaver, Michel: *11 septembre 2001: livret / 11 september 2001: libretto*. In : Ders. : *Théâtre complet 8*. Paris, 2002. S 130-181.

Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main, 2007.

Sekundär

Amann, Klaus (Hg.): *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie*. Wien, 1998.

Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart, 1982.

Baillet, Florence / Naugrette, Catherine: *Matériau*. In: Sarrazac, Jean-Pierre (Hg.) : *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, 2005. S 109-112.

Baudrillard, Jean: *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*. Paris, 2001.

Blanchot, Maurice : *L'entretien infini*. Paris, 1971.

Belzil, Patricia: *Le rituel de la vie*. In: *Cahiers du théâtre Jeu*. N°70 (1994). S 98-104.

Braun, Michael: « Hörreste, Sehreste ». *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*. Köln/Weimar/Wien, 2002.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, 1974.

Burger, Hermann: *Schlafen als Kunstform*. In: Bartens, Daniela / Pechmann, Paul (Hg.): *Dossier 11: Gert Jonke*. Graz, 1996. S 310-314.

Camion, Arlette / Drost, Wolfgang u.a. (Hg.): *Über das Fragment – Du fragment*. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Heidelberg, 1999.

Christ, Barbara: *Die Splitter des Scheins. Friedrich Schiller und Heiner Müller. Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments*. Paderborn, 1996.

Dällenbach, Lucien: *Fragmentarisches Vorwort*. In: Dällenbach, Lucien/ Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main, 1984.

Dällenbach, Lucien / Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main, 1984.

Danan, Joseph / Ryngaert, Jean-Pierre: *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*. Actes du colloque des 6-7-8 décembre 2001 organisé par l'Université Paris III et le Théâtre National de la Colline. *Études théâtrales* 24-25. Louvain-la-Neuve, 2002.

Desrochers, Nadine: *Le récit dans le théâtre de Daniel Danis*. In : *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*. N° 26 (1999). S 119-132.

Elstob, Kevin: *The plays of Michel Vinaver. Political theatre in France*. New York, 1993.

Genette, Gérard: *Discours du récit*. Paris, 2007.

Goethe, Johann Wolfgang: *Maximen und Reflexionen*. In: Goethe Werke, Bd. 12.: *Schriften zur Kunst und Literatur*. Hamburger Ausgabe, 1967.

„Ich habe immer nur von mir geschrieben. Dem Volk hab ich nie aufs Maul geschaut. Das Volk hat mich nie wirklich interessiert.“ Peter Becker und Michael Merschmeier im Gespräch mit Franz Xaver Kroetz. In: *Theater heute*. Jahrbuch 1985. S 72-87.

„J'essaie de faire des formes...“ Table ronde avec Michel Vinaver, Joseph Danan, Évelyne Ertel, Daniel Lemahieu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Ryngaert. In: Naugrette, Catherine (Hg.): *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène. Revue d'études théâtrales*. Hors série I. Paris, 2008. S 46-53.

Jullien, Jean: *Le théâtre vivant*. Essai théorique et pratique. Paris, 1892.

Lacoue-Labarthe, Phillipe / Nancy, Jean-Luc : *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, 1978.

Lefebvre des Noëttes, Flore: *Joël Pommerat ou le corps fantôme*. Sous la direction de Georges Banu. Master 2 d'études théâtrales. Paris, 2007.

Lehmann, Hans-Thies : *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999.

Lesage, Marie-Christine : *Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis*. In : *Cahiers du théâtre Jeu*. N°78 (1996). S 79-89.

Lescot, David : *Jean Jullien : théorie et pratique d'un théâtre vivant*. In : Sarrazac, Jean-Pierre (Hg.) : *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910. Études théâtrales 15-16*. Louvain-la-Neuve, 1999. S 30-37.

Lescot, David / Ryngaert, Jean-Pierre: *Fragment / Fragmentation / Tranche de vie*. In : Sarrazac, Jean-Pierre (Hg.) : *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, 2005. S 89-96.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Leipzig, 1960.

Mattson, Michelle: *Franz Xaver Kroetz. The Construction of a Political Aesthetic*. Oxford, 1996.

Meister, Monika: *Die RaumZeit des Theaters und die Poesie der Sinne und Dinge in den Texten Gert Jonkes*. In: Amann, Klaus (Hg.): *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie*. Wien, 1998. S 111-125.

Naugrette, Catherine: *Michel Vinaver, Coté texte / Coté scène*. *Revue d'études théâtrales*. Hors série I. Paris, 2008.

Naugrette, Catherine: *Michel Vinaver: la chronique et la poésie*. In: Dies. (Hg.): *Michel Vinaver, Coté texte / Coté scène*. *Revue d'études théâtrales*. Hors série I. Paris, 2008. S 9-25.

Neumann, Peter Horst: *Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus*. In: Dällenbach/Hart Nibbrig (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main, 1984. S 257-274.

Ostermann, Eberhard: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München, 1991.

Ostermann, Eberhard: *Fragment*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 3. Darmstadt, 1996. S 454/455.

Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*. Paris, 2004.

Pavis, Patrice: *Le 11 septembre 2001 et sa première mise en scène aux Etats-Unis*. In: Michel Vinaver. *Europe*. N° 924 (April 2006). S 164-175.

Reinhold, Ursula: *Franz Xaver Kroetz – Dramenaufbau und Wirkungsabsicht*. In: Riewoldt, Otto (Hg.): *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main, 1985. S 229-251.

Ryngaert, Jean-Pierre: *Jouer le texte en éclats*. In : Michel Vinaver. *Théâtre aujourd'hui*. N° 8 (2000). p 120-123.

Saint-Pierre, Christian : *Quand la mort danse avec la vie. Cendres de cailloux de Daniel Danis*. In : *Cahiers du théâtre Jeu*. N° 97 (2000). S 63-67.

Sarrazac, Jean-Pierre : *Drame contemporain*. In : *Dictionnaire du théâtre*. Paris, 1998. S 246-253.

Sarrazac, Jean-Pierre: *Introduction. Crise du drame*. In : Ders. (Hg.) : *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, 2005. S 7-21.

Sarrazac, Jean-Pierre: *Jeux de rêves et autres détours*. Belval, 2004.

Sarrazac, Jean-Pierre: *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Lausanne, 1981.

Sarrazac, Jean-Pierre (Hg.) : *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, 2005.

Schönherr, Ulrich: »*Ich bin der Welt abhanden gekommen*«. *Zum Ort der Musik im Erzählwerk Gert Jonkes*. In: Amann, Klaus (Hg.): *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie*. Wien, 1998. S 126-152.

Siegmund, Gerald / Bierl, Anton u.a. (Hg.): *Theater des Fragments. Performative Strategien zwischen Antike und Postmoderne*. Bielefeld, (voraussichtlich) 2009.

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

Thiériot, Gérard: *Franz Xaver Kroetz et le nouveau théâtre populaire*. Bern, 1987.

Tomachevski, B.: *Thématique*. In: Todorov, Tzvetan (Hg.): *Théorie de la littérature*. Paris, 1965. S 263-307.

Tronzo, William (Hg.): *The fragment: an incomplete history*. Los Angeles, 2009.

Un cas exemplaire de joint-venture culturel franco-américain. Chronologie de l'affaire September 11, 2001 de Michel Vinaver. Production CalArts à Los Angeles, avril 2005. In : Comment, Bernard / Badiou, Alain (Hg.) : *Lexi-textes 9*. Paris, 2005. S 288-290.

Vignal, Marc (Hg.) : *Dictionnaire de la musique*. Paris, 2005.

Vinaver, Michel: *La fabrique de l'écriture*. Entretien avec Robert Cantarella et Jean-Pierre Han. In: *Frictions*. N°6 (2002). S 12-21.

Walther, Ingeborg: *The Theater of Franz Xaver Kroetz*. New York, 1990.

Zwei Theatervögel auf Insektenjagd. Gespräch mit Emmy Werner und Gert Jonke. In: *Bühne*. N°6 (1999). S 6-9.

Internet:

www.authentichistory.com/2000s/20010911/speeches/20010911_Bush_2nd_Response_Louisiana.html, 30. Juni 2009.

Conférence de presse du 18 juillet (Avignon 2008) avec Joël Pommerat et Jean-François Perrier. Auf : www.theatre-contemporain.net/spectacles/Je-Tremble-2/ensavoirplus/, 20. April 2009.

www.elib.at/index.php?title=Kunst_Beschreibung_des_Torso_im_Belvedere_zu_Rom_-_Johann_Joachim_Winckelmann, 10. Februar 2009.

www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html, 15. Juli 2009.

www.literaturhaus.at/headlines/1999/06/10/, 4. Mai 2009.

www.uni-bonn.de/~hschneid/romantik5.ppt, 30. April 2009.

www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1797_goethe.html, 13. Juli 2009.

www.workpage.de/dokthe1.php, 7. Juli 2009.

www.workpage.de/dokthe2.php, 7. Juli 2009.

Abstract:

Die vorliegende Arbeit untersucht fragmentarische Formen zeitgenössischer Dramaturgie anhand einer textnahen Analyse dramatischer Werke. Die deutsch- und französischsprachigen Theatertexte sind am Ende eines Jahrhunderts entstanden, indem es „zu einer prinzipiellen Gleichstellung des Fragments mit dem Nicht-Fragmentarischen“²¹⁸ gekommen ist. Wie verfahren Theaterschriftsteller, deren Werke eine fragmentarische Schreibweise aufweisen, welche mit der Romantik erstmals ins Bewusstsein produktionsästhetischer Überlegungen gerückt ist? Welche Besonderheiten können im narrativen Aufbau der Texte erkannt werden und auf welche Merkmale kann daraus für den fragmentarischen Charakter von Theatertexten geschlossen werden? Diese Fragen versucht der qualitative Ansatz der vorliegenden Arbeit zu beantworten.

Nach einer theoretischen Einführung in die literaturgeschichtliche Darstellung des Fragments und in die Dramentheorie des zwanzigsten Jahrhunderts, werden fünf verschiedene Theatertexte analysiert: *Bauern sterben* von Franz Xaver Kroetz, *Cendres de cailloux* von Daniel Danis, *11 september 2001* von Michel Vinaver, *Je tremble (1 et 2)* von Joël Pommerat und *Insektarium* von Gert Jonke. Alle Texte erschienen zwischen 1985 und 2009. Sie sind folglich keine Fragmente in Bezug auf die äußere Form des Textes, im Sinne eines unvollständig überlieferten oder unvollendeten Dokuments. Stattdessen weisen sie fragmentarische Strukturen auf, die mit Unterbrechung arbeiten. Der narrative Aufbau widersetzt sich einer einheitlichen und vollständigen Ausführung: die Intrige verzeichnet meist einen diskontinuierlichen Erzählablauf, die Fabel wird in Bruchteilen erzählt und setzt die Einheit der Handlung außer Kraft. Als Organisationsprinzip kann die Montage des Autors erkannt werden, welcher sich unter anderem mit Szenentiteln Ausdruck im Text verschafft. Fragmentarische Texte implizieren einen Appell an die Rezeption zur Ergänzung der Bruchstücke und gewähren der Inszenierung am Theater einen großen Handlungsspielraum.

²¹⁸ Neumann, Peter Horst: *Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus*. S 258.

Curriculum Vitae von Mona Schwitzer



geboren am 17. Mai 1985 in Innsbruck/Österreich

Adresse:
Pezzlasse 43/19
1170 Wien

Tel.: 0650 676 08 55
Mona.Schwitzer@gmail.com

Ausbildung :

SS 2009	Förderungsstipendium zum Verfassen der Diplomarbeit in Paris.
WS 2008/2009	Stipendium für kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im Ausland (Sorbonne Nouvelle, Paris).
WS 2007 - SS 2008	Erasmus-Austausch für vergleichende Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft an der Sorbonne Nouvelle (Paris 3) in Paris.
SS 2006	Erster Prüfungsabschnitt mit Auszeichnung bestanden.
seit WS 2004/2005	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.
SS 2004	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck.
Juni 2003	Matura am Bundesoberstufenrealgymnasium Fallmerayerstraße Innsbruck, musikalischer Zweig.

Berufliche Erfahrung :

Juli 2007	Praktikum im Programmteam bei <i>Okto</i> , unabhängiger Fernsehsender in Wien: <i>Betreuung und Organisation des Austauschprogramms, Auswertung von Evaluationsbögen, Nachführung des Sendungsarchivs, Mitarbeit an einem Konzept für strategische Programmentwicklung.</i>
WS 2006/2007	Tutorin für Allgemeine Literaturwissenschaft, Universität Wien: <i>Einführungsseminar bei Dr. Barbara Sinic.</i>

Ehrenamtliche Berufserfahrung:

2006 – 2007	Organisation der Theatersendung <i>Off</i> (ausgestrahlt auf <i>Okto</i>): <i>Kontakt zwischen Sendungsteam und Regisseuren, Organisation der Drehtermine und Assistenz beim Dreh.</i>
2000/2001	Schulsprecherin am BORG Fallmerayerstraße: <i>Repräsentation von 600 SchülerInnen, u.a. bei Schulratssitzungen.</i>

Sprachenkenntnisse:

Deutsch (Muttersprache), Französisch und Englisch (beide fließend in Wort und Schrift).