



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Poetik im Zeichen der Selbstreferenz
Metareferenzielle Dramaturgie in ausgewählten Werken Tom
Stoppards

verfasst von | submitted by
Julia Maria Kollegger BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Achim Hermann Hölter Privatdoz. M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1 Forschungsdesiderat	6
1.2 Vorgehensweise und theoretische Erstüberlegungen	8
2. Dramenkunst im Zeichen des Postmodernismus	10
2.1. Das <i>Theatre of the Absurd</i> im zeitgeschichtlichen Kontext	10
2.2 Postmodernes Erzählen. Dramatische Narratologie?	12
2.3. Dramatische Ironie. Vom literarischen Konzept zum theatralen Strukturprinzip	15
2.4 <i>Zwischen différance</i> und Dekonstruktion. Die Struktur des postmodernen Theatertexts	17
2.5 Strukturelle Textanalyse	19
2.6 Postmoderne Methodenvielfalt. Textuelle Dramaturgie	21
3. Metaisierung im Theater. Versuch einer literaturtheoretischen Kategorisierung	24
3.1 Metadrama vs. Metatheater. Forschungsstand	24
3.2 Reflexive Schwellen. Metatheater und Metalepse	27
3.3 Metafiktionale Spiegelräume. Zur Dramaturgie der <i>mise en abyme</i>	30
4. Tom Stoppards Metatheater	32
4.1 Leben, Werk, Kritik	32
4.2 Stoppard als ‚Meta-Shakespeare‘. Das Element der Auto(r)reflexion	35
4.3. Anti-Ikonizität und epistemische Unsicherheit. Die Postmoderne und die Auflösung des Selbst	38
4.4 Intertextualität	42
4.5 Reframing als theatrale Selbstreflexion. Zur Dynamik metatheatraler Rahmen	45
4.6 Ironie, Parodie und pastichehafte Ästhetik	48
4.7 Linguistische Selbstreferenzialität. Zur Konzeption einer „Metasprache“	50
4.8 Wiederholungsstrukturen im Metatheater. Zur Poetik der Differenz im Zeichen der Reproduktion	53
4.9 Realitätsebenenpluralität	56
5. Vergleichende Analyse	58
5.1 Arcadia	58
5.1.1 Metareflexive Sprachästhetik	58
5.1.2 Ironie, Parodie und Pastichehaftigkeit	61
5.1.3 Frames- und Reframing	63
5.1.4 (Zeit-)Geschichte und Epistemologie	66
5.1.5 Wiederholung und motivische Zirkularität	69
5.1.6 Überlagerung der Fiktionsebenen	72
5.1.7. Intertextualität	74

5.2. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead	77
5.2.1. Überlagerung der Fiktionsebenen	77
5.2.2. Frames und Reframing	80
5.2.3. Wiederholung und motivische Zirkularität	82
5.2.4. Intertextualität	84
5.2.5. Parodie, Ironie und pastichehafte Ästhetik	87
5.2.6. Metasprachlichkeit	89
5.2.7. (Zeit-)Geschichte und Epistemologie	92
5.3. Shakespeare in Love	95
5.3.1. Vermischung der Fiktionsebenen	95
5.3.2. Frames und Reframing	98
5.3.3. (Zeit-)Geschichte und Epistemologie	100
5.3.4. Intertextualität	102
5.3.5. Ironie, Parodie und pastichehafte Ästhetik	105
5.3.6. Wiederholung und motivische Zirkularität	108
5.3.7. Metasprachlichkeit	110
5.4. Travesties	112
5.4.1. Überlagerung der Fiktionsebenen	112
5.4.2. Frames und Reframing	116
5.4.3. Intertextualität zwischen Parodie, Pastiche und Travestie	118
5.4.4. (Zeit-)Geschichte und Epistemologie	121
5.4.5. Wiederholung und motivische Zirkularität	128
5.4.6. Metasprachlichkeit	131
5.5. The Real Inspector Hound	134
5.5.1. Überlagerung der Fiktionsebenen	134
5.5.2. Intertextualität	136
5.5.3. Ironie, Parodie und pastichehafte Ästhetik	139
5.5.4. Frames und Reframing	141
5.5.5. (Zeit-)Geschichte und Epistemologie	144
5.5.6. Metasprachlichkeit	147
5.5.7. Wiederholung und motivische Zirkularität	148
6. Resümee und abschließende Betrachtung	151
7. Literaturverzeichnis	154
7.1. Primärliteratur	154
7.2. Sekundärliteratur	154

1. Einleitung

„All the world's a stage / And all the men and women merely players“ – jener häufig rezitierte Satz, welcher William Shakespeares Pastoralkomödie *As You Like It* (1599) entstammt, wird im Bezugsrahmen der modernen Theatertheorie zum kontextübergreifenden Leitmotiv ausgeweitet. Im frühneuenglischen Originaltext eröffnet dieses Monologfragment eine populäre Figurenrede, in deren Rahmen die Spielperson des Jaques die „seven ages“, d.h. die sieben menschlichen Lebensalter, von der Präadoleszenz bis zum Tod, mit theatralen Rollen parallelisiert (vgl. Hauthal 2014:37). Die damit einhergehende Vorstellung von der lebensweltlichen menschlichen Realität als Theaterbühne stößt nicht nur in zeitgenössischen literatur- und dichtungstheoretischen Ansätzen auf positive Resonanz, sondern prägt auch die in den 1960er und 1970er Jahren popularisierte Restrukturierung der Theaterkunst, die sich unter anderem durch die zunehmende Fragmentierung und Nichtlinearität der Darstellung, die Dekonstruktion traditioneller Narrative sowie das Auflösen der Grenze zwischen Fiktion und Realität auszeichnet. Das sogenannte Metadrama oder Metatheater steht im Zentrum dieser theaterästhetischen Bewegung und spiegelt durch die parodistische Dekonstruktion klassisch-aristotelischer Bühnenkonventionen die Vielschichtigkeit und Ambivalenz der postmodernen Gedächtnishaltung in innovativer dramatischer Form wider. Demzufolge „findet das neuzeitliche Weltbild, dem die Postulate „(1) the world is a stage and (2) life is a dream“ [...] zugrunde liegen, in ‚metaplays‘ [...] seinen Ausdruck.“ (Ebd.:37) Hierbei steht die selbstreflexive Auflösung von Gattungsgrenzen und die Dezentralisierung der immersionsgenerierenden Charakterisierung bzw. affektiven Anschlussfähigkeit der *dramatis personae*, die im postmodernen Theater durch offensichtliche Tokenisierung ersetzt wird, im Zentrum, welche sich in einen ebenso pastichehaften wie nichtlinearen Narrationsverlauf einfügt. Als paradigmatisches Exempel einer ebenso intellektualisierten wie metareferenziell aufgeladenen postdramatischen Bearbeitungstradition gilt zweifellos der britische Dramatiker Tom Stoppard, der als einer der ersten Theaterkünstler das epistemologische Modell des postmodernen Skeptizismus für seine dramaturgischen Werke ab 1960 (vgl. Zapkin 2016:306) adaptiert. Sein Œuvre, von Dualitätsstrukturen zwischen humoristisch und zeitgeschichtlich, tragikomisch und genuin existenzialistisch gezeichnet, wird häufig als Paradigma jener neodramatischen Erzähltradition tituliert, welche die postmoderne Theaterlandschaft konstitutiv ebnet. Stoppard erhebt hierbei insbesondere das Verhältnis zwischen Illusionsbildung und

anschließender intendierter Dekonstruktion zum zentralen Dispositiv, wobei die theatrale Illusion die obligatorische Scheinwirklichkeit des klassischen Theaters sowie die Erwartungshaltung des Publikums, die Hirschler (zit. n. Hensel 1986:1198) als „müheloses Vereinbaren von Es-besser-Wissen und Trotzdem-dran-Glauben“ identifiziert, von Anfang an als jenes Trugbild entlarvt, welches dieses „Es-besser-Wissen“ impliziert. Stoppards Dramaturgie nimmt durch diese omnipräsente Akzentuierung des Spannungsfeldes zwischen Determinismus und Indeterminismus, präsentierter Wahrheit und theatraler Illusion direkt auf das epochale Umdenken der postmodernen Ära Bezug, wobei seine Inhalte als epistemologisch-avantgardistische Kommentierung der im 20. Jahrhundert überhandnehmenden Skepsis gegenüber der Typologisierung von Metanarrativen als universelle Wahrheiten, der fortschreitenden „Entoriginalisierung“ jeglicher Kunst sowie des gesamtgesellschaftlichen Gefühls der Desorientierung in einer zunehmend modernisierten Welt zu deuten sind.

1.1 Forschungsdesiderat

Die vorliegende Forschungsarbeit orientiert sich an einer Auswahl immer wiederkehrender metareferenzieller Verfahren, die, wie am Beispiel des primärliterarischen Textkorpus exemplifizierend aufgezeigt wird, Stoppards Œuvre als zentrale Strukturmerkmale durchziehen. Hierbei konzentriert sich die Analyse auf jenen Bereich des Metatheaters, welcher, der Definition Gottfried Kriegers (2004:171) folgend, „diejenige Form des Dramas [beschreibt], in der es auf sich selbst als literarische Form/Fiktion bzw. theatralische Illusion verweist und diese Selbstreflexivität/Selbstreferentialität zum Darstellungsgegenstand macht.“ Für die literaturwissenschaftliche Analyse jener Dramenform, die literaturtheoretisch als prototypisch postmodern¹ bezeichnet werden kann, beschränkt sich die Untersuchung auf das dramaturgische Œuvre Stoppards, dessen Werke ebendieses Oszillieren zwischen Autorschaft, Kanonizität, historischer „Wahrheit“ und der ästhetisierten Absenz von künstlerischer Originalität, welche die Kunst des späten 20. Jahrhunderts im Sinne einer „Nichtdiskursivität der Postmoderne“ (Silberman 2012:144) prägen, auf meisterhafte Weise zum Ausdruck bringen,: “This [...] remoteness of truth,

¹ Im Folgenden wird „Postmoderne“ im Sinne Jean-François Lyotards verstanden, der sie als den „Zustand der Kultur nach den Transformationen [...] der Regeln der Spiele der Wissenschaft, der Literatur und der Künste seit dem Ende des 19. Jahrhunderts“ definiert. (Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Übers. von Otto Pfersmann, Wien: Passagen 1986, S. 13.)

which makes the accessibility of the signified impossible, contributes a lot to Derridean idea that no sacred -text and no author-God could exist in postmodern thought and literature.” (Kermans 2008:14) Korrelierend mit Roland Barthes literaturtheoretischer Formel vom Tod des Autors (*mort de l'auteur*) findet in der dramaturgischen Praxis der Postmoderne eine ähnliche Verschiebung durch eine epochale Gedankenumkehr statt, die einer grundlegenden Emanzipation vom klassizistischen Idealbild des vorbildlosen Dramatikers à la Shakespeare, der klassizistisch-traditionellen Vorstellung des schöpferischen Originalgenies entspricht, was eine grundlegende Umstrukturierung der Dramenkunst selbst impliziert, die in den 1960er und 1970er Jahren an Fahrt gewinnt und dieser Analyse als historiographisches Dispositiv dient. Vor dem Hintergrund des postmodernen Postulats der prinzipiellen Anti-Originalität im Zeichen der Reproduktion ist zu beobachten, dass Stoppards Œuvre eine Vielzahl an dramaturgischen Verfahren vereint, deren gemeinsames Fundament in ihrer unverhüllten, omnipräsenten Metareferenzialität liegt. Ebendiese strukturelle Besonderheit weist, wie unter anderem Karin Schöpflin (1993:147) argumentiert, die Bühnenwerke des britischen Dramatikers als exemplarische und in sich dennoch innovative Exempel metadramatischer Theaterkunst im Sinne eines epistemischen Indeterminismus; einer antidogmatischen Polyvalenz und einer semantisch-intellektualistischen Volatilität aus. Um diese hinsichtlich ihrer metareferenziellen Anreicherung differenziert untersuchen zu können, stützt sich die Arbeit auf fünf Stoppard'sche Bühnentexte - *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966), *The Real Inspector Hound* (1968), *Arcadia* (1993), *Travesties* (1974) sowie *Shakespeare in Love* (1998) - um anhand dieser exemplarisch die folgenden rezidivierenden und, wie aufgezeigt wird, auffallend aphoristischen Charakteristika seiner Dramaturgie mit literaturwissenschaftlichem Fokus zu analysieren:

1. Fiktionsebenenpluralität
2. Frames und Reframing
3. Repetition und motivische Zirkularität
4. Historizität und Epistemologie
5. Intertextualität
6. Metasprachlichkeit
7. Ironie, Parodie und pastichehafte Ästhetik

Im Zentrum der Analyse steht folglich die Frage, in welcher Form sich diese sieben Charakteristika in den Dramentexten als explizit metareferenzielle Strukturmerkmale manifestieren und welche funktionalen Implikationen sich daraus für den dramatischen Text ergeben. Zur Annäherung an diese Fragestellung wird das Kunstschaffen des britischen

Dramatikers im Rahmen der Allgemeinen Literaturwissenschaft als fallstudienbasiertes Untersuchungsfeld einer poetologischen Analyse herangezogen. Die ausgewählten Werke werden dabei als literaturtheoretisches Paradigma verhandelt, anhand dessen aufgezeigt wird, wie postmodernes Theater mit literaturwissenschaftlichem Hintergrund operiert und in seiner ästhetischen Struktur produktiv zur Geltung bringt. Methodisch erfolgt die Analyse als vergleichende Synthese der Typologie des Metadramas von Karin Vieweg-Marks (vgl. 1989:7ff.) und deren späteren Erweiterung durch Richard Hornby (1986) und Janine Hauthal (2014), das diskurstheoretisch punktuell durch Karin Mertenskötters textuelle Dramaturgie und Michael Titzmanns strukturelle Textanalyse erweitert wird. Auf formalistischer Ebene werden diese komplementären Ansätze vertiefend durch eine textimmanente Analyse ergänzt, die an renommierte (post-)strukturalistische Theoriebildungen wie Roland Barthes' Textualitätsverständnis, Gérard Genettes narratologische Ansätze oder Gilles Deleuzes Philosophie der Differenz angeknüpft. Diese Kombination maßgeblicher literatur- und theaterwissenschaftlicher Forschungsansätze soll einen nuancierten Analysezugang gewährleisten, durch den sich etwa aufzeigen lässt, dass Vieweg-Marks' Typologie bei der „Differenzierung der Einzelformen“ bestimmte Inkonsistenzen aufweist, welche die Ergänzung durch weitere Perspektiven für die differenziert Analyse legitimieren.²

Im avantgardistischen Metatheater, als das Stoppards Textkorpus im Folgenden gelesen wird, steht nicht länger die scheinweltliche Illusionsästhetik des klassischen mimetischen Theaters im Zentrum; das Ziel ist vielmehr, die ihr zugrunde liegende Wirklichkeitsvorstellung durch die Dekonstruktion tradierter Theatertraditionen als Konstrukt sichtbar zu machen. Um jene doppelte Codierung; einerseits als textuell-narrativ und andererseits als dramatisch-performativ, der Werke zu akzentuieren, wird im Rahmen dieser Analyse der von Gerda Poschmann präferierte Terminus „Theatertext“ übernommen, um auf die textuellen Primärwerke als doppelt codierte Kunstwerke zu referieren, da jener Begriff

theatrale Zeichen (oder, genauer: Signifikanten) in Rechnung [stellt], die er selbst nicht besitzt. Damit verfügt er aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantenpraxis, über Theatralität. Theatertexte sind somit definiert als sprachliche Texte, denen eine performative, theatralische Dimension innewohnt. (Poschmann 1997:42)

² Zudem wird forschungsdiskursiv auf „die Problematik des in Vieweg-Marks' Typologie ausgeblendeten Spannungsverhältnisses von Drama und Theater hingewiesen und bemängelt, dass der Studie ein Bewusstsein für die mediale Spezifik metadramatischer Bezüge fehle.“ (Hauthal, Janine: Metadrama und Theatralität. Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009, S. 46)

Subsumiert fragt die Arbeit also, gestützt auf typologische und funktionsvergleichende Analyseverfahren, nach den Gemeinsamkeiten und Differenzen, die sich zwischen den gewählten Dramentexten im gezielten Einsatz metareferenzieller Strukturen offenbaren und welche poetologisch-formalen, kompositionalen Zwecke diese in den jeweiligen Kontexten erfüllen.

1.2 Vorgehensweise und theoretische Erstüberlegungen

Das zentrale Dispositiv der vorliegenden Arbeit bildet folglich die literaturwissenschaftliche Dramentextstrukturanalyse, die strukturalistisch-poetologische mit semiotischen Forschungsansätzen verbindet, um die doppelte „Ausrichtung des Theatertextes als Schrifttest und theatralische Aufführung“ (Mertenskötter 2022:20) systemisch fassbar zu machen: Während die (post-) strukturalistische Herangehensweise vor allem die funktionalen Textstrukturen und Erzählmodi zentralisiert, erlaubt die semiotische Dimension eine Untersuchung der Zeichenprozesse im Kontext dramatischer Selbst-reflexion. In ihrer methodologischen Kombination gewährleisten diese Verfahren einen erweiterten Blick auf das Stoppards Œuvre konstitutiv prägende Spiel mit Semiotizität und Repräsentativität. Methodisch verknüpft die Untersuchung folglich, wie zuvor ausgeführt, einen (post-)strukturalistisch informierten, „dramennarratologischen“ Zugriff auf metareferenzielle Determinanten mit dekonstruktivistischer Literaturtheorie, um eine differenzierte Analyse der strukturellen Parameter der ausgewählten Texte vorzunehmen. Hierfür recurriert die Forschungsarbeit auf einschlägige Werke aus Literatur- und Theaterwissenschaft, wobei sie narratologische wie theaterwissenschaftliche Forschungs-ansätze gezielt mobilisiert, um sie innerhalb der vergleichenden Analyse komplementär wirksam werden zu lassen.

In seiner Spätphase verschmilzt der Postmodernismus, insbesondere durch den Einfluss Michel Foucaults, Jaques Lacans, Gilles Deleuzes und Félix Guattaris sowie der breiten Rezeption von Jean-François Lyotards diskursprägendem Werk *La Condition postmoderne* (1979), das weithin als entscheidender Impuls für diese theoretische Konvergenz gilt (vgl. Bertens 1995:5f.), zunehmend mit dem französischen Poststrukturalismus. Die Debatte um diesen als zeitkritische Theorie weitete sich seit den 1950er Jahren auf die Gesamtheit Europas aus, was, wie Angermüller (2007:39) darlegt, eine „dritte Phase der Poststrukturalismusdiskussion“ introduziert: „Über den Umweg der USA werden die französischen Theorien der 60er und 70er Jahre nun auch im Bereich der politischen Theorie

und Philosophie diskutiert, wie sich an den späteren Werken Butlers, Žižeks und Derridas ablesen lässt.“ Grundsätzlich gilt, dass diese erste Phase des Postmodernismus primär mit dem semiologischen Dekonstruktionsdenken Jaques Derridas und später Roland Barthes eingeleitet wird, welche die binär-hierarchische Bedeutungskonstruktion ablehnen und das inexhaustive semantische Neuschöpfungspotenzial der Sprache akzentuieren. Hierbei wird die Figur der einsamen, singulären Schöpferinstanz als Hervorbringer von Literatur delegitimiert, indem letztere „nur - um einen Begriff Friedrich Schlegels zu verwenden - als *ars combinatoria*“ verstanden werden kann, „die auf ein bereits vorhandenes Sprachsystem zurückgreift, dessen Elemente aber neu klassifiziert und konfiguriert.“ (Brune 2003:24)

Insbesondere Derridas frühtextuelle essayistische Schriftensammlung *Die Schrift und die Differenz* (1967) muss hier als poststrukturalistischer Wegweiser hervorgehoben werden, der den Forschungsfokuspunkt auf Themenkomplexe wie Subjektkritik und sprachliche Ambivalenz richtet. Diese Parameter erweisen sich auch für das Forschungsdesiderat dieser Arbeit als zentrale Topoi, wobei sich die Analyse auf die Untersuchung von Sprache und Text als bedeutungssystemische Einheiten sowie auf Derridas Verständnis von Dekonstruktion als poststrukturalistisch-theoriegeschichtliche Bewegung beschränkt, in welcher „der Poststrukturalismus, zumindest in der nordamerikanischen Debatte, als ein Danach (‘Post-‘) ohne Davor (‘Strukturalismus‘) erscheint“. (Ebd.:41)

Subsumiert avanciert die Dezentrierung einer strukturellen Ordnung im Poststrukturalismus zum leitenden Paradigma, weshalb dessen VertreterInnen auch Sprache nicht als bloßes Instrumentarium zur Expression intendierter Sinngehalte begreifen, sondern vielmehr als Ausdruck eines nicht „vollständig kontrollierbaren Überschuss[es] materialer Differenzen und Praktiken“ (ebd.:41), als heterogenen Prozess, der sich jeder allgemeingültigen Fixierung auf eine singuläre Absicht entzieht. Angelmüllers Argumentation folgend, reflektieren demnach sämtliche sprachlichen Äußerungen ein konkurrierendes bzw. diametrisches Bedeutungsfeld im Sinne einer durch historische Kontextualisierungen, identitätsbildende Kategorisierungen oder soziopolitische Kontexte begünstigten Stimmendialektik, die auch den Weg zur grundlegenden Polyphonie der spät- und postmodernen Kunst ebnet.

2. Dramenkunst im Zeichen des Postmodernismus

2.1. Das *Theatre of the Absurd* im zeitgeschichtlichen Kontext

Die postmodern codierte Konstellation aus epistemischer Unsicherheit und der Dekonstruktion der Illusion von Metanarrativen als absolute Wahrheiten spiegeln sich in der Dramenkunst des 20. Jahrhunderts in plakativer Weise wider. Grundsätzlich geht der Postmodernismus von einer epistemischen Ungewissheit aus, die sich in der Kunst ebenso wie in der gelebten Wirklichkeit niederschlägt, da in beiden Fällen das Konzept „Realität“ als konstruiertes Gefüge, von Derrida auf die „elusive“ sprachliche Dimension ausgeweitet, zu begreifen ist. Folglich erweisen sich im Kontext des epochalen Umschwungs auch die klassischen, illusionistischen Dramenformen, von Ruby Cohn (1992:1) als „mimetic representation of contemporary middle-class reality“ titulierte, als archaisch. Diese Entwicklung kann medienhistorisch auch dadurch erklärt werden, dass sich die Dramatiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, im Gegensatz zu früheren Vorgängern, zunehmend der Tatsache bewusst werden, dass dramatische Darstellung nicht länger mit der vermeintlichen Wirklichkeitspräzision fotografischer Abbildungsverfahren konkurrieren kann und sich der ästhetische Fokus somit verändern muss. Auf zeitgeschichtlicher Ebene fügt sich dieser Wandel in den größeren Kontext der einschneidenden ökologischen und technologischen Zäsuren der Mitte des 20. Jahrhunderts: Sowohl die Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki im Jahr 1945, die nachweisbare Akkumulation synthetischer Pestizide als auch die drastisch ansteigenden Emissionen aus Industrie und Automobilverkehr (vgl. Lavery/Finburgh 2015: 10f.) offenbarten eine bislang unerwartete, wechselseitige Durchdringung von menschlichem Agens, chemisch-technischen Stoffregimen und biologischen Umwelteinflüssen, die mit den psychischen Parametern der kollektiven existenziellen Zukunftsangst der Nachkriegszeit kollidieren. Lavery und Finburgh argumentieren, dass zugleich die Entwicklung von immer frugaleren Wasserstoffbomben im geopolitischen Klima des Kalten Krieges die existenzielle Einsicht intensiviert, dass die Option planetarer Vernichtung nicht länger ein Abstraktum, sondern eine realhistorische Möglichkeit geworden ist: „[Also] the development of consumer capitalism led to an increasing privatization of social life, while intensifying the exploitation of the Earth's natural resources for the purpose of ‚growth‘.“ (Ebd.:11) Die mit diesen Veränderungen einhergehende existenzielle Hilflosigkeit als Produkt einer radikal

destabilisierten ökologischen, politischen sowie epistemologischen Erfahrungswelt des 20. Jahrhunderts fungiert hier, wie neben Lavery und Finburgh auch Esslin argumentiert, statt der Dimension der metaphysischen Verunsicherung als Folge des Nationalismus und Totalitarismus des Zweiten Weltkrieges, als Katalysator des sich im europäischen Raum als Kunstform manifestierenden Theatre of the Absurd, welches diese Einschnitte in Form einer revolutionären, antimimetischen dramatischen Kunstströmung inszeniert: „[It] is striving to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thoughts.” (Esslin 1961:6) Anstelle der alteingesessenen dramaturgischen Tradition der Realitätsabbildung tritt eine dramatische Visualisierung des menschlichen Denkens, das erstmals mit der Negation einer einzigen, objektiv nachweisbaren Realität konfrontiert wird, die sich polyvalent und höchst subjektiv formiert. Hierbei muss auch die hinter der Entwicklung stehende philosophische Denkrichtung des Existenzialismus als epistemologischer Hintergrund der Kunstform erwähnt werden, wobei insbesondere Albert Camus mit seinem essayistischen Werk *The Myth of Sisyphus* (1942) als Leitfigur hervortritt. In diesem stellt Camus die Frage nach der Möglichkeit eines moralischen Lebens nach der Erkenntnis der Absurdität der menschlichen Existenz, wobei er die Vernunft als zentrale antiillusionistische Fähigkeit ausweist. Das Absurde entstehe, wie der Philosoph argumentiert, in der Konfrontation zwischen dem menschlichen Subjekt und seiner lebensweltlichen Realität, wobei er die Fremdheit, die epistemische Unfassbarkeit letzterer als eigentliche Quelle des Absurden begreift:

At this point of his effort man stands face to face with the irrational. He feels within him his longing for happiness and for reason. The absurd is born of this confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world. [...] The irrational, the human nostalgia, and the absurd that is born of their encounter—these are the three characters in the drama that must necessarily end with all the logic of which an existence is capable. (Camus 1942:28)

Dieser Disput wird im absurdistischen Theater durch die Negierung der im mimetischen Theater elementaren Parameter von Rationalität und Handlungsteleologie ausgetragen, welche die Fremdheit der Welt im Camus'schen Sinne; das Chaos und die inhärente Ziellosigkeit der modernen menschlichen Lebensrealität, durch die absolute, desillusionistische Auflösung des aristotelischen Dreigestirns von Handlung, Figuren und Ort in Verbindung mit surrealistischen, traumähnlichen Elementen skizziert.

2.2 Postmodernes Erzählen. Dramatische Narratologie?

Um das methodische Fundament der vorliegenden Arbeit, die eine Kombination aus strukturalistisch-poetologischen und semiotischen Zugängen im Diskursrahmen der Allgemeinen Literaturwissenschaft verfolgt, adäquat auf die Dramenstruktur der ausgewählten Primärwerke anwenden zu können, ist es zunächst erforderlich, die klassischen Grundannahmen des Strukturalismus darzulegen und zu problematisieren. Erst diese theoretische Auflockerung ermöglicht den Übergang zu poststrukturalistischen und, in transdisziplinärer Erweiterung, auch zu postdramatischen Modellen, die für die Analyse der Stoppard'schen Metareferenzialitätsverfahren unverzichtbar sind. Ausgehend von der interdisziplinären Orientierung dieser Forschungsarbeit, die eine narratologisch informierte Dramaturgie ins Zentrum rückt, erscheint vorerst ein erweiterter Rekurs auf Gérard Genette unerlässlich: In seiner *Introduction to the Structural Analysis of Narratives* (1977) betont der Literaturhistoriker die Definitionspluralität und semantische Offenheit des Narrativs, die er nicht als theoretischen Mangel, sondern als produktive Elastizität begreift, welche die Analyse verschiedenster Textsorten, darunter auch dramatischer Formen, erst ermöglicht. Er plädiert für die Unermesslichkeit narrativer Formen, indem er darlegt, dass sich Narrativität primär als überwältigende Gattungsmannigfaltigkeit definiert, ausgebreitet über heterogene Trägerstoffe, die als Katalysatoren des menschlichen Erzählens fungieren:

Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures and the ordered mixture of all these substances, narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting [...] stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation. (Genette 1977:79)

Die Korrelation zwischen Erzähltext und dramatischem Text sei daher auf den gemeinsamen Nenner ihrer „tellability“ zurückzuführen; ihrer individuellen Erzählbarkeit, wohingegen die verschiedenen „Methodiken der Dramenanalyse [...] in ihrem Aufbau fast ausschließlich durch die fünf Untersuchungsaspekte Handlung, Sprache beziehungsweise dramatische Rede, Figur, Zeit und Raum strukturiert [sind]“ (Mertenskötter 2022:16). Demzufolge fokussiert sich die dramentextliche Parallelanalyse von Stoppards Werken *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, *Travesties*, *The Real Inspector Hound*, *Shakespeare in Love* und *Arcadia* auf die im vorhergehenden Kapitel benannten, von Narratologie und Dramaturgie geteilten Charakteristika, welche die von Mertenskötter konstituierte Methodologie der Dramentextanalyse in sich vereinen. Zudem muss iteriert werden, dass sich die

Untersuchung nicht an der klassisch aristotelischen bzw. erzähltheoretischen Definition von Narrativität orientiert, sondern im Folgenden vielmehr die divergierenden Wirklichkeitsebenen diskutiert und differenziert werden, die in einen gewissermaßen neo-narratologischen, vielleicht als „dramennarratologisch“ zu titulierenden Kontext der postmodernen Narratologie inkorporiert sind. Wenngleich eine postmodernistische „Narratologie“ der Originaldefinition von Onega und Landa (1996:3) - „[Narration is] the semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and casual way“ - widerspricht, orientiert sich die vorliegende Arbeit an der Definition Batras, der auf die Bedeutsamkeit der Illusion und imaginativer Innovation eines jeden (klassischen wie (post-)modernistischen) Narrativs verweist:

This is the universal and transcendental feature of narrative, which generates meaning from the imaginative as well as the lived nature of its application. In other words, the association of narrative with humanity can be found not only inside the walls of our own individual consciousness and unconsciousness as well. (Batra 2023:40)

Exemplarisierend argumentiert er, dass an der narrativen Terminologie insbesondere die grundlegende Differenzierung zwischen „story“; dem Geschehen, der Ereignisabfolge selbst und „narrative discourse“; also ihrer Darstellung, im Zentrum steht: “They are alternative terms which refers to the story and narrative discourse, for instance, ‘Tabula’ and ‘Suzette’, where Tabula refers to the way the events are ordered in the narrative, and Suzette is Aristotle’s muthos or ‘mythos’ as well as the familiar plot.” (Ebd.: 40f.) Auf die aristotelisch tradierte Betrachtungsweise einer narratologisch fundierten Dramaturgie nimmt auch Manfred Pfister Bezug, dessen Studie *Das Drama* (2001) der vorliegenden Analyse neben Karin Schöpflins *Theater im Theater* (1993) und Karin Vieweg-Marks *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama* (1989) als primäres dramentheoretisches Referenzmodell dient. Pfister hebt insbesondere die strukturellen Homologien und technischen Konvergenzen zwischen dramatischer und narrativer Textform hervor; Korrespondenzen, die nicht nur auf der Ebene der Textstruktur, sondern auch in der methodologischen Parallelisierung ihrer wissenschaftlichen Analyse zum Ausdruck kommen (vgl. Pfister 2001:335-338), wobei sich die dramatische Erzählfunktion „freilich vom Erzähler in narrativen Texten dadurch [unterscheidet], daß sie nicht personal besetzt ist, also eine Figur zum Aussagesubjekt hat, sondern implizit bleibt“. (Ebd.:336) Als exemplarisch bezeichnet Pfister unter anderem die Grundannahme, dass bei beiden Erzählmodellen die Vermittlung einer Geschichte „als Substrat von narrativen und

dramatischen Texten“ im Mittelpunkt steht, was, wie Weber (2017:39) mit Verweis auf Brian Richardsons Artikel *Drama and Narrative* (2007) weiter vertieft, sowohl von der Dramentheorie als auch von der Narratologie erfüllt wird: „[Somit] können beispielsweise die Kategorien *Figur, Zeit- und Raumdarstellung, plot* als die über die narrative Ebene Erzählung repräsentierte Geschichte und die Kausalität als ein Verknüpfungsprinzip der repräsentierten Zustände einer Narration³ genannt werden.“ Dieser Argumentationslinie folgend führt er aus, dass die strukturelle Annäherung beider Theorien die Option eröffnet, „das reiche Analyseinstrumentarium der Dramentheorie und das der Erzähltheorie zu reflektieren und in einen größeren Modellzusammenhang der Textanalyse einzubinden.“ (Ebd.:40) Zusätzlich verweist Weber auf struktureller Ebene unter anderem auf die sich in der postmodernen Theaterkunst zum konstitutiven Prinzip entwickelnden Interaktions- bzw. Interdependenzstruktur zwischen Bühne und Zuschauerraum, welche sich unter anderem in der direkten Ansprache an das Publikum, dem Sprechen „ad spectatores“, manifestiert. Zugleich wird durch die damit einhergehende kritische Distanzierung „ein Modell der Wirklichkeit [abgebildet], das diese als variabel und veränderbar darstellt“ (Pfister 2001:104). Hiermit geht wiederum ein obligatorischer Bruch der Vierten Wand einher, welcher einer Dekonstruktion der Grenze zwischen darstellender und dargestellter Welt gleichkommt und sein narratologisches Pendant in der Anfang der 1970er-Jahre etablierten und in den 1990er-Jahren popularisierten Erzähltheorie Gérard Genettes und seiner Metalepse-Konzeption findet.

2.3. Dramatische Ironie. Vom literarischen Konzept zum theatralen Strukturprinzip

Das Prinzip des Sprechens „ad spectatores“ geht, wie Eisen und Möllendorf (2013:11) betonen, ebenso wie das Metalepsekonzept selbst auf das Zeitalter der griechischen Komödie zurück, womit sie bereits in „den ältesten Texten der antiken Literatur [vorkommt] und damit zum erzählerischen Grundbestand der europäischen, ägyptischen und vorderasiatischen Literatur [zählt].“ Diese anhaltende Popularität der Metalepse als erzähltechnisches Stilmittel lässt sich laut Goby (2019:17) vor allem darauf zurückführen, dass durch die Zäsur der Grenze zwischen Erzählwelt und erzählter Welt „die Autorität des

³ Vergleichbar damit geht auch Manfred Pfisters (2001:265) Definition einer Geschichte von drei zentralen Merkmalen - „eines oder mehrerer menschlicher bzw. anthropomorphisierter Subjekte, einer temporalen Dimension der Zeiterstreckung und einer spatialen Dimension der Raumausdehnung“ – aus.

Erzählers eine Abspiegelung der Realität in sich trägt“, was sich in Form der auktorialen Erzählinstanz sowie des Ich-Erzählers nach Stanzel bis in die Moderne fortsetzt, wobei der gezielte Einsatz von Metalepsen die Vormachtstellung der Erzählerfigur über den Mikrokosmos der jeweiligen Geschichte akzentuiert. Günther Grass rezitierend betont Gobyn weiterführend, dass diese metaleptischen Strukturen in Narrativen stark an das ästhetische Verfahren der von Hegel kritisierten Romantischen oder auch Literarischen Ironie erinnern, die sich durch eine „reserviert-distanzierte Grundhaltung des Autors zu seinem Text, seinem Stoff und allgemein zur Welt“ (zit. n. Nünlist 2012:70) ausweist, was auch in Friedrich Schlegels progressiver Universalpoesie adressiert wird: „Freilich gibt's auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabene Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzenden Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Stil“ (Schlegel zit. n. Behler 1998:610) akzentuiert. Hierbei lässt sich mit Rückbezug auf die Redekunst der antiken Rhetoren feststellen, dass sich rhetorische Ironie vorrangig in der gesprochenen Rede manifestiert und sich in den folgenden Jahrhunderten zu einem interkulturellen, wissenschaftlich mitunter polarisierenden⁴ Phänomen entwickelt. Unter Bezugnahme auf die Dramentheorie liegt vor allem die Assoziation mit dem ursprünglich narratologischen Phänomen der Dramatischen Ironie nahe, welches erst im 20. Jahrhundert seine heutige semantische Bedeutung erhält, die Manfred Pfister in seiner Monographie *Das Drama* (1982) auf „jene ironischen Widersprüche“ reduziert,

die sich aus der Interferenz des inneren und äußeren Kommunikationssystems ergeben. Sie tritt immer dann auf, wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält. Im ersten Fall handelt es sich um verbale dramatische Ironie, im zweiten um aktionale. (Pfister 1982:88)

Im Kontext der Bühne spricht die Theaterwissenschaft von einem binären Kommunikationssystem, dem die Unterscheidung zwischen „innen“ und „außen“ zugrunde liegt, die wiederum direkt mit der narrativen Erzählebenenkonzeption korreliert: Dieses von Pfister so bezeichnete „innere Kommunikationssystem“ wäre in der Terminologie der

⁴ „In ihrer gewohnten Weise verfolgten die späteren Rhetoren das Kunstmittel (sc. der Rhetorischen Ironie) bis in die feinsten Verästelungen und suchten jede Nuance durch einen besonderen Terminus auszuzeichnen. Sie auf diesem Gebiet zu begleiten ist schwierig, zumal da sie über die Teilung und die Benennung der Teile keineswegs einig waren.“ (Nünlist, René: Rhetorische Ironie - Dramatische Ironie. Definitions- und Interpretationsprobleme. In: Schwindt, Jürgen Paul (Hg./Ed.): Zwischen Tradition und Innovation: Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft. Berlin/Boston: B. G. Teubner 2000, S. 67-87, hier S.72.

klassischen Narratologie also mit Genettes Konzept des intradiegetischen Erzählens zu parallelisieren, wohingegen das „äußere Kommunikationssystem“ der extradiegetischen Erzählperspektive, d.h. jener der außenstehenden Erzählerfigur, entspräche, womit die „dramatisch-ironische“ Botschaft vermittelt wird, „daß [der Erzähler] die Figuren Dinge tun oder sagen läßt, deren tiefere Bedeutung den Figuren (zumindest im Moment) verborgen bleibt. Dabei ist zu betonen, daß der ‚Sprung‘ zwischen den beiden narrativen Ebenen für die Dramatische Ironie konstitutiv ist.“ (Nünlist 2012:82f.) Aus der vorangehenden Argumentation ließe sich im Gegenzug die Hypothese ableiten, dass die Dramatische Ironie, entgegen der semantischen Implikation ihres Terminus, genuin an erzählerische Textstrukturen gebunden sei und sich im eigentlichen Sinne nur innerhalb narrativer Diskurse entfalten könne. Gegen diese Reduktion wendet sich jedoch Anna Maria van Erp Taalman Kip (1990: 73) mit der Ergänzung, dass im theatralen Rahmen in dem Moment von Dramatischer Ironie zu sprechen ist, in dem das Publikum über einen Wissensvorsprung verfügt, der mindestens einer der *dramatis personae* verborgen bleibt: „The spectator's awareness of the ignorance of the character or characters may or may not be sharpened by verbal irony, occurring when an utterance is made that has an extra meaning not understood by the speaker himself and/or the listener or listeners on stage.“ In Abgrenzung zu ihren diskursiven Vorläufern beschränkt sich die Gräzistin also nicht auf den narrativen Text als Wirkungsbereich der Dramatischen Ironie, sondern macht das Konzept auch für den dramatischen Raum fruchtbar, indem sie die Definition generalisierend auf die für den dramatischen Spannungsbogen zentrale Diskrepanz zwischen Zuschauerwissen und Figurenbewusstsein reduziert, welche insbesondere im (post-)modernen Theater eine tiefgreifende Umdisponierung und funktionale Aufwertung erfährt.

2.4 Zwischen *différance* und Dekonstruktion. Die Struktur des postmodernen Theatertexts

In der deutschsprachigen Auflage von Jaques Derridas Sammelband *Die Schrift und die Differenz* (*De la grammatologie*, 1972), welcher bedeutsame essayistische Texte aus den Jahren 1963-1967 vereint, reflektiert der Philosoph kritisch die klassisch-strukturalistische Vorstellung eines logozentrischen, universalen und auf einer binären Oppositionsstruktur basierenden Zeichensystems, als welches Sprache (und in erweitertem Sinne auch Schrift) im Frühstrukturalismus definiert wird. Somit kann, wie Wetzel (2008:4109) argumentiert, ebendieser Diskurs um die Auflösung struktureller Grenzen, die eigentliche Loslösung von

der Vorstellung von unerschütterlicher Struktur und Totalität per se, als „Geburtsstunde des Poststrukturalismus“ tituiert werden:

Man hat daher immer gedacht, dass das seiner Definition nach einzige Zentrum in einer Struktur genau dasjenige ist, das der Strukturalität sich entzieht, weil es sie beherrscht. Daher lässt sich vom klassischen Gedanken der Struktur paradoxerweise sagen, dass das Zentrum sowohl innerhalb der Struktur als auch außerhalb der Struktur liegt. Es liegt im Zentrum der Totalität, und dennoch hat die Totalität ihr Zentrum anderswo, weil es ihr nicht angehört. Das Zentrum ist nicht das Zentrum. (Derrida 1972: 423).

Für den hier verfolgten Forschungskontext bietet insbesondere Derridas *différance*-Motiv einen hohen heuristischen Mehrwert, wobei dieses nicht allein in seiner Funktion als zentrales sprachtheoretisches Strukturprinzip, sondern auch in seiner Potenzialität betrachtet werden soll, ebendiese von Codierungen durchdrungene Sprache grundsätzlich als Referenzstruktur zu reinterpretieren, wobei Derrida von einer Synthese a priori ausgeht. Im Hinblick auf Texttradierung bzw. -überlieferung kann hierbei konstatiert werden, dass jegliche „Bezugnahme auf die Texte der Überlieferung [...] deren Bedeutung nicht so wiederherstellen [kann], wie sie ‘ursprünglich‘ und ‘wirklich‘ gemeint waren. Jede Interpretation ist daher, wie Adorno sagt, ‘prinzipiell Überinterpretation‘.“ (Quadflieg 2007:24) Derrida argumentiert weiter, dass die Bedeutung sämtlicher (sprachlicher) Zeichen, die sich in ihrer Differenz zu anderen linguistischen Zeichen konstituiert, variabel und ambivalent sei, womit er die Vorstellung von Sprache (und somit auch Text) als konstitutives, stabiles und transparentes Medium negiert und sie stattdessen als System der ständigen Bedeutungsverschiebung kategorisiert: „Da jeder Begriff in eine Kette oder in ein System eingeschrieben ist, in dem er ‘durch das systematische Spiel von Differenzen‘ auf andere Begriffe verweist, ist er ‘nie an sich gegenwärtig.‘“ (Derrida 1990:83) Der Ansicht der traditionellen westlichen Philosophie, welche für eine Vormachtstellung der gesprochenen Sprache über die geschriebene plädiert, widersprechend⁵, erklärt Derrida letztere zum zentralen Dispositiv. Diese sei somit nicht als sekundär, sondern - ganz im Gegenteil - als konstitutiver Lokus für die Sinnstiftung durch Abwesenheit des Sprechenden zu betrachten, als Orbit der für den französischen Philosophen konstitutiven Differenz- bzw. Verweisstruktur, welche stets mit einer Störung der Norm, einer epistemischen Antipräsenz einhergehe. Hierbei geht es

stets um eine ursprüngliche Komplikation des Ursprungs, um eine anfängliche Ansteckung des Einfachen, einer ursprünglichen Abweichung, die keine Analyse aufzeigen, in ihrem Phänomen

⁵ Vgl. Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002. S.102-104.

vergegenwärtigen oder auf eine unmittelbare Punktualität, auf die Selbstidentität eines Elements reduzieren kann. (Derrida 2013:9)

Dieser Ansatz erweist sich für das Vorhaben dieser Arbeit heuristisch vor allem deshalb als wertvoll, da insbesondere die Ära der Spät- bzw. Postmoderne die klassisch strukturalistische Konzeption von schematisch prästrukturierten Kategorisierungen wie Identität und Sprache als multifaktorielles Konstrukt zum epochalen Dispositiv erhebt, was unter dem Leitsatz „Modernism is an age not of rhetoric, but of rhetoricity [...]“ (Bender 1990:25) subsumiert werden kann. Dieser Terminus der Rhetorizität könnte im Kontext von Stoppards *Œuvre* vielleicht mit „Sprachkünstlichkeit“ übersetzt werden, was wiederum mit Derridas grundlegender Dementierung jeglicher begrifflichen Stabilität korreliert, indem sich insbesondere das Verfahren der Dekonstruktion zur Enthüllung der konzeptuellen Ambivalenz, den diskursiven Grenzziehungen und epistemischen Leerstellen von bestimmten Bedeutungen für die Parallelbetrachtung der metareferenziellen Charakteristika der Dramentexte eignet. Hierbei erscheint die Kombination aus textuell-semantischen (strukturelle Textanalyse) und linguistisch-semiologischen (textuelle Dramaturgie) Ansätzen als besonders fruchtbar für die Untersuchung, da durch die methodische Kopräsenz der primärtextuellen relationalen Korrelationen und deren inhärenten strukturell-sprachlichen Charakteristika ein nicht nur transmethodischer, sondern auch -disziplinärer Zugang gewährleistet werden soll. Insofern lässt sich Derridas *différance*-Konzept gewissermaßen als analytisches Prisma lesen, durch welches die rhetorisch-selbstreflexive Sichtbarkeit postmoderner Theatertexte potenziert wird.

2.5 Strukturelle Textanalyse

Für die minutiöse Aufschlüsselung der ausgewählten Dramentexte erscheint die strukturalistisch grundierte Methode der strukturellen Textanalyse, die sich als „Verfahren zur Rekonstruktion der Bedeutung beliebiger Texte“ (Titzmann 1981:64) versteht, als methodisch präzises und thematisch produktives Instrument, um die selektierten metareferenziellen Spezifika als strukturelle Bausteine der Stoppard'schen Theaterpoetik sichtbar zu machen. Im Strukturalismus kann, wie Köppe und Winko (2013:195) darlegen, „[d]as Verhältnis von Analyse und Interpretation [...] unterschiedlich bestimmt [und] gleichbedeutend gebraucht werden: Eine Interpretation ist dann nichts anderes als eine ‘strukturelle Textanalyse‘“. Somit erscheint eine Erweiterung jener strukturalen Textanalyse, wie unter anderem von Titzmann (1981) oder Lotman (1977) im Rahmen der

allgemeinliteraturwissenschaftlichen Semiologie vertreten, für das Forschungsdesiderat sinnvoll, da jenes Verfahren von einer intersubjektiv nachvollziehbaren Semantik (vgl. Titzmann 1981:64) ausgeht, die sich aus der formal-strukturellen Organisation der textuellen Grundlage in Relation zu dem damit verbundenen kulturellen Wissen ergibt. Kurz gesagt besteht das „Ziel der strukturalen Textanalyse [...] in der Ermittlung der ‘semantische[n] Organisation des Textes als eines sekundären Bedeutungssystems‘.“ (Ebd.:404) Zu diesen Texten zählen, wie auch Martin Nies (2024:1) betont, nicht allein die explizit sprachlichen Äußerungen, „sondern jede Form der Kommunikation mittels Zeichen, also auch mittels auditiver, visueller, gestisch-mimischer Zeichen sowie der diese Zeichensysteme kombinierenden Medien wie Theater oder Film.“ Als zentrale Prämisse der strukturalen Textanalyse kann einerseits die Auffassung des Textes als System aus mindestens zwei miteinander korrelierenden semantischen Einheiten und andererseits die Verbindung zwischen einer methodisch intersubjektiven Beschreibungsterminologie und dem Einsatz der vorausgesetzten kontextuellen Kenntnisse bezeichnet werden. Hierzu zählen neben dem erforderlichen historischen und kulturellen Vorwissen auch die Kenntnis der jeweiligen gattungsspezifischen, semantischen und semiotischen Konstellationen, die als „ausgesprochene Implikate [...] die (deduktiven) Folgerungen aus einem Textganzen (genauer: einer aus dem Datum ableitbaren Proposition) und einem Element des (textexternen) kulturellen Wissens (kW) dar[stellen].“ (Titzmann 1981:64)

Innerhalb der strukturalen Textanalyse fungiert der Strukturterminus als komplexe Relation, da der Text als System interdependenter semantischer Bausteine verstanden wird, deren Relationen potenziell stets rekonstruiert und -kontextualisiert werden können. Diese Prämisse liegt wiederum auch der Kunstform des Metatheaters als Grundprinzip zugrunde, wobei die Auslegung des Textganzen als komplexes relationales Gefüge vom Rezipienten einiges einfordert: Neben der Sprachkompetenz im Sinne einer „Beherrschung der syntaktischen, semantischen und pragmatischen Regeln der Sprache, derer sich der Text bedient“ (ebd. 1981:65), sind eine klare Kenntnis des kulturell-historischen Werkkontextes sowie des präsentierten semantischen Raums ebenso erforderlich, wie die Fähigkeit, interne Kausalitäten, kontrastive wie additive Relationen und Wiederholungsmuster als Strukturbausteine zu erkennen. Dieses Erkennen korrespondiert maßgeblich mit dem Forschungsdesiderat dieser Arbeit, da sich die strukturelle Bedeutsamkeit der gewählten metareferenziellen Verfahren auf eben diese extratextuellen Kategorien und das referierte

kulturelle Wissen in Form von historischen Bezugnahmen, politischen Exkursen oder intertextuellen Referenzen stützt. Letztere werden im Rahmen der strukturalen Textanalyse als interdependente semantische Bausteine behandelt, wobei Köppe und Winko (2013:296) auf das dem Russischen Formalismus entstammende Konzept der „literarischen Reihe“ verweisen, das sich auf die literaturwissenschaftliche Kohärenzstruktur zwischen einzelnen Werken bezieht: „Einzelne Texte werden durch eine ‘interne Funktion’ in ihren Elementen zusammengehalten, während eine ‘externe, literarische Funktion’ sie mit den ihnen vorangehenden und nachfolgenden Texten verbindet.“ Damit lässt sich auch für den dramatischen Kontext argumentieren, dass diese Kohärenzstruktur als methodisches Fundament die subjektivierte, eindimensionale Betrachtung unterbindet, indem sie nicht nur die genutzten Metareferenzialisierungsverfahren als solche offenlegt, sondern den Fokus auf die tieferliegende Ebene der formalen Analyse und kategorialen Erfassung seines Kunstschaffens richtet, womit ein Möglichkeitsraum geschaffen wird, dem die Offenlegung der ästhetischen wie epistemologischen Funktionen der einzelnen metareferenziellen Verfahren zugrunde liegt.

2.6 Postmoderne Methodenvielfalt. Textuelle Dramaturgie

Vor ihrer praktischen Anwendung im Rahmen der vergleichenden Analyse muss vorerst evaluiert werden, welche aus der theater- und literaturwissenschaftlichen Verfahrensvielfalt als traditionell mimetisch, welche vielmehr als postdramatisch-experimentell zu kategorisieren und in welche Kategorie jene Verfahren einzuordnen sind, die sich im Konvergenzpunkt, im „ästhetischen Zwischenraum“ (Mertenskötter 2022:86f.) zwischen Dramatik und Postdramatik bewegen. Bereits anhand dieser Distinktion offenbart sich das Konfliktpotenzial der Fragestellung, da Überschneidungen und Amalgamierungen zwischen moderner und postmoderner Dramenästhetik theaterwissenschaftlich nicht nur geläufig, sondern geradezu unumgänglich sind. So argumentiert Mertenskötter (2022:87), dass das begriffliche Instrumentarium der dramenanalytischen Methodik auf den ersten Blick vornehmlich darauf ausgerichtet zu sein scheint, ästhetische Differenzen taxonomisch zu erfassen. In historischer Perspektive führt dies häufig dazu, dass ebendiese „neuen Dramatiken [...] als ‚Rückkehr‘ bezeichnet werden oder ‚zwischen‘ dem Dramatischen und dem Postdramatischen situiert werden, wie etwa der Titel von Christine Laudahns

Monografie *Zwischen Postdramatik und Dramatik*. Roland Schimmelpfennigs *Raumentwürfe* deutlich macht.“

Auch Erika Fischer-Lichte nimmt in ihrer theaterästhetischen Publikation *Ästhetik des Performativen* (2004) auf ebendieses Divergenzverhältnis zwischen Dramatik und Postdramatik Bezug. In der analytischen Aufarbeitung der Bedeutungsemergenz verweist sie auf die in der (post-)modernen Dramaturgie substanzielle Antinomie zwischen Repräsentation bzw. Repräsentativität und bühnischer Präsenz. Hierbei versucht sie sich durch eine Differenzierung zwischen den verschiedenen Darstellungsmodi des postdramatischen Theaters an einer Neuordnung jener binären Dualitätsstruktur (Fischer-Lichte 2004: 242ff.), wozu sie ein performativitätstheoretisches Paradigma skizziert, in dem die dramatische Aufführung, die individuelle Inszenierung per se, als akutes Ereignis, als Performanz im „Hier und Jetzt“ definiert wird, wobei die Selbsterfahrung der Zuschauerschaft aus einem bestimmten Grund von zentraler Bedeutung ist. Da der Rezipient einer anti-illusorischen Darstellung unweigerlich zur Auseinandersetzung mit dem eigenen Wahrnehmungsprozess gezwungen ist, avanciert der Rezeptionsakt selbst von der statischen Momentaufnahme zum Koproduzenten eines dynamischen Kunstwerks. Das Theater wird so zum performativen Zwischenfeld, in dem die Grenze zwischen haptischem, körperlichem Zugriff (Präsenz) und dem symbolisch aufgeladenen Modus (Repräsentation) einer permanenten Verschiebung ausgesetzt ist (vgl. ebd.: 261). Diese Hypothese greift auch Mertenskötter (2022:73) mit Verweis auf Fischer-Lichte auf, die im Rahmen ihrer Monografie „anhand des ereignishaften Charakters einer Aufführung oder Performance“ ebendiese produktive Verschiebung thematisiert. In ihrer Definition rekurriert sie „auf die leibliche Kopräsenz von Akteur*innen und Zuschauer*innen, sowie auf die Aufführung als eines ereignishaften Vollzugs. Performativität ist demnach strukturiert durch die vier Parameter der Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität.“ Resümierend kann festgestellt werden, dass Fischer-Lichte ein performativitätszentriertes Rezeptionsparadigma bzw. -modell vorschlägt, das auf der Vorstellung von Rezeption als performativ-semiotischem und sinnbildendem Prozess beruht. Die Theatrologin argumentiert, anlehnend an Derridas poststrukturalistische Ansätze, dass Bedeutungen selbst keine semantische Stabilität aufweisen und somit nicht als prästrukturiert, sondern als emergent zu verstehen seien, indem sie durch die Interaktion von Akteuren und Publikum in einer „autopoietischen Feedback-Schleife“ (Vieweg-Marks 1989: 268) entstünden. Folglich wäre die situative

semantische Zuordnung als interaktive Akteurin des Sinnbildungsprozesses zu interpretieren, was auf struktureller Ebene wiederum mit dem methodischen Zugang der textuellen Dramaturgie korreliert, der aus theaterwissenschaftlicher Perspektive vor allem für postmoderne Theatertexte und, wie die Analyse aufzeigen möchte, insbesondere für Tom Stoppards Œuvre fruchtbar gemacht werden kann.

Die textuelle Dramaturgie, die auch für die literaturwissenschaftliche Perspektivierung dieser Arbeit punktuell bezeichnend ist, lässt sich als theoretische Adaption der Semiologie Roland Barthes verstehen, der in einem Schritt der Weiterbildung des strukturalistischen Diskurses unter anderem in seiner kultursemiotischen Schrift *Mythen des Alltags* (1957) sämtliche theatralen Zeichen unter der Prämisse, das „Werk von den Zwängen der Intention“ zu befreien, um eine neue „Disposition der Gegenstände“ (Barthes 1974:52) anzustreben, ebenfalls als sprachliche Einheiten begreift. Ebendieser textanalytische Zugang wird von Mertenskötter zu einem Verfahren ausgeweitet, das die Präzision der Analyse von dramatischen Texten erhöht und sich insbesondere im Kontext des postdramatischen Theaters als konstitutiv erweist. Wie die Kulturwissenschaftlerin mit Verweis auf Elfriede Jelineks oder Peter Handkes konzeptuelle Dekonstruktion klassischer Dramaturgieschemata anmerkt (vgl. Mertenskötter 2022:20), gehen mit dem Theatertext im Zeichen der Postdramatik Charakteristika wie die Entpersonalisierung der *dramatis personae*, die vollständige oder partielle Abweichung von kausal-logischen Handlungsmustern oder die zunehmend unnatürliche, monologzentrische Sprachverwendung einher. Mertenskötter zufolge lässt sich Letztere unter dem Aspekt der Rhetorizität als dialogische, monologische oder methodisch-reflektierende Diskursivität analysieren:

Da sich die Sprache sowohl als Text als auch tonal realisieren kann, lassen sich theater- wie literaturwissenschaftliche Untersuchungen heranziehen, die gleichermaßen die Hervorhebung sprachlicher Materialität im Postdramatischen betonen, wie auch die Tendenz zu Intertextualität, die den Eindruck von Vielstimmigkeit und Diskursivität unterstützt. (Ebd.: 10)

Es muss also eine methodische Erweiterung, vielleicht sogar Neuformierung stattfinden, indem die textuelle Dramaturgie die zentralen dramaturgischen Mechanismen der Bedeutungsgenerierung nicht länger über die auf der klassisch mimetischen Trias von Raum, Handlung und Figur basierenden Dramentheorie des 17. und 18. Jahrhunderts definiert, der das Bestreben einer Befreiung des Zuschauers von *phobos* und *eleos* im Sinne der

aristotelisch-poetischen Katharsis-Idee zugrunde liegt⁶. Stattdessen plädiert Mertenskötter (ebd.:12) für eine „konkret für die literaturwissenschaftliche Analysearbeit zu nutzende Methodik“, welche auf Theatertexte sämtlicher historischer Hintergründe anwendbar ist, wodurch eine „Revision dramenanalytischer Konstituenten [...] systematisch jene im literatur- und theater-wissenschaftlichen Diskurs angenommene Äquivalenz der historischen Gattungen ‚Drama‘ und ‚postdramatischer Theatertext‘ mit deren ästhetischen Textstrategien [hinterfragt].“ Indem Mertenskötter also das dramatische Verfahren im Text selbst über intratextuelle Verfahren wie das Reframing, die stilisierte Repetition, die perspektivische Verschränkung oder auch die Semiotisierung, den Zeichencharakter von Sprachregistern definiert, muss die Praktikabilität der klassischen Dramenanalyse im Sinne eines post- oder neodramatischen Theaters um die von ihr vorgeschlagene intratextuelle Perspektive der textuellen Dramaturgie als methodisches Konzept der Theatertextanalyse erweitert werden. Damit kann diese Analysemethode als belastbare Basis des methodischen Vorgehens dieser Untersuchung operativ nutzbar gemacht werden, indem metareferenzielle Strukturen nicht nur als dramatische Stilmittel thematisiert werden, sondern selbst als Akteure der metanarrativen Bedeutungsproduktion hervortreten.

3. Metaisierung im Theater. Versuch einer literaturtheoretischen Kategorisierung

3.1 Metadrama vs. Metatheater. Forschungsstand

In der Literaturwissenschaft ist insbesondere der Begriff „Metafiktion“, der, wie Patricia Waugh (vgl. 1984:3) betont, bereits seit der Etablierung des Romans als Kunstform existiert, allgegenwärtig. Der Terminus, dessen Übersetzung in den dramaturgischen Kontext die vorliegende Forschungsarbeit als Metatheater diskutiert, beschreibt eine traditionelle literarische Technik, mittels derer ein Text seine eigene fiktionale Natur reflektiert bzw. selbstreferentiell kommentiert und stellt damit ein „Phänomen einer autoreflexiven Literatur [dar], die sich selbst als Artefakt bloßlegt und ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen, Vertextungsverfahren und Möglichkeiten der Realitätsmodellierung thematisiert.“ (Wolf 1993:5) Das aus dem griechischen stammende Präfix meta– ‚(in)mitten, zwischen‘ aber vor allem auch ‚hinter, nach‘ (Hauthal 2014:4) stößt bei der Diskussion über seine akkurate definitorische Kategorisierung häufig auf Inkongruenzen: Wenngleich man

⁶ Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Übers. und erl. von Manfred Fuhrmann. München: Heimeran Verlag 1971, hier S.19.

sich wissenschaftlich auf einen gewissen begrifflichen Konsens geeinigt hat, der vor allem den selbstreferenziellen Charakter des Präfixes akzentuiert, führt die heterogene Anwendbarkeit des Meta-Begriffs auch in der jüngeren Forschung vor allem dahingehend zu Divergenzen, dass Metaisierungsprozesse

stets über eine höhere textlogische Ebene, eine kognitive Reflexionsebene verfügen, von der aus Phänomene der Objektebene kommentiert und/oder beschrieben werden. Von dieser höheren textologischen Ebene reflektiert ein Text ‚Textualität‘ bzw. Medialität mit ihren Bedingungen und Einzeleigenschaften. (Ebd.:33f)

In der vorliegenden Analyse werden die Begriffe „Metadrama“ und „Metatheater“ synonym verwendet, obwohl deren Gleichstellung vor allem in aktuelleren wissenschaftlichen Beiträgen kritisch betrachtet wird, welche häufig auf eine Unterscheidungsnotwendigkeit der beiden Termini durch einen „differenzierenden Bezug [...] auf das literar. Textsubstrat bzw. die performance“ (Krieger 2008:511) hinweisen. Entsprechend kann auf konzeptioneller Ebene festgestellt werden, dass der von Lionel Abel in seiner im Jahr 1963 erstpublizierten gleichnamigen Studie etablierte Terminus „metatheatre“ eine zusätzliche dramatische Kategorie zwischen Komödie und Tragödie begründet, die nicht nur auf die strukturelle Verschränkung von Illusionsbildung und -dekonstruktion zielt, sondern vor allem ein gesteigertes Bewusstsein für die eigene Fiktionalität innerhalb des dramatischen Diskurses markiert. Damit verleiht er einem Phänomen eine systematische Betitelung, das sich bereits in antiken Dramenformen, insbesondere in der attischen Tragödie sowie in der Neuen Komödie, andeutet: jenem Spiel der Grenztransgression zwischen theatraler Rolle und lebensweltlicher Person, zwischen Schein und Sein, das sich durch strukturelle Merkmale wie parodistische Subversion, plakative Selbstreferenzialität und theatrale Spiegelungen konstituiert. Im Hinblick auf diese „neue“ Dramenform argumentiert Manfred Pfister (2001:265), dass bereits seit den Anfängen der dramatischen Theorie, wie paradigmatisch in Aristoteles‘ *Poetik* dargelegt, ein weitgehender Konsens darüber besteht, dass jedem dramatischen Text auf makrostruktureller Ebene eine erzählerische Grundkonstellation; eine Geschichte zugrunde liegt, selbst wenn diese „unterschiedlich benannt und unterschiedlich eng oder weit definiert [wird].“

Abel, welcher den Terminus „metatheatre“ als Oberbegriff für „theatre pieces about life seen as already theatricalized“ (Abel zit. n. Hauthal 2014:37) heranzieht, nimmt in seiner gleichnamigen Studie primär auf Miguel de Cervantes‘ und William Shakespeares Dramen sowie auf das moderne Theater Luigi Pirandellos oder Berthold Brechts Bezug, weitet den

Begriff jedoch auf postdramatische Werke aus, in denen dramatisch-mimetische Formen zunehmend von der Vielfalt der metatheatralischen Modi verdrängt werden (vgl. Abel 1963:111f.). Der Dramatiker argumentiert, dass sich die spezifische Gattung des Metatheaters „am Übergang zum 17. Jahrhundert [entwickelte], als sich das antike Konzept der Tragödie als nicht mehr vereinbar mit dem neuzeitlichen Bewusstsein des Menschen und seiner Auffassung von der Welt als Bühne erwies.“ (Ebd.:37) Um den Begriff des Metatheaters von dem des Metadramas abzugrenzen, übernimmt Abel die definitorische Zuordnung Pierre Chantraines, der den Begriff „Theater“ von dem griechischen Nomen *theatron* ableitet (vgl. Milanezi 2021:99), dessen Suffix *-tron* auf das Schauspielen bzw. Auftreten vor einem Publikum hinweist: „Although ancient authors could refer to the audience as *theatai* or *theomenoi*, the term *theatronis* widely used metonymically to mean ‘audience’ in drama.“ (Milanezi 2021:99) Abel argumentiert, dass sich die metadramatische Darstellung insbesondere durch den reflexiven Bezug auf ihre eigene theatrale Struktur und damit auch durch ihre unapologetische Künstlichkeit auszeichnet, indem sie die ästhetischen und konstruktiven Mechanismen ihrer Darstellung offenlegt, was eine Konfrontation des Publikums mit der inhärenten Künstlichkeit der szenischen Illusion evoziert. Hiermit unterläuft dieses Verfahren demnach die klassische Mimesis im Sinne einer Nachahmung der Natur und verschiebt den Fokus vom Dargestellten, dem theatralen Geschehen, auf den Akt des Darstellens selbst.

Auch James L. Calderwood greift den Terminus „Metadrama“ auf, welcher sich mit seinen Monografien *Shakespearean Metadrama* (1971), *Metadrama in Shakespeare's Henriad* (1979) sowie *To Be and Not To Be: Negation and Metadrama in Hamlet* (1983) zu einer scholastischen Leitfigur der Shakespeareforschung entwickelt hat. In ersterem plädiert der Anglist für den selbstklarierten autoreflexiven Charakter von Shakespeares dramatischem Œuvre, das essenziell aus „plays about plays“; einem intertextuellen Mosaik aus Selbst- und Gattungsreferenzen besteht und das Shakespeare'sche Theate als prototypisch metadramatisch ausweist:

Shakespeare's plays are [...] also about Shakespeare's plays. Not just the ‚idea of the play‘ [...], but dramatic art itself – its media of language and theater, its generic forms and conventions, its relationship to truth and the social order – is a dominant Shakespearean theme, perhaps his most abiding subject. (Calderwood 1971:5)

Folglich setzt Calderwood Abels Definition, der er eine konzeptuelle Angleichung von „self-contained art and life“ (ebd.:4) vorwirft, die These entgegen, dass sämtlichen an der

dramaturgischen Darstellung teilhabenden Instanzen eine „curious ambiguity“ innewohnt, die ebendiese Grenze zwischen Darstellung und Realität potenziell infrage stellt. Weiterführend nimmt auch Jean-Pierre Maquerlot in seinem Werk *Towards a Semiotics of Metadrama and Metatheatre* (1982) eine Differenzierung zwischen den beiden Begriffen vor: Ihm zufolge kann das Metadrama als Kunstform durch sämtliche Formen des Spiels-im-Spiel oder „play-within-a-play“ charakterisiert werden, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die dramatischen Codierungen der dargestellten literarischen Fiktion lenken (vgl. Maquerlot 1992:42), wohingegen das „Metatheater“ alle Spielinhalte innerhalb des Aufführungstextes umschließt, die ihre repräsentativen Konventionen selbstreferenziell kommentieren, was Metatheatralität bzw. „Operation Meta“ (ebd.:42) als zentrale Eigenschaft jeglicher theatralen Kommunikation ausweist, welche die Bühne in ihrer Gesamtheit, einschließlich aller Elemente darauf, zu vereinnahmen: „[A]ctor, scenery, text—as objects equipped with a demonstrative sign of denial (‘it is not an object, but a meaning of the object’). Just as poetic language designates itself as an artistic device, theatre designates itself as a world already tainted by illusion.“ Als entsprechend universales Phänomen wird die Kunstform des Metatheaters häufig auch in wissenschaftlichen Abhandlungen diskutiert; als konzeptionell-methodische Folie, die nicht nur über eine spezifische Auswahl theatraler Texte gelegt wird, sondern ein universales Phänomen begründet, das auf den gesamten Raum der Theaterkommunikation ausweitbar ist. Demnach werden unter dem Metatheater-Terminus, wie auch Janine Hauthal (2014:174) darlegt, sämtliche dramatische Metaisierungen „durch textexterne Mittel subsumiert, d.h. der selbstreferentielle oder -reflexive Einsatz von Elementen der theatralen Inszenierung wie Bühnenform, Bühnengestaltung oder Schauspielstil.“ In ihrer Publikation *Metadrama und Theatralität* nimmt Hauthal eine dahingehende Klassifizierung vor, indem sie konstituiert, dass Metatheater „die medienspezifische Spiel- oder Inszenierungsweise [bezeichnet], in der sich das transgenerische Verfahren der Metaisierung realisiert“, womit sie „die vom Metatheater zu unterscheidende gattungsspezifische Schreibweise des ‚Metadramas‘“ abgrenzt, die wiederum „Metaisierungen im Drama bzw. durch textinterne Mittel umfasst [...]“ (Ebd.:175) Auch wenn die terminologische Abgrenzung von „Metadrama“ und „Metatheater“ als literaturtheoretische Termini folglich zu Unstimmigkeiten in der Forschung führt, wird deren Wirkungsradius häufig mit der konzeptionellen Gesamtheit des

theatralen Inszenierungsrepertoires assoziiert, weshalb auch für die vorliegende Masterarbeit eine synonyme Verwendung der beiden Begriffe angestrebt wird.

3.2 Reflexive Schwellen. Metatheater und Metalepse

Ausgehend von der frühmodernen narratologischen Definition Gérard Genettes, welcher den Terminus für narrative Texte fruchtbar gemacht hat, lässt sich der Begriff Metalepse als kategoriale Ebenenüberschreitung innerhalb der narrativen Hierarchie definieren, die er durch die „Bestimmung des logischen Orts des Erzählens in Relation zu den verschiedenen Erzählebenen und der Diegese“ (Lahn/Meister 2016:301) festlegt. Jörg Türschmann (2007:110) nimmt weiterführend auf ebendiese Definition Bezug, indem er die Metalepse anhand ihrer „gleichberechtigte[n] Stellung von Subjekt und Spiegelbild, von Rahmen und Bild und de[s] Eindruck[s] einer unmittelbaren Berührung zwischen zwei Welten durch die scheinbar physische Überschreitung der Grenze zwischen ihnen“ definiert. Diese Grenze entspricht der extradiegetischen Ebene in der narratologischen Terminologie Genettes, der primären und irreduziblen Narrationsschicht, die das diegetische Universum konstituiert, innerhalb dessen sämtliche Figuren und Ereignisse als (intra-)diegetische Instanzen zu verstehen sind. Wenn jedoch eine figurale Instanz aus jener intradiegetischen Sphäre selbst eine erzählende Funktion einnimmt, also selbst zur Binnenerzählinstanz der intradiegetischen Welt wird, spricht Genette (vgl. 1972:238f). von einer additiven metadiegetischen Sphäre, aus der potenzielle weitere Erzählebenen entstehen können. Genettes Systematik unterscheidet grundlegend zwischen homo-, hetero- und autodiegetischen Erzählebenen und etabliert damit ein terminologisch differenziertes Instrumentarium, das zwar eine gewisse begriffliche Komplexität erzeugt, sich aufgrund ebendieser analytischen Präzision jedoch als essenziell für die moderne Erzähltheorie erweist. Vor diesem Hintergrund kann konstatiert werden, dass die rhetorische Figur der Metalepse die Transgression ebenjener narrativen Erzählebenen markiert; indem beispielsweise eine extradiegetische Erzählinstanz in das Geschehen auf der intradiegetischen Ebene eingreift. Eine solche Ebenenamalgamierung oder Metalepse wird beispielsweise dann evoziert, wenn die extradiegetische Erzählinstanz direkten Einfluss auf die intradiegetische Erzählebene ausübt oder, konträr dazu, sich eine Figur auf der intradiegetischen Ebene ihrer eigenen Fiktionalität bewusst ist, sowie auch bei Transgressionen narrativer Akteure in die jeweils übergeordnete Ebene der erzählerischen

Vermittlung. Nies (2008:268) erläutert, dass die Markierung einer Binnenerzählung als Fiktion, kombiniert mit dem Auftreten einer aus dieser stammenden Figur als Akteur in der übergeordneten „(fiktiven) Realität der dargestellten Welt [...]“ innerhalb des Textes „eine fundamentale Verunsicherung über den Gehalt des Erzählten und den Status der dargestellten Welt [erzeugt]“. Somit kommt es bei der *Métalepse* also zu einer inhärent paradoxen Überschreitung der ontologischen Trennlinie zwischen den verschiedenen Genette'schen Erzählebenen, wobei jede Transgression narrativer Ebenen; etwa durch das Einbrechen von extradiegetischen Instanzen in die diegetische Sphäre oder die Überführung diegetischer Figuren in eine metadiegetische Umgebung laut Genette (1972:168) „eine bizarre Wirkung [entfaltet], die mal komisch ist [...] mal phantastisch. Wir wollen den Ausdruck narrative *Metalepse* so weit fassen, daß er alle diese Transgressionen abdeckt.“ Bezugnehmend auf diese Genette'sche Erzählebenenkonzeptualisierung argumentiert auch Mirjam Hurschler Harjane (2014:31f.), dass eine Differenzierung zwischen rede- und handlungsbasierter *Métalepse* für die fundierte analytische Anwendung der Konzepte des französischen Literaturwissenschaftlers unumgänglich sei. Hierbei stelle eine *Metalepse* des ersteren Typus, in welcher eine sekundäre dramatische Ebene lediglich diskursiv (verbal), ohne eine physisch-räumliche Überschreitung erfolgt „etwa ‘das metaleptische Motiv des Figurenwissens um die Fiktivität [...] der eigenen Welt‘ dar. Dabei ist faktisch zwar nur eine theatrale Ebene vorhanden, die Figur spricht jedoch auf dieser Ebene (und nicht als Schauspielerfigur) über das Theaterstück oder die Rolle, die sie darin spielt.“

Auch Genette selbst verweist, wenn auch nur punktuell, durch seine Interpretation der Dramen Luigi Pirandellos und Jean Genets als „gewaltige *Metalepse*[n]“ (Genette 1972:168) auf die dramaturgische Nutzbarkeit des Terminus, indem dieselben Figuren abwechselnd als innerdiegetische Dramenhelden und extradiegetische Schauspieler eingesetzt werden. Ebendiese die typologische Ebenenüberschreitung akzentuierende Doppelcodierung bzw. -besetzung korreliert eng mit dem typisch metadramatischen Kunstgriff des Spiels-im-Spiel oder „play-within-a-play“ sowie mit dem Gestus des Aus-der-Rolle-Fallens, durch welche eine Störung der Einheit der dramatischen Illusion erfolgt. Letzterer findet sich auch in frühromantischer Form in der Sphäre der Tieck'schen Kunstmärchen wieder: Sowohl *Der Gestiefelte Kater* (1797) als auch *Die verkehrte Welt* (1789) sind von metaleptischen Strukturen gezeichnet, welche sich bei letzterem vor allem im Übertritt der fiktiven Zuschauerschaft in die binnenhandlungstechnische Fiktion manifestieren. So kommt in *Die*

verkehrte Welt „gleich zu Beginn ein solcher Ebenenwechsel zustande: Ein Zuschauer aus dem (fiktiven) Binnenpublikum steigt auf die Bühne (die auf der echten Bühne ist) hinauf und greift in die Handlung der Schauspieleinlage ein.“ (Klimek 2010:84) Auch *Der gestiefelte Kater*, welchen Ulrike Landfester (zit. n. Korthals 2003:337) als Manifestation einer „kompromißlos radikale[n] Poetik des metaleptischen Sprunges“ kategorisiert, beinhaltet eine Fülle von metaleptischen Strukturen. Ein besonders plakatives Exempel hierfür findet sich unter anderem in der Schlusszene des zweiten Aktes, in welchem der aufkommende Tumult im intradiegetischen Zuschauerraum von einem aus der Rolle gefallenem Hans Wurst beschwichtigt werden soll, der in dieser Situation nicht als sein einfältiger metadiegetischer Charakter auftritt, sondern in die Rolle des intradiegetischen, rationalen Schauspielers zurückfällt, wobei jene „Distanz zwischen einer Dramenfigur als solcher und dem Drama [...] einen ironischen Effekt“ (Vieweg-Marks 1989:39) erzeugt:

HANSWURST. Meine liebe deutschen Landsleute -
 SCHLOSSER. Ich denke, das Stück spielt in Asien?
 HANSWURST. Kann sein, ich weiß nicht; jetzt aber, verstehn Sie mich, jetzt rede ich ja zu Ihnen als bloßer Schauspieler zu den Zuschauern, nicht als Hanswurst, sondern als Mensch zu einem Publikum, das nicht in der Illusion begriffen ist, sondern sich außerhalb derselben befindet; kühl, vernünftig, bei sich, vom Wahnsinn der Kunst unberührt. Kapiieren Sie mich? Können Sie mir folgen? Distinguieren Sie? (Tieck 1812:56)

Wenngleich die Kommunikation bzw. das Sprechen ad spectatores in dieser Szene nur zwischen meta- und intradiegetischer anstatt zwischen intra- und extradiegetischer Ebene stattfindet, klassifiziert die vorliegende Arbeit jene Sequenz als Beispiel einer metaleptischen Struktur, da dieser eine grundlegende Grenzüberschreitung der fiktionalen Ebenen zugrunde liegt und sie damit ein Exempel der dramaturgischen Nutzbarkeit des Genette'schen Metalepsekonzeptes verkörpert: „Durch die Metalepse findet eine ‚Veranschaulichung‘ statt, die laut Genette als ‚Hypotypose‘ bezeichnet wird [...]. Original und Kopie, Ursache und Wirkung, Vorlage und Beschreibung gehen ein solch enges Verhältnis ein, dass sie ununterscheidbar werden.“ (Türschmann 2007:108) Übertragen auf das Theater offenbart sich anhand von Genettes Paradigma also eine strukturelle Analogie, die, wie auch Korthals (vgl. 2003:312) argumentiert, in der Kunstform des Metadramas besonders sichtbar wird: Indem die theatrale Metalepse die Grenze zwischen der intradiegetischen und der extradiegetischen Ebene der Aufführungssituation dekonstruiert, wird dieselbe Transgressionssituation wie bei der narratologischen Definition der Erzählebenenpluralität evoziert, wodurch die Metalepse in beiden Fällen als Verfahren reflexiver Rahmenüberschreitung bezeichnet werden kann.

3.3 Metafiktionale Spiegelräume. Zur Dramaturgie der *mise en abyme*

Der aus dem Französischen entlehnte Terminus *mise en abyme*, häufig in engem Zusammenhang mit der zuvor erläuterten Metalepse sowie dem *trompe-l'œil*-Effekt diskutiert, bezeichnet essenziell eine narrativ wie dramatisch eingesetzte ästhetische Formation. Ursprünglich aus der mittelalterlichen Heraldik stammend avanciert das Konzept im Spannungsfeld zwischen bildender, literarischer und performativer Kunst zu einem interdisziplinär eingesetzten Kunstgriff oder, Fernand Halryn (1980:183) zitierend: „La mise en abyme est un procédé commun à des arts divers.“ Zur Elaboration des künstlerischen Phänomens im explizit theaterwissenschaftlichen Diskurs muss zuvor eine etymologisch-definitische Klassifizierung erfolgen. Der Terminus selbst wurde erstmals von dem französischen Dichter André Gide zur Titulierung der *réplique* als mikrostrukturelle Abbildung des Primärwerks verwendet (vgl. Fuchs 2011:32), erhielt jedoch erst durch den Schriftsteller und Literaturtheoretiker Jean Ricardou Eingang in die moderne Literaturwissenschaft. Laut dessen Definition, die im Jahr 2007 auch in das *Metzler Lexikon Literatur* Eingang findet, handle es sich bei der *mise en abyme* um die Bezeichnung einer bestimmten Formation von literarischer „Rekursivität und Selbstreferentialität, die als Einlagerung eines untergeordneten, kleineren Textelements in ein übergeordnetes, größeres auftritt, wobei zwischen beiden ein Ähnlichkeitsverhältnis formaler oder inhaltlicher Natur besteht und der Eindruck einer fortgesetzten Reflexion erzeugt wird.“ (Burdorf/Fasbender/Moenninghoff 2007:505) Das Phänomen operiert folglich innerhalb der semiotischen Struktur des Werkes auf einer übergeordneten, metaästhetischen Ebene, die durch Inszenierungsverfahren wie Spiegelung oder Binnenreflexion Relationen zwischen dargestellter und darstellender Ebene hervorbringt. Auf diese Weise fungiert die *mise en abyme* als strukturelles Prinzip der Selbstbezüglichkeit, welches die ästhetische Darstellung selbst zum Gegenstand ihrer Reflexion macht und somit ein Spiel der unendlichen heteroreferenziellen Verdopplung erzeugt. Wolf (2009:56f.) betont hierbei, dass ebendort, wo diese Rekursivität als plausibles Charakteristikum eines repräsentierten Sachverhalts lesbar wird, die dabei implizierte künstliche Ähnlichkeitsstruktur an Prominenz verliert: „As a consequence, the *mise en abyme* in question will not be conceived of as a metareferential phenomenon but as a predominantly heteroreferential one. Dominance of heteroreferential plausibility is thus a criterion which can considerably diminish the salience of a *mise en abyme*.“ Der mediale Diskurs, innerhalb dessen die *mise en abyme* operiert, erfährt hierbei

einen intentionalen Bruch, der darauf abzielt, die Zuschauerschaft durch die sichtbare Markierung der Darstellung als artifizielles Konstrukt zum Reflektieren über ebendiese anzuregen. Hierbei geht Lutz Dällenbach (1977:142) von einer grundlegenden Diversität und Interdisziplinarität des ursprünglich aus der Heraldik stammenden Konzeptes aus, wobei er argumentiert:

Le concept de la mise en abyme fonctionne, délibérément, comme un foyer de dispersion plutôt que de concentration. La dispersion est double: elle s'effectue par le choix des œuvres (cultures, genres, époques) et à travers les méthodes (de la philologie et de l'iconographie à la logique de la diagonalisation).

Zusätzlich differenziert Dällenbach zwischen zwei verschiedenen Typen der mise en abyme, wobei er die sogenannte *réflexion de l'énoncé* - die Reflexion des dargestellten Inhaltes eines Textganzen in einem Textteil, von der *réflexion de l'énoncé*, der Art und Weise der textuellen Spiegelung - abgrenzt (vgl. Pomino/Zepp 2008:241) Diese deutlich binäre Differenzierung basiert auf der frühtheoretischen Assoziation Dällenbachs mit und Rückbezug auf den Genette'schen sowie Morisette'schen Strukturalismus der 1970er Jahre, welche er mit der Jahrhundertwende durch ästhetische, psychologische sowie philosophische Ansätze ergänzt, die wiederum den Weg zur postmodernistischen Konnotation des Begriffs ebnen. Auch Hutcheon nimmt auf das ästhetische Phänomen Bezug, das sie aufgrund seiner selbstreflexiven Charakteristik direkt im experimentellen Kunstraum der Postmoderne assoziiert. Dabei akzentuiert sie zugleich dessen allegorisches Potenzial, das sie aus der mit der mise en abyme einhergehenden Indifferenz der verschiedenen Zeitebenen ableitet. Sie bezieht sich hierbei ebenfalls auf Dällenbachs Argumentation der doppelten Zerstreuung, argumentiert aber gegen eine klare Bedeutungszuschreibung sowie gegen eine Obsoleszenz des mise en abyme-Begriffs, indem sie die Bedeutsamkeit desselben für den spät- und postmodernen literarischen Kontext darlegt und gleichzeitig im Rahmen ihrer „obsessive fascination with parody“ (2000:11) sein komödiantisches Potenzial betont: „For her [Hutcheon], the contemporary world ‘seems fascinated by the ability of our human systems to refer to themselves in an unending mirroring process’ [...]”. (Snow 2016:66) Ein paradigmatisches Exempel der mise en abyme im dramatischen Kontext findet sich in William Shakespeares die neuzeitliche Theaterbühne konstitutiv prägender Tragödie *Hamlet*, in dem das von dem Titelhelden angeordnete Spiel-im-Spiel „The Mousetrap“ als frühneuenglisches Exempel einer dramaturgisch eingesetzten mise en abyme-Struktur bezeichnet werden kann: Erstens liegt dem „play-within-the-play“ die Kenntnis Hamlets

über den Plan und die Taten seines Onkels Claudius zugrunde, was einen „plot within the plot“ voraussetzt, und zweitens handelt es sich auf struktureller Ebene selbstredend um eine Spiegelstruktur, da „The Mousetrap“ als Teil der Handlung innerhalb des Textganzen aufgeführt wird und somit Dällenbachs *réflexion de l'énoncé* entspricht: „*Hamlet* is a play superimposed on another play. *Hamlet* and ‘The Mousetrap’ are doubles, ‘duplications’“ (McHale 1987:124).

4. Tom Stoppards Metatheater

4.1 Leben, Werk, Kritik

Tom Stoppard, geboren als Tomáš Stráussler am 3. Juli des Jahres 1937 als zweiter Sohn von Eugen Stráussler und Marta Becková im tschechoslowakischen Zlín (vgl. Kornhaber/Loehlin 2021), verstorben am 29. November 2025 in der englischen Grafschaft Dorset, kann zweifellos als einer der bekanntesten britischen Dramatiker des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden und hat insbesondere durch seine avantgardistischen Bühnenstücke bedeutsamen Anklang in der internationalen Literatur- und Theaterszene gefunden. Zu seinen bekanntesten Werken gehört neben Damentexten wie *Travesties* (1974), *Arcadia* (1993), *Jumpers* (1972), *Indian Ink* (1995) und *Enter a Free Man* (1960) auch die Tragikomödie *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966), welches allgemein als Stoppards dramatisches Debütwerk bezeichnet wird und seinen Status als Koryphäe der postdramatischen Theaterkunst besiegelt hat.

Um der Verfolgung der jüdischen Bevölkerung zu entgehen, emigrierte die Familie Stráussler am 15. März des Jahres 1939, zeitgleich mit der nationalsozialistischen Besetzung der Tschechoslowakei, zunächst nach Singapur. Nachdem sie sich wenig später durch den Einmarsch der japanischen Truppen in Südostasien im Jahr 1942 zur erneuten Flucht nach Indien gezwungen sahen (vgl. Kornhaber/Loehlin 2021:9), kam es zur familiären Aufspaltung, welche es plausibel erscheinen lässt, Stoppards spätere dramaturgische Affinität für Motive der Dislokation, der kulturellen Transmigration und der semiotischen sowie epistemischen Prekarität als tief in seiner eigenen Biografie verankert zu begreifen. Im Jahr 1946 assimilierte Tom mit seiner Mutter und deren neuem Ehepartner Kenneth Stoppard in das von epochalen Umschwüngen in der (Theater-)Kunst geprägte Bristol, wo

auch seine von ihren Anfängen an nachweislich wettbewerbs- bzw. konkurrenzintensive Laufbahn als dramatische Koryphäe ihren Anfang nahm:

In 1954 [...] English theatre was about to be transformed. The next five years brought to London Samuel Beckett's *Waiting for Godot*, John Osborne's *Look Back in Anger*, Bertolt Brecht's Berliner Ensemble, Joan Littlewood's Theatre Workshop, and plays by Harold Pinter, Arnold Wesker and John Arden. [...] In Stoppard's own words to *Theatre Quarterly*: 'After 1956 everybody of my age who wanted to write, wanted to write plays.' (Hunter 2014:15)

Nachdem er nach seinem Schulabbruch im Alter von 17 Jahren für diverse Zeitungen wie *Western Daily Press* (1954-1958) oder *Bristol Evening World* (1959-1960) als Journalist tätig war (vgl. ebd.:16), entschied er sich für eine Karriere als Dramatiker und veröffentlichte bereits im Jahr 1960 sein erstes offizielles, später für das Fernsehen adaptiertes, Bühnenstück *A Walk on the Water*. Im Jahr 1964 publizierte er im Rahmen seiner Teilnahme am Literarischen Kolloquium in Berlin den Einakter *Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear* (vgl. Easterling 1982: 11), der als Vorlage für das zwei Jahre später erscheinende Werk *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* diente, mit welchem Stoppard seinen ersten großen Bühnenerfolg verzeichnen konnte. Der dekonstruktivistische Dreiakter wurde seit seiner Uraufführung auf dem Edinburgh Festival im Jahr 1967 in verschiedenen Sprachen und Medialisierungen adaptiert und aufgeführt, was Stoppard erhebliche Popularität im Kreis der englischen Dramatiker einbrachte: „When the play, having caught the attention of Kenneth Tynan, was performed by the prestigious National Theatre Company at the Old Vic in London in 1967, it received immediate and widespread acclaim. Stoppard, at age 29, was a major success.“⁷ Wenngleich sich Stoppards dramatisches Œuvre bis ins 21. Jahrhundert beständiger Popularität erfreut, bezeichnen manche kontemporäre kritische Stimmen seine Dramen als kurzweiliges Amüsement, überladen an Allegorie, Plakativität und Pathos, als intellektuelle Modeerscheinung der Dramaturgie des Postmodernismus:

[H]is preoccupations with mathematics, physics, and philosophy have been spied out as shallow even by friendly contemporary playwrights [...]. The British theater ambience for which he writes has come to resemble nothing so much as a cultural supermarket, dominated not by solid or classical criteria but by the transient ad hoc enthusiasms of the artists who work in it. (Nadel 2002:5)

So werden unter anderem der Mangel an emotionalem Tiefgang, Momente der Stagnation bei der Frequenz und Ausführlichkeit der Dialogsituationen oder mangelnde Kohärenz in Stoppards Bühnenstücken häufig zum Sammelpunkt theaterwissenschaftlicher Kritik. Auch aufgrund des Fehlens einer emotionalen Resonanz auf der Ebene der Spielpersonen wird

⁷ Stoppard, Tom: Tom Stoppard Papers. In: Harry Ransom Center. <https://research.hrc.utexas.edu/fasearch/pdf/00179.pdf>, o.D., Zugriffsdatum: 17.01.2026, hier Abs. 1.

Stoppard zeitweise dahingehend kritisiert, dass die seinen Bühnenstücken inhärente Komplexität auf der Handlungsebene das klassisch dramatische Identifikationspotenzial mit den *dramatis personae* untergräbt, womit eine (durchaus intendierte) Distanzierung zwischen Publikum und Bühnengeschehen einhergeht. Was manche Kritiker jedoch negativ anmerken, wird von anderen positiv hervorgehoben, so läge Stoppards Originalität nicht in einer dramentypischen identifikatorischen Anordnung von Blickpositionen, sondern genau in diesem Mangel an emotionaler Tiefe: Stoppards Figuren seien nicht als Spielfiguren im klassisch dramatischen Sinn, sondern vielmehr als Tokens, als Personifikationen zeitgenössischer philosophischer, politischer oder soziologischer Debatten zu interpretieren. So merkt beispielsweise der amerikanische Schriftsteller David Guaspari in einem Artikel in *The Antioch Review* des Jahres 1996 an, dass Ideen in Stoppards Werken nicht nur funktionalisiert, sondern als eigene ornamentale „objects of aesthetic perception and delight“ fungieren: „Ideas can be elegant; they can seduce, tease, or strike comic poses; they can rhyme and be set ringing at selected overtones. From ideas thus at play we ask what we ask of any imaginative use of language: inevitability and surprise.“ Stoppard selbst weist sein künstlerisches Schaffen als metareferenzielle Reaktion auf kanonisierte Werke aus, die als präfabrizierte Entitäten kommentiert, parodiert und strukturell reformiert werden, wodurch vor allem die Prämisse der intertextuellen Vernetzung zum Grundnenner seines dramaturgischen Œuvre avanciert: „Stoppard rearranging and defamiliarizing Shakespeare’s sequence, directs attention to correspondences between *Hamlet* and his other sources.“ (Basirizadeh 2019:10) Zu diesen gehört neben Shakespeare, Cervantes, Joyce oder Wilde unter anderem der Literaturnobelpreisträger Samuel Beckett, so erinnert beispielsweise Stoppards in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* zur Schau gestellter “style of uncommunicative dialogues full of pauses and hesitations” (Basirizadeh 2019:6) den theateraffinen Zuschauer an das, häufig als Inbegriff des Theatre of the Absurd bezeichnete Bühnenstück *Waiting for Godot* (1952), welches zu den innovativsten theatralen Werken des 20. Jahrhunderts zählt und von Stoppard (zit. n. Hinden 1981:5) als “constant process of elaborate structure and sudden - and total - dismantlement” bezeichnet wird.

4.2 Stoppard als ‚Meta-Shakespeare‘. Das Element der Auto(r)reflexion

Ausgehend von Stoppards biographischem Hintergrund lässt sich in seiner Dramaturgie eine auffällige Konzentration biographisch induzierter Motive; etwa jene der Entortung, der Identitätsauflösung oder des epistemischen Zweifels beobachten. Diese motivischen Schwerpunkte manifestieren sich bereits in der figuralen und strukturellen Anlage seines Bühnendebüts *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, wie Charles Russell (1982:56) mit Akzentuierung der stückinhärenten Vernachlässigung der „integralen Subjektivität“ bei den *dramatis personae* anmerkt:

[C]haracters are depicted as epistemological processes in flux, as transitory loci of shifting, incompatible, and incompletely known desires, fears, events, external forces and systems over which the individual consciousness has little control, but to which it attempts to give temporary, self-consciously improvisational order.

Insbesondere das *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* als roter Faden durchziehende Spiel im Spiel, das essenziell der Handlung von Shakespeares *Hamlet* folgt und das Setting von Stoppards im Jahr 1966 uraufgeführtem Bühnendrama darstellt, ist für das Themenfeld der dramaturgischen Selbstreferenz; der Reflexion der figuralen Disposition des Autors innerhalb der dramatischen Darstellung als paradigmatisch zu bezeichnen. Zum einen wird bereits in Shakespeares *Hamlet* der Akt des Schauspielens als performatives Dispositiv eingesetzt; beginnend mit der simulierten Wahnsinnsdarstellung des Titelhelden zu Täuschungszwecken und im buchstäblichen „play-within-a-play“ in Form des arrangierten Schauspiels *The Murder of Gonzago* oder „The Mouse-trap“ kulminierend, welches einem Palimpsest aus Schauspielen-im-Schauspiel gleichkommt und eine auch für Stoppards Dramaturgie paradigmatische multidimensionale und -personale Theaterantiimmersion ergibt. Hierbei spiegeln seine Protagonisten häufig die seinem dramatischen Schaffen inhärente Dualität zwischen Ordnung und Chaos, Präskription und Originalität, zwischen Ordinariät und der dieser inhärenten Absurdität wider, wodurch ein permanenter Störungseffekt evoziert und zugleich – auch besonders pointiert in *Arcadia* und partiell in *Travesties* dargestellt - die Essenz des (akademischen wie künstlerischen) Diskurses simuliert wird. Dies zeigt sich unter anderem anhand der Struktur des im späteren Verlauf dieser Arbeit zu analysierenden Stoppard’schen Bühnendebüt in paradigmatischer Weise, in welchem die potenzielle Agency, die Selbstbestimmung der beiden Nebenfiguren aus dem *Hamlet*-Universum stets an ihrer Einbindung in das Masternarrativ des *Hamlet*-Plots scheitert:

GUIL. We only know what we're told, and that's little enough. And for all we know it isn't even true.
PLAYER. For all anyone knows, nothing is. Everything has to be taken on trust; truth is only that which is taken to be true. (Stoppard 1991:66f.)

Auch hinsichtlich des in Koproduktion mit Marc Norman entstandenen Drehbuchs des mehrfach preisgekrönten Filmdramas *Shakespeare in Love* kann konstatiert werden, dass die Entwicklung der Figur Shakespeares, bzw. seinem fiktionalisierten Pendant „Will“ in linear-progressiven Phasen verläuft, welche als folgenmodellhafte Struktur auch den inhärenten Denkprozess des Dramatikers selbst widerspiegelt. Dies lässt sich auch auf Stoppards kreativen Schaffensprozess bzw. seine typologische Theaterpoetik übertragen, die sich, wie Kinereth Meyer (1989: 106) betont, in einer bewussten Amalgamierung bzw. Verflechtung mit präexistierenden dramatischen oder literarischen Werken (*contaminatio*) manifestiert: „Harold Bloom applies the ancient Roman stage trope of *contaminatio* to Stoppard's plays, which he defines as a ‚kind of interlacing between an old play and a new one.‘ Stoppard, notes Bloom, is ‚an almost obsessive contaminator‘ whose plays ‚compel wonder and respect.‘” Ebendiese Hybridisierung von Altem und Neuem findet sich in exemplarischer Weise in dem in Koautorschaft mit Marc Norman verfassten Drehbuch von *Shakespeare in Love* wieder, in welchem dasselbe Prinzip - „the interweaving of texts- the ‚convergences of different threads“ - zum Zentraldispositiv avanciert und mit dem Fortschreiten des Stückes sukzessive sichtbar gemacht wird. Indem die dramatis persona Will als fiktionalisierte Version Shakespeares in Dialog mit den realhistorischen Werken des lebensweltlichen Shakespeare tritt, wird durch intertextuelle Marker wie Kreuzreferenzen, Zitatmontagen, parodistische Verzerrungen oder subversives Rewriting ein verdichteter Textraum konstruiert, der durch ebendiese intertextuelle Bezugseinheiten Bedeutung generiert. Diese Konstellation kann für Stoppards Dramaturgie als modellhaft bezeichnet werden, was sich von der intertextuellen auch auf die strukturelle Ebene ausweiten lässt, da die Handlungen der Figuren eine ästhetische Verdopplung der autoralen Instanz realisieren; die dargestellten dramaturgischen Dynamiken also die generativen Strukturen ihrer eigenen Hervorbringung reproduzieren:

In setting up this mutual mirroring, Stoppard combines two functions: first [...] he reaffirms the value of the written word within the theatrical experience by using repetition, interpretation, and representation in the structured world of performance; and second, he points out the constant crossing of boundaries between the language of history and the history of language by showing how neither can be sacrificed at the expense of the other. (Meyer 1989:107)

Hierbei muss selbstverständlich die spezifische Rolle William Shakespeares für das Metatheater im Allgemeinen und für Stoppards Œuvre im Besonderen akzentuiert werden, welche den britischen Dramatiker durch seine mehr als fünf Jahrzehnte andauernde, nahezu dialogische Auseinandersetzung mit den Werken des kanonisierten Schriftstellers begleitet. Das von beiden Dramatikern geteilte Bestreben nicht nur ein Werk, sondern ein Event, ein Ereignis, das seinesgleichen sucht, auf die Theaterbühne zu bringen (vgl. Loehlin 2021:37) ist es schließlich, das Stoppard als Meta-Shakespeare oder, wie in einem Artikel des *Independent*-Magazins dargelegt, als „Modern Shakespeare“ ausweist. In diesem argumentiert Nathan (vgl. 2021:37), dass die jahrzehntelange künstlerische Laufbahn Stoppards – von seinen bescheidenen Anfängen als Kolumnist über jugendliche Aspirationen bis hin zu seiner gefeierten Altersautorität als Koryphäe der postdramatischen Bühnenkunst – Affinitäten zu Shakespeares eigener Vita aufweist: „So does his movement from showy, witty comedies, through more ambitious, weighty mid-career masterpieces, to searching late works of philosophical reflection.“ In einer Ansprache vor der *International Shakespeare Association* argumentierte Stoppard hinsichtlich der Thematik der modernen Shakespeare-Repräsentation, dass die Bedeutsamkeit und die kulturelle Signifikanz Shakespeares weniger auf die Quantität dessen zurückzuführen ist, was Stoppard als sein „immortal writing“ bezeichnet, sondern vielmehr fundamental mit der hohen Frequenz an dramatischer bzw. illusionistischer Vorstellungskraft korreliert, welche die Werke des kanonischen Dramatikers erfordern (vgl. Stoppard 1982:9f.) Dies geht, wie Lorenza Basili und Pier Sacco (2019:3) betonen, mit der interkulturellen Ikonizität und weitreichenden kognitiven Präsenz der Figur William Shakespeare und Teilen seines Œuvres einher, welche über kognitive Erkennungsmuster hergestellt und reproduziert wird:

The mechanisms of social cognition work by selecting knowledge elements that improve human understanding of the surrounding social environment, to elaborate adaptive cognitive-behavioural solutions to environmental challenges. Such mechanisms help humans to effectively position themselves in their environment [...] and are culturally transmitted through situated social interaction.

Subsumiert kann also festgestellt werden, dass sich, auf sehr apparenter Ebene, eine intertextualisierte Similarisierung zwischen dem Künstler und seinem präsentierten figuralen Objekt; der handelnden Person manifestiert, wodurch hierbei vielleicht von einem typologisch-personellen Dreieck zwischen dem realhistorischen Shakespeare - der beispielweise in *Shakespeare in Love* auch als solcher referiert wird -, dem fiktionalisierten Shakespeare (Will) und Tom Stoppard als „Vermittlungsinstanz“ gesprochen werden kann,

welches das Phänomen der Autorschaft ebenso wie den Inhalt des Werkes auf eine weitere Repräsentationsebene, eine Metaebene, der Darstellung erhebt.

4.3. Anti-Ikonizität und epistemische Unsicherheit. Die Postmoderne und die Auflösung des Selbst

Forschungsdiskursiv wird das Konzept der Metareferenz, wie zuvor erläutert, rückgebunden an poststrukturalistische Theorien, insbesondere an aus dem klassischen Strukturalismus hervorgebrachte Denkansätze von Roland Barthes und Jacques Derrida zur sprachlichen Selbstreferenz, zur narratologischen Konstitution sowie zur semiotischen Theatralität, der unter anderem Fischer-Lichtes Monografie *Ästhetik des Performativen* (2004) ein modernes Fundament im Schnittpunkt zwischen Kultur- und Theaterwissenschaft bietet. Kurz: Das Forschungsfeld konstituiert sich aus verschiedenen Diskurszusammenhängen und ergibt in Kombination mit den dramatischen Konventionen der Postmoderne ein ontologisch-konstitutionelles Netz, innerhalb dessen, wie Mertenskötter (2022:21) anmerkt, die „Untersuchungsaspekte insgesamt stark ausdifferenziert“ erscheinen, „insofern darin historisierende Perspektiven zugunsten struktureller schon a priori überwunden werden“. Hierbei betont Mertenskötter die Interdisziplinarität des Diskurses und verweist exemplarisch auf Manfred Pfister, der „in seiner strukturalistischen Dramenanalyse *Das Drama* [...] auf Überlegungen der Semiotiker Keir Elam und Patrice Pavis, auf den Strukturalisten Jan Mukařovský oder die mathematische Dramenanalyse von Solomon Marcus [rekurriert].“ Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass Stoppards exponentielle Verwendung intertextueller Referenzen sowohl als klassisch postmodernistischer Kunstgriff wie auch als Erweiterung seiner eigenen motivischen Kenntnis der divergenten politik-, natur- oder kulturwissenschaftlichen Gedankenmodelle verstanden werden muss, die er in komödiantisch überspitzter Weise in sein Œuvre integriert, das sich folglich, ebenso wie das wissenschaftliche Fundament dieser Untersuchung, aus divergierenden Perspektiven zusammensetzen muss: „[T]here’s more than one point of origin for a play, and the only useful metaphor I can think of for the way I think I write my plays is convergences. Perhaps carpet-making would suggest something similar.“ (Stoppard zit. n. Hayman 1979:4f) Das beizeiten arbiträr anmutende Zusammenspiel verschiedener literarischer Genres, wissenschaftlicher Theoreme, politischer und historischer Rekonstruktionsansätzen sowie moralisch-didaktischer, manchmal philosophischer Implikationen, stets von einem pointierten, sprachreflexiven Humor begleitet, bewirkt hierbei, dass Stoppards dramatische

Werke, wie die Analyse darlegen möchte, als prototypische theatrale Manifestation der postmodernen Geisteshaltung nach der Definition Ihab Hassans (1994:14) interpretiert werden können. Hassan versucht sich an einer Theorieentwicklung des ambivalenten, eine künstlerisch-kulturelle Antithese zur Moderne verkörpernden Postmodernismuskonzeptes, wobei er von „Problemen der Erstellung von Kulturmodellen, der literarischen Periodisierung des kulturellen Wandels, letztlich also den Schwierigkeiten einer kritischen Erfassung von Phänomenen in einer Zeit [spricht], da die Maßstäbe der Kritik selbst fragwürdig geworden sind“ (Hassan, zit. n. Welsch: 1994:47f.) und somit auf die potenzielle Problematik einer Universalkategorisierung verweist. Anstelle einer solchen nähert er sich der definitorischen Explikation eines Paradigmas postmodernen Kunstschaffens mithilfe einer Merkmalreihe aus fünf verschiedenen Charakteristika, welche er der ganzheitlichen Sphäre der postmodernen Kunst als strukturelles Fundament attribuiert: Unerfassbarkeit, Dekanonisierung, Selbstreflexivität (bzw. Metareflexion) sowie Ironie und Hybridisierung, die in einer Interdependenzstruktur miteinander verbunden sind. In die kategorische Schublade der Unbestimmtheit ordnet Hassan beispielsweise sämtliche künstlerische Artikulationen von Ambiguität, Verzerrung oder Verschiebung des menschlichen Gedächtnisses ein, im literaturwissenschaftlichen Kontext unter anderem definiert anhand „Bachtins ‘dialogischer Imagination‘, Barthes' *textes scriptibles*, Isters literarischen Unbestimmtheitsstellen, Blooms Akten des Mißverstehens, de Mans allegorischen Auffassungsweisen, Fishs affektiver Stilistik, [...] Bleichs subjektiver Textkritik bis hin zu der in letzter Zeit so beliebten Aporie undokumentierbarer Zeit, die wir so unbestimmt lassen.“ (Ebd.:49) Jene Unbestimmtheiten, welche die Existenz des modernen Subjekts substanziell prägen, sind demnach oftmals selbst als Resultat einer konstitutiven Fragmentierung zu verstehen, die sich in den Erfahrungsraum eines an Kontinuitätsverlust, epistemische Mikroperspektiven und die Auflösung synthetischer Ordnungen gewöhnten, „antisynthetischen“ modernen Subjekts eingeschrieben hat, wobei Hassan dessen „Vorliebe für Montage, Collage, das literarische *objet trouvé*, cut-up, für Formen der Parataxe anstelle von Hypotaxe, für Metonymie statt Metapher, Schizophrenie statt Paranoia“ (ebd.:49f.) akzentuiert. Mit ebenjener progressiven Fragmentierungstendenz geht wiederum eine Modifikation sämtlicher Kanones und mit konventioneller Autorität assoziierten Subjekte einher, die zur Abwendung vom starren, vorgefertigten Standard und zur Beschäftigung mit „les petites histoires“ anregen, welche sich sowohl in der gesellschaftlichen Sphäre als auch

im künstlerischen Terrain exemplarisch herausbildet. Diese führt wiederum, wie Hasan weiterführend argumentiert, zu einer schlussendlichen Dekonstruktion des Kanons: „Vom ‘Tod Gottes‘ zum ‘Tod des Autors‘ und zum ‘Tod des Vaters‘, vom Verspotten der Autoritäten hin zur Revision des Curriculums - so lösen wir die kulturellen Kanons auf, entmystifizieren wir Wissen, dekonstruieren wir die Sprachen der Macht, der Begierde, des Betrugs.“ (Ebd.:50) Jene Entmystifizierung tradierter Wissensräume, die Erosion strukturell-gestalterischer wie auch intellektueller Grenzen und die daraus resultierende Konstitution alternativer Denkräume vollziehen eine Bewegung, die notwendigerweise von einer Resignation gegenüber den absoluten Gewissheiten des Überlieferten begleitet ist. In dieser Dynamik manifestiert sich das vierte von Ihab Hassan benannte Signum postmoderner Ästhetik in Form des graduellen Verlusts der romantischen Idee eines autonomen „Ich“, das sich dem von Michel Foucault im poststrukturalistischen Diskurs formulierten Paradigma vom „Tod des Subjekts“ annähert:

Das Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend, in den Unterschieden, in denen Realität gemeinschaftlich erstellt wird, wird so zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit, und der Tod lauert bei all diesen Spielen im Hintergrund. Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation. (Ebd.:50)

Hierbei könnte auch von einem Akt der Anti-Mimesis gesprochen werden, indem der prämodernen mimetischen Kunst im Sinne einer Abbildung der Natur (d.h. die „Darstellung des Darstellbaren“), ihre genaue Antithese – das, was Hassan mit Verweis auf Lyotard als das Anti-Ikonische bzw. das Nicht-Zeigbare/Nicht-Darstellbare bezeichnet – entgegengesetzt wird. In dieser Auffassung wird die Postmoderne zu einem liminalen Phänomen erklärt, das zum Gegenstand seiner eigenen Darstellung wird: „Entsprechend dem Erhabenen bei Kant, das sich aus der Formlosigkeit, der Leere des Absoluten entwickelt – ‘Du sollst Dir kein Bildnis machen!’ - wäre (in Lyotards Analogie) die Postmoderne ,that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself.“⁸ (Ebd.:340) Schwierigkeiten entstehen jedoch, wenn man Julia Kristevas (vgl. 1980:141) in ihrer theoretischen Abhandlung der Semiotik des Postmodernismus dargelegten Definition von Undefinierbarkeit bzw. „Unrepräsentierbarkeit“ folgt, welche das Nicht-Darstellbare stets als untrennbar in den sprachlichen Kontext eingebunden illustriert. Dies wird auch von Paul de Man aufgegriffen, indem er Rhetorik als „radikale Suspendierung der Logik“ definiert

⁸ Vgl. White, Hayden: „The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation“. In: *Critical Inquiry* 9/1, September 1982, S. 113–137, hier S. 124–128.

und ihr unendliches referenzielles Verwirrungspotenzial akzentuiert, woraus er im Umkehrschluss folgert, dass auch der Rezeptions- bzw. Interpretationsakt selbst „nichts anderes [darstelle] als die Möglichkeit des Irrtums.“ (De Man, zit. n. Kleinschmidt 2023:58) Dieses Verwirrungspotenzial; der inhärente Ambiguitätscharakter der (gesprochenen) Sprache wird im postmodernen Kunstschaffen zur Gewissheit: Jene Werke setzen systematisch auf Strategien der Montage, der Verschiebung sowie der Dekonstruktion bzw. Suspension stabiler Referenzen; an die Stelle der Herstellung klar nachvollziehbarer Signifikationsketten tritt die Ausweisung ihrer Brüchigkeit als konstitutive Bedingung der ästhetischen und poetologischen Programmatik postmoderner Kunst.

Hassan (1987:50) verweist weiterführend auf den Einsatz von Ironie und Parodie als zentrales Attribut der Postmoderne, welche er als aus dem Fehlen eines Grundprinzips hervorbrechenden Perspektivismus definiert, in dessen Rahmen sich das postmoderne Subjekt, quasi als letzte Instanz, als finaler Versuch, mit der vollkommenen Unbestimmtheit, „dem Spiel, Wechselspiel, Dialog, Polylog, der Allegorie, der Selbstspiegelung, kurz, der Ironie [umzugehen]“ definiert. Das finale Merkmal nach Hassan ist die postmoderne Hybridisierungstendenz, die sich in parodistisch-pastichehaften Genreamalgamierungen manifestiert, was im Umkehrschluss eine Entstrukturierung bzw. Reinterpretation oder „Entdefinition“ gefestigter künstlerischer Darstellungsformen in Form von Rewritings oder Adaptionen impliziert. Dies suggeriert zugleich eine Fusion der kulturellen Sphären des Vergangenen und Gegenwärtigen, wodurch im postmodernen Kontext auch „das Heidegger’sche Konzept der Gleichzeitigkeit zu einer Dialektik des Gleichzeitigen“ (ebd.:52) modifiziert wird. Subsumiert lässt sich feststellen, dass die Tendenz der postmodernen Kunst zur Nichtlinearität, zur Dekonstruktion und zum schöpferischen Chaos, die Theoretiker wie Hassan und Barthes aber auch Schöpflin und Hutcheon ihr attestieren, sich aus einer kategorischen Ablehnung eines Totalitarismus auf ästhetischer, wie denksystemischer und soziopolitischer Ebene ableitet. Statt auf Vollständigkeit und Universalisierung, deren Falsifizierung im 20. Jahrhundert zum zentralen Darstellungsgegenstand erwächst, fokussiert sich das postmoderne Subjekt also auf die Konstruiertheit präfabrizierter Rasterisierungen: „Postmodernism works to show that all repairs are human constructs, but that, from that very fact, they derive their value as well as their limitation.“ (Hutcheon 2003:7)

4.4 Intertextualität

Um die intertextuellen Verweiszusammenhänge der ausgewählten Dramentexte präzise erfassen und mit strukturell-„dramennarratologischer“ Akzentuierung reinterpretieren zu können, bedarf es zunächst einer weiterführenden Auseinandersetzung mit den wegweisenden französischen strukturalistischen Theorien des späten 20. Jahrhunderts. Die typisch postmodernistische Reformation kanonischer Kunstwerke in Verbindung mit der ästhetisierten Mannigfaltigkeit ihrer Darstellungsformen wurde im vorigen Kapitel im Rahmen der provisorischen Analyse von Hassans Merkmalreihe postmodernen Kunstschaffens bereits erläutert. Dieser Abschnitt widmet sich nun der systematischen Rekonstruktion der diskursiven Akkulturation des Intertextualitätsbegriffs innerhalb der Literaturwissenschaft sowie der Frage, inwieweit dieses theoretische Instrumentarium für die Analyse von Stoppards Dramentexten produktiv gemacht werden kann.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bildet sich mit der vorerst auf die Linguistik begrenzten Diskursformation des Strukturalismus die interdisziplinäre Vorstellung einer Neuauslegung und -interpretation von sprachlichen Mustern als Zeichensystem heraus; eine semantische Vielfalt implizierend, die sich auch für die strukturelle Analyse des Metatheaters als essenziell erweist: Dadurch, dass der klassische Strukturalismus sprachliche Elemente als relationales System in ständiger Wechselbeziehung zu außersprachlichen Strukturen erfasst, entsteht auf der Basis dieser relationalen Differenz eine Dualstruktur: „Erst durch eine Analogie tritt ein Element zu einem anderen in ein Verhältnis, erst durch eine elementare Differenz wird die Kontextualisierung sinnstiftend.“ (Gauger 2019:32) In den 1960er-Jahren wurden die konzeptuellen Grundideen des Strukturalismus, von Roland Barthes in seinem Kompendium *Éléments de sémiologie* (1964) auf die literaturwissenschaftliche Disziplin ausgeweitet, durch hermeneutik- und subjektkritische Ansätze im Zeichen des Poststrukturalismus erweiterter Kritik ausgesetzt, wofür unter anderem Jaques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard sowie Julia Kristeva als Leitfiguren zu verzeichnen sind. Insbesondere letztere erweist sich für die Dramentextanalyse aus verschiedenen Gründen als essenziell: Die bulgarisch-französische Literaturtheoretikerin, die den Intertextualitätsbegriff mit einer Weiterentwicklung von Bachtins Dialogizitätstheorie entscheidend beeinflusst, definiert in ihrer poststrukturalistischen Betrachtungsweise jegliche Form von Texten nicht als isolierte,

autarke Einheiten, sondern vielmehr als komplexe, relationale Gebilde, die in ein Netzwerk wechselseitiger textueller Bezüge eingebunden sind. In ihrem Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* richtet sie ihren wissenschaftlichen Fokus dezidiert auf die Frage nach der theoretischen Präzisierbarkeit dieses Konzeptes. Für Bachtin bestehe der Dialog nämlich, wie Kristeva (1972:248) argumentiert, nicht nur aus einer vom Subjekt adaptierten Sprache, sondern stelle eine eigene Schreibweise (*écriture*) dar, in welcher der andere lesbar wird: „So bezeichnet der Bachtinsche Dialogismus die Schreibweise zugleich als Subjektivität und als Kommunikativität, oder besser gesagt als *Intertextualität*. [...] Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“ In Anlehnung an Bachtin versteht Kristeva das Konstrukt „Text“ folglich nicht als isolierte, abgeschlossene Entität, sondern als dynamischen Knotenpunkt in einem weit verzweigten, dialogischen Netzwerk intertextueller Bezüge, als „‘Text‘ in einem ‘dialogischen Text-Raum‘, in dem sich zahlreiche Texte auf unterschiedliche Art und Weise begegnen.“ (Greiner 2007:633) Hierbei treten Texte als Elemente eines komplexen Diskursraums in Erscheinung, in welchem sie durch wechselseitige Bezugnahmen und Überschneidungen miteinander in den Diskurs treten: „Intertextuality proves the untruthfulness of the idea of stable knowledge; it also consists of a paradox of possessing definite frame of reference and simultaneously moving beyond any framework in a signifying process toward social, general genotexts.“ (Ebd.: 633f.) Der Text ist folglich kein für sich selbst stehendes, autonomes Werk, sondern in eine vielschichtige Struktur kultureller und historischer Interdependenzen eingebettet, was eine grundsätzliche Relationalität textueller Bedeutung impliziert.

Im Diskursfeld des modernen Metatheaters tritt Intertextualität als konstitutives Organisationsprinzip hervor, das als explizit selbstreferenzielles, mehrdimensionales Netzwerk aus systematischen und singulären Textreferenzen fungiert. Greiner betont mit Blick auf den dramatischen Kontext, dass Intertextualität in diesem nicht nur die Illusion eines semantisch stabilisierten Wissens unterläuft, sondern zugleich ein inhärentes Paradox verkörpert: Sie basiert einerseits auf einem vorausgesetzten Referenzrahmen, überschreitet diesen jedoch fortwährend im dynamischen, stets weiter oszillierenden Prozess der Sinnproduktion (vgl. Greiner 2007: 633) Obwohl Kristeva jedem Text eine unzweifelhafte inhärente Intertextualität zuschreibt, kann also durchaus argumentiert werden, dass gerade die explizit autoreflexive Dimension metatheatraler Dramaturgie einen prädestinierten

Resonanzraum für derartige textuelle Verflechtungen bietet. Auch Vieweg-Marks (1989:15) argumentiert dahingehend, dass jegliches Drama, das sich durch ebendiese Autoreferenzialität selbst als Kunstform ausweist, „konsequenterweise auch immer seine Künstlichkeit seinen ontologischen Status als Schein reflektieren“ muss: „Das bedeutet, daß umgekehrt auch all jene dramatischen Mittel, die den Illusionscharakter des Dramas verdeutlichen –zumindest potentiell – zu den metadramatischen Formen gezählt werden.“ Hier avanciert der Rezipient vom passiven Beiwohner zum konstitutiven Konstruktor der Sinnproduktion, indem er zwischen dem aufgeführten Inhalt und dem referenzierten Werk differenzieren muss, während beide Texte zugleich zu einem ästhetischen Gesamterlebnis verschmelzen. Richard Hornby beschreibt dieses Phänomen als gleichzeitige Präsenz zweier distinkter Sphären - der fiktionalen Welt der Aufführung und der Realität der Rezipierenden. Diese Dualität verdichtet sich insbesondere in der postmodernen Ära, die sich durch eine radikale Hinterfragung traditioneller normativer und ästhetischer Paradigmen des Modernismus auszeichnet. McHale (vgl. 2004:168) vertieft Hornbys Ansatz, indem er auf den häufig gezielt eingesetzten Verwirrungseffekt der ontologischen Ebenen in postmodernen Texten verweist, die eine bewusste Entblößung der illusionistischen Struktur literarischer Darstellungen evozieren. Im Zentrum der typisch postmodernen Reflexion steht folglich die sukzessive Dekonstruktion des universellen, autonomen Subjekts: Anstelle eines einzelnen Kunstschaffenden, einer übergeordneten Autorinstanz, wird ein fragmentiertes, heterogenes Subjekt hervorgebracht, das aus disparaten kulturellen, textuellen sowie historischen Fragmenten besteht und seine Kohärenz allein im Akt der Repräsentation behauptet. In dieser Perspektive wird das in der Renaissance idealisierte „Originalgenie“ als Mythos entlarvt, indem Kreativität hier als ein Akt der Mimesis, der Transformation bestehender kultureller Zeichen erscheint (vgl. Pfister 2005:6). Aus dieser Betrachtung erwächst im Zeitalter der Postmoderne ein kulturwissenschaftlicher Konsens, der literarische Texte als kontinuierliche Kommunikationsprozesse begreift.

4.5 Reframing als theatrale Selbstreflexion. Zur Dynamik metatheatraler Rahmen

In der Epoche der Postmoderne erlebt die in der Narratologie des frühen 20. Jahrhunderts für obsolet erklärte literarische Rahmenerzählung eine diskursive Wiederbelebung, wobei die kritische Reflexion der Oppositionsstruktur von ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘ (vgl. Wolf, Bernhard 2009: 390) als Leitmotiv hervortritt. Für das theoretisch-diskursive Fundament der

strukturellen Rahmenanalyse, die von Dorothy Heathcote, welche sich wiederum auf den Soziologen Erwin Goffmann beruft (vgl. Schonmann 2011:259), für den dramatischen Kontext heuristisch fruchtbar gemacht wurde, greift die Arbeit auf die von Genette in *Discours du récit* (1972) und *Nouveau discours du récit* (1983) verwendeten erzähltheoretischen Begriffsbestimmungen zurück, die sich auch für die dramatische Rahmenanalyse als analytisch tragfähiges Instrumentarium erweisen. Wie bereits erläutert, begreift Genettes Erzähltheorie Kunstwerke als Ergebnisse eines permanenten Reframings; was suggeriert, dass diese implizierten Rahmungen - insbesondere im postmodern-avantgardistischen Kontext - nicht nur als strukturgebende Einheiten, sondern als für sich selbst stehende, autonome Zeichen zu interpretieren sind. Auch Wolf und Bernhart (Vgl. 2006:390f.) argumentieren, dass sich literarische Kunstwerke insbesondere durch den gesteigerten Grad der expliziten Rahmensetzung von alltagsweltlicher Kommunikation unterscheiden, was im Umkehrschluss bedeutet, dass es ebendiese explizite Rahmenmarkierungen sind, die sie als Produkte eines kontinuierlichen Reframings und somit als Kunstwerke ausweist: „Insofern Kunstwerke Sinn kommunizieren, ist Frame-Theorie in der ganzen Spannbreite auf sie anzuwenden: „Frames“ bestimmen sie als Ganzes, aber auch das einzelne, von ihnen gesetzte Zeichen. [...] In der Literatur ist die Ausdrücklichkeit in Bezug auf Frames die Kehrseite ihrer Fiktionalität.“ (Leitgeb 2006:388) Da Literatur nicht den Anspruch erhebt, die unmittelbare, postwendende Realität abzubilden, sondern sich als präkonstruierter Mikrokosmos konstituiert, verweist sie mittels Fiktionalitätsmarkern wie paratextueller Signale, formaler Antinomien oder explizit metareferenzieller Sequenzen auf ihr eigenes Framing. Auf diese Weise beglaubigt sich die literarische Fiktion durch die bewusste Reflexion ihrer eigenen Darstellungsgrenzen. Jene, der Frame-Theorie oder „micro-sociological concept of frames“ des auch für die Dramaturgie relevanten Soziologen Erving Goffmans (1974:153f.) entnommene Beobachtung erhebt die sozialgesellschaftliche Bedeutsamkeit von Rahmungen in jeglicher Kommunikationsform zur sinnaktualisierenden Praxis. Goffmann argumentiert, dass die literarische Kommunikation stets doppelt codiert ist; einerseits als sprachliche *Kommuniqué* und andererseits als Zeichen des omnipräsenten Spiels mit Verweisstrukturen, woraus folgt, dass es auch auf der Rahmenebene nicht allein um singuläre

„Organisationsmodi der Erfahrung“ geht, sondern ebenso um strukturelle Kohärenz sowie Differenz im Sinne einer Relativität der *Bezugssysteme*. Die Elemente dieser Systeme, die Rahmen, fungieren aus Goffmans Sicht als teils automatisch und teils reflexiv gehandhabte ‘Sinnmaschinen’ mit

spezifischen 'Informations- und Strukturierungsmitteln für alle Ereignisse in [ihrem] Anwendungsbereich'. (Goffmann, zit. n. Willems 1997:47f.)

Wie einführend erwähnt, führt Genette (2010:148) diesen soziologischen Rahmendiskurs ein Jahrzehnt später im literaturwissenschaftlichen Rahmen fort, indem er aufzeigt, dass die primäre Erzählinstanz; die übergeordnete narrative Ebene eines Textes, zur extradiegetischen Ebene avanciert, sobald sich innerhalb dieser Rahmenerzählung weitere, hierarchisch nachgelagerte Erzählebenen ausdifferenzieren: „Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“ Sobald sich aber innerhalb der primären Rahmenhandlung eine weitere Erzählebene öffnet, konstituiert sich diese als intradiegetische Erzählung, während Erzählungen, die auf dieser zweiten narrativen Ebene nochmals verschachtelt sind, entsprechend meta- oder extradiegetisch zu verorten sind (vgl. ebd.:148). Unter dem Begriff der paratextuellen Rahmung verweist der Literaturhistoriker zudem auf die Bedeutsamkeit derartiger Signale für die Sinnproduktion literarischer Texte, unabhängig davon, ob es sich bei diesen um Gattungsbezeichnungen, außenstehende Erzählinstanzen oder „alle Arten von auktorialen oder allographen Texten (seien sie einleitend oder ausleitend) [handelt], die aus einem Diskurs bestehen, der anlässlich des nachgestellten oder vorangestellten Textes produziert wurde“. (Ebd.:157) Hinsichtlich der konzeptuellen Übertragbarkeit auf den theaterwissenschaftlichen Diskurs sei an dieser Stelle erneut auf Erika Fischer-Lichte (vgl. 2001:291-340) verwiesen, welche die verschiedenen Erscheinungsformen von Theatralität in ihrer kunstphilosophischen Monographie *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* auf das Zusammenspiel von vier zentralen Aspekten herunterbricht:

- 1.) Inszenierung (ästhetisch-konzeptuelle Gestaltung des Bühnenraums)
- 2.) Körperlichkeit (Physische Präsenz und Ausdruck der Figuren auf der Bühne)
- 3.) Wahrnehmung (Relationale Dynamik zwischen Bühnen- und Zuschauerraum)
- 4.) Performanz (Oberbegriff der drei übrigen Aspekte)

Insbesondere letztere Kategorie erweist sich für die Analyse theatraler Rahmenstrukturen als essenziell, da diese „die Relation zwischen Bühne und Zuschauerraum und [...] damit die jeweiligen Grenzziehungen zwischen beiden Räumen sowie die daraus resultierenden unterschiedlichen Perzeptions- und Rezeptionsmodi“ (Kramer/Dünne 2009:16) miteinschließt. Insbesondere im postmodernen Theater wird ebendiese Grenzlinie zwischen der Lebenswelt des Zuschauers und der theatralen Illusion gelockert, überschritten oder schlichtweg dekonstruiert. Dies geschieht unter anderem mithilfe der bereits introduzierten

Illusionsbruchtechniken, die sämtliche Spiel-im-Spiel-Strukturen; das Kunstverfahren der *mise en abyme* oder auch das Sprechen *ad spectatores* umfassen und bereits bei Shakespeares *Hamlet* sowie der Komödie *A Midsummer Night's Dream*, die wiederum als metapoetische Reflexion der ovidischen Ikonographie gilt, als metareferenzielle Werkzeuge eingesetzt werden. Bei beiden Damentexten wird sowohl das Kriterium des „play-within-the-play“ sowie jenes der *mise en abyme* erfüllt - in zweiterem durch das von den Handwerkern zu Ehren des Herrscherpaars Theseus und Hippolyta geplante Theaterstück sowie die isolierte Elfengeschichte, die ihrerseits eine funktionale Rahmenstruktur darstellt. Letztere tritt somit nicht nur als observative bzw. auktoriale Struktur, sondern auch als rahmende Binnenerzählung in Erscheinung, wobei sie den ontologischen Grenzraum zwischen der dargestellten bühnischen Realität des antiken Athens („outer play“) und der Fiktion der Theateraufführung („inner play“), markiert. Dies wird unter anderem anhand der Figur des Kobolds Puck visualisiert, welcher neben der Akzentuierung seiner eigenen ontologischen Unsichtbarkeit (*A Midsummer Night's Dream* II.i.186-187) die Repräsentation der Geschehnisse auf der Bühne in seinem finalen Monolog als „no more yielding than a dream“ bezeichnet und damit den Pearce'schen „theatre-dream“-Topos (vgl. 1979:67) beglaubigt:

If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended:
That you have but slumbered here,
While these visions did appear;
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream [...] (Ebd. V. i. 414-419)

Paradoxerweise kann festgestellt werden, dass die mit solchen Artifizialitätsmarkern einhergehende rekurrierende Repositionierung bzw. -perspektivierung der Entfernung von der eigentlichen Spielfläche beim Publikum mit einer identifikatorischen Erkennung der eigenen Wahrnehmungsmuster im Sinn einer reflexiven Spiegelinstanz einhergeht. Dies erinnert unweigerlich an den zur kognitiven Animation des Zuschauers dienenden Brecht'schen Verfremdungseffekt, wobei der Rezipient „nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil [...] in seine reale Welt eingeführt werden [sollte], mit wachen Sinnen“ (Brecht 1963:100) und sich dadurch selbst im Transmissionston des Theaterstücks erkennt. Jene Distanz, die letztlich vor allem durch das Framing visualisiert wird, soll dementsprechend als kritisch-reflexiv verstanden werden, als gezielte Kommentierung der inszenatorischen Illusion, die somit maßgeblich zu

der für die postmoderne Ästhetik symptomatische Grenzdestabilisierung zwischen Realität und Fiktion beiträgt.

4.6 Ironie, Parodie und pastichehafte Ästhetik

In der Historie des Dramas produziert die Kunstform der Parodie seit ihren antiken Anfängen ein produktives Spannungsverhältnis zwischen Imitation und ironischer Distanzierung, zwischen komödiantischer Travestie und kritischer Reflexion. Diese Ambivalenzrelation manifestiert sich bereits in der aristotelischen Differenzierung zwischen Ernstem (*spoudaion*) und Nichternstem (*phaulon* bzw. *geloion*), wobei er in seiner *Poetik* argumentiert, dass „die Komödie [...] schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen [sucht], als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“ (Aristoteles zit. n. Martin 2015:460) Jenes Antinomieverhältnis lässt sich bis zur antiken Theatergattung der griechischen Komödie zurückverfolgen, die insbesondere im dramatischen Schaffen des Aristophanes, der in seinem Œuvre selbst zeitgenössische Dramatikerkollegen parodierte (vgl. von Moellendorf 2017:31f.), als Ausformulierung ästhetischer Gegenrede inszeniert wird, als mimetisches Verfahren, das die Konventionen der klassischen Komödie durch karikaturhafte Überzeichnung, parodistische Subversion und komödiantische Verzerrung modifiziert: „Tragödie und Tragödiendichter waren also im Rahmen von Spott über den Theaterbetrieb die beliebtesten Zielscheiben der Komödie [...].“ (Ebd.:32) Folglich kann bereits in frühen Beispielen der griechischen Komödie ein gewisser Ansatz jener Selbstreferenzialität festgestellt werden, die Jahrhunderte später zum Zentraldispositiv des Metatheaters ausgebildet und ästhetisch systematisiert wird. Auch kanonische Werke wie *Die Thesmophoriazusen* (411 v. Chr.) oder *Die Frösche* (405 v. Chr.) illustrieren den spezifischen Status der parodistischen Darstellung in der Polis Athens, innerhalb derer sie weniger als literarischer Kunstgriff, sondern vielmehr als Diskursinstrument eingesetzt wurde, das als innermediales Kommentationsstool einen kollektivkulturellen Austausch erlaubte und sich nicht zuletzt deshalb langanhaltender Popularität erfreute:

Im Verlaufe von ca. 100 Jahren entstanden in Athen neben fast 1000 Tragödien über 500 Komödien von 42 uns namentlich bekannten Dichtern [...] Erhalten sind davon (von Fragmenten abgesehen) weniger als 3%, nämlich nur elf Komödien des Aristophanes. Nach dieser Blütezeit stirbt die Tragödie ab, während die Komödie als von Menander begründete Neue Komödie weiterlebt und trotz der Lückenhaftigkeit der Überlieferung, vermittelt durch die römische Komödie, indirekt zum Grundmodell der europäischen Komödie wird. (Flashar 2006:77)

Im Kontext dieser aus den Vorbildern der griechischen Darstellung erwachsenen, ab etwa 240 v. Chr. praktizierten römischen Damentradition erfährt die Komödie eine formale Verdichtung mit der Komödiengattung der *fabula palliata* als Abgrenzung zur *fabula togata* sowie im (komischen) Nachspiel (*exodium*) der Tragödie (vgl. ebd.:81), in welchen deren Pathosgestik durch die Nachahmung der hochstilisierten, heroischen Rhetorik unterlaufen und somit der Weg zu einer adaptiven Transformation in trivialere Kontexte geebnet wird. Somit kann konstatiert werden, dass die Kunstform der Parodie bereits bei ihren antiken Vorbildern nicht notwendigerweise mit einer vollständigen Dekonstruktion des karikierten Stoffes gleichzusetzen, sondern vielmehr als Praxis einer produktiven *imitatio* zu interpretieren ist, indem neue semantische Horizonte durch die ästhetische Reproduktion bekannter Inhalte eröffnet werden. Jene die Gattungsgeschichte der Komödie konstitutiv prägende Tradition, der diese Doppelbewegung zwischen Aneignung und Distanzierung zugrunde liegt, ebnet im 18. Jahrhundert über die barocke Maskenkomödie und die neoklassizistische Travestiedarstellung den Weg zur aufklärerischen Selbstreferenzialität der theatralen Darstellung (vgl. Wellnitz/Mauz/Weber et. Al. 2020:354), wie sie unter anderem von Lessing im deutsch- oder Sheridan im englischsprachigen Raum vertreten wird. Mit der Romantik setzt dann eine Perspektivenverschiebung ein, bei der Parodie, beispielsweise bei Ludwig Tieck oder Jean Paul, zu einer expliziten Autokommentation der Kunstform selbst avanciert, sodass eine Metareflexion des eigenen Mediums ins Zentrum der ästhetischen Darstellung rückt. Im (Spät-)Modernismus des 20. Jahrhundert etabliert sich die Parodie schließlich als zentrale ästhetische Reflexivitätsstrategie, welche die Konzepte von künstlerischer Originalität, Autorschaft und Repräsentation aus ihrem eigenen Diskurs heraus explizit und repetitiv problematisiert. Wie Hutcheon in *A Theory of Parody* (2000:185) argumentiert, zeichnet sich die Parodie im Zeichen des Postmodernismus vor allem durch die „repetition with critical distance“ aus; durch eine produktive Wiederholungsstruktur, die das parodierte Material zugleich affirmiert und ironisch bricht, womit die Kunstform in ein epistemologisches Dispositiv überführt wird, das die Sinnproduktion in der performativen Repetition exponiert:

[U]nlike what is more traditionally regarded as parody, the modern form does not always permit one of the texts to fare any better or worse than the other. It is the fact that they differ that this parody emphasizes and, indeed, dramatizes. Irony appears to be the main rhetorical mechanism for activating the reader's awareness of this dramatization [and] participates in parodic discourse as a strategy. (Ebd.:31)

Somit kann festgestellt werden, dass die Parameter der Parodie und Satire in der dramatischen Ästhetik der Postmoderne zu einem komplexen System intellektuell-reproduzierender Reflektionen verschmelzen, indem den jeweiligen Gattungsnormen der Referenzwerke durch den Mechanismus der ironischen Selbstreferenzialität ihre Autorität entzogen wird.

4.7 Linguistische Selbstreferenzialität. Zur Konzeption einer „Metasprache“

Der vergleichenden Analyse vorhergehend muss an dieser Stelle akzentuiert werden, dass all jene Strategien, die in der vorliegenden Masterarbeit als metareferenzielle bzw. -dramatische Charakteristika identifiziert und analysiert werden, ihren Ursprung selbstverständlich in der Sphäre der Sprache verzeichnen, deren Vormachtstellung über den Modus der Bezugnahme im Sinne eines „telling vs. showing“ (Hauthal 2009:43) auch im dramaturgischen Diskurs unumstritten ist. Dahingehend lässt sich argumentieren, dass auch die für die metadramatische Darstellung konstitutive Domäne des bereits in Brechts Epischem Theater zum Leitmotiv ausgeweiteten Verfremdungseffekts auf einen genuin sprachlichen Ursprung zurückzuführen ist. So nimmt auch der russische Literaturtheoretiker Viktor Shklovsky in seiner Publikation *Art as Device* (1990) auf das Entfremdungspotenzial der poetischen Sprache als ‘device of defamiliarization’ (*priem ostraneniya*) Bezug und deduziert, dass die primäre Funktion jeglicher Art von Kunst eine Neukonstruktion und -positionierung der eignen Realität sei, erreichbar durch den psychisch-habituellen „act of apprehension“: „By ‘enstranging’ objects and complicating form, the device of art makes perception long and ‘laborious’. The perceptual process in a has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest. Art is a means of experiencing the process of creativity. The artifact itself is quite unimportant. (Shklovsky 1990:6) Bei Stoppard korreliert dieser von Shklovsky beschriebene kreative Schaffensprozess maßgeblich mit der überpräsenten Sphäre der künstlerischen Sprachlichkeit, was eine nähere Analyse der verwendeten linguistischen Muster, der intertextuellen- bzw. -dialogalen Koketterie und der repetitiv-zyklisierenden Terminologie als unzweifelhaften Schlüsselmoment seiner Dramenkunst erfordert.

Der Postmodernismusdefinition Jean-François Lyotard folgend, der in seiner *La Condition postmoderne* (orig. 1979) zwischen dem amerikanischen Postmodernismus und dem französischen Poststrukturalismus differenziert, wird die paradigmatisch strukturalistische

Vorstellung von einer durch das System Sprache zugänglich gemachten, greifbaren Welt mit der Argumentation für eine variable, instabile Wortsemantik unterminiert: „From this empirical point of view, language is transparent, a window on the world, and knowledge arises out of our direct experience of reality, undistorted and not contaminated by language.“ (Bertens 1995:5f.) Die postmodernistische Dezentralisierungstendenz, von Ihab Hassan (1994:56) als „antiformal anarchism“ titulierte, widersetzt sich folglich jener Vorstellung, indem sie sich als Negationsimpuls präsentiert, als verdinglichte Chaostendenz, als demonstratives Abweichen von vorgefertigten Strukturen und der Expression von künstlerischer Alterität/ Divergenz (vgl. Walmsley 2006: 408). So ist postmodernes oder auch postdramatisches Theater als „Kunst sui generis“ (Balme/von Brincken et. Al. 2017:256) zu verstehen, als Kunstform, welche die eigene Gattung in sich selbst reflektiert, wobei die sprachliche Dimension einerseits als strukturgebendes Framing und andererseits als Eröffnung des Spielraums für eine autoreflexive Anwendung der ästhetischen Semiotik in Erscheinung tritt. Indem selbstreferenzielle Dialogsequenzen im Drama den Rahmen der reinen Schriftlichkeit überschreiten, entfaltet sich in der Theaterdialektik ein metaästhetisch-qualitativer Möglichkeitsraum, der auf die theaterästhetische Dimension des Textes hinweist und den transmedialen Übergang vom geschriebenen Wort zur performativen Inszenierung markiert. Hierbei fungieren präfabrizierte sprachliche Muster als vermittelnde Instanzen, welche die sprachliche Konstruktion und ihre Performativität gleichermaßen thematisieren und reflektieren. Wie Balme, von Brincken et. al (2017:289) mit dem Verweis auf Jan-Dirk Müller argumentieren, verschiebt der formale Aufbau des Textes; der Shift von textuell zu dramaturgisch, den Fokus auf „die Realität der Sprache im Hier und Jetzt der Theatersituation“, wodurch diese nicht nur als kommunikatives Medium, sondern als unmittelbares, präsentisches Ereignis in Erscheinung tritt. Hierbei geht Müller

von einer inneren Dialektik jener dramatischen Formen [aus], indem er das Theater als Praxis der bildlichen Veranschaulichung und die Modi von Textproduktion und -rezeption direkt aufeinander bezieht, befragt er den für das Theater verfassten Text implizit auf das in ihm abgelagerte Reservoir an visuellen Imaginationen, die für das Schreiben für die Bühne unerlässliche Voraussetzung ist.

Diese innere Dialektik kann auch und insbesondere für die Dramaturgie Stoppards geltend gemacht werden, der in unbestreitbar avantgardistischer und progressiver Form die Polyvalenz der sprachlichen Dimension für den dramatischen Kontext furchtbar macht⁹ und

⁹ Demastes argumentiert, dass Stoppards Sprachfaszination, vergleichbar mit Joseph Conrad oder Vladimir Nabokov, möglicherweise auf seine wiederholten Migrationen rückführbar ist (Demastes, William W.: The Cambridge Introduction to Tom Stoppard. Cambridge/New York: Cambridge University Press 2012, S. 28.)

Sprache als Medium damit zu einem Zentralmechanismus seines dramaturgischen Schaffens erhebt: „Language is a finite instrument crudely applied to an infinity of ideas.” (Stoppard 2011:61) Neben der Tatsache, dass sich sämtliche Stücke des Dramatikers als von Paradoxien, rhetorischen Sprüngen und einem unverkennbaren Gespür für die Mehrdeutigkeit sprachlicher Semiotik durchzogene Mosaik präsentieren, kann argumentiert werden, dass insbesondere letztere in seinem Œuvre einen doppelten Zweck erfüllt: Oberflächlich scheint seine Sprachverwendung als Ausweis seines rhetorischen Geschicks und als Quelle intellektuell-komödiantischen Vergnügens zu fungieren, offenbart jedoch bei näherer Betrachtung, wie William Demastes (2012:27) argumentiert, die konstitutive Fragilität menschlich-ontologischer Erkenntnis: „This point is echoed in Kenneth Tynan’s recollection that Stoppard “once said that his favorite line in modern English drama came from [Christopher Hampton’s] *The Philanthropist*: ‘I’m a man of no convictions – at least, I think I am.’“ Statt der präskriptiven Vermittlung einer linearen, eindimensionalen Weltansicht, gestützt auf wissenschaftliche, politische oder historiographische Diskurse, setzt Stoppards Bühnenkunst auf eine deskriptive und inhärent widersprüchliche, paradoxe Polyvalenz, die der Zuschauerschaft, häufig in dialogischer Form, nicht nur verschiedene Versionen der Realität; der „Wahrheit“ präsentiert, sondern diese, sowie auch sich selbst, zu einem Metadiskurs auf intrinsischer Ebene einlädt:

I write plays because dialogue is the only respectable way of contradicting yourself. [...] [T]here [...] is a series of conflicting statements made by conflicting characters, and they tend to play a sort of infinite leap-frog. You know, an argument, a refutation, then a rebuttal of the refutation, then a counter-rebuttal, so that there is never any point in this intellectual leap-frog at which I feel that is the speech to stop it on, that is the last word. (Stoppard, zit. nach Demastes 2012:27)

Daraus kann geschlossen werden, dass die Dimension der Sprache in Stoppards Œuvre zum Raum des permanenten Oszillierens zwischen widersprüchlichen Positionen avanciert, ohne dass die Frage nach einem stabilen Wahrheitsanspruch jemals wirklich geklärt würde. Somit kann Stoppard zweifellos als Dramatiker bezeichnet werden, der wiederholt auf die fundamentale Unzuverlässigkeit der Sprache verweist, was sich in den von Wortverdrehungen und linguistischen Polyphonen geprägten und interfigural häufig zu Missverständnissen führenden Dialogszenen exemplarisch niederschlägt (vgl. ebd.:27ff.). Demastes ordnet Stoppard in diesem Zusammenhang in die Erzähltradition von Autoren wie Oscar Wilde und P.G. Wodehouse ein, merkt jedoch zugleich an, dass sein prägnantes Sprachspiel vielmehr der allgemeinen philosophisch-formalistischen Skepsis des späten 20. Jahrhunderts entspricht, die sich gegen eine endgültige Begriffssemantik ausspricht: Jegliche

Benennung ist prekär, jede Formulierung potenziell irreführend und dennoch muss der Sinn über das so fehlerhafte, unzuverlässige Medium der Sprache gesucht werden. In dieser Sinnsuche, von Stoppard in den Modus von Argument und Replik überführt, manifestiert sich jedoch die Paradoxie seiner Sprachverwendung: „Stoppard reveals [...] that language both is and is not up to the tasks it is generally intended to perform. Puns, cross-talking, and dazzling but faulty rhetoric are all cause for laughter throughout Stoppard’s work, but also cause for concern that language is not doing quite what it is supposed to do.“ (Ebd.:28) Dasselbe Medium, das eigentlich zur Orientierung innerhalb des komplexen metatextuellen Geflechts dienen soll, führt zu mehr Ambiguität; begründet die Zirkularität und sukzessiv zunehmende Absurdität der Handlung, indem die Dialoge als Gewirr aus sprachlichen Mustern die Figuren zugleich tragen und unterminieren.

4.8 Wiederholungsstrukturen im Metatheater. Zur Poetik der Differenz im Zeichen der Reproduktion

Das Prinzip der Iteration, verstanden als Wiederholung, Reproduktion und -kontextualisierung von Inhalten, bildet sowohl im wissenschaftlichen Forschungsprozess als auch in der alltäglichen kognitiven menschlichen Wahrnehmung eine essenzielle Konstante. Unter der Annahme des sprachlichen Ursprungs jeglicher menschlichen Erkenntnis, der „aller erfahrbaren Wirklichkeit zugrunde liegt“ unterliegt, wie Joy Kalu (2004:59) argumentiert „jede Erfahrung immer schon jener Wiederholbarkeit eines Codes, der die Basis einer Entschlüsselung ebendieser Zeichen bildet“, was Wiederholung als sinnstiftendes Moment in jeglicher „(ästhetischen) Erfahrung und in jedem (künstlerischen) Ausdruck“ ausweist. Die selbstverständliche mentale Kategorisierung der Umwelt in Ordnungsraster, welche das menschliche Denken als Wirklichkeitsmodell strukturiert, ist hierbei stets kulturell geprägt und unterliegt damit selbstverständlich auch einer inhärenten Wandelbarkeit. Dennoch bleibt diesen kulturellen Ordnungssystemen das Prinzip der Repetition als strukturierendes Moment unweigerlich eingeschrieben. Hierbei werden perzeptuelle Kategorien infolge repetitiver sensomotorischer Interaktionen sukzessive herausgebildet, wohingegen „symbolische Kategorien [...] in und mit den Wiederholungen in den Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit und später mindestens durch die induktive Unterstellung der Nicht-Singularität von besten Beispielen oder Prototypen [entstehen]. (Köppe/Winko2013:30)

Wie zuvor erörtert, wird im Kunstschaffen des späten 20. Jahrhunderts die Linearität des

mimetisch-illusionistischen Dramas, von konstitutiven Mechanismen wie ebendieser omnipräsenten Wiederholungstendenz unterwandert, wobei sich das Metadrama in jener Umkehrung von der Prämisse der Handlungskausalität zur zyklischen, teils seriellen Struktur nicht nur als rekurrent, sondern als höchst transformativ begreift. Zum konzeptuellen Verständnis jener strukturellen Zyklizitätsstruktur als metatheatraler Kunstgriff sei an dieser Stelle auf Filippo Romellos Manifest für ein *Theatre of Repetition* (2023) verwiesen, das ein produktives heuristisches Modell für die theaterwissenschaftlich grundierte thematische Annäherung darbietet: Basierend auf Félix Ravaissons „double law of habit“¹⁰ und Gilles Deleuzes in *Différence et répétition* (2008:37) vertretener Wiederholungstypenpluralität entfernt sich Romello (2023:32f) von der terminologischen Definition der Repetition als einfache mechanische Reproduktion und reformiert diese für den theatralen Raum durch die Fokussierung auf die implizierte Funktion des Entstehens, des Werdens im Sinne eines produktiven Prozesses, der die Hervorbringung von Differenz in den Vordergrund stellt. Er argumentiert, dass Wiederholungsstrukturen im metatheatralen Kontext nicht mit einer ordinären, simplifizierenden Reduktion des Neuen auf das Altbekannte gleichgesetzt, sondern vielmehr als eigenständiges Medium behandelt werden sollten, innerhalb dessen sich ebendiese Äquivalenz als Ausdruck der Differenz offenbart: „While contracting each instance of repetition, contemplation draws ‘something new’ from it, namely difference, whose apprehension is precisely what counters habit’s deadening effects.[...] Underneath the self which acts are little selves which contemplate and which render possible both the action and the active subject” (ebd.:33). Dieser Perspektive nähert sich auch der bereits rezitierte Theatologe Hans-Thies Lehmann in seinem Werk *Postdramatic Theatre* (2006) an, welcher das Element der Zeitlichkeit im theatralen Kontext als epistemologisches Werkzeug im Sinne einer „dramaturgy of time“ (vgl. Lehmann, zit. n. Pollard 2020:336) interpretiert. Er argumentiert, dass der Aspekt der Temporalität im Kontext der Abgrenzung des antiillusorischen vom mimetischen Drama unweigerlich mit einer intrinsischen Dekonstruktion des zweiten einhergeht, was, insbesondere innerhalb der strukturellen Konstitution des postmodernen Metadramas, in verdichteter Form auf das Stilmittel der Wiederholung übertragen werden kann:

¹⁰ Ravaisson definiert sein Konzept des „law of habit“ zugleich als „law of grace“, wobei er den religiösen Aspekt des letzteren betont, welche das Individuum dann durch den eigenen Gebrauch (habit) modifiziert und individualisiert. (Ravaisson, Félix: *Of Habit*. Transl. by Carlisle, Clare/ Sinclair, Mark. Cheshire: MPG Books 2008, hier S. 34.)

Lehmann describes such practice as having created a different understanding of a performance text than ,the presentation of a fictive and simulated text-cosmos. In relation to the notion of time, he cites the shift from the representation of time of the dramatic model to time operating as an aesthetic within the theatre medium as one of the fundamental aspects informing postdramatic practice. (Ebd.: 336f.)

Innerhalb eines metadramatischen Diskurses, der seine eigenen Darstellungsbedingungen permanent reflektiert, fungieren Zeit- und Wiederholungsstrukturen somit als konstitutive Werkzeuge dramaturgischer Selbstbezüglichkeit. Sämtliche szenischen Ereignisse, die sich als sekundäre, sich selbst spiegelnde Einheiten präsentieren, verweisen durch diese *Re-*Präsentation auf ihren eigenen Artifizialität, ihre konstitutive inhärente Künstlichkeit. Als Referenzbeispiel sei hier auf Deleuzes in *Differenz und Wiederholung* (1968) dargelegtes philosophisches Konzept der Selbstwiederholung verwiesen, das sich im dramaturgischen Raum unter anderem anhand der im Metadrama vielgenutzten Rollenduplizierung sowie der generalisierten szenischen Rekurrenz, der rhetorischen Repetition oder auch der performativen Reinszenierung der Probe innerhalb des entsprechenden Theaterstücks offenbart. Im Œuvre Tom Stoppards formieren sich derartige Wiederholungsstrukturen als konstitutive Bestandteile, wobei sie divergierende Funktionen übernehmen, denen jedoch gesammelt der Faktor der Künstlichkeitsakzentuierung und existenziellen Hilflosigkeit - „emphasising the monotonous and repetitive quality of [...] existence (Uchmann 2018:54) - zugrunde liegt. Der gezielte Einsatz solcher Strukturen korreliert mit einer motivischen Zirkularität, welche sowohl bei *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* und *Travesties* als auch bei *Arcadia*, *The Real Inspector Hound* und *Shakespeare in Love* einen basalen Bestandteil der dialogischen Finesse der Dramenstruktur verkörpert.

4.9 Realitätsebenenpluralität

Ein weiteres paradigmatisches Strukturmerkmal metatheatraler Dramaturgie ist zweifelsfrei die gegenseitige Überlagerung; das Ineinanderfließen verschiedener Ebenen formaler Selbstverschachtelung oder „many-levelled illusions“ (Pearce 1979:1149), mit denen Stoppard das Theater als formal-strukturellen Möglichkeitsbedingung von Realität reflektiert. Hierbei orientiert sich die Analyse in Anlehnung an Hirschler Harjane (vgl. 2014:66ff.) an Dällenbachs Konzept der unendlichen Isporeflexion (*réduplication à l'infini*) als strukturelles Grundprinzip von Stoppards Dramaturgie, die sich in aporetischen Konstellationen in metaleptische Transgressionen der diegetischen Ordnung transformiert. Philippe Carrard (1984:844) führt die Ursprünge jener Verschachtelungen auf die in den

1960er und 1970er Jahren als solche bezeichnete literarische Strömung des “new New Novels” zurück, was in seiner grundlegenden antimimetischen und -chronologischen Charakteristik die Promise der Selbstrepräsentativität erfüllt:

The new New Text, ideally, is the product of a never-ending and unpredictable writing (*écriture*); it is ‘produced’ without being stabilized at some point. Accordingly, it practices a total or generalized duplication, where A reflects B while being reflected by it in continuous mirror effects.

Diese mise en abyme-Struktur wird zum theoretischen Fundament von Dällenbachs *réduplication à l’infini*, da die rekursive Selbstbezüglichkeit ein Ausmaß annimmt, das die kognitive Nachvollziehbarkeit des Lesers limitiert, was auch in Stoppards Dramen überdeutlich hervortritt, in denen die Mise en abyme eine nicht primär thematische, sondern eine formal-strukturelle Funktion übernimmt. In den ausgewählten Dramentexten existieren keine klar angelegten Grensräume oder hierarchisch geordnete Narrationsebenen; stattdessen entfalten sich komplexe palimpsestische Strukturen, in denen diese Ebenen nicht nur gleichzeitig präsent sind, sondern deren Ursprung und Ende für das Publikum zugleich nicht mehr nachvollziehbar sind, wodurch ebendas entsteht, was Dällenbach unter der *réduplication à l’infini* versteht – eine potenziell endlose Selbstbezüglichkeit der (dramatischen) Form. Generalisierend kann festgestellt werden, dass diese „ewige Reduplikation“ in der Umbruchperiode des späten 20. Jahrhunderts auch für das inventarische Naturell der metadramatischen Darstellung fruchtbar gemacht wird, wobei auch das von Dällenbach erweiterte mise en abyme-Konzept in seiner strukturellen Form zum formalen Agens der Ebenenpotenzierung erwächst. Die zur kollektiven englischsprachigen Kulturtradition zählende Tragödie *Hamlet* (1623) gilt häufig als Prototypus einer dramatischen mise en abyme im Sinne einer Dällenbach’schen *réduplication simple*, einer einfachen Spiel-im-Spiel-Struktur, die wiederum als Initialform der von WissenschaftlerInnen wie Richard Hornby, Karin Schöpflin oder Bernhard Greiner untersuchten Realitätsebenenpotenzierung im modernen Drama betrachtet werden kann: „The play-within-a-play patterns developed with virtuosity in the *Hamlet* drama bring these three constituents of the subject (self-reflection, introversion and play-acting) together. *Hamlet* becomes, as a paradigm for the play within the play, a paradigm of the subject.“ (Greiner 2007:7) Diese Tendenz wird im theater-wissenschaftlichen Diskurs häufig als avantgardistische Erweiterung des Theatrum-mundi-Motivs, der Vorstellung von der Erfassung der lebensweltlichen menschlichen Erfahrung als Theaterstück bezeichnet, was, ebenso wie das Konzept des „plays-within-a play“, der künstlerischen Ausdrucksform des

Barocktheaters entstammt. Seine Tradition geht jedoch bereits auf Platons Bestimmung „des Menschen als Marionette oder Spielzeug der Götter [zurück], was zu der von Vertretern der Stoa (z.B. Seneca, Epiktet, Marc Aurel) vielfach berufenen Vorstellung des Menschen als eines Schauspielers führt, der sich auf der Bühne der Weltgeschichte zu bewähren habe.“ (Fulda 2016:669f.) Der Einsatz solcher *mise en abyme*-Strukturen erlaubt es dem Dramaturgen, Elemente in sein Werk zu integrieren, die der grundsätzlichen strukturellen Konstitution des Hauptstückes widersprechen. Durch diese strukturelle Diskrepanz wird, wie Yifen Beus (2007:18) argumentiert, auch unabhängig von der physischen Bühne ein additiver theatraler Möglichkeitsraum geschaffen, der jegliche Form technischer Manipulation oder illusorischer Inkonsistenz dramaturgisch legitimiert. Dieses Verständnis des Metadramas als struktureller Möglichkeitsraum wird von Hornby (1986:32) nuanciert, der fünf verschiedene metatheatrale Kategorien - „play within the play, ceremony within the play, role-playing with in the role, literary and real-life reference and self-reference“ unterscheidet. Er akzentuiert, dass bei diesem kategorischen Ordnungssystem jedoch die Überlappungstendenz der Einzelkategorien hervorgehoben werden muss, welche die Klassifikation eher als skizzenhafte Vergleichsfolie, denn als ausdifferenziertes Analysemodell für die grundierte literaturwissenschaftliche Untersuchung ausweist. Weiterführend führt Hornby aus, dass die Kategorie des „play-within-a-play“ ein strukturelles Konzept darstellt, das sich anschaulich als konzentrische Kreisformation visualisieren lässt, wobei diese Anordnung die Unterbrechung des dramatischen Kontinuums aller involvierten Stücke markiert und die reflexive Infragestellung dieser Realitätsebeneninterferenz zum Zentralpunkt metadramatischer Komplexität erhebt:

Simply said, a play must be embedded in another play, thus creating two different levels of fictionality. These two planes must be autonomous yet the real spectator should never be allowed to forget that there are two levels of fictionality. This duplicity is marked by the duplication of the aesthetic gaze: the real spectators watch a play in which fictional or 'supposed' spectators watch a play. (Bauer 1997:32ff.)

Dieses „embedded play“ oder „inner play“ erzeugt somit eine (bzw. multiple) weitere Realitätsebene, welche die Bühne zu einem Ort eines zeitgleichen Nebeneinanders von verschiedenen ontologischen Dimensionen transformiert, was die Koexistenz heterogener ästhetischer Ordnungen als bewusst gesetzte Reflexionseffekte im Diskursfeld metadramatischer Darstellung legitimiert. Diese rekursiv-konzentrische Struktur, die in ihrer Dällenbach'schen Erweiterung als *réduplication à l'infini* paradigmatisch für Stoppards Dramaturgie ist, präsentiert den Kunstwerkstatus des Gezeigten offen in seiner strukturellen

Konstruktion, anstatt ihn wie in klassischer mimetischer Theatertradition vor dem Zuschauer zu verbergen. Hsiang-Chun (2008:213) definiert dies sogar als Potenzierung des Kunstcharakters des Werkes; als konstitutionelle Öffnung für die vermittelte Metaerfahrung: „[T]he more an audience is reminded of the fiction, the more it falls for the invention.“

5. Vergleichende Analyse

5.1 Arcadia

5.1.1 Metareflexive Sprachästhetik

In Stoppards im Jahr 1993 erstpubliziertem Bühnendrama *Arcadia* findet ein für seine Dramaturgie beinahe typologisches Umdenken der strukturalistisch-linearen Vorstellung von Sprache als statischem Zeichensystem statt, dessen Ursprünge Hooti und Shooshtarian (2010:15) in der literarischen Tradition der Moderne verorten. Infolge der radikalen ästhetischen Innovationen, die James Joyce mit *Finnegans Wake* (1939) und Samuel Beckett mit seinem Gesamtwerk, insbesondere jedoch mit *Waiting for Godot* (1953), etablierten, bildete sich in der englischsprachigen Literaturlandschaft eine Generation von Schriftstellern wie John Barth, Donald Barthelme und später Thomas Pynchon heraus, die mit ihrer experimentellen Prosa das Konzept des Romans selbst grundlegend modifizierten und die Geltungsansprüche literarischer Darstellung somit grundlegend infrage stellen.: „They [included] distortion of language, twists of plot, multiple narrative voices, obscurities of narrative order and disclosure, and stylistic games challenged the claims of the novel to objectivity and authority in identifying, describing and, generally, depicting its subject.“ Stoppards *Arcadia*, welches, Lyotards (vgl. 1984:24) Definition von Postmoderne als Ungläubigkeit gegenüber Metanarrativen folgend, als postmodernistisches Drama par excellence bezeichnet werden kann, überführt diese Verfahren in ein dramatisches Regelsystem, in dem Sprache als eigenständiger Untersuchungsgegenstand erscheint. Die Stückdiegeese *Arcadias* verknüpft die Zeitebenen des frühen 19. Jahrhunderts und der schreibzeitlichen Gegenwart innerhalb des unveränderten Settings des englischen Landhauses Sidley Park. In beiden Zeitfenstern beschäftigen sich die jeweiligen *dramatis personae*, vornehmlich Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, unter der gemeinsamen Prämisse der universellen Komplexität von Wissensproduktion und -reproduktion mit zeitgenössischen transdisziplinären Forschungsdiskursen. Als „science play“-Parodie verknüpft *Arcadia* verschiedene naturwissenschaftliche Diskurse und mechanistische Weltbilder mit literatur- und kulturwissenschaftlichen Referenzquellen zu einem performativ

präskribierten Erkenntnisraum in Form eines innerdramatischen Metadiskurses. Konträr zu *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* und *Travesties*, in denen die eigentlichen Protagonisten der jeweiligen Referenzwerke (Hamlet und James Joyce) lediglich als Nebencharaktere auftreten, fungiert Lord Byron als primäre Referenzinstanz *Arcadias* zwar als Bindeglied zwischen beiden Zeitebenen, bleibt dabei jedoch außerhalb der szenischen Präsenz und tritt als realhistorisches Paradigma eines diskursiven Feldes auf, das von den obligatorischen Leerstellen des wissenschaftlichen Erkenntnisprozesses geprägt ist. Wie Todd Giltin (2023:108) anmerkt, ist das *Arcadia* grundstrukturell prägende Diskussionsfeld von zeitgeschichtlicher Nichtlinearität und dynamischer Wissensgenese ein typisch postmodernes: „There is no human experience [...]. It is discourse all the way down-analogous to post-modernism's endless play of surfaces.“ Hierbei avanciert die verwendete Sprache zum metareferenziellen Strukturprinzip, indem die klassischen *dramatis personae* essenziell durch akademische Metadiskurse ersetzt werden, welche die „Originale“ in einem Überschreibungsprozess sukzessive ersetzen. Dabei wird das „Darüber-Sprechen“ im Sinne von Lyotards postmodernem Unglauben gegenüber Metanarrativen und Gitlins Diagnose eines diskurszentrierten Weltzugriffs zum Primat, was wiederum impliziert, dass das klassizistische Streben nach künstlerischer Originalität und universellen Gesetzen sukzessive von einer Neubearbeitungstendenz, dem typisch postmodernen Streben nach Reformierung und produktiver Verzerrung, ersetzt wird: „The work calls attention to its arbitrariness, constructedness; it interrupts itself. Instead of a single center, there is pastiche, cultural recombination. Anything can be juxtaposed to anything else. Everything takes place in the present, ‘here’, that is, nowhere in particular.“ (Gitlin 1989: 350) An die Stelle eines kohärenten, autoritativen Zentrums tritt ein ambi- und polyvalentes Diskursgeflecht, das die traditionelle Vorstellung von Sprecher- und Kanonautorität grundlegend dekonstruiert. Diese erscheint somit nicht länger als souveränes, gefestigtes Epizentrum, sondern erweist sich ebenfalls als semantisch instabil, reduziert auf die komplexe Überlagerung heterogener Diskurse, deren Interferenzen und Differenzen jegliche dialogische Kohärenz auflösen und den subjektiven Einfluss jedes festgelegten Standards; jedes Metanarrativs, betonen. Dies artikuliert sich in *Arcadia* durch die dialogische Kodierung der Irreversibilität als Metapher für Entropie und Wissenskongruenz sowie durch die Akzentuierung des Präskriptionscharakters der verwendeten Sprachparameter und den impliziten Verweis auf die Unmöglichkeit, einen genuin originären Gedanken zu formulieren; ein Zusammenhang, der,

konzeptuell rückgebunden an Newtons Determinismusverständnis, exemplarisch in der Exposition des ersten Aktes porträtiert wird:

THOMASINA. When you stir your rice pudding, Septimus, the spoonful of jam spreads itself round making red trails like the picture of a meteor in my astronomical atlas. But if you stir backward, the jam will not come together again. Indeed, the pudding does not notice and continues to turn pink just as before. Do you think this is odd? [...] You cannot stir things apart.
SEPTIMUS. No more you can, time must needs run backward, and since it will not, we must stir our way onward mixing as we go, disorder out of disorder into disorder until pink is complete, unchanging and unchangeable, and we are done with it for ever. This is known as free will or self-determination. (Stoppard 1999:4f.)

Jener auf den ersten Blick profanen Eingangsfeststellung Thomasinas liegt bereits Newtons Vorstellung des Universums als exakt konzipierte, von Naturgesetzen gesteuerte Maschine zugrunde, der wiederum das Prinzip der Irreversibilität, symbolisiert durch die Nicht-Trennbarkeit von Milchreis und Marmelade, entgegengestellt wird. Dieses untergräbt Newtons Idee einer kalkulier- und regelhaft erfassbaren Welt mit einem kausalen Zusammenhang von Ursache und Wirkung sowie dem zeitlich sukzessiven Aufeinanderfolgen von Vergangenheit und Zukunft. In dem Dialog zwischen Thomasina und ihrem Hauslehrer Septimus offenbart sich also das Strukturprinzip „Zeit“ als lineare Vorwärtsbewegung, wohingegen das reale Leben gleichermaßen von Entropien und epistemischen Dunkelzonen geprägt ist, was die Newtonsche Vorstellung eines strikt deterministischen, mechanistischen Universums durch den Verweis auf die im Jahr 1975 entwickelte mathematische Chaostheorie, von Fleming (2013:4) als „deterministic chaos“ bezeichnet, infrage stellt: „[I]t is a [...] paradigm in which the seemingly contradictory ideas of chaos and determinism are interrelated. This non-hierarchical reconciliation of seeming opposites is at the core of deterministic chaos and its description of the physical world.“

5.1.2 Ironie, Parodie und Pastichehaftigkeit

Arcadia verhandelt, ebenso wie die übrigen dramentextuellen Untersuchungsgegenstände dieser Analyse, die Parameter der Ironie und Parodie als zentrale Modi intertextuellen wie -diskursiven Umschreibens und instrumentalisiert sie als Instrumentarien einer postmodern kodierte Dekonstruktion von epistemischer Eindeutigkeit. Dieses deterministische Chaos, das Spannungsverhältnis zwischen ostentativer Kontingenz und einer darunterliegenden, regulierenden Ordnung tritt in Stoppards Dramaturgie als fundamentales ästhetisches Strukturprinzip auf, welcher die Chaostheorie selbst als „quite interesting and powerful metaphor for human behavior“ bezeichnet: “

[N]ot just behavior, but about the way it suggested a determined life, a life ruled by determinism, and a life which is subject simply to random causes and effects. Those two ideas about life were not irreconcilable. Chaos mathematics is precisely to do with the unpredictability of determinism. (Stoppard zit. n. Gussow 1995:84)

Aus dieser Perspektive ergibt sich die Implikation, dass auch das System Sprache als ein „zufälligen Effekten und Gründen unterworfenen Konstrukt“ diesem Prinzip des Antideterminismus untergeordnet ist, was sich in *Arcadia* insbesondere in der linguistischen Polyvalenz und in einer Diskurspolyphonie manifestiert, die weder räumlich noch zeitlich fixierbar ist. Die zuvor elaborierte Milchreis-Marmelade-Analogie im Eingangsdialog fungiert somit als Parodie akademischer Dialektik, indem sie deren gestische Seriosität durch alltagsnahe Metaphorik relativiert. Das Milchreisgleichnis verschiebt folglich den naturwissenschaftlichen Explanationsduktus in ein häusliches Register und markiert damit die Gravität des „quod-erat-demonstrandum“-Gestus als ironisch gebrochenen Index epistemischer Selbstrelativierung. Damit lässt sich konstatieren, dass die Parameter der Parodie hier transformativ-kritisch eingesetzt werden, indem sie die Rhetorizität der Beweisrede sowie die Kontingenz ihrer Geltungsansprüche exponiert, ohne jedoch die unbestrittene heuristische Force wissenschaftlicher Modelle zu negieren. Die sprachlich-parodistische Dimension ist hierbei auch in Anbetracht von Septimus‘ doppelter Rolle als Wissenschaftler und Wissensvermittler von zentraler Bedeutung, dessen „fortuitous wit“ (Stoppard 1993:10) nicht allein der rezipientischen Belustigung dient, sondern zugleich eine linguistische Destabilisierung des epistemischen Werkgefüges selbst darstellt, wobei Ironie als epistemische Haltung und sprachliche Praxis sichtbar wird. Auch hierfür kann die dramatische Exposition als Exempel angeführt werden, in der Thomasina nach der Bedeutung der Wortkonstellation „carnal embrace“ fragt und Septimus diese als „practice of throwing one’s arms around a side of beef“ (ebd.:4) definiert, womit bereits einleitend der Grundstein für eine Dekonstruktion der Erwartung an epistemische Bedeutungsstabilität gelegt wird:

THOMASINA. Is it a sin?

SEPTIMUS. Not necessarily, my lady, but when carnal embrace is sinful it is a sin of the flesh,

QED. We had caro in our Gallic Wars – ‘The Britons live on milk and meat’ – ‘*lacte et carne vivunt*’. I am sorry that the seed fell on stony ground. (Ebd.: 5)

Heinz Antor profiliert Septimus‘ Rolle als linguistisch-inquisitorischer Vermittler, dessen „fortuitous wit“ gezielt als epistemologisches Vehikel eingesetzt wird, wobei die mitunter arbiträr anmutende intellektuelle Einfärbung der Dialoge den stückinhärenten Wandel erkenntnistheoretischer Paradigmen markiert, was sich auch über die Eingangsszene hinaus

als roter Faden durch das gesamte Drama fortsetzt. Er argumentiert, dass jene konversatorische Zufälligkeit die Prinzipien von Enthalprie und Störung auf sprachlicher Ebene beglaubigt, was sich in der gesamten narrativen Struktur des Stücks niederschlägt: „Time and again, there is noise in the sense of communication being hampered by such factors as polysemy or varying frames of reference that lead to a kind of semantic entropy and to misunderstandings between the persons involved [...]. (Antor 1998:350) Folglich kann subsumiert werden, dass sich das Oszillieren zwischen den beiden Zeitepochen auch und insbesondere auf diskursiv-dialoger Ebene manifestiert und diesen divergierenden Sprachregistern, wie Stoppard in einem Interview mit Jeff Lunden ausführt, eine implizite ideologische Vorbelastung zugrunde liegt:

‘I felt at home writing 19th-century speeches — which are not particularly naturalistic, they're quite mannered — in the style of that period [...] It's a very enjoyable idiom for me; especially if one is trying to write people with a certain kind of ironic wit, for example.’” (Stoppard zit. n. Lunden: 2011)

Generalisierend kann somit festgestellt werden, dass die historisierende Mimikry des Duktus der Oberschicht in der Regency-Ära, idiomatisch maniert mit *bon mots* und rhetorischer Schärfe, ein linguistisches Antonym zur weniger plakativen und sachlicheren Alltagsrede schafft. Wie aufgezeigt bewegt sich insbesondere Septimus souverän in diesem Spannungsfeld, der zugleich als Höfling und Gelehrter, als Wortjongleur und Stoiker auftritt. Daraus lässt sich schließen, dass diese „mannered“ Rede innerhalb *Arcadias* als Pasticheträger und der „ironic wit“ als ironisch-parodistisches Korrektiv dient, deren Synthese eine Ästhetik ergibt, welche die normative Begründetheit von Rede und Erkenntnis spielerisch relativiert, indem die Parameter der Ironie und Parodie komplementär als Reframingsverfahren von Diskursautorität und als semiotische Instrumentarien zur Inszenierung der epistemischen Offenheit von Wissensproduktion eingesetzt werden.

5.1.3 Frames- und Reframing

Auf formaler Ebene ist zu reaktentuiieren, dass sich das hochkomplexe, strukturell wie thematisch rekursiv angelegte Theaterstück *Arcadia*, von Demastes (2012:229) als „Kulminationsprojekt [der] ästhetisch-wissenschaftlichen Suchbewegung“ zwischen dem „frühmodernen Spiel mit scheinbarem Zufall und struktureller Ordnung“ bezeichnet, zwischen zwei divergierenden Zeitebenen; der frühen Regency-Ära (1809-1812) und der entstehungszeitlichen Gegenwart der 1990er Jahre, bewegt. Auf visueller Ebene kann ergänzt werden, dass sich das Bühnendrama in ein und demselben Raum; dem Salon bzw.

„sitting room“ des englischen Landguts Sidley Parks, jedoch auf zwei divergierenden temporalen Ebenen entfaltet, was die punktuelle Ergänzung durch raumtheoretische Ansätze im Folgenden legitimiert. Die Bedeutsamkeit der Raumkonstellation als (meta-) dramatisches Framework betont auch Nevin Gürbüz-Blaich, welcher in *Real and Imaginary Spaces in Tom Stoppard's Plays* (2025) auf die dreidimensionale Interrelation zwischen den *dramatis personae*, den diese umgebenden topographisch-spatialen Frames und dem Publikum Bezug nimmt, die auf den drei aristotelischen Drameneinheiten; der Einheit von Zeit, Raum und Ort, basieren: „Je mehr jedenfalls ein Dramatiker ein Klassiker sein wollte, umso mehr musstet er ‚die drei Einheiten‘ (in Frankreich: ‚les trois unités‘) in den Mittelpunkt der aristotelisch inspirierten Poetik stellen, wie sie seit etwa 1550 in Europa (zunächst in Italien) kanonische Geltung erlangte.“ (Weinrich 2008:134). Gürbüz-Blaich, der den dramatischen Raum, ebenfalls auf der aristotelischen Poetologie basierend, in zwei Formen, diegetisch und mimetisch¹¹ (ebd.:135f.), aufteilt, stellt die Hypothese auf, dass durch diese Aufgliederung eine erweiterte Perspektive auf den kontextuellen Zusammenhang von „dramatic space“ und dem drameninhärenten mimetischen Inventar in Form eines Zeichensystems ermöglicht wird, das im postmodernen Metatheater weniger den dramatischen Raum per se, als die eigentliche Raumlosigkeit bzw. Verlorenheit in diesem bezeichnet, welchen Una Chaudhuri (1995:21) mit den Nomina „borders, limits, rootlessness, territoriality, nomadism, habitus, home, homelessness, and exile“ behaftet: „[Chaudhuri] argues that an intricate and often contradictory circuitry links the various spaces, places, and representations of place that the theatrical apparatus makes possible.“ (Gürbüz-Blaich 2008:38) Der primäre Handlungsraum ist in *Arcadia* - sowie beispielsweise auch in *Travesties* oder in *The Real Inspector Hound* – also das Wohnzimmer, in der Exposition schlicht als „room on the garden front of a very large country house in Derbyshire in April 1809“ (Stoppard 1999:4) bezeichnet. Hierbei ist die Assoziation mit einem typisch britischen „family room“ naheliegend, der das Bühnengeschehen vorerst in einer objektiv identifizierbaren, dem Publikum vertrauten Welt mit bekannten gesellschaftlichen Normen und Regeln verortet. Diese Vertrautheits- bzw. Linearitätsillusion wird im Handlungsverlauf jedoch durch scheinbar willkürliche Brüche mit denselben Regeln durch ontologische Grenzüberschreitungen und semantische Widersprüche dekonstruiert, die bei Stoppard als

¹¹ Vgl. Issacharoff, Michael: *Discourse as Performance*, Redwood City: Stanford University Press, 1989, S. 58.

eigenständige Mittel der Rahmenkonstruktion fungieren. Zur näheren Erläuterung erfolgt ein kurzer Exkurs in die Psychologie des kreativen Denkens auf der Basis von Arthur Koestlers interdisziplinärer Publikation *The Art of Creation* (1966), in welcher er argumentiert, dass wahre künstlerische Innovation auf bisoziativen Verbindungen, d.h. der Verknüpfung individueller Matrizen in Form von Assoziationsfeldern oder regelgeleiteten Routinen, basiert: „Man könnte von Meta-Assoziation sprechen oder von einer Methode, Meta-Assoziationen zu kreieren. Dies ist auch multidimensional, interdisziplinär und heute zudem zunehmend multimedial zu verstehen“ (Koestler, zit. n. Abel 2006:272f.). Diese Perspektive könnte auch für das Verständnis von Stoppards Dramaturgie einen potenziellen Schlüsselansatz darbieten, da Koestler sich damit einen weiteren Schritt von der Regelhaftigkeit und Präskriptionstendenz entfernt, die das illusorisch-mimetische Theater prägt und das innovative Denken außerhalb dieser bereits vorgefertigten, schematischen Denkräume verunmöglicht, wie auch Niederhoff (2001:50) anmerkt: „Bisociation depends on ‘thinking aside’, on the regression (or progression) to less disciplined modes of thinking: playing around with sounds or shapes, using visual images instead of verbal concepts, following the associative and non-logical ways of dreams or daydreams.“ Ebendieses „thinking aside“ als Mechanismus intellektueller Entdeckung kann auch auf die implizierte Aufführungssituation *Arcadias* angewandt werden, wobei Stoppard den Bühnenraum bereits in der Exposition als erkenntnistheoretische Matrix ausweist. Schon anhand des Unterrichtsraums Sidley Parks als einleitender Frame, innerhalb dessen die dramatis personae Septimus und Thomasina eingeführt werden, werden, visualisiert durch Requisiten, gleichermaßen soziale Hierarchieverhältnisse als auch epistemische Autoritätskonstrukte transportiert:

Each [person] has an open book. Hers is a slim mathematics primer. His is a handsome thick quarto brand new, a vanity production, with little tapes to tie when the book is closed. His loose papers, etc, are kept in a stiff-backed portfolio which also ties up with tapes. Septimus has a tortoise which is sleepy enough to serve as a paperweight. (Stoppard 1993:7)

Durch die Zweckentfremdung solcher alltäglichen Objekte wie Septimus‘ Schildkröte, die zum Briefbeschwerer degradiert wird oder, auf der modernen Zeitebene, Bernards Ledertasche, die zur Aktenmappe umfunktioniert wird (vgl. Stoppard 1993:27), wird ein semiotisches Spiel evoziert, das die inhärenten Funktionen von Gegenständen transformiert; diese also einem Reframing aussetzt, was sich in der späteren Funktion desselben Tisches als transhistorisches Sammelbecken von Artefakten aus beiden Zeitebenen verdichtet. Indem der Bühnenraum selbst nicht verändert wird – „Both periods must share the stage of

the room, without the additions and subtractions which would normally be expected” (Ebd.:26) - was wiederum der habituell vorgefertigten Erwartungshaltung des Rezipienten widerspricht, erzeugt diese simultane Überblendung eine Instabilität des dramatischen Rahmens, der durch diesen ständigen Relokations- und Rekontextualisierungsprozess einem stetigen Reframing ausgesetzt ist. Besonders eindringlich wird jenes Verfahren im finalen Bühnenbild visualisiert, indem sich Objekte aus beiden Zeitperioden wie antike Kerzenhalter, Gus‘ Computer, Hannahs und Septimus‘ Rechercheliteratur, Thomasinas Notizen, ein Dekanter, eine Öllampe oder die Sonntagszeitung (vgl. ebd. 135) auf dem Tisch akkumulieren und somit die Grenze epochaler Spezifika transzendieren. In jener materiell-requisitischen Palimpseststruktur offenbart sich der Bühnenraum als Locus permanenten Reframings, in welchem die stetige Bedeutungsverschiebung nicht subtil angedeutet, sondern präsentabel offengelegt wird.

5.1.4 (Zeit-)Geschichte und Epistemologie

Auch die Handlungsdiageese von *Arcadia* lässt sich als palimpsestisch verschränkte Netzwerkstruktur beschreiben, die sich im Spannungsfeld von diskursiver Historizität und epistemischer Reflexivität entfaltet und über den zentralen chronotopischen Konvergenzraum Sidley Park die handlungstragenden Entitäten miteinander verknüpft. Auf der ersten Zeitebene, angesiedelt in der Regency-Ära und verortet in der arkadisch inszenierten Landschaft des von einem englischen Park umrahmten Landhauses, tritt die mathematisch hochbegabte Thomasina Coverly als zentrale Figur auf. Ihre Ausbildung obliegt Septimus Hodge, einem Privatgelehrten und ehemaligen Studienkollegen des populären romantischen Dichters Lord Byron, der in charakteristisch Stoppard’scher Manier einen transdisziplinären Unterricht entfaltet, der klassische Bildungsideale mit natur- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen in einem intellektuellen Bezugsrahmen verbindet. Dennoch lässt sich in Septimus‘ Lehre eine deutliche mathematische Akzentuierung feststellen, die sich im Diskurs um den im 17. Jahrhundert erstmals formulierten Großen Fermatschen Satz verdichtet. Bei diesem handelt es sich um ein populäres mathematisches Rätsel, das erst im späten 20. Jahrhundert von Sir Andrew Wiles¹² gelöst wurde und bereits in der einleitenden

¹² “When Stoppard was writing *Arcadia*, it remained unsolved, and a growing number of mathematicians were beginning to believe it unsolvable. Then, only two months after *Arcadia* premiered, a mathematician from Princeton University named Andrew Wiles shocked the mathematical community and the general public with the preliminary version of the proof that would ultimately unravel the secrets of the elusive theorem.” (Puckett,

Szene des ersten Aktes des im Folgenden zu analysierenden „carnal embrace“-Dialogs erstmals erwähnt wird:

SEPTIMUS. [...] I thought you were finding a proof for Fermat's last theorem.

THOMASINA. It is very difficult, Septimus. You will have to show me how.

SEPTIMUS. If I knew how, there would be no need to ask you. Fermat's last theorem has kept people busy for a hundred and fifty years, and I hoped it would keep you busy long enough for me to read Mr Chater's poem in praise of love with only the distraction of its own absurdities. (Stoppard 1999:5)

Die Adaption eines solchen hochkomplexen und im Jahr 1809, dem Handlungszeitraum der Regency-Zeitebene, nach wie vor unlösbar scheinenden Theorems, das Septimus seiner Schülerin mit dem Einwand auferlegt, dass selbst er nicht imstande sei, dieses Problem zu lösen, verweist nicht nur auf die unzweifelhafte, diametral zu ihrer Jugend stehende akademische Begabung Thomasinas: Indem Septimus eine Korrelation zwischen der profanen, sexuellen Konnotation von „carnal embrace“ und Fermats trockenen naturwissenschaftlichem Theorem herstellt, erfolgt eine Kontrastierung der beiden scheinbar widersprüchlichen Konzepte, denen nur das Element der Mystifizierung gemein zu sein scheint:

SEPTIMUS. [...] Carnal embrace is sexual congress, which is the insertion of the male genital organ into the female genital organ for purposes of procreation and pleasure. Fermat's last theorem, by contrast, asserts that when x , y and z are whole numbers each raised to power of n , the sum of the first two can never equal the third when n is greater than 2. (ebd.:6)

Die in *Arcadia* ausformulierte Auseinandersetzung mit frühen chaostheoretischen Ansätzen, die als Folge ihrer fortschreitenden Popularisierung in den 1980er und frühen 1990er Jahren auch Eingang in die Literatur findet, verweist nicht nur als pars pro toto auf zukünftige naturwissenschaftliche Innovationen, sondern impliziert zugleich eine tieferliegende historisch-epistemologische Dimension: Thomasinas eigenständige Forschungen antizipieren, zumindest ansatzweise, naturwissenschaftliche Grundprinzipien, die erst im 20. Jahrhundert als Theoreme chaostheoretischer Dynamik und Prinzipie thermodynamischer Irreversibilität systematisiert werden (vgl. Niederhoff 2001:44). Auch Hornby hebt Stoppards Tendenz hervor, nicht nur zeithistorische, sondern vor allem naturwissenschaftliche Diskurse in seine Dramatik zu integrieren, indem er auf die Omnipräsenz von mathematischen oder modelltheoretischen Enigmata in seinem Werkkomplex verweist, die in *Arcadia* eine strukturelle Verdichtung erfährt: „[*Arcadia*] is about mathematical Chaos

Torre: 'There is No Proof'. Fermat's Last Theorem and Historical Reconstruction in Tom Stoppard's *Arcadia*. In: *Journal of Contemporary Drama in English* 7/2, S.228-241, hier S. 228.

Theory, but unlike *Hapgood*, it has science at its center. Three of the principal characters are mathematicians, while all the characters have passionate ideas about math or science, including a literary don who loathes them.” (Hornby 1995:181) So inszeniert Stoppard jenen zuvor rezipierten, expositorischen naturwissenschaftlich fundierten Exkurs nicht als bloße Akzentuierung von Thomasinas intellektuellen Kapazitäten; als genialistisch-antizipatorische Intuition einer begabten Nachwuchsakademikerin, sondern vielmehr als einleitenden Verweis auf die Dynamizität jeglicher Form der Wissensaneignung und darauf, dass sich auch „gefestigte“ historische Perspektiven in einem solchen Antizipationsmoment im Möglichkeitsraum dramatischer Fiktion sedimentieren können. Die Vergangenheit gestaltet sich demnach nicht als linear fortschreitende Dependenzkonstellation, sondern entpuppt sich als jene fragmentarische, repetitive und „fehlerhafte“ Textur, die sie als urmenschliches Konstrukt entlarvt. Auch Ankersmit (2001:15) plädiert im Rahmen seines postmodern-historiografischen Plädoyers für die Notwendigkeit einer heterogenen, variablen Geschichtsschreibung, da diese akkurater als jegliche unweigerlich subjektiv eingefärbte Einzelbetrachtung eines singulären Historikers die grundlegende Polyvalenz von Historizitätskonstruktion abbilde:

In history there are no a priori criteria enabling us to establish to what extent one *individual* account of the past matches with the past or not. Such criteria develop simultaneously with the proliferation of the accounts that we have of some part of the past. Hence, the more accounts of the past we have, and the more complex the web is of their agreements and differences, the closer we may come to historical truth.

Folglich handelt es sich bei der Geschichtsschreibung in *Arcadia* um eine „historiography of error“ (Zapkin 2016:314), die historische „Wahrheit“ nicht in Abhängigkeit von einer objektiven Faktizität definiert, sondern im Prozess multipler, fehlerhafter Reiteration und ästhetisch-struktureller Zirkularität inszeniert. Dies setzt sich auch auf der zweiten Zeitebene fort, exemplarisch anhand von Valentine Coverlys modern-perspektivischer Erweiterung der chaostheoretischen Aufzeichnungen seiner Urahnin Thomasina visualisiert, wobei in ebendieser Korrelation zwischen historiographischer Aufzeichnung und naturwissenschaftlicher Progression der aporetisch-paradoxe Charakter einer singulären und neutralen/objektiven Geschichtsschreibung apparent wird: „Touching time against itself, by bringing time again and again out of joint into theatrical, even anamorphic, relief presents the real, the actual, the raw and the true as, precisely, the zigzagging, diagonal, and crookedly imprecise returns of time.” (Schneider 2011:16) Diese antiteleologische Historiographie, die sich eher als mosaikartige Assemblage entfaltet, setzt sich also auch auf der zweiten

Zeitebene fort, auf welcher sich der Universitätsprofessor und Byron-Forscher Bernard Nightingale und Hannah Jarvis (Literaturtheoretikerin und Verfasserin einer Monographie über Byrons Geliebte Lady Caroline Lamb) auf die historiographischen Spuren von Lord Byrons Aufenthalt in Sidley Park und seiner überstürzten Abreise aus England im Jahr 1809 begeben, während Valentine Coverly als moderner Mathematiker und ferner Nachfahre der Familie Thomasinas in der Regency-Ära angefertigte Aufzeichnungen in den Kontext moderner chaostheoretischer Forschungsansätze stellt (vgl. Stoppard 1999:65f.). Somit findet eine interrelative Kollision divergierender Modi des Erkenntnisgewinns in Form einer Kopräsenz der Parameter von historischer Rekonstruktion, naturwissenschaftlicher Modellierung und literaturwissenschaftlicher Interpretation statt, deren gemeinsamer Nenner die Exegese vergangener Relikte ist. Auf Basis jener disparaten Zeichen antizipieren die *dramatis personae* auf der Gegenwartsebene individuelle Versionen der historischen Vergangenheit, was jedoch statt mit einer Erkenntnis der gesuchten historischen Wahrheit mit einer Fortsetzung der Mythologisierung des Vergangenen innerhalb des forschungsdiskursiven Raums der Gegenwart endet. So vertritt Bernard Nightingale beispielsweise die Hypothese, dass Lord Byron selbst in ein Duell auf Sidley Park verwickelt gewesen sei und in dessen Folge möglicherweise sogar einen tödlichen Ausgang verschuldet habe, wobei er explizit auf die Handlung auf der Zeitebene der Regency-Ära verweist:

BERNARD. The aristocratic friend of the tutor – under the same roof as the poor sod whose book he savaged – the first thing he does is seduce Chater’s wife. All is discovered. There is a duel. Chater dead, Byron fled! p.s. guess what?, the widow married her ladyship’s brother! Do you honestly think no one wrote a word? How could they not! It dropped from sight but we will write it again! (Stoppard 1999:56)

Jenes deduktiv hergeleitete Szenario, das Byrons historisch belegte fluchtartige Abreise aus England zu erklären vorgibt, fungiert hierbei als paradigmatisches Exempel der theatralen Reinszenierung historiographischer Praxis. Stoppard demonstriert somit, dass es sich bei Historiographie grundsätzlich um ein diskursives Konstrukt, eine „theatrical iteration“ handelt, die aus fragmentarischen Relikten durch selektives Framing ein kohärentes Narrativ formt. Die epistemologische Signifikanz dieser Konstellation liegt somit, wie Niederhoff (2001:44) betont, in der Dekonstruktion der Grenze zwischen wissenschaftlich belegter Forschung und spekulativer Fiktion, die das Stück systematisch unterminiert¹³.

¹³ Vgl. hierzu auch Zapkin, Phillip: Theatrical Historiography in Stoppard’s *Arcadia*. In: *Comparative Drama* 46/3 2012, S. 323–348.

5.1.5 Wiederholung und motivische Zirkularität

Historiographie und Wiederholungsstrukturen bilden in *Arcadia* ein interrelatives Amalgam. Wie zuvor erläutert offenbart sich die historische Dimension des Bühnenstücks nicht im Rekurs auf eine einzelne rekonstruierte Vergangenheitsversion, sondern in der performativen, weil stetig reiterierten Enthüllung ihrer Unmöglichkeit. Das damit einhergehende Spiel mit motivischer Zirkularität offenbart sich nicht nur in der rekursiv angelegten Handlungsfolge *Arcadias*, sondern auch auf temporaler Ebene des Stücks, indem das wiederholte Alternieren zwischen den beiden Zeitepochen ein strukturelles Mobilitätschema erzeugt, das sich in der finalen Überlagerung der beiden Zeitebenen zur simultanen Kontingenz verdichtet:

Stoppard's stage repeats the past, but in the failure of the repetition, it rewrites history anew; his is a historiography of and through error, seeing the past as composed through our attempts to engage it through repetition. This is Stoppard's historiographic legacy, an intricate exploration of how repetition, theatricality, and error undermine teleological histories and open space for thinking alternatively about history. (Zapkin 2016:307)

Jenes Zapkin'sche Rekurrenzmodell eröffnet folglich durch die Akzentuierung der Repetitionsparameter und des Scheiterns an denselben einen alternativen Historizitätszugang, dem die Fehlerhaftigkeit in Form einer „historiography of error“ bereits eingeschrieben ist. Stoppards Theater bewegt sich in multidirektionaler und sich stetig reproduzierender Weise durch die Zeit, woraus sich, wie Zapkin (vgl. ebd.:321) betont, im performativen Vollzug ein gewisses Unwohlsein, eine epistemologische „Übelkeit“ ergibt, die sich aus ihrer scheinbaren Rückwärtsgewandtheit speist. Gauspari rezitierend argumentiert er, dass die spielzeitliche Vergangenheit des Jahres 1809 von der Geschichtsschreibung in der Gegenwart des Jahres 1993 nicht nur unterstützt, sondern durch die Parameter der Reproduktion; der Wiederholung erst erzeugt wird: „[I]t is only because of what happens in the present that the past comes to be, as opposed to a linear temporality suggesting that historiography in the present tries to understand a past that existed in its own right.“ (ebd.:321) Diese das Bühnenstück konstitutiv prägende Inferenzstruktur zwischen epistemischer Differenzierung und systemischer Reproduktion manifestiert sich auch im Rahmen der Byron-Intermezzi, indem Ezra Chaters Werk *The Couch of Eros* - „which seven years earlier at Sidley Park Byron had borrowed from Septimus Hodge“ (Stoppard 1999:58) - sowie die darin platzierten belastenden Briefe auf der Zeitebene des 20. Jahrhunderts als Relikte wiederkehren: „*Arcadia* is situated in imaginary footnotes to Byron's life - footnotes

which indeed Bernard Nightingale is determined to write. Byron is the subject of Bernard's career dreams, and the part-subject of Hannah's achieved success – her bestseller about Lady Caroline Lamb." (Hunter 2014:175f.) Auch diese historischen Schriftstücke transportieren jedoch keine absoluten Wahrheiten, sondern akzentuieren die Instabilität und Ambivalenz dessen, was als historische Faktizität in die Geschichtsbücher eingeht. Die Vergangenheit wird also, wie Guaspari (1996:224) anmerkt, durch ihre historiographische oder auch theatrale Rekonstruktion in der spielzeitlichen Gegenwart punktuell wiederbelebt, was auch die antizipierte Linearität des wissenschaftlichen Forschungsprozesses - von Ereignis über Dokument zu fachspezifischer Auslegung - unterminiert, indem durch das Nebeneinander von falsifizierten Hypothesen und retrospektiven Ergänzungen immer wieder der Modus der Zapkin'schen „failed history“ hervorgerufen wird. Die Figur des Septimus Hodge, welche als figurales Bindeglied zwischen den Zeitepochen der europäischen Aufklärung und der Regency-Ära fungiert, nimmt in einer Monologsequenz auf ebendiese Zyklizität, von Rallo (2006:5) als eine unendliche Prozession, welche die kulturellen Grundprinzipien einer Zivilisation in einem zyklischen Muster aus Verlust und Wiedergewinnung bewahrt, definiert, Bezug:

We shed as we pick up, like travellers who must carry everything in their arms, and what we let fall will be picked up by those behind. The procession is very long and life is very short. We die on the march. But there is nothing outside the march so nothing can be lost to it. The missing plays of Sophocles will turn up piece by piece, or be written again in another language. [...]. Mathematical discoveries glimpsed and lost to view will have their time again. (Stoppard 1993:41f)

Die hier vermittelte Projektion jener kulturellen Relikte, welche in ewigwährender Prozession über die Jahrhunderte hinweg weitergetragen wird, steht hierbei, vergleichbar mit Thomasinas Milchreisgleichnis, dem von Zapkin negierten linear-kausalen Geschichtsverständnis diametral entgegen. Hiermit kann diese Störung als Katalysator einer Epistemologie bezeichnet werden, die Historie als zirkuläres Kontinuum begreift und das Oszillieren zwischen Newtonschem Determinismus und romantischer Weltsicht, zwischen klar determinierter Geometrie und ihrer chaostheoretischen Dekonstruktion, markiert. Auch hierfür kann Septimus als aufschlussreiches Beispiel genannt werden, der zu Beginn des Stücks als rationaler und determinierter Vertreter der weltanschaulichen Klassik auftritt – „I teach the classical authors. If I do not elucidate their meaning, who will?“ (Stoppard 1999:14) – später jedoch, ausgelöst von Thomasinas kritischer Nachfrage, die bereits im Entstehen begriffene, bisher latent gebliebene epistemische Umkehr erkennt. Thomasina nimmt in diesem Prozess eine Katalysatorfunktion ein, indem sie Septimus mit ihrer

intuitiven Annäherung an prototypische chaostheoretische und thermodynamische Konzepte zunehmend in seiner Rolle als dem bürgerlich-klassizistischen Weltbild entsprechender Mentor verunsichert: „The audience gains its knowledge from eavesdropping on Thomasina telling Septimus, but certainly, with so many removes and repetitions, the knowledge that comes to the audience must have a doubtful epistemological status.“ (Zapkin 2016:320) Diese epistemische Verunsicherung wird auf der gegenwärtlichen Zeitebene von Hannah Jarvis weitergeführt, die ebendiese kulturelle Differenz zwischen Romantik und Rationalismus aus der „Zukunftsperspektive“ in einem Anflug der Melancholie durch eine metaphorisch-korrelative Gleichsetzung mit der Modernisierung des Englischen Gartens der Coverlys kommentiert:

HANNAH. The whole Romantic sham, Bernard! It's what happened to the Enlightenment, isn't it? A century of intellectual rigour turned in on itself. A mind in chaos suspected of genius. In a setting of cheap thrills and false emotion. The history of the garden says it all, beautifully. There's an engraving of Sidley Park in 1730 that makes you want to weep. Paradise in the age of reason. By 1760 everything had gone – the topiary, pools and terraces, fountains, an avenue of limes – the whole sublime geometry was ploughed under by Capability Brown. (Stoppard 1999:30)

Mit jener Textpassage, die den Überfluss des rationalistischen Fortschritts kommentiert und damit gleichsam auf die, letztlich auch choreografische, Interferenz von spielzeitlicher Gegenwart und Vergangenheit am Ende des zweiten Aktes vorausdeutet, wird zugleich die Resignation auf figuraler Ebene sichtbar. Diese richtet sich gegen die in sich selbst zirkuläre Definition der Romantik, zugleich verstanden als Folge und Reversion der Aufklärung, die Hannah als ein Jahrhundert intellektueller Strenge charakterisiert. Dies entspricht wiederum Mendelsohns (1784:4) These, dass mit der Popularisierung aufklärerischen Gedankenguts zwangsläufig eine Zäsur einhergeht, indem zwischen dem Konzept „Kultur“ als praktische Sphäre gesellschaftlicher Selbstorganisation und der Entwicklung der Aufklärung im Kontext eines reflexiven und vernunftzentrierten Selbstdenkens Aporien entstehen (vgl. ebd.:7f). Mendelsohns Überlegung stimmt in ihren Grundzügen mit Hannahs resignierter Beobachtung überein, die Potsch (2016:4) mit Verweis auf Mendelsohn auf eine simple Kausalabfolge reduziert: Nach dem Erreichen des höchsten Bildungsgrades, zusammengesetzt aus Kultur und Aufklärung, setze eine Stagnationsphase ein, die zu einer regressiven Entwicklung des Bildungsniveaus führt: „Fortschritt und Rückschritt werden so in einer zyklischen Geschichtsauffassung verbunden.“

5.1.6 Überlagerung der Fiktionsebenen

Ogleich der spielzeitliche Rahmen der doppelten Szenerie 190 Jahre auseinander liegt, teilen sich beide, wie bereits dargelegt, dieselbe bühnenräumliche Umgebung, wobei sich auch das Bühnenbild, in Stoppards Regieanweisungen (1999:26) explizit festgelegt, bis zum Ende des Stücks nur geringfügig verändert: „The action of the play shuttles back and forth between the early nineteenth century and the present day, always in this same room. Both periods must share the stage of the room, without the additions and subtractions which would normally be expected.“ Dies bedeutet folglich, dass die Bühne damit selbst zu einem liminalen Raum; einem Grenzraum avanciert, in dem die Trennlinie zwischen Historischem und Gegenwärtigem räumlich erkennbar würde, was durch die bewusste Gleichförmigkeit/Persistenz des Bühnenbildes jedoch unterminiert wird. An dieser Stelle sei erneut auf die Bedeutsamkeit der topologischen Dimension verwiesen, welche, wie Chaudhuri (1995:27) argumentiert, insbesondere in der britischen Theaterlandschaft der Nachkriegszeit auf plakative Weise zum Ausdruck kommt: „The spatiality of modern drama involves a complex figuration of its favourite setting, the domestic interior. The idea of home [...] can be imagined as a semantic spectrum whose two poles are occupied by the tropes of belonging and exile.“ Stoppard adaptiert dieses Motiv, verfremdet es zugleich jedoch auf parodistische Weise, indem er die vermeintliche Stabilität jenes „domestic interior“ unterminiert und damit nicht nur die aristotelische Einheit der Zeit, sondern auch die Verlässlichkeit des Bühnenraums als epistemischen Ort grundlegend infrage stellt. Besondere Signifikanz wird dabei jenen Objekten beigemessen, die als transhistorische Marker fungieren: Rekurrent auftauchende Dinge wie Thomasinas Notizbuch, die Apfelspalte für Septimus’ Schildkröte Plautus, Septimus’ Skizzenpapier sowie „the geometrical solids, the computer, decanter, glasses, tea mug, Hannah’s research books, Septimus’s books, the two portfolios, Thomasina’s candlestick, the oil lamp, the dahlia, Sunday papers [...]“ (Stoppard 1999:131) wirken als physisch-tangible Konstanten, die sich den linearen Zeitordnungen entziehen und als für sich selbst stehende, autonome Erzählinstanzen zu begreifen sind. Wie Susan Blattes (2012:2f.) hervorhebt, übernehmen die Objekte hierbei nicht bloß eine illustrative Funktion, sondern transformieren sich im Verlauf der Handlung zu epistemologischen Knotenpunkten, auf einem großen Tisch inmitten der Bühne aufgereiht, der mit dem Fortschreiten des Stückes immer mehr Objekte beider Zeitebenen auf sich versammelt: „[T]he play suggests [...] the necessity of collaboration in order to understand. Hence we watch both Hannah and

Septimus poring over Thomasina's lesson book (105) and both Septimus and Valentine studying her last diagram: 'Septimus and Valentine study the diagram doubled by time' (12)'' Blattes Hypothese folgend, stellt diese Kollaborationsnotwendigkeit eine kontinuierliche Narrationsquelle außerhalb der epochalen Grenzen dar, indem sie sich als Konstante erweist, welche nicht nur die Zeit überdauert, sondern inmitten des darstellerischen Chaos auch sinngebend wirkt. Die Teleologie der Zeit, deren Unumkehrbarkeit bereits zu Beginn des ersten Aktes im Rahmen des Milchreis-Gleichnisses diskutiert wird, verwehrt dem Rezipienten unter normalen Bedingungen jede unmittelbare Teilhabe an vergangenen Geschehnissen. In der Welt von Stoppards *Arcadia* avanciert der symbolträchtige Tisch hingegen zum materiellen Reservoir einer doppelten Historiographie, indem er Relikte bewahrt, welche auf ein längst vergangenes Ordnungssystem verweisen (vgl. ebd. 4). Zudem erzeugt er durch die simultane Sichtbarkeit von Regency- und Gegenwartsobjekten eine Störung chronologischer Eindeutigkeit, auf welche die von Stoppard angestrebte produktive Verunsicherung des Rezipienten folgt. Bei jenem Tisch handelt es sich also um einen inventarischen Parcours disparater Dinge, um ein „objektives Inventar“ (vgl. Stoppard 1999:18), das nicht allein als theatrale Chiffre für den Diskontinuitätscharakter historisch-ontologischer Erkenntnis fungiert, sondern zugleich eine materielle Metapher für die Überlagerung epistemischer Ordnungssysteme darstellt: „The shared objects become [...] ‘doubled by time’, so that a modern character may be reading an aged manuscript even as we see its author inspect the fresh original. Just as a single object can become twinned, so can the members of a seeming pair untwin.” (Guaspari 1996:2) Was in der Alltagswirklichkeit als historisches Wissen Geltung beanspruchen kann, muss stets aus bruchstückhaften Überlieferungen rekonstruiert werden, was die Werkstruktur *Arcadias* als konstitutiver Glaubenssatz durchzieht und das Publikum mit der ontologischen Sonderstellung der präsentierten Realität konfrontiert. Obgleich die Diegese also auf zwei verschiedenen Zeitebenen stattfindet, wird durch die zeitüberdauernden Gegenstände auf dem Tisch, der seinerseits als polymorpher Bedeutungsträger fungiert, eine Akkumulierung der ersten Zeitzone an die zweite evoziert, wobei sich die semantische/individuelle Bedeutsamkeit der Objekte mit der Oszillation zwischen dem frühen 19. Jahrhundert und der entstehungszeitlichen Gegenwart ebenso als variabel erweist:

Sometimes the same object means different things to each period; sometimes each period ignores or bypasses the other's debris. We may wonder 'why were these things saved' (p. 44), and in the absence of any explanation or perceivable pattern in all the odds and ends that litter the table of history, we

have to take Valentine's advice and 'start guessing what the[ir] tune might be. You try to pick it out of the noise'. (Dixon/Hunt 1996:62)

5.1.7. Intertextualität

In *Arcadia* etablieren historisch verifizierbare Figuren wie Lord Byron, Humphry Repton, Anne Radcliffe oder Horace Walpole eine weitere interfigurale Bedeutungsschicht, innerhalb derer sich Stoppards Dramentext als intertextuelles Geflecht polyphoner Strukturen und transdisziplinärer Perspektiven realisiert. Ein paradigmatisches Exempel hierfür bietet die zuvor rezitierte Expositionsszene, in welcher der terminologische Definitionsversuch der Wortwendung „carnal embrace“ eine Grundsatzdiskussion über Determinismus eröffnet. Indem Stoppard das typisch metadramatische Formelement des humoristischen „word play“ mit der hochtheoretischen, intellektuellen Annäherung an Newtons Determinismusverständnis verknüpft, avanciert, wie Müller-Muth (2002:283f.) betont, der Akt des epistemologischen Fragens selbst zur performativen dramatischen Metareflexion, was in weiterer Konsequenz auch für die intertextuelle Ebene des Stückes geltend gemacht werden kann. Somit kann konstatiert werden, dass die frequenten interdisziplinären Referenznahmen und wissenschaftlichen Exkurse nicht als ornamentale Zitate, die allein zur Künstlichkeitspotenzierung eingesetzt werden, sondern vielmehr als metareflexive Kommentare zur Struktur von Stoppards Dramenkonzeption gedeutet werden müssen: Indem beispielsweise die dramatis persona des Ezra Chater die literaturkritische Erwähnung seines prosaischen Werks *The Maid of Turkey* in einer Ausgabe der Zeitschrift *Piccadilly Recreation* - „a thrice weekly folio sheet“ (Stoppard 1999:25) kritisiert, werden zugleich auch die Mechanismen der literarischen Öffentlichkeit innerdramatisch problematisiert, was vor allem anhand der zweiten Zeitebene evident wird, in der die *dramatis personae* als Akademiker, als literatur- und naturwissenschaftliche ForscherInnen auftreten (vgl. ebd.: 3). Auch Septimus operiert zusätzlich zu seiner Funktion als Privattutor als selbstdeklamierter Literaturkritiker, der in seinen zynisch anmutenden Rezensionen das Verfahren der literaturwissenschaftlichen Selektion sowie den Topos der literarischen Kanonbildung auf selbstreflexive Weise exponiert, unmissverständlich dargelegt anhand der Erfolgseinschätzung von Chaters *The Couch of Eros*:

SEPTIMUS: You see I have an early copy – sent to me for review. I say review, but I speak of an extensive appreciation of your gifts and your rightful place in English literature. [...] To be done right, it first requires a careful re-reading of your book, of both your books, several readings, together with

out-lying works for an exhibition of deference or disdain as the case merits. I make notes, of course, I order my thoughts, and finally, when all is ready and I am calm in my mind... (Stoppard 1999:11)

Wie Alison Wheatley (2004:182) argumentiert, adaptiert Stoppard durch ebendiese im Dialog dargebotene pastichehafte Beschreibung der Literaturreproduktion den Gestus der „aesthetic consolation“, indem sich das fertige Werk weniger als Produkt eines singulären Originalgenies offenbart, sondern der Autor vielmehr als anthropomorphisierter Knotenpunkt intertextueller Referenzen auftritt, was auf beiden Zeitebenen gleichermaßen zum Ausdruck kommt: „In the present, Hannah has created her own aesthetic consolation, writing a book to rehabilitate Lady Caroline Lamb from being simply a woman who shed ‘reflected light on the character of Lord Byron’ [and] discovers in the ‘garden-book’ an entry that undermines Bernard's theories about Byron.” (ebd.:175) Bezugnehmend auf dieses „garden-book“ kann generalisierend argumentiert werden, dass sämtliche intertextuellen Verweise eng mit der im Stück omnipräsenten Gartenmetaphorik verbunden sind: So orientiert sich beispielsweise die Figur des Landschaftsarchitekten Richard Noakes in seinem Sketchbuch explizit an Humphry Reptons *Red Books* (vgl. Stoppard 1997:20), wobei Noakes‘ Skizzen eine durch und durch metaästhetische Parallelbetrachtung der Landschaft Sidley Parks „‘before‘ and ‘after‘“ (ebd.:20) enthält, was Wheatley (2004:172) mit Stoppards ästhetischem Schaffensprozess parallelisiert, den er in seiner Funktion als Dramatiker als „literary architect“ ausweist: [He is] using aesthetic strategies in the same way as is his character Noakes, the landscape architect from 1809, who sketches “‘before’ and ‘after’ views of the landscape [with] the pages [...] cunningly cut to allow the latter to be superimposed over portions of the former.” Beinahe zeitgleich werden der Maler Salvator Rosa als Vertreter des Pittoresken, sowie Anne Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* und Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (vgl. Stoppard 1999:16) als Vertreter des Gotischen erwähnt um die Ästhetik jenes Gartens zu beschreiben, wobei eine Atmosphäre hergestellt wird, in der sich Literatur, Historiographie und Botanik im pittoresken „Gothic setting“ Sidley Parks zu einem untrennbaren Konglomerat aus textuellen Referenzfeldern verdichten, dem, wie Wheatley (2004:180) argumentiert, der Tod als gemeinsamer Nenner zugrunde liegt. Dies wird durch den repetitiven Verweis auf die titelgebende lateinische Phrase „Et in Arcadia ego“ forciert, indem, wie Hunter (2014:158) anmerkt, die Inschrift zwischen positivistisch-idyllischer Verheißung – „I too am in Arcadia“ – und *memento-mori*-anmutender Verheißung in Anbetracht der Doppeldeutigkeit des lateinischen „et“ oszilliert:

[T]he most well-known occurrence of the line is in a painting by Nicolas Poussin of 1638–9 (now in the Louvre), where it forms the inscription on a tomb, puzzled over by Arcadian shepherds. Are these the imagined words of the person within the tomb? – ‘I too lived in Arcadia once’? Or, since an alternative meaning of ‘et’ is ‘even’, are the words spoken by Death itself? ‘Even in Arcadia, I am here’.

Diese semantische Ambivalenzrelation entspricht wiederum genau jener Wheatley’schen „aesthetic consolation“, die im Kontext von Stoppards Œuvre eine ebenso tröstliche wie illusionskritische Natur-Kultur-Hybridisierung beschreibt, welche die Literaturwissenschaftlerin mit Verweis auf Addisons *The Spectator* (1891) auf die Metaphorik *Arcadias* überträgt: „Herein lies further connection to the play: by praising an artistic form that parallels the inherent, ‘genius’ of place or nature, Addison endorses the metaphorical parallels that Stoppard creates in this play.” (Wheatley 2004:182) Auch auf der Ebene der erzählzeitlichen Moderne kann festgestellt werden, dass der literarisch grundierte Diskurs zwischen Hannah Jarvis und Bernard Nightingale in der zweiten Szene des ersten Aktes ein durch und durch intertextueller ist: Aus Hannahs Anspielungen auf D.H. Lawrences Kurzgeschichten, Lord Byrons Biografie oder das historisch wie metaphorisch aufgeladene „garden-book“ lässt sich eine metareferenzielle Zirkularität ableiten, indem die *dramatis personae* auf der spielzeitlichen Gegenwartsebene auf jene auf der Vergangenheitsebene als wissenschaftlich relevante Personen Bezug nehmen. Durch die Stoppard’sche Parodisierung akademischer Diskursivität wird der Intertextualisierungsprozess also nicht nur als metadiskursives Ästhetikverfahren, sondern als mehr oder weniger subtile Kritik am Literaturbetrieb per se ausgewiesen:

HANNAH. [...] All the academics who reviewed my book patronized it.

BERNARD. Surely not.

HANNAH. Surely yes. The Byron gang unzipped their flies and patronized all over it. Where is it you don’t bother to teach, by the way? (Stoppard 1999:25)

Dieses polyphone und -referente Oszillieren des Stücks zwischen Skeptizismus und Affirmation negiert einerseits zwar, wie Wheatley subsumiert, eine epistemische Letztgültigkeit im Sinne einer Ordnungsherstellung; des zutiefst menschlichen Strebens nach Ordnung und Ganzheit; grundlegend, bejaht jedoch zugleich das menschliche Erkenntnisbedürfnis, das „wanting to know“ (Wheatley 2004:177) als Motor von Epistemie.

5.2. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead

5.2.1. Überlagerung der Fiktionsebenen

Das postmodernistisch gelesene Bühnenwerk *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*¹⁴ (1966/67), dessen Erstaufführung im Jahr 1967 von Harold Hobson in der *Sunday Times* als „the most important event in the British professional theatre“ ausgewiesen wurde, kann unzweifelhaft als eines der populärsten Beispiele für das Metatheater des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden. Narrativ lässt sich das populäre Bühnenstück, das zu Stoppards Frühwerk gezählt und häufig als sein dramaturgisches Debüt bezeichnet wird, rasch zusammenfassen: Die Handlung folgt den beiden „minor characters“ Rosencrantz und Guildenstern, die sich durch Kulissen und Szenen ihres Intertextes, Shakespeares *Hamlet*, navigieren und vergeblich versuchen, die Bedeutung ihres Daseins sinnhaft zu erfassen. In narratologischer Perspektive erzeugt das Stück folglich eine komplexe Überblendung diegetischer Ebenen, indem die beiden „courtiers“, welche in *Hamlet* als ehemalige Studienfreunde des Titelhelden lediglich in untergeordneten Rollen, als Nichtidentitäten bzw. als homogene theatralische Einheit auftreten, von Stoppard als dramatische Helden in ihrem komplexen Dasein zwischen Sein und Nicht-Sein eingesetzt werden. Hierbei konstituiert der absurdistisch eingefärbte Dialograum zwischen den beiden dramatis personae die primäre Fiktions- bzw. Realitätsebene, während der hypotextuelle Handlungsstrang *Hamlets* als sekundäre Fiktionsebene bezeichnet werden kann. Jene fortlaufende Parallelisierung, die wechselseitige Affizierung der beiden Ebenen erzeugt hierbei eine Konstellation, die als strukturell-narrative Dualität; als permanente Ebenenvermischung bzw. -überblendung zu beschreiben ist. Für die systematische Erfassung von *R&G* erweist sich die Typologie metadramatischer Formen nach Karin Vieweg-Marks als instruktiv, welche für deren typologischen Erfassung eine spezifische definitorische Einordnung vornimmt. Sie begreift das Phänomen Metatheater als gattungs- und epochenübergreifendes Phänomen, weshalb die Anglistin auf dem theoretischen Fundament „einer Kombination thematischer und struktureller Kriterien eine Typologie von sechs metadramatischen Formen [vorschlägt], die sich als ‚Idealtypen‘ epochen- und nationsübergreifend in der Geschichte des Dramas immer wieder manifestieren“ (Vieweg-Marks 1989:19), welche sie mit den Schlagwörtern *thematisch* (Theater selbst als

¹⁴ Das Stück wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit mit „R&G“ abgekürzt.

Schauplatz), *fiktional* (Spiel im Spiel als Fiktionspotenzierung) *episierend* (direkte Publikumsadressierung, u.a. durch Sprechen ad spectatores), *diskursiv* (Selbstreflexion des Mediums innerhalb der Mimesis), *figural* (Thematisierung der Doppelidentität von DarstellerIn und Rolle) sowie *adaptiv* (intertextuelle Anschlüsse an vorhandene Prätexte) behaftet. Bei *R&G* kommt es, wie bei sämtlichen im Rahmen dieser Analyse zu untersuchenden Damentexten, zu einer permanenten Überschneidung; einer Intersektion dieser typologischen Formen: So kann das Bühnenstück einerseits dem figuralen Metadrama zugeordnet werden, da durch das Spiel-im-Spiel eine weitere Fiktionsebene erschaffen wird, die „verschiedene figurenbezogene Formen der Selbstreferenz und Selbstreflexion wie das Fingieren von Sekundärrollen oder das Aus-der-Rolle-Fallen“ (ebd.:114) ermöglicht. Ebenso kann argumentiert werden, dass das populäre Bühnenwerk aufgrund seiner offenkundigen intertextuellen Verweise sowohl der Kategorie des adaptiven wie auch der des thematischen Metadrama zugeordnet werden kann, da der Spielhandlungs- bzw. Ausführungsort die Bühne selbst ist und sich „durch die Themenwahl und den Inhalt, der zugleich Form ist, die Metaebene der dramatischen Selbstreflexion [manifestiert].“ (Hauthal 2009:93) Laut Hauthal (ebd. 42) ist eine solche Intersektion der metadramatischen Typen frequent, „da aufgrund der idealtypischen Konzeptualisierung der vorgestellten Formen [...] Überschneidungen nicht auszuschließen sind.“

Auch bei *R&G* kann von einer konzeptuellen Fusionierung der Realitätsebenen gesprochen werden, welche neben ihrer ästhetischen Funktion auch und insbesondere zur Reflexion der zentralen epistemologischen Fragen dient, die das Werk aufwirft. Subsumiert etabliert Stoppards Metadrama eine Hybridstruktur zwischen dem absurdistischen Dialog zwischen Rosencrantz und Guildenstern, welcher der primären Fiktionsebene („outer play“) entspricht, und der sekundären Fiktionsebene („inner play“), die durch die Handlung des zentralen Referenztextes *Hamlet* konstituiert wird und sich als mise en abyme in einer Interdependenzstruktur mit ersterer befindet. Durch die Parallelisierung und die gegenseitige Beeinflussung dieser beiden Ebenen wird eine strukturell-narrative Dualität impliziert, die sich exemplarisch in der Konversation der beiden Protagonisten mit dem selbstreflexiven Player-Charakter und dessen *Tragedians*-Gruppe aus fahrenden Schauspielern manifestiert. Diese existieren simultan innerhalb der primären – Stoppards Metadrama - und der sekundären Fiktionsebene - Shakespeares *Hamlet* - und zeichnen sich in ihrer Rolle als Schauspieler durch eine kontinuierliche Selbstbewusstheit aus, was sie grundlegend von

Rosencratz und Guildenstern sowie sämtlichen anderen dramatis personae unterscheidet. Als Personifizierung der theatralen Darstellung, als karikaturhaft überzeichnete Schauspieler-Prototypen fungiert die innerdramatische Präsenz der *Tragedians* als reiterierte, permanente metadramatische Selbstkommentierung, was sich paradigmatisch anhand der Observation „We are actors – we’re the opposite of people“ (2000a:30) aufzeigen lässt. In ebendieser paradoxen Erkenntnis zeichnet sich eine selbstbewusste Doppelreferenz ab, indem die Schauspieler, die zugleich handlungsimmanente Figuren wie auch autonome, reelle Darsteller auf Stoppards Bühne sind, durch ihr unverhülltes Bewusstsein über ihre eigene Artifizialität die metatheatrale Grenze zwischen Realität und Darstellung auflösen. Somit kann festgehalten werden, dass insbesondere die offenkundige Selbst- und Artifizialitätsbewusstheit der *Tragedians*, speziell der Player-Figur, unmissverständlich auf die Existenz der Protagonisten als mimetische Illusion innerhalb eines theatralen Skripts verweist, welches ebenso wie das Repertoire der fahrenden Schauspieler „tragedy [...] deaths and disclosures“ als paradigmatische „set pieces in the poetic vein“ (Stoppard 2000a:7) thematisiert: „Here lies the major difference between the henchmen and the players: whereas the players have no qualms about giving in to the laws by which they are governed, Hamlet's companions resist their submergence in a compelling script they do not know the ins and outs about.“ (De Vos 2007:122)

5.2.2. Frames und Reframing

Im Sinne einer literaturwissenschaftlich fundierten Rahmenanalyse lässt sich R&G als dezidierter Akt des Reframings erfassen, da Stoppard den diegetischen Rahmen des Shakspeare’schen Hypertextes modifiziert, indem er die protagonistische Perspektive von Prinz Hamlet auf dessen „courtiers“ verlagert, womit eine neue Sinnökonomie, ein Reframing generiert wird, das im postmodernen Diskurs zum grundlegenden Prinzip künstlerischer Darstellung ausgeweitet wird: Aus dem Grund, dass Literatur nicht den Anspruch erhebt, die unmittelbare, postwendende Realität abzubilden, sondern sich die literarische Darstellung als bereits konstruierter Mikrokosmos präsentiert, verweist sie auf ihr eigenes Framing durch Fiktionalitätsmarker wie paratextuelle Signale, narrative Pluralität oder explizit metareflexive Kommentierungen. Damit kann konstatiert werden, dass sich die literarische Kommunikation stets als doppelt codiert erweist (vgl. Goffmann 1977:56) - einerseits als kommunikative Handlung und andererseits als semiotische Einheit,

als Ausdrucksmedium des ihr inhärenten Spiels mit Illusion und Verweisstrukturen. Somit werden, wie Köppe und Winko (2013:296) argumentieren, „[e]inzelne Texte [...] durch eine ›interne Funktion‹ in ihren Elementen zusammengehalten, während eine ‚externe, literarische Funktion‘ sie mit den ihnen vorangehenden und nachfolgenden Texten verbindet.“ Demzufolge operiert auch *R&G* innerhalb dieser Intertextkonstellation als hypertextuelles Movens, welches den *Hamlet*-Hypotext sowohl adaptiv als auch transformativ aktiviert. Theoretisch fundiert ist dieses Verfahren im Genette'schen Diskurs der Transtextualität, insbesondere durch die Parameter der Hyper- und Paratextualität, zu beschreiben: Laut Genette (1987:9f.) fungieren insbesondere paratextuelle Rahmungen wie Titelsetzung, Gattungsbezeichnungen oder Vorreden bzw. Epiloge als Regulatoren der Rezeptionshaltung und sind demnach als „fundamental für die Sinnproduktion“ zu interpretieren, derer sich auch Stoppard großzügig bedient. Zugleich markiert der Dramatiker durch die Addition explizit metareferenzieller Signale, wie Neumann und Nünning (2009:204) darlegen, die Fiktionalität; die inhärente, unverhüllte Konstruiertheit seines Werks. Aus dieser Perspektive ist sämtliche Kunst folglich als permanenter Reframing-Prozess zu begreifen, wobei Rahmen sowohl als strukturierende, relationierende Einheiten als auch als autonome Zeichen (vgl. Genette 2010:132f.) zu begreifen sind, deren Ausdrucksintensität in direkter Korrelation zur Fiktionalität des Kunstwerks steht, welches sich, wie auch in *R&G*, in permanenter Korrespondenz zu ihren eigenen Darstellungsgrenzen befindet. Im Kontext von Hutcheons adaptionstheoretischen Überlegungen erscheint Stoppards Subversionsverfahren als Akt des intertextuellen Umschreibens; nicht als bloße Übertragung, sondern als perspektivisch-modale Re-Konfiguration des vorhandenen hypotextuellen Materials, wobei das Reframing auf mehreren Ebenen stattfindet: Zu diesen zählt insbesondere die epistemische Neurahmung, die sich in der Absenz jeglicher Erinnerungen bei den Protagonisten manifestiert; kontrastiert mit dem singulären, fragmentarisch memorierten Hamlet'schen Auftrag als leitmotivischer Orientierungspunkt des ersten Aktes, an den sich Ros und Guil klammern: „That much is certain- we came.“ (Stoppard 2000a:17) Zudem findet auf strukturell-formaler Ebene eine grundsätzliche Gattungs- und Diskursverschiebung statt, indem die tragische Teleologie *Hamlets* komisch-absurdistisch gebrochen wird. Dadurch wird die Shakespeare'sche Handlungskausalität in Stoppards Reframing als kontingent arbiträre Ereigniskonkatenation, als Aneinanderreihung von Einzelphänomenen erfahrbar, womit die Parameter von Determination und

Unwissenheit („they do not know the ins and outs“, De Vos 2007:122) zu zentralen Modalitäten der ästhetischen Erfahrung werden. In der Terminologie der Narratologie kann hierbei von einer Reorganisation von Stimme und Fokalisierung gesprochen werden, indem sich letztere von Hamlet als Leitfigur auf Rosencrantz und Guildenstern als protagonistische Meta-Helden und sich der Darstellungsmodus von genuin tragischer Illusionsstiftung zu metadramatischer Selbstreflexivität verschiebt. Hierbei fungiert das Spiel-im-Spiel der Tragedians (ebenfalls angelehnt an die Hamlet'sche fahrende Schauspielergruppe der „Tragedians of the City“, vgl. II.ii.352) als das Reframing epidemisch stützender Binnenrahmen, innerhalb dessen sie als „set pieces“ regelhaft-dramaturgische, das Skript neucodierende Muster artikulieren.

5.2.3. Wiederholung und motivische Zirkularität

Bei der näheren Betrachtung von Stoppards Œuvre fällt dessen Einsatz von Zirkulations- und Repetitionsstrukturen als immer wiederkehrendes Strukturmerkmal auf, der sich als roter Faden durch seine Dramaturgie zieht und auch in *R&G* konstitutiv ist, was Hornby (1986:35) als für das postmodernistische Metadrama paradigmatischen Ausdruck des protagonistischen Strebens nach epistemischer Sinnhaftigkeit interpretiert: „The characters, by inventing their own rituals or ceremonies, attempt to make meaning of their trivial life. Postmodern Theatre of the Absurd drama joins tragedy and farce, where the characters desperately repeat their private invented ceremonies but end up in vain.“ Das absurdistische Theater, dessen Verständnis für die terminologische Disposition des Stücks konstitutiv ist, wird in der Theatologie häufig mithilfe Albert Camus' Monographie *Myth of Sisyphus* (2013) definiert, der diese in einem relationalen Verhältnis mit der Irrationalität der Welt begreift: „At this point of his effort man stands face to face with the irrational. He feels within him his longing for happiness and for reason. The absurd is born of this confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world.“ (Camus 2013:28) Indem sich das absurdistische Drama nicht der konventionellen dramaturgischen Mittel - Handlungskohärenz, Schauplatz, *dramatis personae* sowie Sprache - bedient, lässt es diese Elemente durch die Akzentuierung des disparaten, unlogischen Aspekts der präsentierten Realität als paradox erscheinen. (vgl. Esslin 1961:328) Dieser Absurdismus manifestiert sich auch in *R&G* auf allen genannten Ebenen, wobei in strukturell-formaler Hinsicht vor allem der gezielte Einsatz von sprachlichen und motivischen Wiederholungsstrukturen

hervorzuheben ist, den Stoppard selbst explizit kommentiert: „I’m the kind of person who embarks on an endless leapfrog down the great moral issues. I out a position, rebut it, refuse the rebuttal, and rebut the refutation. Forever. Endlessly... We live in an age where the leper is the don’t-know” (Stoppard, zit. n. Gussow 1995:3). Mit jeder Repetition findet somit zugleich eine Rekontextualisierung des Verhältnisses zwischen Wissen und Nicht-Wissen in Form eines neuen „leapfrogs“ statt, die das Phänomen der Wiederholung als produktives metareferenzielles Instrumentarium ausweist und seine strukturelle Spezifität in einen postdramatisch-absurdistischen Kontext stellt. Der Aspekt der Zyklizität wird auch von Katrin Mertenskötter akzentuiert, welche, Pfisters *Das Drama* (1982) referierend, additiv erwähnt, dass „etwa eine stichomythische Wechselrede, Hypotaxen, häufige SprecherInnenwechsel und eine hohe Frequenz von Auf- und Abtritten für den Eindruck eines hohen Tempos im Theatertext“ (Mertenskötter 2022:41) sorgt, was wiederum das Künstlichkeitspotenzial, die apparente weil performative Artifizialität der Darstellung akzentuiert. Sie betont, dass Pfister die „zeitliche Strukturierung des Handlungsverlaufes als die zyklische Wiederkehr des Gleichen, als Iteration, Achronologie und als ein statisch-durativer Zustand, wie etwa im absurden Theatertext *Warten auf Godot* (1952)“ (ebd.:42) als strukturelles Textphänomen einführt.

In *R&G* konstituieren die wiederkehrenden Motive, insbesondere die repetitiv thematisierte Verlorenheit, die Sinnverlustsexposition der Titelcharaktere hinsichtlich des Ziels ihres Daseins oder, auf epistemologischer Ebene, ihrer eigenen Sterblichkeit eine Struktur, die teilweise als motivisch zirkulär, teilweise sogar als chiastisch bezeichnet werden kann. Jene Zirkularität offenbart sich exemplarisch in den beiden ersten Szenen des dritten Aktes bzw. des Blackouts zwischen diesen, in welchen sich die Protagonisten mit Shakespeares Titelheld und der Prämisse, diesen als Konsequenz von Polonius‘ Tod zu seiner eigenen Enthauptung zu begleiten, auf dem Schiff nach England befinden. Der Blackout entspricht hierbei dem vorausseilenden Schluss des, im Original von Claudius abgebrochenen, innerdiegetisch aufgeführten Bühnenstücks *The Murder of Gonzago*, was Hunter (2014:45) als dramaturgische Überlappung definiert, die das melodramatische Potenzial des Bühnenwerks forciert: „[A]fter [the blackout] the dead likenesses of Ros and Guil rise and prove now to be Ros and Guil themselves, still alive though still doomed.“ In Stoppards postdramatischer *Hamlet*-Adaption werden die Rollen der beiden „courtiers“ also dahingehend verändert, dass die Sinnhaftigkeit der Schiffsreise den beiden Titelhelden in

R&G vorerst gänzlich unbekannt ist und sich deren Bewusstsein auf die zyklische Repetition des immergleichen Mantras - „we, Rosencrantz and Guildenstern, are taking Hamlet to England“ - fokussiert. In dieser Schiffsszene, welche John Perlette (1985:659) als „repetition with a difference, taking the form of a chiasitic inversion“ bezeichnet, äußert Rosencrantz unter anderem seine eigene Inkompetenz, England als reale Destination zu erkennen, während sich Guildenstern zugleich vergeblich an einer Konkretisierung abstrakter Vorstellungen versucht:

GUIL. (leaping up) What a shambles! We're just not getting anywhere.

ROS. (mournfully) Not even England. I don't believe in it anyway.

GUIL What?

ROS. England.

GUIL Just a conspiracy of cartographers, you mean?

ROS. I mean I don't believe it! (Calmer) I have no image. I try to picture us arriving. a little harbour perhaps... roads...inhabitants to point the way ... horses on the road ... riding for a day or a fortnight and then a palace and the English king...That would be the logical kind of thing....But my mind remains a blank. No. We're slipping off the map. (Stoppard 2000a:91)

Jenes Versagen, die Unmöglichkeit, das Abstraktum „England“ kognitiv zu rekonstruieren, verweist einerseits auf die lineare Zeichnung der Protagonisten, deren Erfahrungshorizont sich weitgehend auf Fragmente des *Hamlet*-Intertextes beschränkt, und andererseits auf deren fehlende Kompetenz, ihrer eigenen Existenz und, weiterführend, dem Tod als Teleos, als narrativem wie epistemischem Endpunkt, Sinn zu verleihen. An dieser Stelle fungiert also Rosencrantz als Skeptiker, der an der Nicht-Greifbarkeit ihres Reiseziels verzweifelt, während Guildenstern mit der kartografischen Aufzeichnung und somit Erfassbarkeit desselbigen gegenargumentiert: „For Guildenstern, England is real or credible, and defensibly so, as long as it is an abstraction, an idea, susceptible to the cartographer's symbolic representation. In contrast, when Rosencrantz attempts to realize the abstraction, to imagine the reality of England, he finds himself incapable of doing so.“ (Perlette 1985:659) Jene strukturelle Umkehr bzw. „chiasitic inversion“ reforciert die motivische Zirkularität des Dramas, indem sie die Unfähigkeit der beiden Hauptfiguren, Abstrakta begreiflich zu machen, von der Einzelfigur entkoppelt und sie stattdessen zu einer strukturellen Grunderfahrung auf der Figurenebene dieses Theatertextes erhebt (vgl. ebd.:121f).

5.2.4. Intertextualität

Rosencrantz und Guildenstern, die in *Hamlet* als ehemalige Studienfreunde des Titelhelden lediglich in untergeordneten Rollen als Nichtidentitäten, als homogene theatralische Einheit

aufzutreten, werden von Stoppard als dramatische Helden in ihrem komplexen Dasein zwischen Sein und Nicht-Sein eingesetzt. Bereits der Werktitel, der zweiten Szene des fünften Aktes *Hamlets* entnommen, ist durch die direkte Bezugnahme auf die beiden Nebencharaktere aus Shakespeares wohl bekanntester Tragödie selbstverständlich im Kontext seiner intertextuellen Einbettung zu interpretieren, womit die übergeordnete Verbindung der beiden Werke sofort ins Bewusstsein des Rezipienten gerückt wird: „[T]he title of *R&G* [...] signals a comic sense, the two minor characters turn to be stars [...], Rosencrantz and Guildenstern are playing within an already built world.“ (Basirizadeh 2019:4). In einem der spärlichen offiziellen Interviews, welche von Stoppard existieren, der sich selbst als private und eher zurückgezogene Existenz bezeichnet, antwortet der Dramatiker auf die Frage nach seinem Grund für die Auswahl *Hamlets* als primärer Referenztext und dessen häufig übergangenen Nebencharakteren als Protagonisten für seine postmoderne Neuinszenierung: „They chose themselves to a certain extent. [...] They are so much more than merely bit players in another famous play. *Hamlet* I suppose is the most famous play in any language, it is part of a sort of common mythology.“ (Stoppard zit. n. Gorden 1968:19) Während in *Hamlet* zwar das als „Mouse-trap“ bezeichnete innerfiktionale Bühnenstück *The Murder of Gonzago*, Vieweg-Marks‘ Definition folgend, als „play-within-a-play“ (fiktionales Metadrama) bereits als metareferenzielles Charakteristikum zu interpretieren ist und der *Hamlet*-Stoff auch die offensichtlichste Intertextualitätsquelle des Stoppard’schen Dramentextes darstellt, bedient sich das Theaterstück systematisch divergenter prosaischer, lyrischer und philosophischer Referenztexte, weshalb der Dramatiker und Theaterkritiker Robert Brustein von *R&G* als einem derivativen „theatrical parasite“ spricht:

It feeds on *Hamlet*, on *Six Characters in Search of an Author*, and on *Waiting for Godot*. Stoppard goes to Shakespeare for his characters, for the background to his play’s action and for some direct quotations, to Pirandello for the idea of giving extra-dramatic life to established characters, to Beckett for the tone, the philosophical thrust, and for some comic routines. (Brustein zit. n. Berlin 1973:269)

Insbesondere das absurdistisch-existenzialistische Bühnenwerk *Waiting for Godot* (1953) des Literaturnobelpreisträgers Samuel Beckett gilt als selbstdeklarierte inspiratorische Vorlage für Stoppards eigenes Bühnenwerk, welcher sich selbst in einem Interview mit *The Transatlantic Review* als „an enormous admirer of Beckett“ (Easterling 1982: 116) bezeichnet und das Gordotesque Element in *R&G* hervorhebt: „[O]f the influences that have been invoked on my behalf, and they have been Beckett, Kafka, Pirandello of course, I

suppose Beckett is the easiest one to make, yet the most deceptive.” (Stoppard, zit. n. Gordon 1968:23) Unter Bezugnahme auf Beckett kann das kurzweilige Dasein, das Ausharren Rosencrantz‘ und Guildensterns in einer nichtlinearen, undurchsichtigen Welt ebenfalls als ein ständiges Warten interpretiert werden: Ebenso wie Becketts Protagonisten Estragon und Wladimir befinden sich auch Stoppards Helden in ständiger „Erwartung ihres Godot, der sich letztlich als Tod entpuppt“ (Krieger 2008:512) und verbringen ihre Zeit mit Wortspielen, konfusen Dialogen und Aneinanderreihungen philosophischer Implikationen, wobei auch Becketts und Stoppards Protagonistendynamiken deutliche Überschneidungen aufweisen: „[T]he pair Ros-Guil represents the familiar Beckettian pattern of two men conjoined in a peculiar love-hate relationship, one of them having ‘a livelier imagination and intellect than his partner’ and for that reason being ‘more immediately prone to anguish.’“ (Easterling 1982:155) Stoppard selbst betont diesbezüglich, dass die beiden Protagonisten als bühnisch manifestierte Abbilder seiner intrinsischen Wahrnehmung, als seinen häufig inkohärenten inneren Monolog verbildlichende Entitäten; als Manifestationen der Ambiguität seiner eigenen Gedankenwelt zu interpretieren sind. So verkörpern Rosencrantz und Guildenstern zwei Seiten derselben Medaille, indem sie karikaturhafte Stellvertreter der menschlichen Dualität zwischen existenzieller Angst und obligatorischem Positivismus darstellen, die auch Stoppards Cogito prägt: „They both add up to me in many ways in the sense that they're carrying out a dialogue which I carry out with myself. One of them is fairly intellectual, fairly incisive; the other one is thicker, nicer in a curious way, more sympathetic. There's a leader and the led.“ (Ebd.:20) Neben den apparenten Shakespeare’schen Textinspirationen kann auch T.S. Eliots populäres lyrisches Werk *The Love-Song of J. Alfred Prufrock* (1915) als Baustein intertextueller Bedeutungsbildung betrachtet werden - zumindest was den ontologischen Hintergrund der beiden Hamlet’schen Nebencharaktere betrifft, die sich inmitten der korrumpten Schlossgemeinschaft Elsinor in einer nicht revidierbaren, fatalistischen Instrumentalisierungsposition wiederfinden:

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be/
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two
Advise the prince; no doubt, an easy tool. [...] (Eliot 1915:7)

Durch den interpretativen Shift der Selbstcharakterisierung des lyrischen Ichs von Prinz Hamlet auf die beiden als innerdramatische, handlungsgebende Werkzeuge fungierenden „minor characters“ kann konstatiert werden, dass diese nicht nur innerhalb der

Shakespeare'schen Handlung als „easy tools“ eingesetzt werden, sondern auch für die Rolle des implizierten Dramaturgen, die Stoppards Bühnenwerk eingeschrieben ist. Jim Hunter (2014:28f.) bezeichnet Rosencrantz und Guildenstern demzufolge als „supernatural dramatists“ und verweist zugleich auf die wiederholte Einbindung von Eliots Gedicht in Stoppards Dramentext *Lord Malquist and Mr. Moon*, dessen Publikation zeitlich mit der Erstaufführung von *Rosencratz and Guildenstern Are Dead* korreliert und das auch in mathematisch-deterministischer Hinsicht deutliche Überschneidungen mit Stoppards Debütwerk aufweist: „It occurs to him [Stoppard] that the labyrinth riddle in London's streets might be subjected to a single mathematical formula, one of such sophistication that it would relate the whole hopeless mess into a coherent logic.“

5.2.5. Parodie, Ironie und pastichehafte Ästhetik

Wie im vorigen Kapitel ausgeführt, zeigt sich *R&G* von einem spezifischen ästhetischen Habitus gezeichnet, welcher sich konstitutiv auf seine prototypisch metadramatische, parodistisch-pastichehafte Struktur stützt. Das Stilmittel der Ironie manifestiert sich in Stoppards dramatischem Erstlingswerk bereits in der Exposition in Form der parodistischen Adaption und ästhetischen Verzerrung des tragischen Shakespeare'schen Intertextes: Durch die globale Popularität *Hamlets* weiß die Zuschauerschaft bereits von Anfang an über dessen Ende Bescheid, was sich zum einen diametral zum Wissen von Stoppards Protagonisten verhält und zum anderen in seiner Skurrilität eine epistemisch-postexistenzielle Komik entfaltet. Dahingehend muss außerdem erwähnt werden, dass sich Ros und Guil in verschiedener Hinsicht grundsätzlich antinomisch zu traditionellen dramatis personae verhalten, indem ihr karikaturhafter, eindimensionaler Everymen-Charakter das rezipientische „Acknowledgement“ (vgl. Cavell: 352-353); die Identifikation mit den Bühnenfiguren erschwert, gewissermaßen sogar verunmöglicht: Ros und Guil erscheinen trotz ihres stetigen dialogischen Austauschs als systemisch ungreifbar, als traumhafte, nebulöse Negative oder menschliche Schattenrisse, worin sie sich deutlich von den mimetisch-illusorischen Protagonistenkonstellationen klassischer, immersionsfördernder dramatischer Darstellungen unterscheiden. Stanley Cavell beschreibt diese traditionelle Relation zwischen Publikum und *dramatis personae* in der klassischen Tragödie als eine reziproke, wobei sich ersteres nicht unbedingt mit einem Protagonisten wie Hamlet identifizieren, sehr wohl aber in einem Ansatz des Vergleiches die gegenseitigen

Ähnlichkeiten und Differenzen wahrnehmen würde: "What is revealed is my separateness from what is happening to them; that I am I, and here. It is only in this perception of them as separate from me that I make them present. That I make them other and face them." (Cavell 2015:338) Der Philosoph argumentiert weiter, dass die eigentliche Sinnhaftigkeit der Tragödie als sensuelle Erfahrung dabei unverändert bleibe und die Praktikabilität, die schauspielerische Kapazität erst beglaubige: „It used to do that by showing us the natural limitations of action. Now its work is not to purge us of pity and terror, but to make us capable of feeling them again, and this means showing us that there is a place to act upon them.” (Ebd.:347) Durch einen ständigen Prozess der Adaption, der Re- und Transformation wird die intertextuelle Grundlage zu einer strukturellen transformiert, indem der originär tragische Plot durch den Protagonisten- und Perspektivenwechsel in absurdistisch-skurrieler Weise reformiert wird. Die parodistische Dimension manifestiert sich also auch und insbesondere in der strukturellen Karikaturierung, in der systematischen Verzerrung der traditionellen dramatischen Protagonistenkonstellation: Während die Hauptfiguren des elisabethanischen Theaterstücks *Hamlet*, Claudius und Gertrude in *R&G* lediglich als schemenhafte, beinahe mechanische und spärlich auftretende Gestalten fungieren, avancieren die Randfiguren in Stoppards postmoderner Adaption zu Protagonisten, womit eine subversive Reinterpretation der ursprünglichen Shakespeare'schen Handlung initiiert wird und die epochenprägende, zum kulturellen Erbgut zählende Tragödie *Hamlet* zur absurden, chaoszentrierten Farce avanciert: „Hamlet himself, in Shakespeare, is a brooding intellectual, questioning everything: already what in the 1950s was called an anti-hero. Stoppard effectively transfers such doubts to Ros and Guil: in this modern view, attendant lords have minds and feelings too.” (Hunter 2014:29f.) In *Hamlet* fungieren Rosencrantz und Guildenstern also als weitgehend gesichts- und persönlichkeitslose Gestalten, als „minor characters“ par excellence, welche auch von den Bewohnern des Hofs Elsinore; den Shakespeare'schen Protagonisten als solche wahrgenommen und behandelt werden, was Stoppard parodistisch aufgreift. Ein Beispiel hierfür stellt die Anrede Gertrudes dar, die (ebenso wie Claudius) die Namen der beiden Höflinge verwechselt, was Stoppard in seiner postmodern-absurdistischen Adaption des *Hamlet*-Stoffs parodiert:

CLAUDIUS: Thanks, Rosencrantz (turning to ROS who is caught unprepared, while GUIL bows) and gentle Guildenstern (turning to GUIL who is bent double).
 GERTRUDE (correcting): Thanks, Guildenstern

CLAUDIUS: Thanks, Rosencrantz and gentle Guildenstern.
 GERTRUDE: Thanks, Guildenstern and gentle Rosencrantz
 And I beseech you instantly to visit

(turning to ROS, who bows as GUIL checks upward movement to bow too - both bent double, squinting at each other)...and gentle Rosencrantz. (Turning to GUIL, both straightening up - GUIL checks again and bows again.)

And I beseech you instantly to visit
My too much changed son.
Go, some of you
And bring these gentlemen where Hamlet is.
(Stoppard 2000a:44)

My too much changed son
Go, some of you
And bring these gentlemen where Hamlet is.
(*Hamlet* II. ii. 1099-1103)

Subsumiert kann also festgestellt werden, dass Rosencrantz und Guildenstern als charakterlich unterentwickelte figurative Zerrbilder in vielerlei Hinsicht die Antithese des intellektualisierten, ausdifferenzierten Dramenprotagonisten à la Hamlet verkörpern und als ex negativo definierte Prototypen darstellen bzw. als „Everymen“ oder „parts of Everyman“ (Easterling 1982:54) die kollektive Menschheit symbolisieren. Die Komplexität des menschlichen Geistes, widergespiegelt durch die beiden scheinbar gegensätzlichen Spielfiguren, manifestiert sich in der Spannung zwischen existenzieller Angst und dem obligatorischen Hang zum Pragmatismus, den die beiden verkörpern: „The subject's existence, then, depends on the Other; he cannot be completely autonomous and autarkic, but only gains signification in relation to the Other. The acceptance of this dependence is quintessential to function properly as human subjects.“ (De Vos 2007:114.) Die offenkundige Omnireferenz auf *Hamlet* wird durch den stetig reiterierten, typisch Stoppard'schen Wortwitz – „dominated by grotesque situations and the brilliantly worded bubbles coming out of people's heads“ (Hunter 2014:39f.) - begleitet, welcher im folgenden Kapitel der Forschungsarbeit analysiert wird.

5.2.6. Metasprachlichkeit

Gerade die linguistische Analyse von Stoppards dramatischem Debütwerk erweist sich als zentral für das gesamte Untersuchungsvorhaben, insofern die Sprache in diesem Stück nicht lediglich als Medium dramatischer Kommunikation, sondern als primäres metareferenzielles Dispositiv fungiert. Erst durch die spezifischen Sprachmuster, die dialogischen und stilistischen Mikrostrukturen und den eigentümlich rekurrenten Duktus wird die epistemische Verunsicherung der beiden Protagonisten überhaupt ästhetisch erfahrbar gemacht. Wie für Stoppards Dramaturgie paradigmatisch, etabliert *R&G* die Sprache als ein eigenständiges, reflexiv operierendes Instrument innerhalb seines bühnenästhetischen Orbits, in dem sie nicht als bloßes Vehikel des Austauschs, sondern als autonom wirkendes

semi-dramaturgisches Werkzeug auftritt, das auf sämtlichen Ebenen der Textarchitektur eine permanente metareferenzielle Selbstbewusstheit erzeugt. Diese ontologische Sonderstellung der Sprache manifestiert sich in *R&G* in einer Reihe distinktiver sprachlicher Verfahren; in kunstvoll orchestrierten Wiederholungsstrukturen, wozu unter anderem die zyklische Sprachmusterrepetition sowie die bereits erläuterte dialogische Zirkularität zählt, durch welche die Sprache eine eigenständige, nahezu autopoietische Qualität gewinnt. Exemplarisch lässt sich dies anhand der Eingangsszene des ersten Aktes visualisieren, die Stoppards Protagonisten von Anfang an in einem arbiträren, semantisch nicht stabilisierbaren Erfahrungsraum verortet. Das ikonische Münzwurf-Spiel fungiert dabei nicht nur als symbolische Chiffre eines ins Absurde entgleitenden Determinismus, sondern zugleich als eine Art linguistisches perpetuum mobile, das durch seine repetitive, quasi-mechanische Struktur die Selbstreferenzialität des dramatischen Diskurses initiiert und den Text als strukturell zyklische, metadramatische Bedeutungsmaschine ausweist.

GUIL (flipping a coin): There is an art to the building up of suspense [...]
 ROS: Heads.
 (Repeat.)
 Heads. (He looks up at GUIL - embarrassed laugh.) Getting a bit of a bore, isn't it?
 GUIL (coldly): A bore?
 ROS: Well...
 GUIL: What about suspense?
 ROS (innocently): What suspense? (Stoppard 2000a:3)

Wie auch ihre diskursive Verortung, ihre innerdramatische Existenz selbst, bewegen sich die Dialogsequenzen der Hauptfiguren, die sich im weiteren Handlungsverlauf in semantischen Endlosschleifen verdichten, in einem zirkulären Mobilitätsschema. Bareham (1990:67f.) betont hierbei, dass jene absurdistisch anmutende, zirkuläre Rhetorizität einerseits die dem Werk zugrundeliegende Unfähigkeit zur finalen Sinnstiftung offenlegt und das Publikum zugleich, ebenso wie die Protagonisten, in die Position der unwissenden, fremdgesteuerten Instanz zwingt. Jene einleitende Szene erweist sich deshalb als essenziell, weil sie die Gesamtheit des präsentierten Mikrokosmos bereits im ersten dialogischen Austausch der beiden Protagonisten als vorgefertigtes Schauspiel entlarvt und diesen somit von Beginn an als bewusst artifiziell und fremddeterminiert ausweist. Hierbei sind besonders Guildensterns Einwurf, dass der dramatische Spannungsaufbau eine Kunst für sich sei sowie auch Rosencrantz' Hinweis auf die allmähliche Langwierigkeit des Dialogs (vgl. Stoppard 2000a:3) bereits in der dramatischen Exposition als explizit selbstreferenzielle Kommentare zu interpretieren, welche die unverhüllte Künstlichkeit des Gezeigten akzentuieren und

somit von Anfang an auf eine Desillusionierung des Publikums anstrebt. Berlin (1973:110) hebt hervor, dass Stoppard den Rezipienten zur Hinterfragung spezifischer Annahmen über die Figuren anderer Dramatiker zwingt und dazu, diese Infragestellung zugleich auf die *conditio humana* im „play-writ called life“ zu übertragen, und verweist auf Stoppards eigene selbstironische Kommentierung der Konstruiertheit dramatischer Handlungslogik: „[I]t’s a device, really; it makes the action that followes [sic!] more or less comprehensible; you understand, we are tied down to a language which makes up in obscurity what it lacks in style“.

Grundsätzlich kann also festgestellt werden, dass ein Großteil der Dialogsequenzen zwischen Ros und Guil aus hermeneutischen Irrtümern, abrupten Gedankensprüngen oder augenscheinlich banalen Tautologien besteht, was wiederum impliziert, dass strukturierende Einheiten wie Worte in der präsentierten Realität ihre kontextuellen Referenzen verlieren und damit zu dramaturgischen Verwirrungsvehikeln, zu Manifestationen des „cliché-ridden“ Absurdismus werden, welcher die Darstellung prägt.

GUIL. What’s the first thing you remember? [...]

ROS. Ah. (Pause.) No, it’s no good, it’s gone. It was a long time ago.

GUIL. (patient but edged) You don’t get my meaning. What is the first thing after all the things you’ve forgotten?

ROS. Oh I see. (Pause.) I’ve forgotten the question. (Stoppard 2000a:6f)

Abgesehen von der zwar repetitiven aber eigentümlich fließenden Struktur des immer wiederkehrenden Kreuzdialogs von Ros und Guil, von Stoppard als „sort of infinite leap-frog“ bezeichnet, drückt dieser, wie der Dramatiker selbst erläutert, auch die inhärente Dualität Stoppards aus, der ebenso wie seine beiden Protagonisten zwischen kühler, intellektueller Rationalität und kindhafter, unbescholtener Neugier oszilliert. Dies kommt nicht zuletzt auf sprachlicher Ebene zum Ausdruck, deren seltsame Melodizität Anja Easterling (vgl. 1982:60f.) mit der im Viktorianischen England hochpopulären Music-Hall-Tradition parallelisiert, die sich auch in der Dialogstruktur von Samuel Becketts *Waiting for Godot* wiederfindet: „[T]he cross-talk of Irish music-hall comedians is miraculously transmuted into poetry.“ Becketts Protagonisten vertreiben sich, ebenso wie Rosencrantz und Guildenstern, die unbestimmte Wartezeit auf Godot unter anderem mit Fragespielen (vgl. Beckett 1956:16), Reimen – „consistency is all I ask/ give us this day our daily mask“ (vgl. Stoppard 2000a:17) - und existenzialistischen Dialogen, wobei die Music-Hall-Tradition wie sie Easterling definiert auf der strukturellen Ebene beider Werke deutlich hervortritt. Dies wird vor allem anhand der Struktur der gesprochenen Sätze evident, die häufig nur anhand

ihrer Zeichenabfolge zu differenzieren sind, sich hinsichtlich ihrer semantischen Bedeutung jedoch nicht oder nur geringfügig verändern:

ROS. [...] Where's it going to end?
GUIL. That's the question.
ROS. It's all questions.
GUIL. Do you think it matters?
ROS. Doesn't it matter to you?
GUIL. Why should it matter?
ROS. What does it matter why?
GUIL. (teasing gently): Doesn't it matter why it matters?
ROS. (rounding on him): What's the matter with you?
(Pause.)
GUIL. It doesn't matter.
ROS. (voice in the wilderness): ... What's the game?
GUIL. What are the rules? (Stoppard 200a:30)

Durch die suggerierte Austauschbarkeit der Wortbausteine, welche in einem absurd-ironischen Wortspielsetting präsentiert werden, wird auch der spielerische Gestus der Sprache in Stoppards verbalem Virtuosentum akzentuiert, hier paradigmatisch anhand der Bedeutungsumkehrung bzw. Polysemie des Lemmas „matter“ visualisiert. Der offenkundig autoreferenzielle Gestus der in *R&G* mobilisierten Sprachparameter weist diese als metareferenzielles Instrumentarium aus, geprägt von der Selbstthematisierung der sprachlichen Zeichen und ihrer strukturellen Gegebenheit, die sich als ebenso zeichenhaft wie selbstevident offenbart.

5.2.7. (Zeit-)Geschichte und Epistemologie

Tom Stoppard ist als Dramatiker zu begreifen, der historiographische und epistemologische Fragestellungen nicht nur thematisiert, sondern sie zum Motor einer genuin ästhetischen Reflexion innerhalb seiner dramatischen Poetik macht, womit er einen mannigfaltigen Diskursraum eröffnet. In *R&G* operiert Stoppard hierbei nicht nur im Sujet der selbstreflexiven Ästhetisierung, sondern verortet die Parameter der Historiographie und Epistemologie als Strukturbausteine in einem kulturell-diskursiven Resonanzraum, was bereits anhand der zuvor analysierten plakativen Münzwurfszene evident wird, welche die arbiträre, absurdistische Wesenheit der gesamten Szenerie offenlegt und gleichzeitig einen epistemologischen Zugang begründet: Die Tatsache, dass die Münze, jeglicher statistischer Wahrscheinlichkeit trotzend, mehr als 80-mal in Folge auf der Kopfseite landet, lässt die epistemische Krise der Protagonisten; der gesamten Szenerie, antizipatorisch vorausahnen. Peter Buse (2001:56) argumentiert, dass diese plakative Einstiegsszene als

paradigmatische Darlegung der Tatsache zu interpretieren ist, dass jeglicher Versuch, das präsentierte Universum durch rationale Deduktion und terminologische Exemplifizierung menschlich fassbar zu machen, von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist und letztlich den Eindruck von intellektueller Hybris und beinahe komödiantisch anmutender Naivität vermittelt. Dem wird in *R&G* die naturwissenschaftliche bzw. wahrscheinlichkeitstheoretische Dimension entgegengestellt, indem Guildenstern bereits in dieser Münzwurfszene implizit dieselben mathematisch kalkulierbaren Probabilitätsgesetze, die auch in *Arcadia* zum Leitmotiv ausgeweitet werden, grundlegend in Frage stellt, indem er an die Grenzen rationaler Erklärungsmodelle stößt (vgl. ebd.:56f.):

GUIL. We've been caught up. Your smallest action sets off another somewhere else, and is set off by it. Keep an eye open, an ear cocked. Tread warily, follow instructions. We'll be all right.

ROS. For how long?

GUIL. Till events have played themselves out. There's a logic at work - it's all done for you, don't worry. Enjoy it. (Stoppard 2000a:27)

Guildenstern betont wiederholt, dass man nur den „Instruktionen“, d.h. der übergeordneten Metahandlung von Shakespeares *Hamlet* folgen müsse, womit er eine inhärente Logik des Geschehens impliziert, dem Folge geleistet werden müsse, „till events have played themselves out“ (Stoppard 2000a:31). Hierbei ist anzumerken, dass Guildenstern im weiteren Handlungsverlauf im Gegensatz zu seinem figuralen Gegenpart vermehrt auf strukturgebende Termini und Konzepte wie „momentum“, „laws“ oder „rules“ zurückgreift. Dadurch scheint er beinahe eine physikalische Semantisierung des Bühnengeschehens anzustreben, die das Stück wiederum in eine erkenntnistheoretische Modellhaftigkeit übersetzt, dem die Figurenmobilität als Teil eines darunterliegenden mechanistischen Systems zugrunde liegt, dessen Abläufe durch ihnen unbekannte Kausalitäten determiniert sind. Dementsprechend verweist dieses epistemologische Moment bereits im ersten Akt durch die Einbindung eines protophysikalischen Arguments, genauer des quantenmechanischen Grundprinzips des Welle-Teilchen-Dualismus, auf die Dualität zwischen freiem Willen und Determinismus, was auch, wie Demastes (2012:31) anmerkt, von Clive James in seinem essayistischen Werk *Count Zero Splits the Infinite* (1975) aufgegriffen wird:

James finds the heart of Stoppard when he recalls ‚physics ceased being Newtonian and started being modern when Einstein found himself obliged to rule out the possibility of a viewpoint at rest‘, all in an effort ‚to be precise over a greater range of events that Newtonian mechanics could accurately account for.’

In diesem Sinne wird, ebenfalls von Guildenstern, das chaostheoretische Phänomen des Butterfly-Effekts zum zentralen Prinzip erhoben, welches die für Stoppard archetypische

Auseinandersetzung mit der zur Publikationszeit von *R&G* noch jungen Chaostheorie als Antagonist des linearen Determinismus einführt und damit zur Verständnisproblematik von seiner Dramaturgie beiträgt: „The problem [with the butterfly effect] is that there is no way to predict exactly which of these options – or the myriad in-between options – will eventuate; no amount of data can predict future events with absolute certainty.” (Ebd.:34) Mit diesem Butterfly-Effekt-Gleichnis offenbart sich wiederum eine epistemologische Paradoxie: Obwohl die Naturwissenschaft einen terminologischen Vorrat zur rationalen Strukturierung der Welt bietet, avanciert dieser im Prozess der dramatischen Realisation zu einer Ansammlung von leeren Signifikanten, welche die stückkonstitutive Unfähigkeit einer finalen, universalen Sinnstiftung hervorheben. Neben dem erkenntnistheoretischen Hintergrund der unterliegenden Motivik von *R&G* muss jedoch auch der zeithistorische elaboriert werden, welcher sich nicht minder durch ein integrales Paradoxieverhältnis auszeichnet: Obwohl Rosen und Guil beispielsweise in dem elisabethanischen Theater entsprechenden Kostümierungen auftreten- „Two ELIZABETHANS passing time in a place without any visible character. They are well-dressed - hats, cloaks, sticks and all“ (Stoppard 2000a:1) - vermitteln sowohl Habitus als auch Duktus der Protagonisten, denen auch Hunter einen „twentieth-century intellect“ attestiert, einen durchaus modernen Eindruck:

Apart from a gag about the ‘fashionable theory’ of the earth going round the sun [...] no attempt at all is made to link their mental processes to the Renaissance world of corrupt grandeur in which they have roles to play. They are walking anachronisms [and] psychologically they think and feel like members of the modern audience. Both the humour and the darkness of Stoppard’s play derive substantially from this blending of ancient and modern. (Hunter 2014:40)

Diese Hypothese wird ferner durch die im Text allgegenwärtige Todesproblematik gestützt, deren Behandlung sich ebenso in ein dezidiert modernes, epistemologisch sensibilisiertes Erkenntnisregime einordnen lässt. Während das Sterben in der Shakespeare’schen Welt des *Hamlet* häufig in metaphysischen oder zumindest teleologischen Kontexten thematisiert wird – „All that lives must die/Passing through nature to eternity.“ (vgl. *Hamlet* I. ii. 74-75) - erscheint der Rückgriff auf solche tradierten Deutungsmuster für Stoppards Protagonisten beinahe als Unmöglichkeit. Ros’ und Guils Nachdenken über den Tod erweist sich stattdessen als ein säkularisiertes, geprägt von moderner Skepsis und der genuin modernen Vorstellung des Todes als vollständige Bewusstseinsauslöschung. Dieser existenziellen Angst kann nicht sedierend durch antiquierte Erlösungs- oder Jenseitsmodelle entgegengewirkt werden; vielmehr entfaltet sie in der unausweichlichen Konfrontation mit der endgültigen „extinction“, dem „Nicht-Sein“ ihre gesamte existenzielle Fatalität (vgl.

Keyssar 1975:89). In den Szenen, in welchen Shakespeare mit der Frage des „Seins oder Nichtseins“ einen potenziellen philosophischen Mobilitätsrahmen entwirft, offenbart sich bei Stoppards Protagonisten eine epistemische Ohnmacht, die sich, wie Perlette (1985:661) konkludiert, in der Nicht-Vorstellbarkeit des eigenen Todes manifestiert. Der Versuch, den Tod als etwas Reales –“a substance, entity, positivity, thing”- zu begreifen, bezeichnet er schlicht als absurd: „But the alternative is no less futile, as witnessed by Guildenstem's halting efforts to understand death through the artifice of the abstract negative: ‘No, no no....Death is...not. Death isn't....Death is the ultimate negative. Not-being.’“ In jener Negation der Sinnstiftung offenbart sich die eigentliche Funktion der protagonistischen Anachronizität, indem die historische „Fehlplatzierung“ der Hauptfiguren auf die modernistische Dezentralisierung, die inhärente Ziellosigkeit des modernen Subjekts selbst verweist.

5.3. Shakespeare in Love

5.3.1. Vermischung der Fiktionsebenen

Auch die Filmkomödie *Shakespeare in Love*, welche mit insgesamt sieben Oscars, unter anderem für das beste Originaldrehbuch, ausgezeichnet wurde (vgl. Basili/Sacco 2019:1), darf bei der fundierten Analyse von Stoppards strukturell-metareferenzieller Dramaturgie nicht fehlen. Obwohl die Erstpublikation des Stoffs in filmischer Form erfolgte und der wissenschaftliche Fokus dieser Analyse auf dramatischen Texten liegt, erweist sich das Drehbuch von *Shakespeare in Love* für das Forschungsdesiderat der vorliegenden Arbeit dennoch als relevantes Untersuchungsobjekt. Dies begründet sich insbesondere durch die spätere Ergänzung des ursprünglich von dem amerikanischen Regisseur Marc Norman verfassten Drehbuchs durch Tom Stoppard, die dem Stoff ebenjene sprachkünstlerische, metareferenzielle Gestalt verleiht, die eine Einbindung in einen dezidiert literaturwissenschaftlichen Metadiskurs nicht nur ermöglicht, sondern geradezu unumgänglich macht. Die Analyse verzichtet hierbei auf eine ausgeführte Diskussion der transmedialen Transformation des Shakespeare'schen Stoffes vom filmischen in den textuellen Raum und konzentriert sich stattdessen auf die aktualisierte Inszenierung des prototypisch Stoppard'schen pseudo-historiographischen Ansatzes. Da Stoppard sich als Urheber seines Bühnendebüts *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* sowie seinen im Jahr 1979 erstpublizierten Dramentexten *Dog's Hamlet* und *Cahoot's Macbeth* zur Entstehungszeit von *Shakespeare in Love* im Metier der

Shakespeare-Adaption bereits als Koryphäe profiliert hatte, liegt die von Kritikern häufig polemisierte Mitwirkung Stoppards an der Regie der Filmkomödie – [it is a] blunted critique of literary authorship [relying] on outmoded academic scholarship" (Burt 2000:222) - in theater- und filmwissenschaftlicher Sicht nahe.

Basierend auf Vieweg-Marks' Typologie des Metadramas, die, wie zuvor erläutert, sowohl im theater- wie auch im literaturwissenschaftlichen Diskurs modellhaft anwendbar ist, kann konstatiert werden, dass auch in *Shakespeare in Love* von einer komplexen Verschachtelung ebendieser metadramatischen Formen gesprochen werden kann. Einerseits zeichnet sich in dem Drehbuch, ebenso wie in *The Real Inspector Hound* oder *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, die Dimension des fiktionalen Metadramas ab, primär anhand der Implementierung eines Spiels-im-Spiel erkennbar, welches die szenische Darstellung der Proben zu *Romeo and Juliet* als „inner play“ in eine relationale Beziehung mit der sich auf der ersten Realitätsebene, dem „outer play“, entwickelnden Liebesbeziehung zwischen den beiden Protagonisten Will und Viola setzt. Hiermit generiert Stoppard auch in *Shakespeare in Love* ein komplexes Geflecht narrativer Ebenen, das sich durch die kontinuierliche Grenzverschiebung zwischen erzählter Realität und dargestelltem Bühnengeschehen auszeichnet, wodurch die Theaterprobe zur metareflexiven Spiegelung der Liebeshandlung wird, während diese ihrerseits als Reflexionsfolie der Probe fungiert und somit das theatrum-mundi-Motiv in exemplarischer Weise aktualisiert. Die typisch Shakespeare'sche Dramatizität und Darstellungstechnik - „their mingling of high and low comedy, but also of authenticity and anachronism, fact and fiction“ - werden in Stoppards Metaadaption stets beibehalten, was, wie Jonathan Bate (1998:355) anmerkt, das Drehbuch als intellektuelles Singularphänomen ausweist und die künstlerische Finesse des Dramatikers akzentuiert: „Tom Stoppard and his collaborators have done for Shakespeare what Shakespeare did for Cleopatra. They have transformed history into myth, and in so doing demonstrated how ,age cannot wither him, nor custom stale his infinite variety'." In diesem Zusammenhang muss auch, wie Zinn (2017:158) erläutert, die Amalgamierung von „high culture“ und „popular culture“ erwähnt werden, welche mit einer „Hollywoodization“ des Shakespeare-Stoffes bzw. des Shakespeare'schen Mikrokosmos einhergeht, die auch auf die Originalbedingungen und -konstitutionen des Elisabethanischen Theaters ausgeweitet wird: „*Shakespeare in Love* re-creates the Shakespearean theatre as a little Hollywood, it also stresses the historical peculiarities of that theatre and the academic discourses which surrounded it, particularly by its evocation of the

metaphor of the *theatrum mundi*.“ (Mayo 2003:308) Darüber hinaus finden sich Elemente des thematischen Metadramas in dem später für die Theaterbühne adaptierten Erfolgswerk, indem dem Theater als Medium eine doppelte Funktion zuteilwird: Es fungiert zugleich als thematisch-fakultatives Motiv und als Reflexionsraum des Narrativs; als Raum aufführungs- und schauspielspezifischer Fragen, was in typisch metadramatischer Manier zum einen die inhärente Künstlichkeit der Darstellung betont und den Fokus zum anderen auf das Theater als Medium und seine eigenen ästhetischen Bedingungen richtet. Ein Beispiel hierfür findet sich in der Introdution der Protagonistin Viola De Lesseps, die sich mit ihrer, unweigerlich an Shakespeares ikonische Juliet-Figur erinnernden, Amme zu einer Theateraufführung der Shakespeare'schen Komödie *The Two Gentlemen of Verona* im Whitehall Palace einfindet (vgl. Stoppard 1999:23f.). Nach der Aufführung besprechen die beiden Frauen ebendiese, was sie, vergleichbar mit Moon und Birdboot in *The Real Inspector Hound*, in die Rollen von laienhaften Theaterkritikerinnen versetzt, indem sie auf diskursiver Ebene eine kurze, verhältnismäßig oberflächliche Rezension über das Theaterstück und dessen Ensemble abgeben:

VIOLA. Did you like Proteus or Valentine best? Proteus for speaking, Valentine for looks.

NURSE. I liked the dog, for laughs.

VIOLA. But Silvia I did not care for much. His fingers were red from fighting and he spoke like a schoolboy at lessons. Stage love will never be true love while the law of the land has our heroines played by pipsqueak boys in petticoats! Oh, when can we see another? (Stoppard 2000b: 25)

Hierbei handelt es sich offenkundig um einen Metakommentar, der, neben der Kritisierung der zu Shakespeares Zeit bereits veralteten historischen Praxis des Besetzens von Frauenrollen durch Männer, auch die Theaterkunst als solche dahingehend als defizitär bezeichnet, ergo auch das Theater als Medium zum Motiv erhebt, was wiederum Vieweg-Marks' Typus des diskursivem Metatheaters entspricht. Somit zeigt sich die Werkstruktur sowohl auf diskursiver als auch figuraler Ebene durch eine omnipräsente Metareferenzialität gekennzeichnet, indem im „inner play“ sowie im „outer play“ eine epistemische Dopplung von „Schauspieler“ und „Rollenfigur“ erzeugt wird. Durch die Koexistenz und die relationale Wirkung jener metadramatischen Elemente kann die Struktur von *Shakespeare in Love* als hochgradig relational, nahezu als kaleidoskopartig bezeichnet werden, indem Realität zum Spiel und das Spiel wiederum zur Narration transformiert wird, wodurch das Drehbuch zu einem ästhetischen Raum fundamental-ontologischer Selbstbefragung avanciert. Exemplarisch für diese epistemische Schwellenüberschreitung führt Opreanu (2019:145) die dreimal wiederholte

Äußerung des Ausrufs „Oh, I am fortune’s fool!“ (*Romeo and Juliet*, II. iiiii. 136) in verschiedenen Kontexten an: “[It] posits art and life in a continuum, highlighting, in equal measure, the Aristotelian concept of art and Wilde’s ‘reverse mimesis’ (Burwick 2001:161) whereby ‘Life imitates Art far more than Art imitates Life’ (Wilde 2004:26).”

5.3.2. Frames und Reframing

Vergleichbar mit *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* handelt es sich auch bei *Shakespeare in Love* in seiner Gesamtheit um ein Reframing im Sinne einer metafikionalen Neuinterpretation. Wie bereits im Kontext des erstgenannten Werkes diskutiert, sind Neuformationen und Reinterpretationen, insbesondere bei der transmedialen Shakespeare-Adaption, nicht nur frequent, sondern geradezu unausweichlich und haben spätestens mit den postmodernen Bearbeitungen beinahe den Status als eigenes, intermediales Subgenre erlangt. Auch bei der Drehbuchadaption Stoppards und Normans handelt es sich um einen mannigfaltigen Transformationsprozess, welcher nicht nur den medialen Wechsel vom textuellen in den filmischen Raum, sondern zugleich die Aktualisierung des Stoffs für eine kommerzialisierte Bühnenversion durch den britischen Dramatiker Lee Hall als Folge des massiven Erfolgs des Drehbuchs miteinschließt. Hierbei kann folglich von einem doppelten bzw. potenzierten Reframing gesprochen werden, was Linda Hutcheon (2012:72), die, ebenso wie Vernon Young, die Adaption von Prätexten für den filmischen und/oder theatralen Raum als essenziellen ästhetischen Vorgang, als Kunstform für sich, bezeichnet: „[It it] virtually as old as the machinery of cinema itself.“ Im Zentrum des Reframings steht im spezifischen Fall von *Shakespeare in Love* also die multiple transmediale Adaption jener fikionalisierten Entstehungsgeschichte, die wohl innerhalb des kollektiven kulturellen Gedächtnisses als alleinige Antwort auf die Frage nach dem wohl populärsten Liebesnarrativ der westlichen Welt genannt würde. Im Folgenden werden also auch einzelne adaptionstheoretische Ansätze diskursiv eingebunden, derer sich unter anderem Hutcheon bedient und die jegliche Referenzwerke als „deliberate, announced, and extended revisitations of prior works“ illustrieren: „It is not a copy in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As adaptation, it involves both memory and change, persistence and variation.“ (Hutcheon 2012:173) Hierbei ist es essenziell, den referenzierten Prätext als solchen und gleichzeitig den Adaptionsprozess als konstitutives Moment anzuerkennen: Eine

solche Perspektivierung legitimiert nicht nur potenzielle Leerstellen, sondern modifiziert zugleich produktiv den Erwartungshorizont der RezipientInnen. In der Erkenntnis, dass es sich bei dem Gezeigten; der Adaption, weniger um eine starre 1:1-Reproduktion des altbekannten Stoffes, sondern um eine bewusste Adaption auf der Grundlage des Originalwerks handelt, eröffnet sich ein ästhetisches Feld, in dem echte Novität, Originalität und kreatives Reframing à la *Shakespeare in Love*, erst möglich werden. Wie im folgenden Unterkapitel dargelegt wird, erweist sich das Werk als „virtual palimpsest of texts and contexts“ (Klett 2001:25f.), innerhalb dessen immer wieder neue Rahmenverschiebungen zwischen historischer Realität, dramatischer Fiktion, theatraler Probe und Aufführung sowie deren Rezeption evoziert werden, die nicht hierarchisch geordnet sind, sondern vielmehr ein dynamisches Feld, ein dialektisches Beziehungsgeflecht zwischen Vergangenheit und Gegenwart (vgl. ebd.: 26) ergeben. Dieser inhärent mannigfache Reframingprozess operiert primär über die Verortung von William Shakespeare als Figur innerhalb seiner eigenen literarischen Matrix, innerhalb derer er nicht nur permanent zitiert, sondern als „doppelter Will“, als fiktionalisierte figurale Instanz im Orbit seines lebensweltlichen Gegenstücks neu positioniert wird. Dadurch wird auch der rezipientische Impuls geweckt, den Status des Werks als kulturellen Fußabdruck, als ästhetische Momentaufnahme anzuerkennen, als „specific cultural representation of a ‘basic ideology‘ and as a general human universal“ (Hutcheon 2006:176), welchem natürlicherweise das Potenzial für Adaption oder Transformation zugrunde liegt, was Hutcheon anhand einer Analogie zur biologischen Evolutionstheorie illustriert (vgl. ebd.:177). Dies manifestiert sich in *Shakespeare in Love* neben der szenischen Präsenz des „doppelten Will“ vor allem durch das gedoppelte Ausspielen bestimmter Konfliktkonstellationen, Topoi oder dezidiert theaterästhetischer Motive, welche in einer Spiegelstruktur zugleich innerhalb der Bühnenhandlung (des Stücks, das im „inner play“ geprobt wird), und im „outer play“, der „Realität“ der Bühnenpersonen, auftreten. Somit existieren die Geschehnisse auf der Bühne parallel; in variiert oder ironisch gebrochener Form, in der erzählten, „realen“ Ebene der Figureninteraktion bzw. -handlung, was auf die Parallelisierung, auf die Verschmelzung der beiden Abstrakta Kunst und Leben zu einem reziproken Bedeutungsrahmen verweist. Während Will und Viola in die Rollen der Shakespeare’schen unglücklich Liebenden schlüpfen, erfährt die verbotene Liebe eine Duplizierung, eine ästhetische Verdichtung auf der äußeren Realitätsebene, welche die Realität als Spiel und das Spiel als Realität inszeniert. Diese Ebenenamalgamierung erreicht ihren Höhepunkt im Curtain

Theatre, als Viola anstelle des präpubertären Eunuchen spontan die weibliche Hauptrolle der Julia übernimmt, als seine Stimme in der Aufführungssituation versagt (vgl. Norman/Stoppard 2000b:105). Nach Mercutios Tod setzt ein atmosphärischer Umschlag ein – “the tone of the playing is unlike anything we have seen before: without bombast, intense and real” (ebd.:106) – der die strukturelle Spiegelung des Narrativs selbstreferenziell als solche ausweist. Hinter der Bühne wiederholt sich das Aufeinandertreffen von Will und Viola als Spiegel der Konstellation Romeo/Juliet auf der Fiktionsebene des „outer play“. Zugleich markiert die leitmotivisch eingesetzte Sentenz „I am fortune’s fool“, auf beiden Realitätsebenen, inner wie outer play, gleichermaßen wirksam, die zunehmende Durchdringung der Ebenen und fungiert als Index für das finale Ineinanderfallen von Realität und Fiktion: „We cannot tell whether this is the play or their life. The audience, and the rest of the world, might as well not exist.” (Ebd.:107)

5.3.3 (Zeit)Geschichte und Epistemologie

Im Zentrum dieser Neubearbeitung, welche die Entstehungsgeschichte des Shakespeare’schen Erfolgsstücks *Romeo and Juliet* im metafiktionalen dramaturgischen Rahmen einer Binnenerzählung nachzeichnet, steht der Auftragsdramaturg Will Shakespeare, dessen Leben an der Armutsgrenze im elisabethanischen London des 16. Jahrhunderts von Henslowes Auftrag unterbrochen wird, ein komödiantisches Bühnenstück mit dem Titel *Romeo and Ethel, the Pirate’s Daughter* zu inszenieren. Nachdem er sowohl bei der Verschriftlichung des dramaturgischen Werks als auch bei der Auswahl der geeigneten Schauspieler, insbesondere der männlichen Hauptrolle, auf Komplikationen stößt, kann Viola de Lesseps, die literarisch und poetisch gebildete Tochter eines wohlhabenden Kaufmanns, verkleidet als junger Mann namens Thomas Kent die Rolle des Romeo ergattern. Der verheiratete Will, welcher die sozial-hierarchisch höhergestellte Viola auch in ihrer wahren Identität kennenlernt, fühlt sich sowohl affektiv als auch künstlerisch von ihr inspiriert, sodass sich die verbotene Liebe zwischen den beiden Figuren unmittelbar in die strukturelle und diegetische Gestaltung des entstehenden Bühnenwerks einschreibt.

Hinsichtlich der historischen Dimension des Stücks muss an dieser Stelle ein Exkurs in Todd F. Davis‘ und Kenneth Womacks Aufsatz über die Kategorisierung von *Shakespeare in Love*

als Metanarrativ im Zeichen des Postmodernismus erfolgen. Die Anglisten, die das Drehbuch im Kontext autoreferenzieller ästhetischer Strategien des Postmodernismus verorten, akzentuieren, dass das Werk eine Vielzahl historischer und kultureller Perspektiven der „Shakespeareana“ (Davis/Womack 2005:155) integriert, die das Bewusstsein des Publikums für seine Stellung als Zeuge einer narrativen Konstruktion, einer bewusst artifiziellen Repräsentation der präsentierten Wirklichkeit, schärfen sollen. Denn wie bereits erläutert, handelt es sich auch bei *Shakespeare in Love* um einen pseudohistorischen Zugang, was wiederum deutliche Parallelen mit dem typisch postmodernen Credo der illusionären Dekonstruktion und disjunktiven Synthese nach Gilles Deleuze und Félix Guattari (1970:54) aufweist. Auch der in dieser Untersuchung wiederholt rezitierte Ihab Hassan (1987:229f.) nimmt in seinem gleichnamigen Werk auf den sogenannten „Postmodern Turn“ in der Kunst ab dem 20. Jahrhundert Bezug, wobei er konstatiert: „[I]f postmodernism points at all any way, it points now to something beyond mourning or nostalgia for old faiths, points, in many directions at once, to belief itself, if not renewed beliefs. The time for sterility is past.“ Ebenjenes prototypisch postmodernistische Streben nach Normdekonstruktion und antimimetischer Desillusionierung, einhergehend das mit der Erkenntnis einer grundlegenden Nicht-Originalität jeglicher künstlerischen Darstellung, legitimiert auch die Omnipräsenz von intertextuellen Verweisen, die sich als roter Faden durch Stoppards Œuvre zieht. Zugleich bricht *Shakespeare in Love* mit der Vorstellung eines originären Autors und inszeniert sich stattdessen als kollaboratives, intertextuell angereichertes Projekt, als Spiel mit historiographisch-liturgisch aufgeladenen Einzelteilen. Dementsprechend muss das Werk, wie Frederic Jameson (199:67) argumentiert, als postdramatisches Mosaik behandelt werden, dessen Inkludierung von Prätexten oder künstlerischen Bearbeitungstraditionen nicht nur essenziell, sondern geradeweg konstitutiv für das postmodernistische Kunstschaffen ist: „[W]e are now, in other words, in ‘intertextuality’ as a deliberate, built-in feature of the aesthetic effect, and as the operator of a new connotation of ‘pastness’ and pseudo-historical depth, in which the history of aesthetic styles displaces ‘real’ history.“

Obwohl bei *Shakespeare in Love* also durchaus von einem historiographisch stark angereicherten Werk gesprochen werden kann, wird der anfängliche Eindruck von historischer Akkuratess mit dem Fortschreiten des Stücks sukzessive unterminiert, indem Unstimmigkeiten zunehmend radikal offengelegt werden. Es wird deutlich, dass es sich bei dem Setting um eine strategisch fiktionalisierte Rekonstruktion des Elisabethanischen 16. Jahrhunderts

handelt, die von akribischer Recherchearbeit und historischer Inkongruenz gleichermaßen zeugt. So wird beispielsweise der Londoner Pestausbruch von 1592-1594 zunächst als historisch plausibler Anlass für die zwölfwöchige Schließung von Henslowes Theater eingeführt (vgl. Stoppard/Norman 2000b:10), was nur 18 Seiten später durch die ironisch leichte Wiedereröffnung der Theaterhäuser und Henslowes lakonischen Kommentar parodistisch unterlaufen wird. Dadurch dekonstruiert die folgende Szene das historische Pathos des Epidemiekontextes, indem sie dieses für die Londoner Theaterkunst durchaus existenzielle Dilemma in die Routine eines Geschäfts voller „insurmountable obstacles“ und „bagatelles“ überführt:

FENNYMAN. The theatres are all closed by the plague!

HENSLOWE. Oh, that.

FENNYMAN: - by order of the Master of the Revels!

HENSLOWE. Mr. Fennyman, let me explain about the theatre business. (they stop) The natural condition is one of insurmountable obstacles on the road to imminent disaster. Believe me, to be closed by the plague is a bagatelle in the ups and downs of owning a theatre. (Stoppard, Norman 2000b:28)

Auch die an Sigmund Freud erinnernde Figur des Trauminterpretators, Alchemisten und „priest of psyche“ Dr. Moth, welcher sich Will in einer Weise annimmt, die als direkte Referenz auf die sich im späten 19. Jahrhundert etablierende Psychoanalyse interpretiert werden kann, akzentuiert diese Dimension der bewussten Pseudohistorizität: „Will lying on a couch, on his back. His eyes are closed. Dr. Moth sits by the couch, listening to Will and occasionally making a note on a pad he holds on his knee. What we have here is nothing less than the false dawn of analysis. The session is being timed by an hourglass.“ (Ebd.:13) Durch diese den Dramentext prägende Hybridisierung aus historisch akkuratem Setting und dem gezielten Einsatz anachronistischer, ahistorischer Elemente wird in *Shakespeare in Love* eine ironische Distanz evoziert, in der die Fiktion den historischen Anspruch transzendiert. Durch die gezielte stilistische Irritation dessen, was historisch erwartbar wäre, wird dem Publikum, ganz im Sinne des postmodernistischen Metanarrativs, die inhärente Künstlichkeit der gesamten Szenerie in einer bewussten Illusionsbrechung verdeutlicht; ihre pointierte historiographische Ambiguität als zentrale Dekonstruktionsstrategie zwischen literarischer Neubearbeitung und historischer Grundlage profilierend.

5.3.4. Intertextualität

Im Kontext der ständigen Referenz auf den Titelhelden scheint es selbsterklärend, dass sich das Drehbuch maßgeblich von intertextuellen Verweisen geprägt zeigt, wobei das Interdependenzverhältnis von literarischem Kanon und schriftstellerischer Originalität bei

den Referenzen auf das Œuvre Shakespeares offensichtlich besonders deutlich hervortritt: „The authors exploit to the full well-known Shakespeare quotations, as entire passages from *Romeo and Juliet* and *The Two Gentlemen of Verona* are recited and/or performed, and at the end there is an overt allusion to *Twelfth Night*. At the same time, shorter quotes from *Hamlet*, *The Tempest*, and *The Sonnets* are present throughout the text.” (Bello 1999:161) Um die intertextuelle Dimension von *Shakespeare in Love* möglichst differenziert erfassen zu können, ist zunächst zu verzeichnen, dass der Rekurs auf Shakespeare als namensgebende Instanz lediglich den sichtbarsten, jedoch keineswegs den vollständigen Rahmen der intertextuellen Verflechtungen bildet. Ein distinktives Charakteristikum des Shakespeare’schen Schreibstils, das von Stoppard und Norman bewusst adaptiert wird, stellt die ausgeprägte Metatextualität seines eigenen Œuvres dar: Shakespeare exponiert den Schreibprozess in seiner iterativen Struktur als Instrumentarium der poetischen Darstellung und entwirft damit selbst bereits ein autorreflexives Bild des kreativen Schaffensprozesses, das in seiner berühmten Sammlung *Shakespeares Sonnets* (1609) sowie in *Hamlet* (1623) paradigmatisch zum Ausdruck kommt (vgl. Lazarenko 2021:108). Obwohl das schriftstellerische Schaffen Shakespeares also den zentralen Referenzraum des Drehbuchs bildet, innerhalb dessen sich die *dramatis personae* bewegen; erweist sich dieser Raum als strukturell und semantisch gleichermaßen durchlässig, geprägt von einer Vielzahl additiver intertextueller Signale (u.a. Referenzen auf Christopher Marlowes Werke *Doktor Faustus* und *Massacre at Paris*, oder Miguel de Cervantes’ *Don Quichote*), pseudohistorischen Allusionen und poetologischen Selbstkommentaren, die sich in das komplexe Mosaik von Stoppards Dramentextkonstellation einschreiben. Somit kann das Drehbuch in postmodern-dramentheoretischer Perspektivierung als genuin metatextuell ausgewiesen werden, was sich laut Hutcheon (1988:7) auf ästhetischer Ebene vor allem in der Pseudohistorizität von der in *Shakespeare in Love* expressionierten Untrennbarkeit von Kunst und Lebenswelt – „or human imagination and order versus chaos and disorder“ - manifestiert, dem die humanistische Trennung dieser beiden Entitäten im Konstrukt eines Metanarrativs (*grands récits*) zugrundeliegt: “[This separation] no longer holds. Postmodernist contractory art still instills that order, but it then uses it to demystify our everyday processes of structuring chaos.” (Ebd.: 8) Im Kontext der überdeutlich hervortretenden intertextuellen Anreicherung betont auch Frederic Jameson (1991:20), dass es sich dabei um einen intendierten, in den Dramentext eingewobenen Ausdruck seiner eigenen ästhetischen Wirkung handelt: „[It is]

the operator of a new connotation of ‘pastness’ and pseudo-historical depth, in which the history of aesthetic styles displaces ‘real’ history.” Unter der Prämisse, dass *Romeo and Juliet* paradigmatisch für den Kanon westlicher Liebesnarrative steht, stellen die Figuren Romeo und Juliet längst kulturelle Signifikanten dar, die selbst jenseits ihrer textuellen Rezeption spontan den Topos der tragischen Liebe im westlichen Kulturgedächtnis aktivieren. Damit avanciert Shakespeares im Jahr 1597 erstaufgeführte Tragödie laut Majorie Garber (2005:13) zu einem transepochnalen motivischen Prototypus, in dem Romeo und Julia „ubiquitous examples of young love, its idealism and excess” verkörpern, was auch das Distinktionsmerkmal ausmacht und damit gewissermaßen auch die Kanonizität, die bis ins 21. Jahrhundert fortbestehende Popularität der Geschichte, begründet: „[T]he levels of metanarration in Norman and Stoppard’s screenplay provide subtle but profuse cultural and literary references. Shakespeare’s [...] prodigious cultural influence obviously make this kind of easy recognition possible.” (Davis/Womack 2005:139) Jenes Spiel mit Kanonizität und Autorschaft kommt in *Shakespeare in Love* exemplarisch in der dritten Szene des ersten Aktes zum Ausdruck, die den Protagonisten beim kreativen Entstehensprozess präsentiert: Will ringt mit dem Schreiben, spezifisch mit der Gestaltung seiner eigenen Unterschrift (vgl. Stoppard/Norman 2000b:7f.), was den ebenfalls realhistorischen Theaterleiter Phillip Henslowe, von Stoppard als „businessman with a cash flow problem“ (ebd.:3) charakterisiert, dazu veranlasst, ihn an seine vertraglichen Verpflichtungen, ein neues Stück für die Wiedereröffnung des Rose Theatres zu schreiben, zu erinnern:

HENSLOWE. Will! Where is my play? Tell me you have it nearly done! Tell me you have it started.
 (Desperately) You have begun?
 WILL. (struggling with his boots). Doubt that the stars are fire, doubt that the sun doth move...
 HENSLOWE. No, no, we haven’t the time. Talk prose [...] (Ebd.: 8f.)

An dieser Stelle kann selbst Wills Unschlüssigkeit über die eigene Signatur als intertextueller Baustein interpretiert werden, den Catherine Belsey (1993:53) mit der Namensgebung in Shakespeares wohl populärster Liebesgeschichte parallelisiert: „The name is a trapping, inessential, inherited or given, a reminder that the individual’s autonomy is always imaginary, the effect of a place allotted by others, by the family, by a whole culture.“ Die dramatis persona Will Shakespeare, die, wie bereits ausgeführt, als doppelt codierte Figur auftritt, kann somit selbst als anthropomorphisierte intertextuelle Autoreferenz gelesen werden, was die Komplexität auf der Ebene der Figurenkonstellation durch seine hier auf die Spitze ge-

triebene Selbstreferenzialisierung in Form des doppelten bzw. potenzierten Will als paradigmatisch metareferenziellen Kunstgriff ausweist. Bei der zuletzt rezierten Szene findet der Intertextualisierungsprozess hingegen auf zwei verschiedenen Ebenen statt: Indem Will selbst in einer intelligenten Verweisstruktur aus dem realhistorischen Werk *Hamlet* zitiert – „Doubt that the stars are fire, doubt that the sun doth move”- (*Hamlet* II, ii. 124-125), wird in dieser Sequenz neben ihrer offenkundigen metaphorischen Expressionskraft auch Wills eigenes Verhältnis zum hier auf einer Metaebene behandelten theatralen Schaffensprozesses thematisiert, der sich Henslowes drängender Manier durch dieses ebenso antizipatorische wie illusionsbrechende Selbstzitat entgegensetzt. Zugleich fungiert dieses als prototypisch metatheatraler Gestus, durch den sich Shakespeares fiktionalisierter Gegenpart innerhalb seines eigenen dramaturgisch-poetischen Mikrokosmos positioniert, wobei Henslowes ironischer Einwurf „Talk prose“ einen desillusionierenden Kontrast zwischen dichterischer Erhöhung und pragmatisierter, „grauer“ Alltagsrede (vgl. Pacheco 1998:23) herstellt.

5.3.5. Ironie, Parodie und pastichehafte Ästhetik

Ein zentrales Element des *Shakespeare in Love*-Projekts stellt die für Stoppard prototypische Implementierung von parodistischen, ironischen oder pastichehaften Elementen dar, wobei das Drehbuch, wie Bello (1999:159) betont, noch besser als die filmische Umsetzung den burlesquen Charakter des Werks einfängt. Zudem ist *Shakespeare in Love*, wie sowohl Norman als auch Stoppard bestätigen, deutlich von Caryl Brahms ebenfalls neo-elisabethanischer Komödie *No Bed for Bacon* (1941) inspiriert, was auch anhand der Pastichehaftigkeit auf der Ebene der *dramatis personae* evident wird: „[T]he screenwriters imitate[d] the general humorous atmosphere of the novel, but they also lifted several other essential elements as well, such as the name of the female protagonist -Viola-, her taste for plays, her infatuation with young William Shakespeare, her male disguise [...]“ (ebd.:159) Ein prägnantes Exempel für eine solche ironische Brechung findet sich in der Implementierung der historischen Figur des populären elisabethanischen Schriftstellers und Zeitgenossen Shakespeares Christopher Marlowe, mit dem Will in einen Dialog über die bevorstehende Inszenierung dessen ebenfalls realhistorischen Dramas *The Tragical History of Doctor Faustus* tritt:

WILL. (Cont'd): I hear you have a new play for the Curtain.

MARLOWE. Not new – my Doctor Faustus.

WILL. I love your early work. “Was this the face that launched a thousand ships and burned the topless towers of Ilium”? (Stoppard/ Norman 2000b: 34)

Bei letzterem Zitat handelt es sich um eine originale Verszeile aus Marlowes *Doctor Faustus*, welches Will als das „early work“ des renommierten und zur Spielzeit – „SUMMER 1593“ (vgl. ebd.:3) – bereits als Schriftsteller etablierten Zeitgenossen bezeichnet, was aus verschiedenen Gründen als Paradebeispiel des Stilmittels der intertextuellen Ironie bezeichnet werden kann: Einerseits wirkt das Lob deplatziert, auch durch die Homers *Illiad* referierenden pathetisch-heroischen Verse, da es eine Umkehrung der traditionellen Hierarchie zwischen dem jungem Nachwuchskünstler, als welcher der fikionalisierte Shakespeare inszeniert wird, und dem angesehenen Dramatiker impliziert, wodurch die soziale Beziehung zwischen den beiden dramatis personae in der Situationskomik subversiv unterlaufen wird. Zudem handelt es sich offensichtlich um eine temporale Absurdität, da es für Shakespeare nicht möglich ist, von Marlowes „early work“ zu sprechen, weil damit selbstredend die Prämisse eines „late works“ einhergeht, das aus Figurenperspektive betrachtet ja in der unbekannten Zukunft liegt. Der fikionalisierte Shakespeare spricht hier also aus der retrospektiven Perspektive eines modernen Literaturwissenschaftlers, was die Stellung von *Shakespeare in Love* als charakteristisch metadiskursives Konstrukt reaktentuiert. In diesem Kontext argumentieren auch Davis und Womack (2005), dass das von Stoppard und Norman kollaborativ verfasste Drehbuch durch seine omnipräsente selbstbewusste Narrativität zu einem paradigmatischen Exempel des postmodern-leitmotivischen Spannungsfelds zwischen literarischer Kanonizität, konstitutiver Perspektivität und erzählerischer Konstruktion wird:

[M]etanarration ultimately reduces the distance between viewer and text in *Shakespeare in Love*. Seeking to diminish the boundaries of composition allows Norman and Stoppard to move beyond typical postmodern conceptions of narrative dislocation and to proffer a kind of postmodern humanism that champions creation over negation, presence over absence. (Davis/Womack 2005:155)

Die Pastichehaftigkeit bzw. Imitationsästhetik der gesamten Szenerie wird unter anderem durch die Entwicklung der Liebesbeziehung zwischen Will und Viola unterstrichen, welche, ebenso wie Shakespeares Protagonisten, die Ausweglosigkeit ihrer eigenen Situation erkennen, was Will bei Stoppard und Norman zu der Einsicht verhilft, dass das Werk von der ursprünglich geplanten Komödie längst zur Tragödie geworden ist: „VIOLA. Oh, but it will end well for love?/WILL. In heaven, perhaps. It is not a comedy I am writing now. A broad river divides my lovers – family, duty, ate – as unchangeable as nature.“ (Stoppard/Norman 2000b:87) Diese Parodisierung von und ironische Parallelisierung mit dem Prätext verdichtet sich auch in der Szene des gemeinsamen Bordellbesuchs der „viscious army of actors“ (ebd.:102), der als Knotenpunkt divergierender Diskursebenen fungiert. Einerseits wird der

Lokus selbst häufig als klassischer Topos der Komödie und der frühneuzeitlichen Theaterwelt eingesetzt, in dem private wie künstlerische Konfliktlinien kulminieren. Andererseits wird hier nicht nur Wills Status als verheirateter Mann, sondern auch die Nachricht von Marlowes gewaltsamem Tod offengelegt, den Lord Wessex im Gespräch mit Viola und ihrer Amme generalisierend als „A great loss to playwriting, and to dancing“ umschreibt; ein Missverständnis evozierend – „Viola seems catatonic“ (ebd.: 83) –, das strukturell an die das tragische Schicksal der Protagonisten besiegelnde fatale Fehlinformation in *Romeo and Juliet* erinnert. In *Shakespeare in Love* wird diese ursprünglich dramatische Peripetie zwar vorerst zum atmosphärischen Wendepunkt vom spielerischen, leichten Tonfall zur tragischen Brechung des Narrativs, die jedoch unmittelbar ironisch unterlaufen wird, indem der totgeglaubte Will lebendig und durchnässt (vgl. ebd.: 84) bei Marlowes Begräbnis auftaucht, die tragische Szenerie in eine burleske Geisterparodie transformierend. Die spätere Enthüllung, dass Marlowe nicht gewaltsam getötet wurde, sondern sich versehentlich selbst erstochen hat, erfolgt während eines explizit *Hamlet* reminiszierenden Fechtduells zwischen Will und dem ebenfalls um Viola werbenden Lord Wessex (vgl. ebd.: 118), womit auch die Duell-Szenerie ihrer tragischen Finalität entleert wird. Die Enthüllung dekonstruiert retrospektiv jegliche mit der Komparation mit *Hamlet* einhergehende heroische oder konspirative Lesart und unterstreicht somit die antiteleologische Struktur des Narrativs. Auch mit der ersten gemeinsamen Nacht von Will und Viola wird eine parodistische Spiegelung der entsprechenden Szene aus *Romeo and Juliet* evoziert: Während Juliet im Original versucht, Romeo durch die Behauptung, es sei die Nachtigall und nicht die Lerche, deren Gesang die Liebenden in den frühen Morgenstunden hören, die Illusion einer fortdauernden Nacht aufrechtzuerhalten, erfährt diese Konstellation bei Stoppard und Norman eine bewusst komische Brechung. An die Stelle von Nachtigall und Lerche – „It was the nightingale, and not the lark,/That pierced the fearful hollow of thine ear“ (*Romeo and Juliet*, III.V.2099f) – treten hier Eule und Hahn – „WILL. No, the morning rooster woke me/VIOLA. It was the owl [...]“ (Stoppard/Norman 2000b:55), wobei es sich um eine Substitution handelt, die den hohen metaphorischen und poetischen Gehalt der Shakespeare'schen Vogelbilder durch bewusst profane, alltäglich scheinende Referenzvisionen ersetzt. Gerade in dieser Verschiebung vom lyrisch aufgeladenen, poetisch kraftvollen Naturzeichen zur trivialeren Tiermetaphorik wird der parodistische Charakter der Szene auch auf poetologischer Ebene offengelegt, indem die prätextuelle Nähe nicht verborgen, sondern ironisch entzaubert wird.

5.3.6. Wiederholung und motivische Zirkularität

Es ist zu betonen, dass das in *Shakespeare in Love* als konstanter Bezugspunkt etablierte Element der Metatextualität selbst einer Rekurrenz- und Reproduktionslogik folgt. Wills im vorigen Unterkapitel angeführtes Üben seiner eigenen Signatur fungiert hierfür als Beispiel, insofern die wiederholte Selbstbezeichnung die metapoetische Reflexionsbewegung auf der Ebene einer performativen Geste konkretisiert: “Will is practising his signature, over and over again. ‘Will Shagsbeard...W. Shakspur...William Shasper...’ Each time he is dissatisfied, and each time he crumples, and tosses it away.” (Norman/Stoppard 2000b:4) Diese Sequenz, die stilistisch wie motivisch an das von Caryl Brahms und S. J. Simon verfasste und von Stoppard für die Bühne adaptierte Stück *No Bed for Bacon* (1985) erinnert, verweist auf die in der Shakespeareforschung vielfach diskutierte Problematik der instabilen Autorsignatur und der fluiden Textüberlieferung (vgl. Lazarenko/Torkut 2021:107f.). Indem Stoppard und Norman Shakespeares eigens genannte Namensvariationen inszenatorisch einbinden, übertragen sie das Prinzip der textuellen Unbeständigkeit in eine visuell-komische Geste der Selbstparodie, wodurch das rekursive Einüben der Signatur zur performativen Metapher für die fortwährende Reproduktion des Shakespearemythos wird. Zugleich impliziert diese szenische Repetition, dass die motivische Koexistenz divergierender Schreibweisen desselben Namens auch textuelle Multiplikationen auf der Metaebene legitimiert, indem, wie Geal (2014:442) argumentiert, jeder Versuch, „Shakespeare“ zu schreiben, zur symbolischen Neuschöpfung des Autors selbst wird: „This account of authorship mystifies the writing of Shakespeare's plays into a process that only a superhuman or an idiot savant could execute, foregrounding a mythic conception of authorship while simultaneously denying the true author.“ Kingley-Smith (2019:162) verweist in diesem Zusammenhang auf Barthes’ bereits erwähnten literaturtheoretischen Aufsatz *La mort de l’auteur* (1968), dem sie die Unsterblichkeit des Shakespeare’schen Kanon entgegenstellt: „[Popular culture may deploy] contemporary scholarship which threatens to undermine its conception of the author, [but] the author [Shakespeare] emerges triumphant, more formidable after his encounter with the giant-killers of poststructuralism.“ Die detaillierte Analyse der Werkstruktur zeigt zudem, dass vor allem das stückkonstitutive Mystifizierungsmoment auf dialogischer wie motivischer Ebene einer seriellen Wiederholungs- und Variationslogik folgt. Dieses Prinzip wird erstmals szenisch referiert, als Fennyman und Henslowe die pandemiebedingte Schließung

der Londoner Theater besprechen, wobei dasselbe sprachliche Muster - als Topos der Mystifizierung - in drei verschiedenen Szenen; im Dialog Henslowe/Fennyman, Henslowe/Will sowie Will/Viola; kontextuell variiert und reinszeniert wird. Auf diese Weise wird ein wiederkehrendes, diegetisch übergreifendes Diskursschema etabliert, das nicht nur auf seine eigene Gemachtheit verweist, sondern auch die semantische Verdichtung des stückkonstitutiven Mystifizierungsprinzips vorantreibt:

FENNYMAN. So what do we do?	WILL (to HENSLOWE). We are lost.	HENSLOWE. Juliet does not come on for twenty pages. It will be all right.	VIOLA. But all ends well.
HENSLOWE. Nothing. Strangely enough, it all turns out well.	HENSLOWE. No, it will turn out well.	WILL. How will it?	WILL. How does it?
FENNYMAN. How?	WILL. How will it?	HENSLOWE. I don't know. It's a mystery.	VIOLA. I don't know.
HENSLOWE. I don't know. It's a mystery (Norman/Stoppard: 2000b:18)	HENSLOWE. I don't know, it's a mystery" (Norman/Stoppard 2000b:101)	(Norman & Stoppard, 2000b:103)	It's a mystery. (Norman & Stoppard, 2000b:116)

Die Szenen weisen sich durch dieselbe rhetorische Konstellation aus: Jede dieser Dialogsequenzen hat dieselbe Ausgangssituation und sämtlichen Sequenzen liegt die Prämisse des bevorstehenden Schauspiels, respektive des Lebens, zugrunde, dessen prophezeites Scheitern stets der lakonisch vorgetragene Satz „I don't know, it's a mystery“ entgegengesetzt wird. Die Wiederholung dieser Dialogformel, die sich in jeder Szene performativ bewahrheitet, verwandelt die vermeintliche Redundanz der sprachlichen Repetition in ein selbstreflexives dramaturgisches Prinzip: das Paradox, dass aus dem Nichtwissen („I don't know“) das antikausalistische Gelingen („It all turns out well“) resultiert. In seiner seriellen Struktur eröffnet der Satz zugleich eine metahistoriographische Perspektive, indem er suggeriert, dass hier eigentlich aus der Perspektive eines (Literatur-)Historikers gesprochen wird, der Shakespeares Werkdiegese retrospektiv reflektiert. Der Text inszeniert den Rekonstruktionsprozess des Œuvres folglich aus fragmentarischen Überlieferungen, lückenhaften Befunden und immer wieder angezweifelter Autorschaft, deren strukturelle Zusammenhänge ein weiteres Mosaik des Mysteriums William Shakespeare verkörpern, das aus der Sicht eines Forschers als eigenständiges ästhetisches Verfahren mimetisch nachgebildet wird. Die ikonisch-sentenziöse Satzsequenz „It's a mystery“ verweist hierbei einerseits auf das in der modernen Shakespeareforschung häufig diskutierte Mysterium des Überlieferungsprozesses der insgesamt 38 Stücke seines dramatischen Œuvres und andererseits, wie Gaber (2000:198) anmerkt, auf die sich über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg erstreckende Entwicklung „von buchkund-

lichen Methoden, die Druck und Buch aufgrund ihrer analysierbaren handwerklichen Entstehung als Zeugen für die Verlässlichkeit ihres Inhalts aufriefen.“ Weiterführend argumentiert Garber, dass die kumulative Traditionsbildung eines stets zeitgebundenen Shakespearebildes die nur noch in Spurenelementen erkennbare Primärgestalt überblendet: „Schon die ersten Zeugnisse für die Werke, nämlich die Quarto- und Foliodrucke, sind Kopien oder Kopien von Kopien. Die vor den Drucken liegende Textüberlieferung in Handschriften bis zurück auf die originalen Niederschriften des Autors ist sämtlich verloren.“ (Ebd.:198)

5.3.7. Metasprachlichkeit

Auch in metasprachlicher Perspektive erscheint Shakespeares Œuvre als zentrales Referenzwerkzeug, wobei, ebenso wie in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, die Shakespeare'sche Poetik an den Habitus des modernen Intellektualismus gekoppelt ist. Da die Zuschreibung der Textarbeit am Drehbuch zwischen Norman und Stoppard in sekundärliterarischen Quellen und Interviews uneinheitlich ausfällt, spricht viel dafür, dass Stoppards zur Publikationszeit des Drehbuchs bereits fast drei Jahrzehnte andauernde Tradition metatheatraler Praxis, wie am Beispiel von *Arcadia* und *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* dargelegt, stark in die Sprachökonomie von *Shakespeare in Love* eingeschrieben ist. Auch in letzterem Dramentext wird mit der Kanonizität Shakespeares gespielt, wobei die dauerhafte Adaptionsbegeisterung vor allem unter den Bedingungen eines popularisierten Postmodernismus eine markante Steigerung erfährt, die Katherine E. Kelly (zit. n. Levenson 2001:15) in *The Cambridge Companion to Tom Stoppard* (1991) als „surge in interartistic quotation, mimicry and appropriation of various kinds in Western arts of the past several decades“ bezeichnet. Wie im Vorigen aufgezeigt, spielt Stoppard in seinem dramatischen Werk mit textueller Interpenetration, von Kelly (ebd.:121) als „textual doubling“ bezeichnet, deren Prinzip eine permanente Um- und Neuformung sprachlicher Parameter ist. Diese Prozessualität ist nicht nur strukturell in *Shakespeare in Love* sedimentiert, sondern markiert sich selbst auch als metareferenzielles Gefüge innerhalb des Textes reflektiert. Heebon Park-Finch (2012:6) ergänzt Kellys Perspektive, indem sie dieses “textual doubling” ausdrücklich auf die linguistische Ebene - puns, foreign languages (translated and not), invented languages (translated and not), double entendres, and malapropisms' - überträgt: „[It] is paralleled in his dramatic structure, which often 'doubles (or trebles or quadruples) itself within the play' and in his predilection for 'doubling, mirroring, or twinning characters' along with

'all the devices of linguistic twinning.' (ebd.:6f.) Ebendieses "doubling" wird in Normans und Stoppards Drehbuch als Instrumentarium der sprachlichen Ironisierung eingesetzt, innerhalb derer Wiederholungen als strukturelles Merkmal quantifizierbar werden und Ambivalenz beinahe als semantische Strategie erscheint. Dies verdeutlicht sich anhand der pragmatischen Varianzstruktur der Sprachmuster durch das Mittel der performativen Ironie, dem die doppeldeutige Verwendung, die textuelle Dopplung der ausgewählten Sprachparameter zugrunde liegt. Auf struktureller Ebene kann somit festgestellt werden, dass die sprachliche Dimension von *Shakespeare in Love* durchgehend auf der epistemischen Schwelle zwischen Illokution und Perlokution, zwischen komischer und tragischer Semantisierung oszilliert, indem durch die Abwandlung von Zeilen aus *Romeo and Juliet* – „Gregory, remember thy swashing blow“ (*Romeo and Juliet* I.i.73) – mit humoristisch verzerrten Auslassungen oder Modifikationen – „Gregory, remember thy washing blow“ (Norman/Stoppard 2000b:50) der prozesshafte, antiteleologische Charakter des Werks akzentuiert wird. Diese Verkehrrungsstrukturen fungieren als Spiegel einer Versprachlichung durch Performanz, welche die Textsequenz als scheinbar arbiträre und austauschbare Redehandlung präsentiert. Exemplarisch hierfür operiert auch Wills nächtlicher Eintritt in den Garten der De Lesseps' mit der Absicht, Viola aufzusuchen, als intertextuelles Tableau zu *Romeo and Juliet*: Die Referenz manifestiert doppelt; ikonisch in der Topographie der Balkonkonstellation und linguistisch im Ausruf „Oh, I am fortune's fool, I will be punished for this“, bevor die mise-en-scène durch Wills anschließenden Sturz vom Baum eine komische Volte erhält. Der erste Part dieses Ausrufs wird an verschiedenen Stellen innerhalb des Drehbuchtextes wiederholt (vgl. ebd.:36,106), was ihn einerseits als weiteren Fiktionalitätsmarker und andererseits als intertextuellen Verweis auf das Wilde'sche Postulat "Life imitates Art far more than Art imitates Life" (Wilde 2004:26) ausweist, dem das Prinzip der „reverse mimesis“ (Burwick zit. n. Opreanu 2019:146) zugrunde liegt: „Occupying an equally prominent place at the centre of two crucial scenes that not only blur the boundaries between reality and fiction but also mark the beginning and ending of Will and Viola's short-lived romance, this leitmotif helps create a sense of circularity.“ Der in *Romeo and Juliet* existenzielle Moment der tragischen Selbsterkenntnis Romeos, der zu spät die Schicksalhaftigkeit der jungen Liebe erkennt, wird zum Exempel des Stoppard'schen linguistischen Doppelspiels, indem sich Wills Vorahnung bereits Sekunden später durch den Sturz, inszeniert in einer physisch grundierten Redehandlung, bewahrheitet.

Ein weiteres Beispiel der metadiskursiven Kommentierung stellt die wiederkehrende Redewendung „I don’t know, it’s a mystery“ dar, die als Leitformel Stoppard’scher Sprachpraxis operiert und sich als ironischer Metakommentar auf das Prinzip der Narrativität selbst inszeniert, indem sie die Sinnproduktion als grundsätzlich prekär ausstellt. Zusätzlich avanciert der Satz in seiner zyklischen Reiteration (vgl. z.B. ebd.:18,101,122) zu seiner eigenen Selbstzitation und ist daher weit mehr als nur ein „Running Gag“ mit epistemologischem Tiefgang; vielmehr wird Sprache hier als performatives Ritual, als poetische Kraft inszeniert, indem das Bekenntnis „It’s a mystery“ die Handlung paradoxerweise erst vorantreibt. Die Szene erinnert in ihrer ironischen Selbstbezüglichkeit an die Dialogstrukturen zwischen den Theaterkritikerfiguren Birdboot und Moon in Stoppards *The Real Inspector Hound*, in welchem, wie im Folgenden noch aufgezeigt wird, ebenfalls eine ästhetisch-parodistische Verdopplung und damit kritische Exponierung der Relation von „play-within-a-play“ und Rezeptionsästhetik stattfindet.

5.4. Travesties

5.4.1 Überlagerung der Fiktionsebenen

Tom Stoppards „intellectual comedy“ *Travesties*, im Jahr 1974 in der Royal Shakespeare Company uraufgeführt, wird häufig als eines der intertextuell wie motivisch am stärksten angereicherten Bühnenstücke des 20. Jahrhundert bezeichnet und zeichnet sich folglich durch eine gesteigerte Komplexität aus, die sich als Konstitut in die britische Theaterlandschaft der 70er und 80er Jahre einschreibt:

This is normal artistic life; what was once white-hot invention becomes dead conventions, mere theatricality. We need new ways of dramatising what people are thinking and feeling out there. Ironically, we could become rebels against the official orthodoxy we ourselves helped to make. (Brenton, zit. n. Shank 1996:16f.)

Während *Rosencrantz und Guildenstern Are Dead*, ebenso wie *Shakespeare in Love*, die Dynamik ihrer ironischen Verzerrungen auch ohne fundierte Kenntnisse ihrer Shakespeare’schen Prätexte produktiv entfalten können, setzt das Verständnis von *Travesties* als genuin parodistisch-pastichehaftes Werk ein breitgefächertes Vorwissen der zentralen Textvorlage, Wildes Komödie *The Importance of Being Earnest*, aber auch Joyces *Ulysses* sowie des historischen und ideologischen Kontinuums voraus, in dem das Stück verankert ist. *Travesties* entfaltet seine Handlung aus den subjektiven und unzuverlässigen Reminiszenzen des alternden britischen Konsularbeamten Henry Carr im Zürich des Ersten Weltkrieges, dessen fragmentarische Erinnerungen zu einem kaleidoskopartigen, zunehmend absurden

Zerrbild gerinnen, das sich aus fiktiven und historischen Ereignissen sowie (vermeintlichen) Begegnungen mit populären Persönlichkeiten wie James Joyce, Tristan Tzara oder Wladimir Lenin amalgamiert. Old Carrs Erinnerungshandlungen werden dabei selbst zum theatralen Spielraum, wodurch ihre inhärente Diskontinuität auf figuraler wie textueller Ebene zum dramaturgischen Prinzip ausgeweitet wird, was sich zu einer travestiehaften, ironisch-imitatorischen Collage aus subjektiven Anekdoten und historisch evidenten Insertionen verdichtet, deren Differenzierung zunehmend unmöglich wird: „I learned three things in Zurich during the war. [...] Firstly, you're either a revolutionary or you're not. and if you're not you might as well be an artist as anything else. Secondly, if you can't be an artist, you might as well be a revolutionary...I forgot the third thing. (Stoppard 1975:99) Beim Versuch einer katalogischen Erfassung der präsentierten Realitätsebenen ist zunächst festzuhalten, dass sich das Bühnenstück auf zwei divergierenden motivischen Achsen; der literarischen, der die subversiv verzerrte Wilde-Adaption als primäres Fundament zugrunde liegt, und der historisch-politischen; der Realität der Russischen Revolution und ihrer Konsequenzen, inklusive der künstlerischen Gegenbewegung des Dadaismus und dem damit einhergehenden Kunst-Politik-Dualismus, entfaltet. Hierbei werden beide Ebenen, die sich mit dem Fortschreiten der Handlung in dem sich parallel dazu entfaltenden Wilde-Pastiche verweben, gleichermaßen als Produkte von Old Carrs bruchstückhafter Erinnerung inszeniert:

My memoirs, is it, then? Life and times, friend of the famous. ‘Memories of James Joyce’. ‘James Joyce As I Knew Him’. ‘The James Joyce I Knew’. ‘Through the Courts With James Joyce’... What was he like, James Joyce, I am often asked. It is true that I knew him well at the height of his powers, his genius in full flood in the making of Ulysses [...] (Stoppard 1975:11)

Analog verhält es sich auf der historisch-politischen Zeitebene, auf der Wladimir Lenin als *dramatis persona* eingeführt wird, wobei Carr, ebenfalls Bezug nehmend auf die im literarischen Diskurs verankerte Figur Lenin, stilistisch und wortlauttechnisch das vorhergehende Zitat isomorph spiegelnd, anführt: „[...] ‘Lenin as I Knew Him’, ‘The Lenin I Knew’. ‘Half-way to the Finland Station with V.I. Lenin: A Sketch’. I well remember the first time I met Lenin, or as he was known womack on his library ticket, Vladimir Ilyich Ulyanov.” (Ebd.:12) Auf dieser Grundlage lässt sich schlussfolgern, dass bereits ihre Einführung in die Dramenhandlung einerseits die zentrale und potenziell disputable Stellung der beiden augenscheinlichsten Referenzfelder ebnet und dass andererseits durch die formal-kompositorische Similarität von Carrs Zitat dem Rezipienten eine gewisse Strukturangleichung der beiden suggeriert wird. Die vielschichtig verschränkte Polyphonie intertextueller Hypotexte entfaltet somit ein vielstimmiges Diskursfeld, in dem sich grundlegende ideologische Prinzipien der

literarischen Moderne als komplexes Referenznetz manifestieren, das strukturell, mit Verweis auf Park-Finch (2012:75f.), um eine dritte, Carrs erinnerungsbasierte „comedy of senile confusion“, erweitert werden kann. Diese bezeichnet der Philosoph wiederum als retrospektiven Rahmen, innerhalb dessen sich das Gesamtwerk als Konstrukt, bestehend aus ebendiesen Erinnerungsfragmenten, entfaltet. Somit steht auf der ersten Ebene Carrs pseudomemoriales Spiel als äußere Rahmenhandlung, die Anfang und Ende des Bühnenstücks markiert, während auf der zweiten Ebene das folgt, was Park-Finch als „Wildean stand-up“ bezeichnet: „[It contains] Carr as Algernon, while Cecily and Gwendolen appear with the same names, along with Tzara (taking on the identity of Jack Worthing in Wilde's play) and Joyce (as Lady Bracknell), replete with intellectual acrobatics, limericks, parody and absurdity.“ (Ebd.:76) Eine dritte Ebene wird laut Park-Finch durch den Lenin-Handlungsstrang erzeugt, welcher die politische Realität der revolutionären Jahre mit der internationalen Anti-Kunst-Haltung des Dadaismus verbindet: „Lenin is only referred in the first act of *Travesties*, but the second act of the play centres around him and his wife Nadya, a strand which is interwoven with the continuing Wildean pastiche.“ (Ebd.:76f.) Währenddessen übernimmt der britische Konsularbeamte Carr, der während der gesamten Stückdauer als erzählende Instanz auf der Bühne präsent bleibt, eine doppelte Funktion, indem er zwischen aktivem Subjekt/Handlungsträger und statisch-mahnmalartigem Objekt oszilliert, was Jiří Veltruský (1964:86) als Reduktion auf jene Ebene definiert, die sie als „Nulllevel“ bezeichnet, welche die darstellende Person auf ihre Objekthaftigkeit, ihre Minimalfunktion reduziert: „It follows then that people in these roles can be replaced by lifeless dummies. Thus people as part of the set form the transition between the sphere of man and the sphere of object.“ Die Überschreitung ebendieser fiktionalen Grenze manifestiert sich auch auf der paratextuellen Ebene der Publikumsinteraktion, dem Sprechen ad spectatores, das sich insbesondere in den eingeschobenen, an akademische Vorträge erinnernden Exzerpten über die historischen und politischen Hintergründe des bühnischen Geschehens manifestiert. Neben den Bibliothekarinnen Cecily und Gwendolen fungiert vor allem Old Carr selbst als Träger dieser metareflexiven Einschübe, dessen lose an das Publikum gerichtetes Dozieren eine hybride Form des Vortrags darstellt; eine idiosynkratische Mischung aus subjektiven Erinnerungen, pseudo-faktischen Referenzen und suggestiven Indoktrinierungsversuchen zugunsten seiner eigenen Kunst- und Weltansichten. Dabei stützt er sich einerseits auf seine dokumentarisch belegbare Existenz, andererseits auf die Konstruktion eines interaktiven, diskursiv geöffneten Raumes,

in der Realität und Fiktion einander produktiv ergänzen: „Carr of the Conulate! – first name Henry, that much is beyond dispute, I’m mentioned in the books. For the rest I’d be willing to enter into discussion but not if you don’t mind correspondence, into matters of detail and chronology – I stand open to correction of all points [...]” (Stoppard 1975:34) Diese Transgression, das bewusste Infragestellen und Ineinanderblenden der Realitätsebenen, wird zusätzlich durch eine innere Überschreitung der Erzählerfigur selbst potenziert, indem sich Old Carr mitten im Satz in einer fließenden, beinahe fliehenden und vokalisch markierten Bewegung, hier akzentuiert durch den Stoppard’schen Nebentext, in eine jüngere Version seiner selbst verwandelt:

That’s really the thing -
Carr is now a young man in his drawing room in 1917. Ideally the actor should simply take off e.g. a hat and dressing gown – no wig or beard, no make-up – Carr’s age has been in his voice.
 - the first thing to grasp about Switzerland is that there is no war here. (Ebd.: 35)

Diese sphärische Transgression wird auch „außendimensional“ performativ realisiert, wie den omnipräsenten selbstreflexiven Didaskalien entnommen werden kann, beispielsweise indem Stoppard die Grenze zwischen den beiden Hauptschauplätzen - dem „drawing room of Henry Carr’s apartment (‘the Room‘) und die „Zurich Public Library (‘the Library‘)“, als obskur ausweist (vgl. ebd.:5), wodurch die Instabilität der jeweiligen Grenzen zwischen den verschiedenen Ebenen akzentuiert wird: „The LIBRARY must now be replaced by the ROOM. Needless to say, the change should occur with as little disruption as possible, and the use of music as a bridge is probably desirable...It is possible that CARR has been immobile on stage from the beginning, an old man remembering.“ (Ebd.: 36) Auf diese Weise vollzieht *Travesties* nicht nur eine epistemische, sondern auch eine körperlich-performative Metamorphose, welche die Unzuverlässigkeit ebenso wie die Plastizität jener Erinnerungshandlung sinnbildend inszeniert. Durch die andauernde Selbstüberblendung des erzählenden Subjektes, in der sich biographische Faktizität und fiktionale Rekonstruktion ununterscheidbar verzahnen, wird eine ästhetische Zone der radikalen Realitätsebenenvermischung evoziert, die im weiteren Stückverlauf eine strukturelle Verdichtung erfährt.

5.4.2. Frames und Reframing

Vor allem Carrs perspektivisch gebrochener, erinnerungspoetisch verzerrter Erzählgestus profiliert Stoppards gezieltes Reframing als dramatische und erkenntnistheoretische Strategie, als kunstvollen Modus des postmodern-ästhetischen Spiels an den Rändern von Wahrnehmung und Konstruktion: „Incidentally, you may or may not have noticed that I got

my wires crossed a bit here and there, you know how it is when the old think-box gets stuck in a groove and before you know where you are you've jumped the points and suddenly you think ' No' steady on, old chap. [...]“ (Stoppard 1975:15) Bei der rahmentheoretischen Analyse von *Travesties* nimmt die vorliegende Arbeit eine Distanzierung zwischen der textuellen und der strukturell-narratologischen Rahmung vor, um eine möglichst differenzierte Annäherung an den Themenkomplex gewährleisten zu können.

Bereits in der Exposition wird Carr als strukturierende Instanz etabliert, die das Drama als Subventionsfigur organisiert und narratologisch als Rahmenerzähler zu bezeichnen wäre. Seine Funktion ist dabei nicht allein dramaturgisch motiviert, sondern weist, wie die einleitende Regieanweisung erkennen lässt, auch realhistorische Anknüpfungspunkte auf: „The play is set in Zurich, in two locations: the drawing room of Henry Carr's apartment, and a section of the Zurich Public Library. Most of the action takes place within Carr's memory, which goes back to the period of the First World War [...]“ (Ebd.:1) Während der vollständige zeit- und ideologiegeschichtliche Hintergrund als historisches Referenzmodell hinsichtlich ihrer metatextuellen Funktionalisierung im folgenden Unterkapitel näher analysiert werden, fokussiert sich dieses auf rahmenstrukturelle Fragen. Entsprechend wird die Figur des Old Carr hier lediglich in ihrer Funktion als ebenso unkonventioneller wie unzuverlässiger Rahmenerzähler, von Stoppard als „discreet witness“ bezeichnet, in den Blick genommen. Obwohl das Bühnenstück mit einem Framing einsetzt, das an eine klassisch narratologische Rahmenstruktur; Henry Carrs traumspielhafte, kognitive Rekonstruktion seines Lebens in Zürich während des Ersten Weltkrieges; erinnert, erweisen sich diese Erinnerungen rasch als inkongruent und von subjektiven Anekdoten und irreführenden Transformierungen durchzogen. Auch Pearce (1979:1148) stellt mit Verweis auf Carrs Traumsequenz, die sich als sich selbst reflektierende „major action of the play“ immer weiter von jedem Versuch der akkuraten historischen Rekonstruktion entfernt, fest:

The play is a daydream of frustrated power and neglected fame: 'I dreamed about him [Joyce], dreamed I had him in the witness box, a masterly cross-examination...and I flung at him-'And what did you do in the Great War?' 'I wrote Ulysses,' he said. 'What did you do?' Bloody nerve.

Diese teils faktisch ambivalenten, teils frei erfundenen Anekdoten profilieren die Figur einerseits als erinnerndes reflektierendes Subjekt, identifizieren sie jedoch zugleich als anthropomorphisierte Inkonsistenz, als produktiv-subventionierte Funktionalisierung eines unzuverlässigen Erzählens im Sinne von Park-Finchs (2012:75f.) „comedy of senile confusion“. Das zentrale Handlungsgeschehen konstituiert sich dabei weniger als lineare

Narration, denn als imaginativ gebrochener Erinnerungsraum (vgl. Pearce 1979:1140f.), als subjektiviertes „Traumspiel“ zwischen Geschichtlichkeit und rekonstruktivierter Fiktionalisierung, womit sich die von Carr erzählerisch konstruierte Wirklichkeit immer deutlicher von historischer Faktizität emanzipiert. Zusätzlich entfaltet sich die Handlung des Stückes auf zwei strukturell interdependenten, einander jedoch sukzessive absorbierenden Zeitebenen: Aus der Perspektive des alternden Carr, der im Jahr 1974 retrospektiv seine Erinnerungen an die Vergangenheit an die historisch-politischen Begebnisse des ereignisreichen Nachkriegsjahres 1917 rekapituliert, wird als zentrales Setting das politisch neutrale Zürich als historisch belegter Aufenthaltsort von James Joyce, Wladimir Iljitsch Lenin und Tristan Tzara etabliert. Obgleich eine tatsächliche Begegnung dieser drei historischen Personen nicht dokumentarisch belegt ist, entwirft Stoppard mit *Travesties* eine fiktionalisierte Konvergenz ihrer Biografien, die innerhalb des Mediums der Carr'schen Erinnerung eine pseudoanekdotisch belegte, narrative Synthese entfalten. Hunter (2014:118) ergänzt diese Hypothese mit dem Hinweis, dass Stoppards Projekt von einer grundlegenden „Wildheit und Ahistorizität“ geprägt sei, die sich bereits anhand der einführenden Verortung des Stücks offenbaren:

Tzara started Dada in 1916, Lenin took the train to St Petersburg early in 1917 and Joyce's production of *Earnest* was not until 1918. *Travesties* disclaims any pretence at historical accuracy, initially by being framed within the conspicuously senile mind of Old Carr, part memory part fantasy, but also by simultaneously offering itself as a travesty of *Earnest*.

In diesem Sinne betrachtet Hunter weder die politische Ordnung, noch die ästhetische Form als finalen, übergeordneten kognitiven Bezugsrahmen, sondern ordnet, ebenso wie Stoppard selbst, Kunst und Politik in einen Rahmen ein, den Delaney (1990:72) als „explicitly moral“ beschreibt: „The easiest way of knowing whether good has triumphed over evil is to examine the freedom of the artist.“ (Ebd.: 39) Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erscheint das Reframing in *Travesties* also als ein Verfahren, das es dem Stück erlaubt, seine eigenen Bedingungen offenzulegen, was wiederum mit Genettes These zu paratextuellen Rahmungen korrespondiert, dass die primäre Kommunikation der Literatur über ebendiese Rahmungen organisiert ist. Diese Schematisierungen werden in *Travesties* durch ihre Ambivalenz sukzessive dekonstruiert: Stoppards Rahmensetzung erweist sich als konstitutiv ambivalent, als inhärent instabil, wobei ebendiese Inkonsequenz als metareferenzieller Kunstgriff fungiert, indem sie, ganz in der Tradition des Metatheaters, auf die Artifizialität; die unverkennbare Konstruiertheit von Literatur, Kunst, Zeitgeschichte und Identität verweist. Dementsprechend gäbe es, wie Wolf und Bernhard (2006:388) anhand des

Beispiels der Derrida'schen in *La Vérité en peinture* (1978; vgl. Derrida 1992) vorgenommenen dekonstruktiven Lektüre der Kant'schen „Parerga“ argumentieren, kein „Außen“, das nicht nur durch Repräsentation vermittelt wäre:

Fokussiert man den Rahmen, setze man deshalb nicht nur eine Grenze zwischen Innen und Außen, man verunsichere auch die Unterscheidung zwischen beiden. Und weil der Rahmen in einer Dichotomie von Innen und Außen nicht festlegbar sei, werde die Suche nach festen Bedeutungen auf die permanente Möglichkeit verwiesen, Rahmengrenzen zu überschreiten.

5.4.3. Intertextualität zwischen Parodie, Pastiche und Travestie

Wie in dieser Analyse reiteriert, gründet Stoppards Dramaturgie wesentlich auf dem repetitiv eingesetzten Prinzip intertextuellen Schreibens, das auch für *Travesties* als konstitutiv bezeichnet werden kann: „Stoppard employs the drama of the intertext to affirm the mutual permeability of art and history.“ (Meyer 1989:107) Tatsächlich lässt sich *Travesties* aus verschiedenen Gründen als geradezu paradigmatisches Exempel einer inszenatorischen Akkumulation intertextueller Techniken bezeichnen, die das Werk in seiner Metareflexivität profilieren. Die multifokale Kopräsenz historischer Persönlichkeiten, literarischer Prätexte, politischer Fallvignetten und selbstreflexiver Marker, die in einen permanenten Dialog treten, sich kommentierend brechen und via Reframing überschreiben, spinnen ein komplexes intertextuelles Referenznetz, womit auch in *Travesties* der Blick des Publikums stets auf den antiillusionistischen Konstruktcharakter des Stücks gerichtet bleibt: „‘Artistic recycling’- dramatic allusion, intertextuality, parody, travesty- is not only inevitable, Stoppard is telling us, but necessary; it is only in the interweaving of texts- the ‘convergences of different threads’ as Stoppard called it- that the new text emerges.“ (Ebd.:105) Vor diesem Hintergrund erscheint die intertextuelle Anreicherung in *Travesties* nicht lediglich als epiphänomenales Ornament oder referenzielle Hommage, sondern als zentrales Strukturprinzip, welches das Interdependenzverhältnis zwischen Historiographie, Überlieferung und dramatischer Repräsentation permanent infrage stellt. So wird der Charakter des semi-fiktionalen Rahmenerzählers Henry Carr, bei dem es sich, wie zuvor ausgeführt, zwar um eine historisch belegte Person handelt, deren Existenz durch eine disputable Begegnung mit James Joyce während der Jahre des Ersten Weltkrieges jedoch nur ansatzweise nachweisbar ist, zur erinnernden, unzuverlässigen Erzählinstanz stilisiert: “[F]rom these meager facts about Henry Carr– and being able to discover no others I conjured up an elderly gentleman still living in Zurich...and recollecting, perhaps not with

entire accuracy, his encounters with Joyce and the Dadaist Tzara.” (Zapkin 2016:313) Trotz seiner realen Referenz transformiert *Travesties* Carr in ein dezidiert fiktionales Artefakt; wobei ebendiese Fiktionalisierung das Bühnenstück als funktionales historiographisches Metatheater profiliert. In Form eines „memory plays“ entwirft Stoppard ein Palimpsest aus subjektiv verzerrten und (teil-)fiktionalisierten Anekdoten, wobei sich die narrative Kohärenz des Stücks mit dessen Fortschreiten immer deutlicher als Produkt selektiver Erinnerungshandlungen und literarischer Persiflage positioniert. Im Umkehrschluss kann somit konstatiert werden, dass die titelgebende Travestie als ambivalente Äquivoke; als janusköpfige Setzung operiert, die auf ein letztlich strukturell verankertes Verkleidungsspiel verweist. Diese Doppeldeutigkeit impliziert wiederum auch hier eine burlesk anmutende Umcodierung kanonischer Texte und Figurenbestände, die sich, wie auch Meyer (1989:105f.) darlegt, als wiederkehrendes Strukturmerkmal in Stoppards dramaturgischer Praxis nachweisen lässt: „Stoppard's plays have dramatized such an interpenetration of text and text, recontextualizing and transforming the words of others (Shakespeare, Ford, Strindberg, Beckett, T. S. Eliot, Wilde, Albee, Genet [...]) into some of the most original drama on the modern stage.“ In diesem Sinne ist vor allem der intertextuelle Rückgriff auf bzw. Adaption von Oscar Wildes dreiaktiger Komödie *The Importance of Being Earnest* (1895) zu akzentuieren, dessen strukturelle Rahmung, Dialogkonformitäten und Figurenarrangements als parodistische Vergleichsfolie für Old Carrs retrospektive Erinnerungen, etwa an einen letztlich juristisch ausgetragenen Disput mit James Joyce, fungieren:

[Carr] played Algernon in a 1918 Zurich production of Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest*, staged by James Joyce. Unlike other well-known memory plays [...] the dramatization of a mind in play with its images of the past is complicated and intensified in *Travesties* by the sub-sequent intertextual dynamics; just as Joyce rewrites *The Odyssey* and Tzara "rewrites" Shakespeare (and perhaps just as Lenin rewrites Marx), Stoppard rewrites Wilde through Henry Carr. (Ebd.:107)

Dieser Prozess des Wilde-Rewritings setzt bereits mit der narrativen und lokalen Situierung des Dramas ein, als der „drawing room“ Carrs als Zentrallokus der Bühnenhandlung eingeführt wird, der als direkte Referenz auf den intertextuellen Grundstein des Werkes, *The Importance of Being Earnest*, von Hunter (2014:115) als „the one play which might conceivably be even more familiar to London audiences than *Hamlet* itself“ bezeichnet, gedeutet werden kann. Dies kommt unter anderem auf der Strukturebene zum Ausdruck, was spätestens mit Joyces Adaption von Wildes dreiaktiger Komödie mit Carr in der Hauptrolle als „Not Ernest, the other one“ (Stoppard 1975:25) endgültig zur Gewissheit wird. So adaptiert Stoppard mithilfe des Primärreferenzwerkzeuges Henry Carr die formale

Architektonik von Wildes Werk, das er einer semantischen Entkernung, einer intendierten Deformation bzw. einer rhythmisch-dynamischen Spiegelung unterzieht, was neben der Anwendung des subtextuellen *mise en abyme*-Verfahrens insbesondere den allgegenwärtigen Faktor der intertextuellen Vernetzung in den Fokus stellt. Während Carr sich in seiner Selbstpositionierung auf Wildes Protagonisten Algernon beruft, nimmt die Werkstruktur von *Travesties*, wie Pearce (1979:1151) darlegt, selbst eine analoge Beziehung zu *The Importance of Being Earnest* ein: „*Travesties* engages the audience in a referential dialectic. Carr's story ‘occasionally jumps the rails and has to be restarted at the point where it goes wild’ [...] Stoppard at a later point more clearly exploits the pun on ‘wild’, ‘Drive ‘em Wilde’.” Wenngleich *The Importance of Being Earnest* folglich zweifellos als rekursivste und strukturelevanteste Intertextualitätsquelle bezeichnet werden kann, muss zugleich auch der Modus untersucht werden, in dem das Bühnenwerk durch seine intertextuelle und -disziplinäre Einbindung die Essenz von Kunstproduktion im Spannungsfeld von Politiktheorie und -aktivismus (Lenin), ästhetischem Formalismus (Joyce) und anti-künstlerischer Revolte in Form des Dadaismus (Tzara) verortet, was einen kurzen kunsttheoretischen Exkurs in die Antikriegshaltung der zeitgenössischen Künstlerszene erforderlich macht: „Lenin and Tzara are antagonists, one an artist of the real believing entirely in world reality, the other a realist of art believing not at all in meaningful world reality. Lenin has been the ‘creator’ of the ‘Bolshevik orthodoxy’ [...]; Tzara's art ‘has no meaning. It is without meaning as Nature is’ [...]“ (Ebd.:1151f.) Als strukturierendes Moment der intertextuellen Architektur entfaltet sich der eng mit der Dimension der Zeitgeschichte verschachtelte revolutionsgeschichtliche Exkurs bereits mit den ersten geäußerten Worten Eröffnungsszene des ersten Aktes im Panorama der Züricher Zentralbibliothek im Jahr 1916, in der Tzara, Joyce, Lenin und die Bibliothekarin Gwendolyn als *dramatis personae* eingeführt werden. Ersterer spricht auch die einleitenden Worte, welche sich, auf den kunstgeschichtlichen Hintergrund der kulturkritischen Kunstströmung des Dadaismus vorausdeutend, aus scheinbar willkürlichen Gedichtfragmenten zusammensetzen:

Eel ate enormous appletzara
 key dairy chef's hat he'll learn oomparahl
 Ill raced alas whispers kill latel nut east,
 noon avuncular ill day Clara! (Stoppard 1975:18)

Jene scheinbar arbiträren, dadaistische Lautpoesie imitierenden Verse tragen jedoch eine weit tiefgreifendere semantische Bedeutung in sich, welche sich im Hinblick auf die stückkonstitutiven Intertextualitätsmarker als hochperformativer Akt entpuppt. Deren Funktionalität wird durch den anschließenden Austausch zwischen Gwendolyn und Joyce noch akzentuiert, welcher der Bibliothekskraft ein Exzerpt aus dem vierzehnten Kapitel (*Oxen of the Sun*) seines Magnum Opus *Ulysses* diktiert (vgl. ebd.:16f.) vorträgt. Durch diesen performativen Akt der schriftlichen Reproduktion integriert Stoppard nicht nur einen der kanonischsten Texte der literarischen Moderne direkt in die Dialogstruktur des Stücks, sondern porträtiert diesen zugleich als ästhetische Intervention in die postmoderne Debatte um die ostentative Repräsentation von kanonischen Werken der Moderne und des Novitätspotenzials von Kunst in einer kulturell übersättigten Welt. Die Geste avanciert, wie Meyer (1989:109) anmerkt, in *Travesties* zum Stoppard'schen Postulat für die Kunst als Vorantreibung der Revolution, oder im gegenteiligen Fall; zum Ausdruck ihrer Nutzlosigkeit: „He does this by once again using the drama of the intertext; by re-presenting and travestyng the Cecily of Wilde's *The Importance of Being Earnest* he ‘doubles the immortality’ of the prior text and affirms the consciousness of the individual artist.”

5.4.4. (Zeit-)Geschichte und Epistemologie

5.4.4.1 Zeit- und Entstehungsgeschichte

Für die zeitgeschichtliche Kontextualisierung von *Travesties* zeigt sich, dass der Rekurs auf historische Ereignisse, die Carr aus Subjektperspektive Revue passieren lässt, über einen literarischen Spiegel erfolgt, der seinerseits eine Spiegelung eines fiktionalen Prätextes, Wildes *The Importance of Being Earnest*, darstellt. „Stoppard's interest in ideas such as relativity or chaos theory aligns his plays with history, because science itself relies on the meaning making tools of historiography. Like the knowledge-making or-transmitting strategies of history, those of science are based on narrativization or emplotment.” (Zapkin 2016:312) Als fundamentaler Bestandteil seiner dramaturgischen Praxis erweist sich die Rekontextualisierung und figurale kognitive Neumodellierung historischer Ereignisse, die sich vor allem in *Arcadia* und *Travesties* überdeutlich herausbilden. In diesem Kontext merkt Christopher Innes (2002:307) an, dass Stoppard der historiographischen Dimension seiner Stücke eine elementare, unter zeitgenössischen Dramatikern nahezu einzigartige Bedeutsamkeit beimisst, da der Großteil seines Œuvres „ganzheitlich oder zumindest teilweise“ in einem historischen Setting verankert ist. Wie Zapkin darlegt, stellt Stoppards

innerdramatische Mobilisierung historischer Materialien hierbei weniger einen Versuch der kohärenten historiographischen Rekonstruktion als vielmehr eine polemische Infragestellung der Möglichkeit einer objektiven, nüchternen Geschichtsschreibung per se dar. Hierbei avanciert die Bühne zum diskursiven Laboratorium und Stoppards Praxis, wie Park-Finch (2021:77) pointiert zusammenfasst, nicht zur dramaturgisch verpackten ideologischen Affirmation, sondern zur kritischen Re-Evaluierung kultureller Wahrnehmungsmuster - „The Imprudence of Being“:

Travesties answers Stoppard's critics by its refusal to 'take sides' in specific political disputes, offering instead a more general debate, in which the playwright presents and parodies opposing views with equal emphasis, allowing the observer to decide on the merits of the modernist manifestos and artistic idealisms declared in Zurich during the years of the First World War.

In diesem Kontext argumentiert auch Meyer (vgl. 1989:104ff.), dass die historiographische Dimension bei Stoppard ihre Dauerhaftigkeit, vielleicht auch ihre Unsterblichkeit, durch die gestalterische Kraft des Künstlers gewinnt, wobei Sprache als verbindende, revitalisierende Force fungiert. So sei es die, insbesondere lyrische, Sprache, innerhalb derer das Vergangene konserviert bleibe, die andererseits jedoch auch eine Neukonstitution des historischen Stoffes ermöglicht, wobei er betont, dass Worte stets das Neukontextualisierungspotenzial fremder Stimmen, eine Revitalisierung als intertextuelle *Re*-Präsentation in sich tragen: “[H]istory is significant, even immortalized, according to Stoppard's Joyce, only because of the power of the artist to present it in words, some of which will no doubt also be a doubling or a re-presentation of the words of others.” (Meyer 1989:105) Ausgetragen wird dieser Konflikt; jene revolutionsgeschichtlich relevante Dualitätsstruktur durch die „spiegelstrukturelle“ bühnische Kopräsenz der beiden Figuren Tzara und Lenin, die jeweils zwei verschiedene Projektionsflächen der stückimmanenten Historiographie verkörpern: „They mirror one another as revolutionaries, but they differ in that one is transforming the world, the other art.“ (Pearce 1979: 1139) Die Analyse operiert deshalb mit einer präzisen Differenzierung zwischen zeit- und kunstgeschichtlicher Ebene, um aus deren Divergenzen und Konvergenzen Rückschlüsse auf ihre inhärent konstruktive Charakteristik zu gewinnen. Während das folgende Unterkapitel die exemplarisch in der dialogischen Konfrontation zwischen Tzara und Carr (sowie, in erweiterter Perspektive, Lenin) ausgestaltete Relation von politisch-epistemischer und ästhetischer Ordnung im Kontext des Ersten Weltkrieges untersucht, konzentriert sich das hier dargebotene auf die Zeitgeschichte als jene Dimension, die innerhalb von Carrs erinnerungslogisch gebrochener Perspektive zum strukturtragenden

Motiv avanciert. Dies beginnt bereits mit der historischen Verflechtung der Vita Carrs mit jener des irischen Schriftstellers James Joyce, deren Verbindung von Stoppard (vgl. 1975:8), der sich faktisch wiederum auf Richard Ellmanns Publikation *James Joyce* stützt, bereits vor dem offiziellen Beginn des Theatertextes offengelegt wird. Die Verbindung beruht auf einer im Jahr 1918 gegründeten Arbeitsgemeinschaft zwischen Joyce und dem Schauspieler Claud Skyes mit der Intention, ein Theaterensemble zusammenzustellen, das sich selbst als *English Players* bezeichnet und unter der Leitung Joyces auf die Reinszenierung klassischer englischer Theaterstücke fokussiert, wobei Wildes zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend erfolglose Komödie *The Importance of Being Earnest* als Debütwerk des Duos fungieren sollte (vgl. ebd.:5). Die damit einhergehende und ebenso erfolglose Suche nach der geeigneten Besetzung für die Rolle des Algernon Moncrieff initiiert schließlich das fatalistische Zusammentreffen der beiden Personen, die Stoppard in *Travesties* als dramatis personae inszeniert. Bei der stückinhärenten Frage nach einer Neuaufführung von *The Importance of Being Earnest* spricht sich Carr im Dialog mit Joyce vorerst gegen eine solche aus – “it is a play written by an Irish Gomorrahist” (vgl. ebd.:51) – und verweist stattdessen auf den Kultstatus Viktorianischer Operetten, wobei er die Werke der zeitgemäßen Theaterkoryphäen W.S. Gilbert und Arthur Sullivan, unter anderem *Patience* (1881), *Trial by Jury* (1875) und *Pirates of Penzance* (1879) als glorreiche Beispiele anführt. Gemäß Stoppards biografischer Rekonstruktion Joyces, erhält Carr dann auch in *Travesties* die Offerte, Algernon Moncrieff zu verkörpern, was auch dessen stückinhärente Überblendung seines eigenen Erfahrungswissens mit dem Profil des Wilde’schen Algernon-Charakters legitimiert:

In an unlucky moment Joyce nominated a young man named Henry Carr, whom he had seen in the consulate. [...]. He had even [...] bought some trousers, a hat and a pair of gloves to wear as Algernon. But immediately at after the performance the actor and business manager quarrelled [...]. Joyce and Carr ended up going to law, in two separate actions, Carr claiming reimbursement for the cast of the trousers, etc., and Joyce counter-claiming for the price of five tickets sold by Carr and also suing for slander. (Hunter 2014:106)

Jenem Disput, der sich bis zum Februar des Folgejahres 1919 erstreckt, liegt auch die Implementierung von „Private Carr“ als Charakter in Joyces Magnum Opus *Ulysses* (1922) zugrunde, in welchem dieser sowohl am Beginn als auch am Ende des 15. Kapitels „Circe“ als niederer, von seinem Sergeant-Major geringgeschätzter, rüpelhafter – „I’ll wring the neck of any fucker says a word against my fucking king“ - (Joyce 2008:554) Rangsoldat auftritt, was von Stoppard in *Travesties* durch die Implementierung Carrs als alten Mann

aufgegriffen wird, dessen bruchstückhafte Erinnerungen, wie in einer Regieanweisung dargelegt, eher an einen aus der Bahn geratenen Spielzeugzug als an die kohärente Historiographie eines Zeitzeugen erinnern: „[T]he story (like a toy train perhaps) occasionally jumps the rails and has to be restarted at the point where it goes wild“ (Stoppard 1975:27) Andererseits findet sich auch der finanzielle Disput zwischen Joyce und Carr in *Travesties* wieder, exemplarisch in Form der wiederholten Sponsorensuche der dramatis persona Joyce oder in der repetitiv geäußerten Aversion Carrs gegen die antimimetische Kunst des Modernismus: „It is the duty of the artist to beautify existence.“ (Ebd.:20) Zudem findet sich in derselben reimschematischen Dialogkonstellation, in die neben Carr und Joyce auch Tzara, Gwendolyn und Carrs Hausdiener Bennett eingebunden sind, ein prägnantes Exempel für den paradigmatisch Stoppard'schen Einsatz der Parameter der sprachlichen und motivischen Zyklizität als metareferenzielles Instrumentarium:

TZARA. All literature is obscene! The classics-tradition – vomit on it!
[...]
TZARA. Causality – logic – I shhhh-
GWEN. Aw'fly profound.
JOYCE. (to Bennett). Could you lend me a pound?
GWEN. I thought he was going to say 'Shit on it'.
(Stoppard 1975:35)

CARR. It's worth fifty tanks.
JOYCE. Or twenty-five francs
CARR. Now...British culture...
TZARA (scornful). Culture and reason!
JOYCE. Fifteen.
TZARA. They give us the mincing machine!
GWEN. That's awfly profound.
JOYCE. Could you lend me a pound?
(Stoppard 1975:34)

5.4.4.2. Kunstgeschichte als sprachliche Matrix

Auch auf kunsthistorischer Ebene, die in *Travesties* eine eng verflochtene, intertextuell organisierte Einheit mit der zeitgeschichtlichen bildet, lässt sich beobachten, dass die referierten ästhetischen Bewegungen nicht nur deskriptiv exponiert, sondern zugleich in ihrer ästhetisch-performativen Praktikabilität diskursiv durchgespielt werden. Exemplarisch hierfür ist die Porträtierung des rumänischen Schriftstellers und Mitbegründers des Dadaismus Tristan Tzara innerhalb Old Carrs mnemonischer Rekonstruktion: Tzaras dramentextuelle Implementierung fungiert nicht allein als punktueller kunsthistorischer Referenzwert, der die Interdisziplinarität der präsentierten historiographischen Struktur sichtbar macht, sondern vor allem als dramatisiertes Experiment, in dem die Grundtendenzen des Dadaismus; seine radikale Arbitrarität, die programmatische Chaoskultivierung sowie das spielerisch-absurde Potenzial der ästhetischen Provokation, performativ verhandelt werden. Forder (2009:191) charakterisiert diesen Gestus als „overarching anti-principle in

an outpouring of cultural provocation and bewilderment“, womit er die dezidiert anti-essentialistische, -teleologische und -mimetische Logik der Bewegung, anthropomorphisiert durch die dramatis persona Tristan Tzara, akzentuiert. Daraus kann geschlossen werden, dass in Stoppards wohl komplexesten Bühnenwerk eine nicht nur zeitgeschichtliche, sondern auch kunst- und revolutionsgeschichtliche Amalgamierung stattfindet, der die Zufälligkeit und scheinbare Trivialität der mit der performativen Kraft der Sprache korrelierenden, multinationalen dadaistischen Kunst zugrunde liegt, deren humoristisch-absurdistische Aspirationen auch KünstlerInnen des 21. Jahrhunderts als Fundament für avantgardistisches Kunstschaffen dienen. Entsprechend der Rolle der deutschsprachigen Schweiz als politisch-kultureller Schwellenraum im Ersten Weltkrieg wird auch der Dadaismus häufig als Keimzelle einer im 20. Jahrhundert europaweit wirkmächtigen ästhetischen Disposition ausgewiesen; gezeichnet durch eine Affinität zu Parodie, zur Ästhetik des Fremdartigen und zur bewusst kultivierten Praxis des schlicht Irrwitzigen, die, wie Forder (vgl. 2009:191) darlegt, insbesondere im transkünstlerischen Raum auf großen Anklang stößt: Ausgehend von der Vielfalt surrealistischer Kunstpraktiken über das Theater Samuel Becketts oder Eugène Ionescos sowie die Formationen deutscher Elektropopkultur bis hin zu Fernsehkomödien wie Monty Python sedimentiert sich das „Echo des dadaistischen Hohngelächters“ (ebd.:191f.) in multidimensionalen und kunstformübergreifenden Kulturproduktionen. In diesem Sinne kann argumentiert werden, dass Tzara als Verkörperung jener multidisziplinären Kunstpraxis innerhalb von Old Carrs Erinnerungsgeflecht nicht nur handlungskonstitutiv wirkt, sondern zugleich eine kulturgeschichtliche Funktion erfüllt, die den künstlerischen Zeitgeist des 20. Jahrhunderts personifiziert:

[...] Dada was, topographically speaking, the high point of Western European culture – I well remember as though it were yesteryear (oh where are they now?) how Hugo Ball – or was it Hans Arp? yes! – no – Picabia, was it? – No, Tzara – yes! – signed his name in the snow with a walking stick and said: ‘There! I think I’ll call it The Alps’. Oh the yes-no’s of yesteryear. (Stoppard 1975:25)

Im weiteren Handlungsverlauf avanciert Tzara von einer schemenhaften Randnotiz zur anthropomorphisierten Verkörperung des künstlerischen Antiprinzips, zu einer Figur, die dem Programm des ästhetischen Verschleißes und der systematischen Destruktion von Originalität verpflichtet ist. In Carrs Darstellung gerinnt Tzara somit zum „Anti-Künstler“, zur personifizierten Manifestation einer radikal anti-originellen Moderne im Zeichen der ständigen Reproduktion. Insbesondere das dem Dadaismus zugrundeliegende Prinzip des Nicht-Wissens, direkt korrelierend mit einem Nicht-Wissen-Wollen, verbildlicht in der

Phrase „Dada ne signifie rien“ (Tzara zit. n. Danchev 2011:360), erwächst hierbei zum zentralen Dispositiv, was auch die Geisteshaltung der kunstgeschichtlichen Strömung als antiillusionistische, -identitäre sowie -militaristische Avantgardebewegung widerspiegelt. Topographisch markiert das in der Zürcher Spiegelgasse befindliche Cabaret Voltaire einen häufig frequentierten, zentralen Knotenpunkt dadaistischer Praxis: Die Künstlerkneipe, oft als Geburtsort der künstlerisch-literarischen Bewegung titulierte, wurde durch Schriftsteller wie Richard Huelsenbeck, Emmy Hennings, Hugo Ball oder eben Tristan Tzara zum Leben erweckt, welche die multilinguale Zuschauerschaft mit avantgardistischen linguistisch-poetischen Verfahren wie „simultaneous poems“ und „static poems“ unterhielten. Letztere bestanden aus auf großformatigen Tafeln präsentierten Wörtern, in zufälliger Reihenfolge angeordnet, die erst lautstark rezitiert wurden, nur um während eines kurzen Zwischenvorhangs neu gruppiert und bei der erneuten Öffnung des Vorhangs in veränderter Zusammensetzung herausgeschrien zu werden. Alternativ trugen die Performer, wie Forcer (2009:373) ausführt, gedichtartige Aneinanderreihungen von Nonsensvokabular - „apparently resembling some sort of African dialect“- vor: „[They] were interspersed with scatological phrases and abuse concerning the audience’s intelligence and belly buttons (through the latter of which Tzara encouraged spectators to watch the performance; 1977).“ Diesem künstlerischen Avantgardismus liegt die im Vorigen erläuterte dadaistische Verneinung der klassizistischen Vorstellung einer allgültigen, universellen Wahrheit zugrunde; der Idee einer Quantifizierbarkeit der Welt durch festgelegte, statische Nenner, denen gemeingemeinschaftlich der Anspruch von „Wahrheiten“ zugesprochen wird. Dies wird von Tzara in seinem *Manifeste Dada 1918* diskursiv aufbereitet, in welchem er mit radikalem Skeptizismus gegen die Vorstellung einer systembildenden, objektiv gültigen und „ultimativen“ Wahrheit argumentiert:

There is no ultimate Truth. Dialectics is an amusing machine that leads us (in banal fashion) to the opinions which we would have held in any case. Do people really think that, by the meticulous subtlety of logic, they have demonstrated the truth and established the accuracy of their opinions? Even if logic were confined by the senses it would still be an organic disease.” (Tzara zit. n. Danchev 2011:141)

Nach Tzara sollte also das menschliche Potenzial zum schöpferischen Chaos nicht durch Systematisierung eingedämmt, sondern im Sinne der dadaistischen Idealvorstellung eines Denkens ohne präfabrizierte Ordnungssysteme, als genuines Naturell des menschlichen Gedächtnisprozesses ungehindert wirksam werden. Eines der plakativsten Exempel für dieses dadaistische Arbitraritätspostulat stellt in *Travesties* zweifelsfrei die Diskussion

Tzaras und Joyces über die Wertigkeit von „klassischer“, illusionistischer Kunst gegenüber der arbiträr-nihilistischen „Anti-Kunst“, Tzaras „chance poetry“, dar. Zur Evidenzführung des kunsthafte Moments der „Anti-Kunst“ zerschneidet Tzara in einer Demonstration der dadaistischen Methode des syllabischen Dekompositionsschreibens Shakespeares 18. Sonett und sammelt die einzelnen Textsegmente in seinem Hut, den er der Bibliothekarin Gwendolyn, deren Namen seinerseits auf *The Importance of Being Earnest* referiert, als Zeichen seiner Wertschätzung darbietet: „All poetry is a reshuffling of a pack of picture cards, and all poets are cheats. I offer you a Shakespeare sonnet, but it is no longer his. It comes from the wellspring where my atoms are uniquely organised, and my signature is written in the hand of chance” (Stoppard 1975:53) Folglich verkörpert die dramatis persona Tzara jenen radikal antiästhetischen, gewissermaßen anarchistischen Antiautoritätsimpuls der dadaistischen Bewegung, indem sich sein Auftreten stets von dekonstruktivistischer provokativer, experimenteller Sprache und performativer Ironie geprägt zeigt, von Stoppard bewusst mit Stilmitteln der experimentellen Kunstform des Absurden Theaters inszeniert. Auch die zwischen Tzara und Joyce ausgetragenen Debatten um die Erfordernisse funktionaler und objektiv sinnhafter Kunst reflektieren hierbei essenzielle kulturtheoretische Debatten über die jeder historischer Erkenntnis zugrundeliegenden narrativen Konstruktionsprozesse. Tzara argumentiert dahingehend, dass die Problematik gerade in jenen sinnstiftenden Erzählmustern zu finden sei, durch die historische Wirklichkeit erst produziert und damit unweigerlich verfälscht wird (vgl. Zapkin 2016:316):

It means, my dear Henry, that the causes we know everything about depend on causes we know very little about, which depend on causes we know absolutely nothing about. And it is the duty of the artist to jeer and howl and belch at the delusion that infinite generations of real effects can be inferred from the gross expression of apparent cause. (Stoppard 1975:37)

Im Gegensatz zu Tzara, der jegliche Ordnungsparameter als Illusion betrachtet und konsequent für Abstraktion und radikale Unordnung plädiert, bekennen sich sowohl Carr als auch Lenin dezidiert zu Prinzipien der Logik und der Kausalität, was ästhetisch wie auch sprachlich evident wird. Beide bevorzugen ein strikt referenzielles Sprachverständnis, das einen eindeutigen Kausalzusammenhang zwischen dem Wort und einem klaren Sachverhalt bzw. einer präzisen Idee voraussetzt. In Rokotnitz‘ Lesart (vgl. 2011:49) macht die Kopplung von Carr und Lenin an ein konservatives, restriktives Sprachmodell deren Wunsch sichtbar, das generative Potenzial von Sprache zu normieren und zu domestizieren. Antithetisch dazu wird dem Publikum, ausgehend von der Vorstellung von Sprache als arbiträres Zeichen-

system, durch die Implementierung von Tzara als radikale Verkörperung des Antikünstlers offengelegt, dass semantische Bedeutungen durch das Abstraktum Sprache weniger reproduziert, sondern vielmehr ad absurdum geführt werden: „Music is corrupted, language conscripted. Words are taken to stand for their opposites. That is why anti-art is the art of our time.” (Stoppard 1975:39)

5.4.5. Wiederholung und motivische Zirkularität

Auch in *Travesties* fungieren sprachliche und motivisch-strukturelle Wiederholungsmuster als metareferenzielle Werkzeuge, deren Bedeutung nicht primär als ästhetisch, sondern vor allem als erkenntnistheoretisch zu bezeichnen ist, indem sie auf grundlegende Probleme wie den Subjektivitätscharakter von Erinnerung und historiographischer Sinnstiftung, sowie auf die Gemachtheit narrativer Ordnungen und damit auch der dramatischen Darstellung selbst verweisen. Dies wird unter anderem anhand der mehrfach wiederholten Dialogszene zwischen Carr und Bennett über die Inhalte der *Neuen Züricher Zeitung* und der *Züricher Post* evident, welche die Unzuverlässigkeit; ebendiese zutiefst subjektive Charakteristik von Carrs Erinnerung akzentuiert, der iterativ anekdotisch auf semifiktionale Reminiszenzen aus den Jahren des Ersten Weltkriegs referiert:

Carr: Is there anything of interest?
 Bennett: The war continues to dominate the newspapers, sir.
 Carr: Ah yes...the war, always the war...
 (Stoppard 1975:27)

Carr: Is there anything of interest?
 Bennett: The *Neue Züricher Zeitung* and the *Züricher Post* announce, respectively, an important Allied and German victory, each side gaining ground after inflicting heavy casualties on the other with little loss to itself.
 Carr: Ah – yes...the war.
 (Stoppard 1975:26)

Die Semantik dieser seltsam melodischen, beinahe mantraartigen Reiteration derselben Dialogsequenz geht weit über den augenscheinlichen komödiantischen Effekt hinaus, indem sie die inhärent fragmentarische, lückenhafte Logik erinnerungsbasierter Narratologie strukturell problematisiert und somit auch auf der Formebene als Desillusionierungsmodus, als bewusste Unterbindung der dramatischen Immersion, lesbar macht. Diese kognitive Dissonanz solle, so Stoppard in der Exposition, in der Aufführungssituation auch durch Geräusch- oder Lichteffekte, beispielsweise durch das als schweizerische Nationalhymne behandelte Ticken einer Kuckucksuhr (vgl. ebd.:11) veranschaulicht werden. In einer Regieanweisung fügt er präzisierend hinzu: „This scene has several of these ‘time slips’, indicated by the repetitions of the exchange between Bennett and Carr about the ,newspapers

and telegrams'. Later in the play there are similar cycles as Carr's memory drops a scene and then picks it up again with a repeated line [...].“ (Ebd.:11)

Darüber hinaus wird die Einbindung der in Stoppards Œuvre hochpräsenten historiographischen Dimension in Zusammenhang mit dem vermehrten Einsatz von Repetition und motivischer Zirkularität kommentiert, was, wie Zapkin (vgl. 2016:307) argumentiert, in *Travesties* ebenso wie im zwanzig Jahre später publizierten *Arcadia*, ebenjene Dimension insbesondere in letzterem Stück die zunehmend anti-epistemologische Haltung Stoppards und seinen wachsenden Skeptizismus gegenüber einer akkuraten Repräsentation historischer Ereignisse abbildet: Zapkins Hypothese folgend, lässt sich Stoppards gesteigerter Einsatz von repetitiven bzw. zirkulierenden Dialog- oder Handlungsstrukturen nicht nur als „Veräußerlichung der monotonen und repetitiven Qualität der menschlichen Existenz“ verstehen; sie fungiert zugleich als Indiz für das menschliche Grunddefizit gegenüber der universellen, „wahren“ Geschichtsschreibung, verstanden als objektiv gültige und akkurate historiographische Rekonstruktion; implizierend, dass jede Beschäftigung mit Historiographie unweigerlich mit einem mehr oder weniger subversiven Rewriting einhergeht, das seine eigenen Defizite nicht länger versteckt hält, sondern unapologetisch nach außen trägt: „I tend to remove situations from reality [...]. In *Travesties*, once you've decided that the whole thing is happening in an old man's head, you are liberated from the somewhat tedious inconvenience of having to stick to any kind of historical truth.“ (Stoppard, zit. n. Hardin 1981:163) Ein weiteres Beispiel für Stoppards Affinität zu Wiederholungsstrukturen als Mittel zur Markierung metareferenzieller Praxis findet sich im zweiten Akt, in dem die Bibliothekskraft Cecily Carr wiederholt wegen seines Tons ihr gegenüber maßregelt, woraufhin er den Wunsch äußert, von ihr reformiert zu werden, was wiederum als direkte Referenz auf den Austausch zwischen Algernon und seiner Cousine Cecily im zweiten Akt von *The Importance of Being Earnest* zu interpretieren ist:

ALGERNON. [...] This world is good enough for me, cousin Cecily.

CECILY. Yes, but are you good enough for it?

ALGERNON. I'm afraid I'm not that. That is why I want you to reform me. You might make that your mission, if you don't mind, cousin Cecily.

CECILY. I'm afraid I've no time, this afternoon.

Algernon. Well, would you mind my reforming myself this afternoon? (Wilde 2019: 24)

CECILY. [...] Intellectual curiosity is not so common that one can afford to discourage it. What kind of books were you wanting?

CARR. Any kind at all. You choose. I should like you, if you would, to make it your mission to reform me. We can begin over lunch.

CECILY. I'm afraid I am too busy to reform you today. You will have to reform yourself [...]

(Stoppard 1975:75)

Neben der ubiquitären intertextuellen Aufladung erzeugt die Poetik der Revision/Reiteration als Stilmittel eine zusätzliche Metaebene, indem selbst die Gesprächssituation zwischen den beiden Figuren als Spiel-im-Spiel, als bewusste Wiederholung innerhalb einer übergeordneten dramatischen Konstruktion sichtbar wird und damit auch auf die prinzipielle Gemachtheit der szenisch entworfenen Realität verweist. Dies wird exemplarisch anhand der zuvor rezitierten Stoppard'schen nebentextlichen Anekdote illustriert, welche die Unzuverlässigkeit von Old Carrs Erinnerung mit einem Spielzeugzug analogisiert, „[It] occasionally jumps the rails and has to be restarted at the point where it goes wild.“ (Ebd.:27) Subsumiert wird die Unzuverlässigkeit des Erzählens in *Travesties* zum zyklisch wiederkehrenden Grundmotiv ausgeweitet, wobei die Bühne als performativer Resonanzraum fungiert, der die epistemische Prekarität des Erinnerns und mithin die Konstruiertheit historischer Rekonstruktion in mimetisch überzeichnete, eklektizistisch anmutende Bilder übersetzt. Der eigentlich narratologischen Funktion des unzuverlässigen Erzählers tritt bei Stoppard die hybride Konfiguration des unzuverlässigen Schauspieler-Erzählers zur Seite, der zugleich als Akteur seiner eigenen, retrospektiv verzerrten Erinnerungsszenen auftritt, womit die Fragmentiertheit der Darstellung unmittelbar mit der epistemischen Lückenhaftigkeit des mnemonischen Erzählens verschränkt wird. Diese Doppelstruktur amplifiziert das Verwirrpotenzial zusätzlich, welches, wie Zapkin (2016:315) exemplifiziert, vor allem in der wiederholten dialogischen Begegnung zwischen Carr und Tzara überdeutlich hervortritt; in der durch gezielte Ellipsen, wiederkehrende (sprachliche) Muster oder auch innere Paradoxien die potenzielle Pluralität von Ereignissen, die in eine geteilte, chronologische Struktur eingebettet sind, exponiert wird: „[T]he first meeting between Tzara and Carr is performed twice, with each version being dramatically different. The first performance emphasizes how Tzara, in Bennett's words (which Carr borrows in a Wildean linguistic repetition), 'spoke French with a Romanian accent, and wore a monocle'." In der Reiteration jener sprachlichen wie motivischen Dispositive mit nur marginalen Unterschieden artikuliert sich das zentrale metafiktionale Momentum des Theatertextes: Carrs erinnernde Erzählhandlungen werden zu keiner Zeit als lineares Kontinuum, sondern als diskontinuierlicher und immer wieder neu einsetzender Prozess inszeniert, der sich fortwährend aus dem narrativen Rahmen löst und nach ständiger artifizieller Rekonstruktion verlangt. Dieser Prozess wird unmittelbar von der konkreten theatralen Organisationsstruktur widergespiegelt, die das Repetitionsprinzip als konstitutiven Bestandteil der

dramatischen Form ausweist. Jede dieser Neuansetzungen, jede Rückkehr zu einem vermeintlich bereits erreichten Ziel, führt dem Publikum die antiteleologische Grundbewegung des Stücks vor Augen, implizierend, dass Wiederholung nicht als redundante Verdopplung, sondern als ästhetisches Verfahren fungiert, welches das Rekonfigurations- und Performativitätspotenzial von Erinnerung als metatheatrales Prinzip sichtbar macht.

5.4.6. Metasprachlichkeit

Wie auch bei den bisher analysierten Dramentexten ist die sprachliche Dimension auch in *Travesties* als zentrale strukturell-ästhetische Operationsweise zu profilieren. Dies erscheint insbesondere hinsichtlich des ebenfalls in den 1970er Jahren ausformulierten linguistisch grundierten Strukturalismusansatzes Ferdinand de Saussures relevant, dessen Prämisse, wie im theoretischen Fundament der Analyse ausgeführt, in der Konzeption von Sprache als einem präskribierten Zeichensystem liegt, dessen Bedeutungseffekte nur in Relation der einzelnen semiotischen Zeichen zueinander und in ihrer Einbettung in das System Sprache per se entstehen. Stoppard behandelt die von ihm mobilisierten Sprachmuster in einem Modus, der dahingehend als strukturalistisch bezeichnet werden kann, als dass er den Konstruktcharakter der Sprache nicht nur motivisch in seine Dialogstruktur einschreibt, sondern ihn zugleich als tragendes dramaturgisches Ordnungsprinzip etabliert. Im Kontext der historischen Rekonstruktion sei an dieser Stelle erneut auf Shklovsky verwiesen, der in seinem essayistischen Pamphlet *The Resurrection of the Word* (1975) den Begriff *ostranenie* (dt. Verfremdung) im Kontext der Erfassung von Kunst als deautomatisierenden Wahrnehmungsmechanismus einführt, welcher der menschlichen sprachlichen wie ideologischen Assoziations- und Kohärenztendenz entgegengesetzt wird (vgl. Pérez-Simón 2008:112f.) und diesen zu einer immersiveren und reflektierteren Kunstbetrachtung anregen soll. Bei Künstlern wie Tom Stoppard manifestiert sich diese Shklovsky'sche *ostranenie*, die auch in Brechts Epischem Theater als Verfremdungseffekt bezeichnet wird, in der „bewussten Fremdartigkeit der (literarischen) Sprache“, der durch einen Prozess der Apprehension wiederum in einer veränderten Realitätsperzeption resultiert: „By ‘enstranging’ objects and complicating form, the device of art makes perception long and ‘laborious’. The perceptual process in a has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest. Art is a means of experiencing the process of creativity! The artifact itself is quite unimportant.“ (Shklovsky 1990:6) Dieses Artefakt, das den rezipientischen Blick auf

den kreativen Schaffensprozess richtet, ist in Stoppards Dramaturgie untrennbar mit der sprachlichen Sphäre verknüpft, die folglich nicht nur selbstreferenziell auf sich selbst als hypertextuelles Konstrukt verweist, sondern in seiner exemplifizierten Hypertextualität erst ihren vollen parodistischen Charakter entfaltet:

I think that without a text, and a fairly self-knowing text, theatre of the kind I'm involved in is impossible. Theatre is indeed a physical event, and the words are not enough without everything else, but everything else is nothing without the words, and in the extravagant complex equation of sound and light, it's certain words in a certain order that - often mysteriously - turn our hearts over. (Stoppard 1999:10)

In diesem Sinne ist es, wie auch Kelly (1991:4) betont, sinnhaft, dass Stoppard neben seiner Verwendung einer scheinbar endlosen Debattierstruktur als Expression seiner poststrukturalistisch geprägten Ablehnung didaktischer Univozität insbesondere auf parodistische Muster zurückgreift, die es ihm ermöglichen, sich mit der literarischen Tradition auseinanderzusetzen, ohne sie didaktisch zu vereinnahmen oder seine individuelle Bewertung explizit offenzulegen. Eine Exemplifizierung dieser Betrachtungsweise von der Komödie als antididaktischer Modus Operandi in der Werkstruktur von *Travesties* manifestiert sich in einem Dialog zwischen Carr und seinem Hausdiener Bennett, welcher über die politische Lage in St. Petersburg berichtet, wo die provisorische Regierung ihre Absicht, den Krieg fortzuführen, bekundet hat, wohingegen der Sowjet diesen als imperialistisches Abenteuer auf Kosten der Arbeiterklasse beider Seiten (vgl. Stoppard 1975:68) kategorisiert, stilistisch markant von Carr kommentiert mit: „To co-operate in this adventure is to be stigmatised in a novel phrase which seems to translate as a ‘lickspittle capitalist lackey’, unnecessarily offensive in my view.“ In dieser simultanen Konstellation aus komischer Überformung und rhetorischer Ironisierung entlarvt seine lapidare Replik Carr als ebenso inkonsistente wie klassizistische Erzählfigur, indem er sein Desinteresse an den Interessen seines eigenen Mitarbeiters bekundet. Bennetts darauffolgende politische Ausführung, innerhalb derer auch Lenin als *dramatis persona* eingeführt wird, thematisiert die radikalere Politik der Bolschewiki, welche aus einer spezifischen historischen „Kompression“ der russischen bourgeoisen Epoche die Unmittelbarkeit der bevorstehenden proletarischen Revolution ableiten. In dieser Szene setzt Stoppard politische Informationen mit ironischer Überdetermination in Verbindung, wobei Bennett zum unfreiwilligen Chronisten einer historischen Dynamik avanciert, deren doppelter Verfremdungseffekt sich in dessen subtil-ironischer Rezitation von François de la Rochefoucauld – „Quel pays sanguinaire, même le fromage est plein des trous“ (ebd.: 32) – offenbart. Im anschließenden

Beiseitesprechen Carrs zeigt sich die subtile Ironie in Form einer sozialkritischen Verdichtung, welche die vermeintliche Souveränität Carrs preisgibt und ihn als karikierte Anthropomorphisierung der unterschwellig kritisierten bourgeois Klassenanmaßung enttarnt:

Bennett seems to be showing alarming signs of irony. I have always found that irony among the lower orders is the first sign of an awakening social consciousness. It remains to be seen whether it will grow into an armed seizure of the means of production, distribution and exchange, or spend itself in liberal journalism. (Ebd.: 33)

Durch die Linse von Shklovskys Konzept der Verfremdung betrachtet, lässt sich Stoppards Anwendung von sprachlicher Ironie und parodistischer Überformung als prototypische „Komplikation der Form“ interpretieren, indem die mehrmals variierten Gesprächsansätze zwischen Bennett und Carr, dessen exkursives Dozieren der politischen Situation in Verbindung mit den grotesk überzeichneten Anekdoten und den permanenten Regiewechseln eine Sprache produzieren, die sich konsequent jedem semantischen Automatismus entzieht: „If there is any point in using language at all," Carr insists, "it is that a word is taken to stand for particular fact or idea and not for other facts and ideas.“ (Ebd.:38)

5.5. The Real Inspector Hound

5.5.1. Überlagerung der Fiktionsebenen

Bei dem zu Stoppards Frühwerk zählenden Bühnendrama *The Real Inspector Hound* (1968), während des Schreibprozesses als *The Stand-Ins* oder *The Critics* bezeichnet (vgl. Fleming 2001:13), handelt es sich um einen Einakter, der, ähnlich wie *After Magritte* (1970), das Genre der Komödie in Form einer parodistischen Reinszenierung; als „komischen Coup in rein mechanistischer Hinsicht“ (vgl. Stoppard zit. n. Demastes 2005:61) aufgreift. Obwohl als Bezugsrahmen also die parodistische Metakommentierung der Konventionen des klassischen Kriminalstücks als ins Absurde verzerrtes Whodunnit-Narrativs eingesetzt wird, rückt die strukturell-mechanistische Dimension in den unweigerlich in den rezipientischen Fokus: Im Modus des plays-within-a-play wird eine kontinuierliche Realitätsebenen-oszillierung und -transformierung generiert, welche die dramaturgische Gesamtarchitektur maßgeblich bestimmt. Der primäre Handlungsrahmen spannt sich um die beiden Theaterkritiker Moon und Birdboot, welche die Aufführung eines Kriminalstücks beobachten und kommentieren. Mit dem Fortschreiten der Handlung setzt eine graduelle Auflösung der epistemischen Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühnengeschehen ein,

die darin kulminiert, dass die beiden in der diegetischen Werkstruktur als *dramatis personae* materialisiert werden. Bereits zu Beginn wird hierbei evident, dass die Selbstreflexivität des Theaters als Medium, also das „discursive metadrama“ nach Vieweg-Marks, die den experimentellen Charakter dieser Dramenform akzentuiert, im thematischen Epizentrum steht. Obwohl die eigentlichen Protagonistenpositionen formal durch die beiden Theaterkritiker besetzt sind, erfüllen diese innerhalb der dramatischen Ökonomie vornehmlich die Funktion reflexiver Vermittlungsinstanzen. Ihre Rolle bleibt – zumindest im ersten Akt – inhaltlich vergleichsweise beiläufig, doch gerade diese semantische Trivialität macht Moon und Birdboot zu zentralen Agenten der metareflexiven Rahmung, indem sie das theatrale Geschehen in einer Weise exponieren, die das Spiel-im-Spiel-als Motiv auf eine bewusst plakative Ebene erhebt und die beiden als intermediäre Figuren ausweist.

Mit der innerdramatischen Einführung der Kritikerfiguren als „Rahmeninstanzen“ geht bereits in den Anfangspassagen eine Entstabilisierung der klassisch mimetischen Differenz zwischen Zuschauer- und Bühnenraum einher, was, wie Stoppard (1968:4) in der Exposition des Theatertextes festlegt, auch auf raumspezifischer Ebene apparent gemacht werden soll: „The first thing is that the audience appear to be confronted by their own reflection in a huge mirror. Impossible.“ Jene Spiegelstruktur, die Bühnen- und Zuschauerraum gleichermaßen reflektiert, trägt hierbei auf originelle Weise zur Dekonstruktion jener Grenze bei, welche die typische Spiel-im-Spiel-Struktur im Kontext einer „impliziten Problematisierung der dramatischen Illusion“ (Vieweg-Marks 1989:22) sichtbar macht. Wolfgang Iser (1962:210) argumentiert hierbei, dass das Spiel-im-Spiel die Sphäre des Dramas dahingehend beeinflusst, dass „es fortwährend den Scheincharakter des Spielens heraushebt, das im Drama vorgeführt wird. Es pointiert das Illusionäre der dramatischen Ereignisse, indem es die Einheitlichkeit der Fiktion aufbricht.“ Dieses Einheitlichkeitsbestreben, das Vieweg-Marks (1989:89), ebenso wie das Streben nach Naturtreue und Probabilität als distinktives Merkmal der klassizistischen Dramentheorie definiert, wird im Sujet des postdramatischen Theaters in sein antithetisches Gegenbild verkehrt. Die Fraktur dieser klassisch theatralen Einheitsvorstellung entspricht wiederum jenem Strukturprinzip, welches Karin Vieweg-Marks als (Sub-)typuspluralität der Kunstform des Metadramas kategorisiert, wobei *The Real Inspector Hound* verschiedenen Untergruppen der von ihr herausgebildeten „six subtypes of operationalization“ (Vieweg-Marks 1989:113) zugeordnet werden kann.

Einerseits wird durch das Spiel-im-Spiel eine weitere Fiktionsebene geschaffen, was wiederum „verschiedene figurenbezogene Formen der Selbstreferenz und Selbstreflexion wie das Fingieren von Sekundärrollen oder das Aus-der-Rolle-Fallen“ (ebd.:114) ermöglicht. Ebenso könnte argumentiert werden, dass Stoppards postdramatisches Bühnenwerk aufgrund seiner offenkundigen intertextuellen Verweise dem adaptiven oder auch dem thematischen Metadrama zugeordnet werden kann, da der Spielhandlungs- bzw. Ausführungsart die Bühne selbst ist und sich „durch die Themenwahl und den Inhalt, der zugleich Form ist, die Metaebene der dramatischen Selbstreflexion“ (Hauthal 2009:93) manifestiert. Was *The Real Inspector Hound* jedoch von den übrigen in dieser Arbeit analysierten Dramentexten substantiell unterscheidet, ist die explizite Selbstthematisierung des Theaters als Medium, also die innerdramatische Reflexion der Aufführungsbedingungen und -konventionen, die sich in den Rollen der beiden Theaterkritikerfiguren Moon und Birdboot konzentriert, denen laut Vieweg Marks‘ Definition eine doppelte Rolle als rahmendes und fiktives Bühnenpublikum im dramatischen Gesamtbild zukommt. Dieser Einsatz einer fiktiven Zuschauerschaft ermöglicht dem Dramatiker die Gestaltung eines Rahmens, der auf eine traditionelle Handlung verzichtet und stattdessen eine spezifische Zuschauersituation inszeniert. Im Gegensatz zum realen Publikum können diese Zuschauer, wie Vieweg-Marks (1989:56) darlegt, „in die Aufführung eingreifen und sich auch aktiv als Mitspieler daran beteiligen. Außerdem verfügt hier zumindest einer von beiden Bühnenzuschauern über Informationen über das Schauspiel, die das Dramenpublikum zunächst nicht hat.“ Aus dieser Beobachtung lässt sich ableiten, dass die fiktive Zuschauerschaft in *The Real Inspector Hound* nicht nur als ergänzende Strukturkomponente fungiert, sondern eine zentrale Vermittlungsinstanz zwischen der diegetischen Theaterhandlung und den realen Zuschauenden im Aufführungsraum bildet, der zugleich ein gewisser Agens innewohnt: Ihre Doppeladressierung als Rezipienten und implizite Akteure des Bühnengeschehens erzeugt eine reflexive Interferenzzone, welche die traditionelle Zuschauerrolle destabilisiert und die strukturelle Multidimensionalität des Stücks akzentuiert.

5.5.2. Intertextualität

Wenngleich der Aspekt der Intertextualität sich von den übrigen Untersuchungsparadigmen in dieser Arbeit dahingehend unterscheidet, dass diese, im Gegensatz zu den Kategorien der

Realitätsebenenpluralität oder der linguistischen Diskursverschiebungen in Form einer „Metasprache“, oder auch der Aspekt des Reframings, nicht unmittelbar mit einer Illusionsstörung einhergeht, erweisen sich die analytisch relevanten Referenzen unter anderem unter dem Aspekt der Gattungsparodie als aufschlussreich. Vor allem jene Dramen, die auf parodistische oder travestiehafte Weise in Form einer „play within a play“-Konstruktion auf andere, insbesondere dramatische Kunstwerke referieren, gelten in der Dramentheorie als „Formen mit hohem metadramatischem Potential“ (Vieweg-Marks 1989:40). Wie im Folgenden aufgezeigt wird, erweist sich die für die Werkstruktur von *The Real Inspector Hound* konstitutive Spiel-im-Spiel-Konstellation als vielschichtig funktional: Einerseits stellt sie offensichtlich eine Form der parodistischen Selbstreferenz dar, da der metadramatische Stoff selbst zum Gegenstand einer ironisierenden Überzeichnung erwächst. Andererseits wird durch genau diese hyperbolische Autoreferenzialität eine ironische Verzerrung induziert, die statt der innerdiegetischen Krimihandlung des plays-within-a-play die Dramenkunst und ihre Rezeptionsästhetik selbst zum eigentlichen Handlungsmotor erhebt. Im Gegensatz zu den bisher analysierten Dramentexten fällt *The Real Inspector Hound*, von der augenscheinlichen Referenz auf Christies *The Mousetrap* abgesehen, zunächst durch eine vergleichsweise niedrige Dichte an intertextuellen Referenzen auf. Terry Hodgson (2001:52) führt dies darauf zurück, dass der entscheidende Impuls des Stücks nicht nur in der gezielten Unterwanderung der Konventionen des Theaterrezensierens liegt; sondern durch die bewusste Zurücknahme offensichtlicher Textreferenzen Christies Werk selbst ironisch gebrochen wird, indem auch das ständige „Quellenraten“ der beiden Kritiker ad absurdum geführt wird:

Hound [...] mocks the critic's game of identifying sources by having one of the reviewers cite nine of them, including Shakespeare, Pirandello, and farce and existential writers with whom Stoppard has been identified, such as Pinero, Beckett, Kafka and Sartre. St. Paul is thrown in for good measure with Dorothy L. Sayers [...] and the name Birkett, which goes nicely with Beckett, is an invitation to zealous scholars to chase his name in dictionaries of the theatre where he will not be found.¹⁵

The Real Inspector Hound gilt allgemein als das am geringsten rezipierte Werk des Dramatikers, der es selbst schlicht als „an entertainment“ ausweist und das auch der Theaterdozent und Stoppardforscher Anthony Jenkins (1987:51) als „the least satisfactory of all Stoppard's plays“ beschreibt. Wie im Folgenden aufgezeigt wird, kann dieses fehlende

¹⁵ Vgl. zum Hinweis auf die interpretative Ambivalenz von Stoppards Dramaturgie im Verhältnis zu Pirandellos Technik, den Rezipienten zur ständigen Reflexion seiner Kenntnisse der verschiedenen Realitätsebenen zu bewegen (Hardison Londré, Felicia: Tom Stoppard. New York: Frederick Ungar Publishing 1981, hier S. 119.)

Satisfaktionsgefühl jedoch als intentionaler Kunstgriff interpretiert werden, welcher auf der dem Stück eingeschriebenen Pastichehaftigkeit aufbaut und so eine bewusst hergestellte, strukturelle Eindimensionalität entfaltet. Dahingehend verfolgt die vorliegende Analyse die These, dass *The Real Inspector Hound* trotz seiner vermeintlichen Monodimensionalität ein produktives Analysefundament darstellt. Begründet wird dies insbesondere durch die gattungsgeschichtliche Stellung des Stücks, das, vergleichbar mit Anthony Shaffers Bühnenwerk *Sleuth*, einen Vorreiter des kriminalparodistischen Genres darstellt und zudem über die ironische Brechnung rezeptionspraktischer Konventionen eine potenzierte Reflexionsdichte erzeugt: „This new genre has become increasingly common in the English-language theater since 1970 and, unlike the older mystery play, utilizes generic self-consciousness and the attendant challenging of dramatic illusions one of its most common devices.” (Carlson 1996:33) Im Umkehrschluss lässt sich feststellen, dass die zentrale Differenz zwischen *The Real Inspector Hound* und beispielsweise *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* oder *Shakespeare in Love* in der jeweiligen Dimensionalität ihrer intertextuellen Referenzen liegt: An die Stelle eines eindeutig markierten kanonischen Einzelprätextes tritt bei ersterem ein parodistisch-subversives Rewriting des kriminal-literarischen Subgenres des Whodunnit selbst, das, laut Kelly (1991:82), als formale wie inhaltliche Programmatik dient: „[T]he mockery is general, not particular. Thus, the pleasure of this parody initially lies not in recognizing the differences between a particular Christie and Stoppard’s copy but in recognizing in the copy they distorted echoes of multiple plays united by their use of stock features.” Hiermit verweist Kelly auf den wohl apparentesten Bezugsrahmen von *The Real Inspector Hound*, das sich strukturell als parodistisches Reframing von Agatha Christies im Jahr 1952 uraufgeführtem, genreprägenden Theaterstück *The Mousetrap* als Prototyp des Whodunnit-Narrativs inszeniert. Jene intertextuelle Anbindung an Christies zeitloses Erfolgswerk offenbart sich bereits in der Stoppard’schen Onomastik: So handelt es sich beispielsweise bei der lokalen Szenerie des Stücks um ein von der Außenwelt isoliertes englisches Landhaus mit dem Namen Muldoon Manor, was beim kundigen Rezipienten unweigerlich Assoziationen zu Monkswell Manor, dem Schauplatz von *The Mousetrap*, hervorruft. Ferner codiert die Figur des „Major“ Magnus Muldoon, gehbehinderter Halbbruder der Hausherrin, der sich im späteren Stückverlauf sowohl als wahrer Inspector Hound wie auch als verschwundener Hausherr herausstellt, eine onomastische Referenz auf Christies Detektivcharakter Major Metcalf, der sich in einer

finalen Wendung des Stücks ebenfalls als Polizist zu erkennen gibt. Jenes Enthüllungsdispositiv wird von Stoppard in eine parodistisch-subversive Strukturverschiebung übersetzt. Walls (2005:185) zufolge überführt Stoppard das bei Christie singuläre Wendungsmoment in eine Struktur der doppelten Täuschung: „The first, Moon’s realization that the man playing Magnus is [...] the murderer, relates to the wider play. The second, Magnus’s declaration that he is Albert, relates to the play-within-the-play.“ Diese avantgardistische Transformation, die motivische Spiegelung sowie die konterkarierende Übersteigerung der figuralen und strukturellen Konfiguration von *The Mousetrap* kann jedoch nicht als alleinige Intention des Dramatikers bezeichnet werden. In der Stoppardforschung wird angenommen, dass ebendiese omnipräsente Parodie und ironische Überspitzung als dramaturgische Literaturkritik des klassischen, zu Stoppards früher Schaffenszeit äußert populären, von Brian Crossley als „antiquated drawing-room mysteries“¹⁶ bezeichneten Kriminarrativs interpretiert werden müsse. Er argumentiert, dass Stoppard die archetypischen klassischen Krimikonstellationen in *The Real Inspector Hound* nicht nur rekursiv, sondern mit der bewusst subversiven Geste, ihre formalen Mechanismen offenzulegen und kritisch zu dekonstruieren, einsetzt: “Thus, the well-made thriller is nominally and theatrically ‘Hounded’ to death, while the kind of fatuous critiques of *The Real Inspector Hound*, especially those of the critic Birdboot, are shown to be a dead letter.” (Crossley 1997:78f) So greift Stoppard exemplarisch das auch bei Christie zentrale Motiv der Täterindifferenz bzw. des Identitätsrätsels um den Mörder auf und führt es durch karikaturhafte Überzeichnung ad absurdum, was bereits anhand der Radiodeskription der Attribute des gesuchten Täters evident wird:

The man is wearing a darkish suit with a lightish shirt. He is of medium height and build and youngish. Anyone seeing a man answering to this description and acting suspiciously, is advised to phone the nearest police station.
(*A man answering this description has appeared behind MRS. DRUDGE. He is acting suspiciously. He creeps in. He creeps out. [...]*) (Stoppard 1968:9)

5.5.3. Ironie, Parodie und pastichehafte Ästhetik

Verweyen und Witting (2003:23) definieren das Konzept der Parodie als ein „in unterschiedlichen Medien vorkommendes Verfahren distanzierender Imitation von

¹⁶ Vgl. Sirwah, Khaled Saad: The Play-within-the-play. Parody in Tom Stoppard’s *The Real Inspector Hound*. In: *Annals of the Faculty of Arts - Ain Shams University* 45, Oktober – Dezember 2017, S. 346-367, hier S. 19.

Merkmale eines Einzelwerkes, einer Werkgruppe oder ihres Stils“, wohingegen der aus dem Französischen entlehnte Terminus „Pastiche“ die Imitation des spezifischen Stils oder der Technik eines Künstlers oder Genres zum Zweck der rezipientischen Belustigung bezeichnet. Wie Hurschler (2014:23) betont, manifestieren sich beide Konzepte im dramatischen Kontext besonders eindrücklich innerhalb der Spiel-im-Spiel-Konstellation, wobei insbesondere bei der komödiantischen Inszenierung „konstitutive Merkmale der Ausdrucksebene eines Einzeltextes, mehrerer Texte oder charakteristische Merkmale eines Stils übernommen werden, um die jeweils gewählte(n) Vorlage(n) durch Komisierungs-Strategien wie Untererfüllung und/oder Übererfüllung herabzusetzen.“ Wie auch Linda Hutcheon, den formästhetischen Hintergrund der Parodie akzentuierend, darlegt, fungiert die Kunstform somit als kritische Folie, „as a way of textually incorporating the history of art, is the formal analogue to the dialogue of past and present.“ (Hutcheon 1985:25) In *The Real Inspector Hound* ist diese parodistische Anlage, sprachlich wie auch motivisch und figural codiert, deutlich ausgeprägt; ihre Aktivierung setzt bereits mit der initialen Szene des ersten Aktes innerhalb der Spiels-im-Spiel-Struktur ein:

MRS DRUDGE (*into the phone*). Hello, the drawing-room of Lady Muldoon's country residence one morning in early spring? [...] Who did you wish to speak to?...I'm afraid there is no-one of that name here, this is all very mysterious and I'm sure it's leading up to something, I hope nothing is amiss for we, that is Lady Muldoon and her house guests, are here cut off from the world, including Magnus, the wheelchair-ridden half brother of her ladyship's husband Lord Albert Muldoon who ten years ago went out for a walk on the cliffs and was never seen again. (Stoppard 1968:9)

Diese gänzlich unpassende Akkuratess, der Detailreichtum jener Szene, kombiniert mit dem in der Kriminalliteratur populären „shunned from the world“-Motiv, imitiert nicht nur den Habitus der Protagonisten der dem Publikum wohlbekannten klassischen Whodunnit-Narrative, sondern weist sich bereits zu Beginn als explizite Kenntlichmachung der szenischen Konstruiertheit aus, den Inszenierungscharakter des gesamten Szenarios von Anfang an unverhüllt nach außen tragend. Gänzlich uncharakteristisch für eine telefonische Begrüßungsfloskel nennt die Haushälterin Mrs. Drudge nicht nur ihren Aufenthaltsort, sondern inszeniert sich selbst inklusive ihrer szenischen Umgebung verbal gleich in einem spezifischen, typisch kriminalliterarischen Ambiente Diese parodistische Spannungskontraposition nimmt damit dem Publikum die Aufgabe vorweg, den inszenatorischen Rahmen selbst aktiv zu erschließen, was wiederum eine Art der ironischen Distanz erzeugt, die sich im weiteren Stückverlauf zu einer Dekonstruktion der dramatischen Illusion exponiert. Diese atmosphärische Ikonizität/Plakativität wird nicht nur von Mrs. Drudge,

sondern auch von den übrigen dramatis personae mehrfach potenziert, indem sie in wiederholten Einschüben wie beiläufig die zunehmend krimitypische Witterung sowie die topografische Lage des Anwesens Muldoon Manor in den Dialog einbringen:

MRS. DRUDGE. I'm Mrs. Drudge, I don't live in but I pop in on by bicycle when the weather allows to help in the running of charming though somewhat isolated Muldoon Manor. [...]

SIMON. I took a short cut over the cliffs and followed one of the old smugglers' paths through the treacherous swamps that surround this strangely inaccessible house.

MRS. DRUDGE. Yes, many visitors have remarked on the topographical quirk in the local strata whereby there are no roads leading from the Manor, though there are ways of getting to it, weather allowing. (Ebd.:10)

In dieser Szene wird in typisch pathetischer Manier die Isoliertheit des Anwesens akzentuiert, was wiederum der prototypischen Topografie eines klassischen Kriminalnarrativs entspricht und durch die Bekräftigung des Dialogpartners Simon Gascoyne zusätzlich untermauert wird, der mit seinem Eintritt durch einen „old smugglers' path“ mit dem Red-Herring-Topos ein weiteres typisch kriminalliterarisches Motiv introduziert. Ein solcher Schmuggelpfad, motivisch unter anderem von Wilkie Collins oder Arthur Conan Doyle aufgegriffen, dient in der klassischen Kriminalliteratur nicht nur als besonders mystisch konnotierter topographischer Fixpunkt, sondern erscheint als ikonischer Topos der doppelten Ordnung, als narratives Werkzeug, das zugleich seine räumlich-atmosphärische Funktion als Fluchtweg bzw. geheimer Tatortzugang sowie als Vektor der Untergrabung normativer Handlungsstrukturen offenlegt. Dieser von Gascoyne genutzte Pfad impliziert zugleich dessen Involviertheit in das Verbrechen; dem Zuschauer ohne jeglichen Aufbau von Suspense oder der Notwendigkeit des aktiven Rätselns den vermeintlichen Täter auf einem Silbertablett servierend, was erneut die Absurdität des Dargestellten betont und konstitutiv das ritualisierte und seinerseits beinahe mechanistische Element des englischen Whodunnit-Narrativs offenlegt. Diese intendierte, subversiv überzeichnete Pastichehaftigkeit erstreckt sich über den gesamten Handlungsverlauf und wird von Hunter (2014:15f.) als eine Reformierung, gewissermaßen auch Kritisierung der Realismustendenz definiert, die sich in der westlichen Theaterkunst bereits mehr als ein Jahrhundert vor Stoppards parodistischem Einakter zu formieren beginnt. Deskriptiv fügt er hinzu, dass sich der Zuschauerschaft hierbei zunächst das Bild eines durch einen Proszeniumsrahmen abgegrenzten, mit Vorhängen verschlossenen Bühnenraums darbietet, deren Öffnung den Eindruck einer grundsätzlichen Aufhebung der „vierten Wand“ erweckt, wo Charaktere keinerlei Bewusstsein für die beobachtende Präsenz des Publikums zeigen: „Dialogue, too, had to seem realistic, which made it harder to get across basic information (who is who and where

are we?) and led to mechanisms such as the one gleefully parodied in Stoppard's *The Real Inspector Hound* [...].“ (ebd.:16f.) Dementsprechend performen sämtliche Figuren als karikaturhafte Überformungen, selbst bei der bloßen Lektüre des Werks offenbart sich diese unverdeckte „Pastichisierung“ beinahe in der Gesamtheit des dialogischen Austausches in überdeutlicher Form: Die interfigurale Dynamik wirkt verzerrt, teilweise unbeholfen und hyperplakativ, womit Stoppards parodistische Intentionalität gegenüber dem klassischen Kriminalnarrativ als Zentralmotiv konstant im Wahrnehmungszentrum des Publikums bleibt.

5.5.4. Frames und Reframing

Ähnlich wie bei *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* findet der Plot von *The Real Inspector Hound* strukturell auf zwei verschiedenen Ebenen, jener des Binnenstückes im Modus des „plays-within-a-play“ und der externen Rahmung des „outer plays“, statt. Einleitend hier erneut auf die in Stoppards szenischer Einführung introduzierte Novität verwiesen: „[T]he audience appear to be confronted by their own reflection in a huge mirror. Impossible. However, back there in the gloom [...] is a bank of plush seats, and pale smudges of faces.“ (Stoppard 1968:1) Durch die explizite Exposition des Publikums als Spektatoren, denen durch die bühnentechnische Besonderheit der räumlichen Spiegelung eine gewisse Distanzminimierung zwischen Zuschauerraum und Bühne suggeriert wird, findet gleichzeitig eine Pervertierung mimetischer Aufführungsprämissen statt, indem die Vorstellung einer klassischen theatralen Illusionsstruktur von Anfang an ad absurdum geführt wird:

[T]he mirror image posits sameness and difference. It is, of course, tied up with the traditional topos of theater-dream, one of the perennial embodiments of the epistemological question. Life and dream reflect one another with sameness and difference. Without difference life and dream, stage and world, would flow into one another indistinguishably. (Pearce 1979:1140)

Auf diese einführende Konfrontation mit der eigenen Reflektion als Bestandteil des Bühnenbildes folgt die Einführung der Repräsentanten der Zuschauerschaft in Gestalt der Theaterkritikerfiguren Moon und Birdboot, die von Stoppard, ebenfalls bereits in der dramatischen Exposition, räumlich kontingent positioniert werden: “One of the seats in the front row is occupied by MOON. Between MOON and the auditorium is an acting area which represents, in as realistic an idiom as possible, the drawing-room of Muldoon Manor.” (Stoppard 1968:1) Diese Spiegelung und die damit einhergehenden figuralen Implikationen fungieren einerseits als räumlich-szenische Ordnungsprinzipien und stellen andererseits eine

thematische Verdoppelung, ein verbindendes Element, bzw. eine Schwellenmarkierung zwischen Rahmen- und Binnenhandlung („inner play“ vs. „outer play“) dar, wobei insbesondere das typisch metadramatische Element der „Isporeflexion“ (vgl. Fricke 2001:225) überdeutlich hervortritt. Auch Bauer (1997:32f.) bezeichnet *The Real Inspector Hound* als prototypisches Exempel eines Spiels-im-Spiel, wobei sie das Stück auf visuell-geometrischer Ebene als konzentrische „circle(s) or field(s) within field(s)“ skizziert, denen die Akzentuierung des dramatischen Kontinuums sämtlicher involvierter Bühnenstücke als Ordnungsprinzip zugrunde liegt. Diese Zirkularitätsprämisse wird auch für den weiteren Handlungsverlauf von *The Real Inspector Hound* fruchtbar gemacht: Die beiden antimimetischen Kritikerfiguren übernehmen hierbei eine strukturelle Schlüsselfunktion, indem sie als integrale Rahmungsinstanzen zugleich die Konditionen und die Destabilisierung der präsentierten dramatischen Binnenlogik festlegen, gewissermaßen sogar garantieren. Einerseits kommentieren Moon und Birdboot das Geschehen als Repräsentanten des Außenstehenden; der extradiegetischen Realität des Zuschauerraums, wodurch zunächst eine apparente Differenz zwischen ‚inner play‘ - dem Spiel im Spiel - und ‚outer play‘ - der Rezeption durch die Publikumsstellvertreter - erzeugt wird, die eine doppelte bzw. potenzierte Perspektivität konfiguriert. Diese Grenzziehung erfährt dann durch eine Realitätsebenentransgression eine additive Verschiebung, die mit dem Eintritt der beiden Kritikerfiguren in die Binnenhandlung des „plays-within-a-play“ operativ wird. Gestört vom ebenfalls der Logik des klassischen Theaters widersprechenden Läuten des Telefons auf der leeren Bühne nach dem ersten Exeunt der *dramatis personae* des Spiels-im-Spiel (vgl. Stoppard 1968:31), betreten erst Moon und später Birdboot die Spielfläche. Hierbei verbleibt Birdboot als „er selbst“ im szenischen Gefüge, wobei die Binnenhandlung den Effekt einer rekursiven Reinitialisierungsbewegung erzeugt: „(BIRDBOOT *mops his brow with his handkerchief. As he turns, a tennis ball bounces into through the french windows, followed by FELICITY, as before, in tennis outfit. The lighting is as it was. Everything is as it was. It is, let us say, the same moment of time.*)“ (ebd.:33) Diese Passage akzentuiert die Rahmeninstabilität und die damit einhergehende Grenzüberschreitung zwischen ‚inner play‘ und ‚outer play‘, die sich hier endgültig als arbitrar, als dramaturgische Farce entpuppt, wobei Gestik und Sprache des Birdboot-Charakters innerhalb des Spiels-im-Spiel in frappierender Weise an die *dramatis persona* des Simon Gascoyne erinnert. Diese Angleichung wird von Turner (vgl. 2007:117) als „innertextual

contaminatio“ bezeichnet, womit er eine Amalgamierung der diskursiven Schichten von Rahmen- und Binnenhandlung; primärer und sekundärer Realitätsebene bzw. „frame-play and framed play“, beschreibt. Diese Überlagerung manifestiert sich sowohl als metadramatisches Moment als auch als Negation jenes zwar verwandten, jedoch separierten – „detachable (here detached)“ - Blickpunktes, der Metatheater erst ermöglicht:

Hound still remains faithful to a traditional, layered or box-set conception of ‘play beneath the play’, even while it appears to have shifted the frames along a horizontal axis separating the traditional longitudinal spaces of any theatre event (the *theatron* or ‘place for seeing’, and the *dramaton*, ‘place where things happen’). (Ebd.: 118)

Turner betont, dass dadurch, dass sich der Charakter des Theaterkritikers Birdboot in seiner narrativen Rolle im „outer play“ jener des Simon Gascoyne im „inner play“ bzw. „play-within-the-play“ annähert - beide treten als moralisch fragwürdige Frauenhelden auf - die improvisatorische Verschiebung auf der Bühne nahtlos in Birdboots narrative Rolle fügt (vgl. ebd.:118f). Birdboots Verhalten lässt sich also kohärent in die Konstellation der Dreiecksbeziehung einbetten; die Konstellation des Don-Juan-Typus, den Gascoyne verkörpert, der zwischen Hausherrin Cynthia und deren Freundin Felicity laviert, wird von Birdboot so überzeugend übernommen, dass der Tausch selbst bei den intradiegetischen Figuren keinerlei Verwirrung hervorruft:

FELICITY (*calling*): Out!
(*She catches sight of BIRDBOOT and is amazed.*)
You!
BIRDBOOT. Er, yes—hello again.
FELICITY. What are you doing here?!

BIRDBOOT. Well, I ...
FELICITY. Honestly, darling, you really are extraordinary—
(Stoppard 1968:33)

FELICITY (*catching sight of SIMON*): You!
(*FELICITY's manner at the moment is one of great surprise but some pleasure.*)
SIMON (*nervously*):
Er, yes—hello again.
FELICITY: What are you doing here?
[...]
SIMON: No doubt you're surprised to see me.
FELICITY: Honestly, darling, you really are extraordinary.
(Stoppard 1968:16)

Strukturell wird dem Publikum durch diese nun auf die Ebene der *dramatis personae* übertragende Spiegelkonstellation die Diskrepanz zwischen der metadiegetischen Figurenrolle und deren Funktion als Schauspieler auf der innerdiegetischen Ebene verdeutlicht, wobei Turner (2007:119) subsumiert: „[W]here character meaning and audience meaning are distinct, there is seldom a necessity of plot to make of this distinction a source of dramatic irony. The audience can see that characters are ‚playing roles‘, although the relations between and among these are both indiscreet and indiscrete.“ Die hier wirksam werdende (In-)Distinktion, welche die figurale, motivische, sprachliche und Darstellungsebene

transversal durchzieht, konstituiert das zentrale metareferenzielle Spannungsfeld von *The Real Inspector Hound*: Durch Birdboots beinahe automatische Assimilation an die Figur des Simon Gascoyne wird die Transition zwischen ‚outer play‘ und ‚inner play‘ nicht länger als Störung der dramatischen Illusion erfahrbar, sondern erscheint fast als organischer Bestandteil der Werkstruktur, wobei die Dekonstruktion der epistemologischen Grenze vielmehr als Porosität derselben, von Turner als spezifisch „Stoppardian“ (vgl. ebd.:120) identifiziert, zu bezeichnen wäre. Stoppards Bühne konstituiert sich somit als liminaler Topos; als Grenzdispositiv, in dem Identitätskonstrukte performativ oszillieren und Birdboots scheinbar zufällige Integration in das Bühnengeschehen; jene bewusst fehlerhafte diegetische Überschreitung, zum strukturimmanenten Moment der dramatischen Selbstreflexivität wird.

5.5.5. (Zeit-)Geschichte und Epistemologie

Da, wie auch Stoppard selbst betont, *The Real Inspector Hound* vorrangig als Parodie des klassischen Whodunnit-Narrativs konzipiert ist, tritt der häufig als Schlüsseldispositiv seines Œuvre bezeichnete Historizitätsbezug deutlich rudimentärer als bei den übrigen Dramentexten hervor, weshalb sich die vorliegende Analyse hier primär auf den theater- und entstehungsgeschichtlichen Hintergrund des Bühnendramas beschränkt.

Im theoretisch-diskursiven Horizont der 1960er Jahre erfährt das englische Theater eine grundlegende Neuformierung, was sich in der zeitgenössischen Dramaturgielandschaft (einschließlich *The Real Inspector Hound*) niederschlägt: Die Ablösung vom bürgerlich-realistischen Paradigma und der präskriptiven Kanonizität klassischer Darstellungsformen mündet, mit der in den 1980er Jahren einsetzenden graduellen Transgression zum postdramatischen Theater, in eine Ästhetik postmoderner Signatur mit der Tendenz zur Nichtlinearität, zur intertextuellen Zirkulation und Antiteleologie der Plots, denen kollektiv der Autoritätsverlust des Textes als hegemoniale Instanz zugrunde liegt:

[I]n an age that has been declared postmodern-indeed [...] the ruin has been replaced by the quotation, the trace, really a pseudo-trace, a detritus, a referent, a carrying back to/from a past, which is so completely decontextualized, so open to recontextualization, that it, the quotation, the trace, becomes at once an emblem of a past evacuated of history (history understood as a somehow meaningful account of the past) and a signal of the artifice of any such account, any history. (Crapanzano 1991:431)

Mit dieser Transformierung wurde die dramaturgische Dekonstruktion der bürgerlichen Bühne zur Tradition der postmodernen Theaterkunst, der sich Dramatiker wie Harold Pinter

oder John Osborne verschrieben (vgl. Carlson 1993:431) und an die auch Stoppard anknüpft, der das in den 1950er Jahren durch Christies *Mousetrap* (1952) popularisierte Whodunnit-Narrativ auf die neuzeitliche englische Theaterbühne bringt. Carlson akzentuiert, dass dieser popularisierte, nicht mehr primär literarische Ursprung des Genres jedoch keinesfalls als Defizit zu begreifen sei. Vielmehr ermögliche er eine ästhetische Oppositionalstruktur, die hochkulturelle avantgardistische Verfahren gezielt mit dem etablierten Erwartungshorizont einer jüngeren, populären kulturellen Praxis konfrontiert, wobei er betont, dass es gerade diese produktive Gegenüberstellung sei, die als bevorzugte, typologisch einschlägige Verfahrensweise postmodernistischer Kunst hervortritt (vgl. ebd.:433). Auch Stoppards kriminalparodistischer Einakter fungiert, historiographisch betrachtet, als dramaturgisches Bindeglied zwischen zwei verschiedenen Epochen: Einerseits blickt er auf die Tradition der theatralen Selbstkommentierung zurück, wie sie unter anderem in Richard Sheridans *The Critic* (1799) introduziert wird, und antizipiert zugleich jene postmoderne Formen der (Gattungs-)Parodie, die Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism* (1988:11) als „perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies“ definiert. Konklusiv lässt sich Stoppards Werk als Relais zwischen dem klassisch britischen Nachkriegszeitdrama und dem postmodern signierten Subgenre des „comedy thrillers“ profilieren, wofür Carlson (1993:431) neben Shaffer's *Sleuth* (1970) auch Ira Levin's *Deathtrap* (1978) als prägendes Exempel anführt. Historisch kann *The Real Inspector Hound* also als Stoppard'sche Antizipation der mit den späten 1960er-Jahren einsetzenden künstlerischen Selbstreflexivitätstendenz gelesen werden, wobei die Kriminalbühne als eigentlicher Lokus der logischen Auflösung antithetisch verzerrt wird und der detektivische Blick als Garant der Ordnungswiederherstellung durch Pastiche-haftigkeit und Rollenüberlagerung (bzw. „double-coding“-Ästhetik) ad absurdum geführt wird.

Wie bereits dargelegt, versteht sich Stoppards Damentext als avantgardistische Parodie von Christies *Mousetrap*, das sich als wohl bekanntestes Exempel des modernen Detektivnarrativs als Prototyp der postviktorianischen, Westend'schen Traditionspflege beschreiben lässt. Stoppards Entscheidung für Christies Werk als gattungsreferenzielle Bezugsfolie ist somit nicht als arbiträr zu deuten; vielmehr stellt *The Mousetrap* selbst eine subversiv modifizierte Variation des Whodunnit-Narrativs dar, das Stoppard als historisches Signum, als Referenzfolie eines ehemals bürgerlichen Theaters dient, das sich in ständiger, ritualisierter Wiederholung selbst konvertiert hat. Hierbei wird Christies Motivik,

insbesondere die dramaturgische Innovation der Doppelrolle des Detektivs Inspector Trotter, der sich in *The Mousetrap* als eigentlicher Täter entpuppt, wohingegen sich der eigentliche Tatverdächtige Major Metcalf als Undercover-Detektiv herausstellt, in Stoppards Adaption durch die explizite Parodierung der narrativen Struktur; der Infragestellung der epistemischen Gesamtordnung, in ein avantgardistisches metatheatrales Prinzip übersetzt.

[T]he central destabilizing strategy of the play's construction is built upon the same device that provides the "trick" in Christie and will subsequently provide the most common subversive strategy in later comedy thrillers. This is a destabilization of generic expectations in that part of the narrative structure that narratologists have described as actantial roles." (Carlson 1993:433)

Jenen Destabilisierungsprozess liest Carlson als symptomatisch für die kulturelle Wende vom bürgerlich-modernen Rationalismus zur postmodernen Dekonstruktions- und Ambiguitätspoetik, die Stoppard in *The Real Inspector Hound* mit seiner typologischen Dekonstruktion des genreidentitären Kerns des traditionellen Kriminalromans in Verbindung mit der systematischen Auflösung jeglicher narrativen Kohärenz, umfassend bedient.

5.5.6. Metasprachlichkeit

Auch für *The Real Inspector Hound* ist festzuhalten, dass sich das im Jahr 1968 uraufgeführte Drama durch eine explizite Metasprachlichkeit auszeichnet. Wie in dieser Arbeit mehrfach argumentiert, ist Stoppards Sprachverwendung als performatives System zu begreifen, das durch Selbstreferenz permanent seine eigene Künstlichkeit exponiert, was die sprachliche Dimension als eigentlichen metadramatischen Movens des Stücks ausweist. Auch im Kontext der linguistischen Konstruktion fungieren Moon und Birdboot als Schlüsselinstanzen, indem sie das ‚inner play‘ als Metakommentatoren des ‚outer plays‘ reflektieren. Hierbei zeichnen sich ihre Äußerungen von der Exposition an durch einen hochstilisierten, teilweise wohlwollend-überlegen Duktus - von Stoppard als „critic voice“ titulierte - aus, der, in typologischer Anlehnung an eine schriftliche Theaterrezension, mit rhetorischer Opulenz, Metaphernreichtum und ironischer Selbststilisierung angereichert ist:

(He [Moon] clears his throat ... for both he and BIRDBOOT have a "public" voice, a critic voice which they turn on for sustained pronouncements of opinion.)

Already in the opening stages we note the classic impact of the catalytic figure - the outsider-plunging through to the centre of an ordered world and setting up the disruptions - the shock waves - which unless I am much mistaken, will strip these comfortable people - these crustaceans in the rock pool of society - strip them of their shells and leave them exposed as the trembling raw meat which, at heart, is all of us. (Stoppard 1968:15)

Zudem transportieren die stetigen Disruptionen durch die beiden Kritikerfiguren eine Störung der szenischen Kohärenz, womit ein ständiges parodistisches Reframing, eine

mediumsspezifische ästhetische Selbstbezüglichkeit evoziert wird, die auf dialogischer Ebene mit potenziertem Prägnanz hervortritt. Wenn beispielsweise rhetorische Taktiken wie das im Kriminalnarrativ gängige Red-Herring-Motiv explizit benannt werden, so ist dies als metasprachlicher Verweis auf den unverhüllten Künstlichkeitsstatus des Stücks zu interpretieren, indem die dramaturgischen Kunstgriffe, derer es sich bedient, ausdrücklich als solche ausgewiesen werden. Moon und Birdboot agieren dabei als anthropomorphisierte Reflektoren, als figurale Repräsentanten jener Dramenkonventionen, wobei deren Reaktionen ihrerseits konstitutive Bestandteile der Metaspielordnung darstellen: Wenn die beiden also beispielsweise über archetypische Figurenkonstellationen wie den im obigen Zitat erwähnten „outsider“ als Störungsinstanz der Ordnung des „inner plays“ diskutieren, wird damit die additive rhetorisch codierte Schicht des prototypischen theaterkritischen Duktus in die Fiktion eingeführt, oder, wie Crossley (1997:79) subsumiert: „[T]he critical language they use throughout merely echoes the hackneyed dialogue of the play they review“. Zudem evozieren die beiden Kritikerfiguren durch diese permanente kommentarische Brechung der Handlungslinearität eine Fokusverschiebung, die den rezipientischen Blickpunkt, im Horizont von Wittgensteins in seinem posthum publizierten Werk *Philosophische Untersuchungen* (1953) etablierten „Sprachregeln“, auf die Dimension der Sprachlichkeit als solche richtet. In seinem Magnum Opus begründet der Philosoph, dass Sprache ihre semantische Bedeutung erst durch die alltägliche Praxis des Sprechens gewinnt, wobei diese Bedeutung wiederum im Gebrauch selbst zu finden sei. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass Sprache nicht nur durch ihr jeweiliges Bezugsobjekt, sondern auch und insbesondere dadurch definiert wird, wie sie für die effektive zwischenmenschliche Kommunikation verwendet wird. Als dynamische, zutiefst polymorphe Kraft ist Sprache auch in ihrer Multiplizität nie endgültig gesichert, weshalb neue sprachliche Variationen in einem Prozess, den Wittgenstein als spielerisch bezeichnet, fortlaufend neu entstehen müssen:

Wir können uns auch denken, daß der ganze Vorgang des Gebrauchs der Worte in eines jener Spiele ist, mittels welcher Kinder ihre Muttersprache erlernen. Ich will diese Spiele ‘Sprachspiele’ nennen, und von einer primitiven Sprache manchmal als einem Sprachspiel reden. (Wittgenstein 2003: PU §7)

Somit erhält Wittgensteins Idee einer „spielerischen“ Sprache, deren Regeln und Konventionen sich erst während des Sprechaktes selbst herauskristallisieren, aus der Perspektive von Stoppards Dramaturgie eine neue Bedeutung: „[L]anguage cannot be learnt simply by a process of introspection but is acquired by active interaction among its users. Like games language too is a group activity, almost a form of life, and a means of expression

capable of being learnt by anyone who takes part in this activity.” (Rehmann 2019:68) Im Wittgenstein’schen Sinne thematisiert *The Real Inspector Hound* folglich einerseits das Sprechen über das Theater (diskursives Metadrama) und andererseits die metasprachliche Dimension; das „Theatersprechen“ selbst, wobei Sprache nicht als stabil-kohärente Transportationsinstanz von Sinnhaftigkeit, sondern ihrerseits als performatives, in sich selbst zirkulierendes System operiert, das seine eigene (Nicht-)Regelmäßigkeit mit jedem einzelnen Sprechakt offenlegt.

5.5.7. Wiederholung und motivische Zirkularität

Analog zu den zuvor analysierten Stücken zeigen sich die Sprechakte auch in *The Real Inspector Hound* von einer pervasiven Repetitionsstruktur gezeichnet, welche die rhetorische sowie motivische Architektur des Stücks als zentrales Strukturprinzip durchzieht. Dies manifestiert sich auch hier vor allem auf formaler Ebene, indem sich die eingesetzten Repetitionsmuster als parodistisch-pastichehafte Strategien der werk-konstitutiven Gattungsparodie offenbart. Wie bereits ausgeführt, reproduziert das im Modus des klassischen englischen Landhaus-Whodunnit gehaltene „play-within-a-play“ die prototypischen Charakteristika des kriminalliterarischen Genres in komprimierter Form, wozu unter anderem der topografisch isolierte Standort von Muldoon Manor, das rekurrierende Abgeschiedenheitsmotiv sowie, auf metastruktureller Ebene, auch das Red-Herring-Motiv zählt. Hierbei muss konstatiert werden, dass diese Repetitionsmuster eine inhärent zitathafte, wenn nicht sogar appropriative Charakteristik aufweisen, indem sie selbstreflexiv permanent auf ihre eigene literarische Konventionalität verweisen. Somit sind auch die rekurrierenden Dialogsequenzen, exemplarisch der mehrmals wiederholte Satz „I’ll kill you, Simon Gascoyne“ (Stoppard 1968:17,33), nicht als primär Ausdruck der Bekräftigung bzw. Validierung des Gesagten zu interpretieren, sondern fungieren vielmehr als stereotypische Versatzstücke, die durch ihre stetige Reiteration auf den Automatismus des dramatischen Sprechens, die „mechanics of suspense“ (Carlson 1993:38) verweisen: „The farce that grows out of the initial whodunit requires firm structuring and careful handling to be in any way effective, and [...] thrive[s] on the repetition of improbably patterns. Here again, design dictates action.“

Neben der stückkonstitutiven Parodisierung des klassischen Whodunit-Narrativs wiederholt sich auch der dramatische Metadiskurs eines „Grand Narratives“; einer implizierten

Handlungskohärenz, die, ebenso wie in *Arcadia*, *Travesties* oder in *R&G* durch ebendiese Rekursionsstruktur permanent parodistisch unterlaufen wird: „Tabula rasa is made of the ‚Grand Narrative‘ whos validity Stoppard questions by theatricalizing the artificiality of coded discourse. Dramatic meta-discourse is a travesty, which Stoppard exposes and satirizes [...]” (Boireau 1997:249) Auch hier bieten sich Moon und Birdboot als Paradigmen der Semantisierung der Repetition als metadramatisches Strukturprinzip an: Nicht nur zeichnet sich ihr kommentierender metasprachlicher Diskurs durch die stetige Wiederholung similärer rezeptionsästhetischer Sprechweisen aus, sondern die beiden Figuren evozieren durch ebendiese wiederholte Kommentierung einzelner Szenen des „inner playsy“ zugleich eine rekursiv und zirkulär angelegte Rezensionssituation, was ein „Echo im Echo“; ein beinahe Wittgenstein’sches Moment erzeugt, in dem zwei sprachliche Ebenen, zwei „Sprachspiele“, kollidieren. Hieraus ergibt sich jene Konstellation, die Fischer und Greiner (2007:118f.) als „innertextuelle contaminatio“ bezeichnen, in der die Mechanismen von „inner play“ und „outer play“ ineinander übergreifen; also ein Lokus der sprachlich-dramatischen Durchlässigkeit zwischen den verschiedenen Realitätsebenen des Dramenganzes erzeugt wird. Auch jenseits der dialogischen Zirkularität, die Moons und Birdboots Diskurs prägt, manifestiert sich das Prinzip der Repetition auf struktureller wie motivischer Ebene als fundamentales Ordnungsprinzip. Wie bereits erläutert, inszeniert sich *The Real Inspector Hound* als explizite Parodie des englischen Whodunnit, respektive Christies *The Mousetrap*. Dabei wird nicht lediglich der detektivische Modus Operandi des Kriminalnarrativs auf komödiantisch verzerrte Weise reproduziert, sondern seine narrative Architektur selbst einer zyklisch angeordneten Deformierung ausgesetzt. Der für das klassische Kriminalnarrativ charakteristische Enthüllungsakt, das Moment der gänzlichen rationalen Dekonstruktion, auf das zumeist die anschließende Wiederherstellung epistemischer Ordnungen folgt, wird bei Stoppard nicht nur enttemporalisiert und ironisch gebrochen, sondern zugleich systematisch entleert. Carlson (vgl. 1993:434ff.) argumentiert, dass somit jede Aufdeckung sogleich eine neue hervorbringt, welche die vorangehende in sich verschlingt; an die Stelle des im klassischen Kriminarrativ singulären finalen Offenbarungsmoments tritt ein regressives Repetitionsmuster, in dem jede Enthüllung zum Rahmen für die nächste und diese Täuschungsstruktur ständig perpetuiert wird. Nachdem Stoppard vorerst das aus Christies Kriminaldramaturgie bekannte Verfahren der Täterentlarvung unter der vermeintlichen Autorität der ermittelnden Instanz adaptiert, wird

dieses durch die Einführung einer weiteren Metaebene ebenfalls ad absurdum geführt. So erweist sich auch Magnus, der zunächst als „wahrer“ Inspector Hound auftritt, letztlich weniger als authentische Ermittlerinstanz, sondern vielmehr als additive Verschleierungsfigur, hinter der sich ein weiterer als Detektiv posierender Täter versteckt: „In fact there is no real Inspector Hound, only a series of murderers or would-be murderers who assume that role to further their own ends. (Carlson 1993:436) Dieser dadurch erzeugte „hall-of-mirrors“-Effekt destabilisiert als selbstreflexives System narrativer Ebenen die strukturelle Ordnung des klassischen Detektivnarrativs grundlegend, indem sich seine Subversion nicht nur auf die formale und inhaltliche Dekonstruktion beschränkt, sondern sich als strukturelles Repetitionsschema mit Verschiebung inszeniert (vgl. ebd.:436), wobei das klassische Handlungsschema zugleich reproduziert und semantisch entleert wird.

6. Resümee und abschließende Betrachtung

Abschließend lässt sich festhalten, dass Tom Stoppard zu den wenigen Dramatikern zählte, die durch die singuläre Verschränkung von Intellektualität, progressivem Metadiskurs und avantgardistisch-parodistischen Verfahren ein ästhetisch hochproduktives Kompositum zu generieren wussten, welches die Kategorien dramatischer Repräsentation nachhaltig problematisiert, deren Geltungsansprüche verschiebt und den theatralen Erkenntnisraum als poetologische Programmatik neu vermisst. In Stoppards Dramaturgie kommt nicht nur der künstlerische Geist der Postmoderne paradigmatisch zum Ausdruck; seine spezifische Dramaturgie entfaltet sich als vielschichtiges, hochgradig reflexives Diskursgewebe, in dem das postmoderne Postulat der Absage an originäre Innovation zugunsten der Reproduktion als ästhetischen Leitmotiv in beinahe paradox-avantgardistischer Weise produktiv in ein genuin ästhetisches Prinzip überführt wird, das durch palimpsestartige Schichtung, ludische Simulationsverfahren und metatheatrale Selbstkommentierung die Kategorien von Mimesis und dramatischer Illusion dezentriert und als produktive ästhetische Erkenntnisverfahren neu ausstellt.

Nach der vergleichenden Analyse der fünf Dramentexte wird deutlich, dass die eingangs formulierte Forschungsfrage, in welcher Form sich die gewählten Strukturmerkmale des Reframings, der Historisierung, der Intertextualität, der Wiederholung, der Metasprachlichkeit, der Parodie sowie der Fiktionsebenenpluralität in den untersuchten Bühnentexten manifestieren und welche funktionalen Implikationen sich daraus ergeben und

nur auf mehreren form- und bedeutungsproduktiv verschachtelten Ebenen beantwortet werden kann. Um zu zeigen, wie postmodernes Theater mit literaturwissenschaftlichem Hintergrund operiert und in seiner ästhetischen Struktur produktiv zur Geltung bringt, erweisen sich diese wiederkehrenden metareferenziellen Strukturen als zentral; sie wirken weniger als bloße ästhetische Effekte, sondern als normativ-semiotisches System aus archaischen und modernen Diskursen. Wie die Untersuchung offenbart hat, operiert Stoppards dramaturgische Praxis folglich nicht nur mit komödiantisch-ornamentalen Strukturelementen, denen prima facie das postdramatische Leitmotiv der Metareferenz als paradigmatischer Kunstgriff als Ausdruck postmoderner Poetik eingeschrieben ist. Vielmehr zeichnet sie sich durch eine ästhetisierte Programmhaftigkeit aus, innerhalb derer die genannten Charakteristika in ihrer Funktion, ebendiese metareferenziellen Verbindungen erst kognitiv hervorzubringen, als integrale heuristische Prinzipien der Sinnproduktion erkennbar werden. Jene als metareferenziell ausgewiesenen Verfahren, die sich in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, *Travesties*, *Arcadia*, *The Real Inspector Hound* und *Shakespeare in Love* auf mannigfaltige und letztlich doch deutlich similäre Weise manifestieren, fungieren gleichermaßen als epistemologische Sonden wie als strukturbildende Motoren: Sie testen und exponieren präexistierende Wissensräume, temporale Ordnungen, etablierte Autoritätskonzepte und Gattungskonventionen, womit sie ebenjene formale wie semantische Instabilität erzeugen, die Stoppards Dramaturgie konstitutiv trägt. Folglich lässt sich festhalten, dass die untersuchten Charakteristika bei graduell unterschiedlicher Ausprägung in sämtlichen Werken des primärliterarischen Textkorpus‘ konsistent nachweisbar sind: Obgleich die Verfahren der Metareferenzherstellung variieren, zeichnen sich alle Werke durch eine konsequent textintern signalisierte Reflexivität aus, die postdramatisch-diskursiv postuliert, dass jene poetischen Verfahren ihre eigenen Darstellungsbedingungen sichtbar machen und dadurch die inhärente Artefakthaftigkeit der präsentierten Bühnenwelt exponieren.

Die vergleichende Analyse hat ergeben, dass sich die fünf Damentexte als multidimensionale und palimpsestisch angeordnete Gebilde entfalten, in denen antiillusionistische Selbstreferentialität, intertextuelle Vernetzungen, spielerisch-parodistische Travestien sowie epistemologische Diskontinuitäten in einem Gefüge wechselseitiger Sichtbarmachung eingebunden sind. Wie durch ein Vergrößerungsglas verschiebt sich dabei der Fokus des dramatischen Sehens: Je stärker man sich den

Mikrostrukturen annähert, desto deutlicher offenbart sich das Makrogefüge als jene orchestrierte Synergie aus diskursiven, „dramennarratologischen“ und ästhetischen Schichten, welche die Struktur selbst als eigentliches Telos des Stoppard’schen Schreibens markiert, indem die Textarchitektur zur Poetik und die Metaisierung selbst zum ontologischen Zentrum der Darstellung erwächst. Somit kann subsumiert werden, dass sich die funktionalen Implikationen der untersuchten Strukturmerkmale nicht vorwiegend in ihrer Funktion als Einzelemente entfalten, sondern in der Kakophonie des „großen Ganzen“ von Stoppards Dramaturgie einen permanenten Zustand der Genette’schen Métalepse erzeugen, die Lahn und Meister (2016:301) durch die „Bestimmung des logischen Orts des Erzählens in Relation zu den verschiedenen Erzählebenen und der Diegese“ (Lahn/Meister 2016:301) definieren, innerhalb derer „Subjekt und Spiegelbild, [...] Rahmen und Bild“ (Türschmann 2007:110) gleichrangig werden. Diese Gleichrangigkeit hat sich hierbei als fundamentales Charakteristikum für die Untersuchung von Binnen- und Rahmenstrukturen erwiesen, welche in Stoppards Dramaturgie häufig die eigentlichen unkonventionellen „Handlungsträger“ darstellen. So ist die strukturelle Aufmachung in sämtlichen untersuchten Werken nicht nur als formale Entscheidung, sondern in vielerlei Hinsicht als eigentliches dramaturgisches Movens, als zentrales plotkonstitutives Moment zu interpretieren, das die zentralen Mechanismen der Metaisierung, der metareferenziellen Aufladung nicht nur illustriert, sondern erst hervorbringt. Der Rezipient wird durch diese offen zur Schau gestellte Selbstreferenzialität selbst zum Partizipanten der Sinnkonstruktion, verunsichert durch Handlungsdiskontinuität, figurelle Pastichehaftigkeit, permanente Wiederholung und Realitätsebenentransgression findet er sich auf einer antideterministischen Beobachterposition wieder, die durch ihre exponierte Metareferenzialität auf die Arbitrarität ihrer eigenen Realitätsvorstellung verweist. Durch die Untersuchung ausgewählter Metaisierungstechniken wurde in der vorliegenden Analyse am Beispiel des Textkorpus aufgezeigt, dass der Kunstform des Metatheaters nicht nur eine poststrukturalistische Revolutionsbewegung, sondern eine multisinnliche künstlerische Erfahrung zugrunde liegt, die auf der kognitiven Kooperation mit dem Publikum, der typisch metadramatischen Amalgamierung von Selbstreflexion und „self-effacement - a fake flatness, without inside/outside“ (Hassan 1986:169), sowie der kollektiven Erfahrung des Kunstschaffens im öffentlichen sowie halböffentlichen Raum basiert.

Darüber hinaus konnte die Untersuchung aufzeigen, dass jedes der analysierten Einzelphänomene einen spezifischen Diskurshintergrund entfaltet, der sie nicht als bloße ästhetisch-spielerische Launen oder ornamentale Stilmerkmale im Zeichen des Postmodernismus, sondern als tief in theater- und literaturwissenschaftlichen Traditionen verankerte, komplexe intertextuell und interdiskursiv vernetzte Gebilde ausweist. Diese Konfigurationen emergieren, wie die Analyse gezeigt hat, aus historisch sedimentierten Theorieformationen, die sich von strukturalistischen und poststrukturalistischen Konzepten narrativer und semiotischer Selbstbezüglichkeit bis hin zu postdramatischen Reflexionsmodellen erstrecken. Damit leistet die vorliegende Arbeit einen Beitrag zur Reprofilierung von Stoppards Metareferenzialisierungsverfahren als diskursives und interdisziplinäres Laboratorium, in dem ästhetische Strategien systematisch mit epistemologischen und medientheoretischen Fragestellungen korrespondieren. In summa bestätigt die vorliegende Masterarbeit, dass die dramaturgische Praxis Stoppards ausschließlich im diskursiven Spannungsfeld ihrer intertextuellen Vernetzung, ihrer rahmen- und realitätsebenen-analytischen Verortung, ihrer parodistisch-sprachkünstlerischen Konstitution sowie ihrer theoriehistorischen Fundierung, kurz: der Gesamtheit ihrer metareflexiven Verweishaftigkeit interpretiert werden kann.

7. Literaturverzeichnis

7.1.Primärliteratur

Norman, Marc/Stoppard, Tom: Shakespeare in Love. Hg. V. Puschmann-Nalenz, Barbara. Stuttgart: Philipp Reclam 2000 (zuerst 1998).

Stoppard, Tom: Plays Five: Arcadia, The Real Thing, Night and Day, Indian Ink, Hapgood. London: Faber & Faber 1999.

Stoppard, Tom: Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. London: Faber & Faber 2000 (zuerst 1967).

Stoppard, Tom: The Real Inspector Hound. London: Faber & Faber 1968.

Stoppard, Tom: Travesties. New York: Grove Press 1975.

7.2.Sekundärliteratur

Abel, Günter (Hg.): Kreativität. Deutscher Kongress für Philosophie, 26.–30. September 2005 an der Technischen Universität Berlin. Kolloquienbeiträge. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2005.

Angermüller, Johannes: Nach dem Strukturalismus: Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich. Bielefeld: Transcript 2007. <https://doi.org/10.1515/9783839408100>, 01.08.2025.

Antor, Heinz: The Arts, the Sciences, and the Making of Meaning: Tom Stoppard's Arcadia as a Post-Structuralist Play. In: Anglia 116, 1998, S. 326-354.

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1991.

Barthes, Roland: Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. In: Rivière, Jean-Loup (Hg.): Schriften zum Theater. Berlin: Alexander 2001.

Bate, Jonathan: The Genius of Shakespeare. London: Picador 1998.

Bauer, Agnes Sophie: Play-Within-A-Play and Audience-Response Theory: A Comparative Analysis of Contagious Dramas by Gatti, Stoppard, and Weiss. Diss. Purdue Universität, 1997.

Betra, Priyanka: Narrative Discourse in Postmodern Fiction. In: International Journal of Research in English 5/1, 2023, S. 40-43. <https://doi.org/10.33545/26648717.2023.v5.i1a.73,03.08.2025>, 11.01.2026.

Berlin, Norman: Rosencrantz and Guildenstern Are Dead: Theatre of Criticism. In: Modern Drama 16/3-4, 1973, S. 269-77.

Blattes, Susan: Animal, Vegetable or Mineral? Objects in Tom Stoppard's Arcadia. In: Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone 22, Saint-Martin-d'Hères: UGA Éditions 2012, S.108-120. <https://hal.science/hal-01955986v1/document>, 23.11.2025.

- Boireau, Nicole: *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*. London: Macmillan Press 1997, S. 136-151.
- Brater, Enoch: Playing for Time (and Playing with Time) in Tom Stoppard's *Arcadia*. In: *Comparative Drama* 39/2, 2005, S. 157-168. <https://www.jstor.org/stable/41154273> 09.11.2025.
- Burdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moenninghoff, Burkhard (Hgg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2007.
- Buse, Peter: *Drama + Theory. Critical Approaches to Modern British Drama*. Manchester: Manchester University Press 2001, S. 50–68
- Cahn, V. L.: *Beyond Absurdity: The Plays of Tom Stoppard*. Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press 1979.
- Carlson, Marvin: *Deathtraps. The Postmodern Comedy Thriller*. Bloomington/Indianapolis: Indian University Press 1993.
- Cavell, Stanley: *Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's Endgame*. In: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays (Cambridge Philosophy Classics)*. Cambridge University Press; 2015, S. 107-150.
- Chaudhuri, Una: *Staging Place. The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1995.
- Crapanzano, Vincent. *The Postmodern Crisis: Discourse, Parody, Memory*. In: *Cultural Anthropology* 6/4, 1991, S. 431–46. <http://www.jstor.org/stable/656163>, 26.09.2025.
- Crossley, Brian M.: *An Investigation of Stoppard's Hound and Foot*. In: *Modern Drama* 20, März 1997, S. 77-86.
- Currie, Mark: *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan Education 1998. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-26620-3>, 03.08.2025.
- Danchev, Alex (Hg./Ed.): *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Modern Classics 2011.
- Daniel, Remon: *Studies in Literature and Language A Postmodernist Reading of Tom Stoppard's Arcadia*. In: *Studies in Literature and Language* 1/7, 2000. S. 13-31.
- Davis, Todd F./Womack, Kenneth: *Reading (and Writing) the Ethics of Authorship: Shakespeare in Love as Postmodern Metanarrative*. In: *Literature/Film Quarterly* 32/2, 2004. <https://www.jstor.org/stable/i40154829>, 23.12.2025.
- Demastes, William W.: *Portraits of an Artist as Proto-Chaotician: Tom Stoppard Working His Way to Arcadia*. In: *Comparative Drama* 39/2, 2005, S. 157-168. <https://www.jstor.org/stable/41154273>, 12.06.2025.
- Dixon Hunt, John; *Tom Stoppard: A Breakthrough in Dahlia Studies on Arcadia by Tom Stoppard*. In: *Landscape Journal* 15/1, 1996, S. 58–64. <http://www.jstor.org/stable/43324219>, 20.08.2025.
- Dünne, Jörg/ Friedrich, Sabine/ Kramer, Kirsten: *Theatralität & Räumlichkeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

- Engelmann, Peter (Hg.): Jaques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei. Wien: Passagen Verlag 1992.
- Eisen, Ute E./ Möllendorf, Peter von: Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums. Berlin/ Boston: De Gruyter 2013.
- Erp Taalman Kip, A. M. van: Reader and Spectator. Problems in the Interpretation of Greek Tragedy. In: The Journal of Hellenic Studies 112, 1992, S. 181. <https://doi.org/10.2307/632173>, 04.12.2026.
- Esslin, Martin: 1961). The Theatre of the Absurd. 3rd Edition. New York: Vintage Books 2004 (zuerst 1961; rev. 1969) https://monoskop.org/images/5/59/Esslin_Martin_1960_The_Theatre_of_the_Absurd.pdf, 21.09.2025.
- Fischer, Gerhard/ Greiner, Bernhard: The Play within the Play. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 112) 2007. <https://brill-com.uaccess.univie.ac.at/display/title/29427>, 03.10.2025.
- Flashar, Hellmut: Komik und Alte Komödie. In: Maske und Kothurn 51/4, 2005, S. 75–83. <https://doi.org/10.7767/muk.2005.51.4.75>, 11.10.2025.
- Fleming, John: “It’s wanting to know that makes us matter”: Epistemological and Dramatic Issues in Tom Stoppard’s Arcadia.”. In: Miranda 8/8, 2013. <http://journals.openedition.org/miranda/5551>, 11.08.2025.
- Forcer Stephen: 'Neither parallel nor slippers': Dada, war, and the meaning (lessness) of meaning (lessness). In: Caruso C/ Tarantino E (Hgg.): Nonsense and Other Senses: Regulated Absurdity in Literature. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2009, S. 191-206.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Übers. aus dem Französischen von Knop, Andreas. München: Fink 1994 (frz. Orig.: Discours du récit, in: Figures III. Paris 1972, 67–282; sowie: Nouveau discours du récit. Paris 1983).
- Gobyn, Saartje: Die textuellen Effekte der Metalepse. In: Metalepse im Werk von Günter Grass. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 25–47. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04833-2_3, 04.08.2025.
- Greiner, Bernhard: Metatheater/ Spiel im Spiel. In: Kaminski, Nicola/ Schütze, Robert (Hgg.): Gryphius-Handbuch. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 668-681.
- Gussow, Mel: Conversations with Stoppard. London: Nick Hern Books 1995.
- Flashar, Hellmut: Komik und Alte Komödie. In: Maske & Kothurn 4/2006, S. 75–83
- Fleming, John. Stoppard’s Theatre: Finding Order amid Chaos. Austin: University of Texas Press 2001.
- Hallyn, Fernand (Hg.): Onze études sur la mise en abyme. (Romanica Grandensia, 17). Gent: Romanica Grandensia 1980.

- Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press 1987.
- Hauthal, Janine u. a. (Hgg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen – Funktionen*. Berlin u.a.: De Gruyter 2007.
- Hauthal, Janine: *Metadrama und Theatralität. Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009.
- Hornby, Richard: *Mathematical Drama*. In: *The Hudson Review* 48/2, 1995, S. 279–86. <https://doi.org/10.2307/3851825>, 15.08.2025.
- Hunter, Jim. Tom Stoppard: *Faber Critical Guide: Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Jumpers, Travesties, Arcadia*" (Faber Critical Guides). London: Faber & Faber 2014, Kindle-Version.
- Hurschler Harjane, Mirjam: *Boulevard im Spiegel. Metatheater bei Curt Goetz, Saché Guitry und Noël Coward*. Diss. Universität Freiburg, 2014.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen 1985.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaption*. New York: Routledge 2012.
- Jahn, Manfred: *Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of a Narratology of Drama*. In: *New Literary History* 32/3, 2001, S. 659-679. https://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn_2001a.pdf, 20.10.2025.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 1991.
- Jenkins, Anthony: *The Theatre of Tom Stoppard*. 2. Auflage, Cambridge (u.a.): Cambridge University Press 1987.
- Jernigan, Daniel: *Tom Stoppard and 'Postmodern Science': Normalizing Radical Epistemologies in Hapgood and Arcadia*. In: *Comparative Drama* 37/1, 2003, S. 3–35. <http://dx.doi.org/10.1353/cdr.2003.0024>, 18.08.2025.
- Kelly, Katherine E.: *Tom Stoppard and the Craft of Comedy. Medium and Genre at Play*. Michigan: University of Michigan Press 1991.
- Kleinschmidt, Christoph: *Verstörungsprosa. Kalkül der Verstrickung in der Literatur der Moderne*. (Litterae, 258) Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2023.
- Krieger, Gottfried: *Das englische Drama des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett 2001.
- Ko, Haejong: *Jaques Derrida and Contemporary Theatre: Quasi-dialectics of Différance and Drama*. In: *Mihak - The Korean Journal of Aesthetics* 84/3, 2018, S. 49-81. <https://kiss.kstudy.com/Detail/Ar?key=3630094>, 26.12.2025.
- Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Frankfurt am Main: Erich Schmidt Verlag 2003.

- Laudahn, Christine: Zwischen Postdramatik und Dramatik. Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe. Tübingen 2012.
- Lavery, Carl/Finburgh, Clare (Hg.): Rethinking the Theatre of the Absurd. Ecology, the Environment and the Greening of the Modern Stage. London u.a.: Bloomsburg Methuen Drama 2015.
- Loehlin, James N.: William Shakespeare. In: Kornhaber David/Loehlin, James N. (Hgg.): Tom Stoppard in Context (Literature in Context) Cambridge: Cambridge University Press 2021, S. 37-44.
- Lotman, Ju. M.: Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil 2. Aufl. München: Fink 1981.
- Lubbock, Pery: The Craft of Fiction. Minneapolis: Filiquarian Publishing 2022.
- Lucchi Basili, Lorenza / Sacco, Pier Luigi: Shakespeare in Love: A Fictional Transliteration of the Grammar of Heterosexual Mating. In: Sage Open 9/1, 2019. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1177/2158244018822>, 26.07.2025]
- Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Hg. von Peter Engelmann, übers. von Otto Pfersmann, 5. Aufl., Wien: Passagen 2005 (zuerst 1979).
- Maquerlot, Jean-Pierre: Playing Within the Play. Towards a Semiotics of Metadrama and Metatheatre'. In: Laroque, François (Hg.) The Show Within: Dramatic and Other Insets (English Renaissance Drama 1550-1642). Montpellier: Paul Valery 1992, S. 39-49.
- Meyer, Kimereth: It Is Written': Tom Stoppard and the Drama of the Intertext'. In: Comparative Drama 23/2, 1989, S. 105-122. <https://www.jstor.org/stable/41153396>, 23.07.2025.
- Mayo, Sarah: A Shakespeare for the People? Negotiating the Popular in Shakespeare in Love and Michael Hoffman's A Midsummer Night's Dream. In: Textual Practice 17/2, 2010, S. 295-315. <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101065097956>, 20.11.2026.
- Mendelsohn, Moses: Ueber die Frage: Was heißt aufklären? In: Berlinische Monatsschrift 4, September 1784, S. 193-200. <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101065097956>, 29.10.2025.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink 2002.
- Mertenskötter, Kerstin: Textuelle Dramaturgie. Eine Methode der Theatertextanalyse. Berlin: Springer 2022.
- Müller-Scholl, Nikolaus: Über Theater überhaupt und das Theater des Menschen. Benjamin, Brecht, Derrida, Le Roy. In: Gabriel, Leon/ Müller-Schöll, Nikolaus (Hgg.): Das Denken der Bühne. Bielefeld: Transcript Verlag 2019, S. 59-80. <https://doi.org/10.14361/9783839442395>, 24.01.2026.
- Nathan, John: Tom Stoppard: The Modern Shakespeare Returns to the National for a Long-Awaited Comeback. In: The Independent, 16. 01. 2015. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/tom->

[stoppard-the-modern-shakespeare-returns-to-the-national-for-a-long-awaited-comeback-9980897.html](https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110558586-004) , 26.07.2025.

- Neumann, Birgit/ Nünning, Ansgar: Metanarration and Metafiction. In: Hühn, Peter u.a. (Hgg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 204-212.
- Nies, Martin: Strukturalismus und Semiotik. In: Bauer, Matthias/ Keppler-Tasaki, Stefan (Hgg.): Handbuch Literatur & Film. Berlin/Boston: De Gruyter 2024, S. 94-115. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110558586-004> ,22.10.1025.
- Nünlist, René: Rhetorische Ironie - Dramatische Ironie. Definitions- und Interpretationsprobleme. In: Schwindt, Jürgen Paul (Hg./Ed.): Zwischen Tradition und Innovation: Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft. Berlin/Boston: B. G. Teubner 2000, S. 67-87.
- Opreanu Lucia: Intertextual ever afters: Fictionalised biography and compensatory adaptation in Shakespeare in Love and Becoming Jane. In: Cultural Intertexts 9, 2019, S. 143-156. <https://uaccess.univie.ac.at/login?url=https://www.proquest.com/scholarlyjournals/intertextual-ever-afters-fictionalised-biography/docview/2394348061/se-2>., 21.07.2025.
- Onega, Susana/ García Landa, José Ángel: Narratology: An Introduction. New York: Longman 1996.
- Pacheco, Patrick: Putting Genius in Its Place: Tom Stoppard and writer Marc Norman took the Bard off his pedestal so they could put him back on top of it. In: Los Angeles Times, 12. 12. 1998. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-dec-12-ca-53068-story.html> , 27.01.2026.
- Paillard, Elodie: Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits. Berlin/Boston: De Gruyter 2021.
- Pearce, Howard D.: Stage as Mirror: Tom Stoppard's Travesties. In: MLN (Comparative Literature) 94/5, 1979, S. 1139-1158. <https://www.jstor.org/stable/2906569> ,14.09.2025.
- Peter, Esther: Shakespeare's Vivid Presence in the Age of Postmodernity. In: Postmodern Openings 11/3, 2020, S. 303-317. <https://doi.org/10.18662/po/11.3/216> ,29.08.2025.
- Pérez-Simón, Andrés: Devices of Estrangement in Stoppard's Travesties. In: The Grove. Working Papers in English Literature 15, 2008, S. 111-123. [https://www.academia.edu/1495499/ Devices of Estrangement in Stoppard s Travesties](https://www.academia.edu/1495499/Devices_of_Estrangement_in_Stoppard_s_Travesties) ,24.09.2025.
- Perlette, John M.: Theatre at the Limit. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. In: Modern Drama 28/4, 1985, S. 659-669.
- Pfister, Manfred: Das Drama. München: Fink 2001.
- Pollard, Deborah: Entanglements with Time: Staging Duration and Repetition in the Theatre. In: Australasian Drama Studies 76, 2020, S. 330–357.
- Pomino, Natascha/ Zepp, Susanne: Hispanistik. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008.

- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Potsch, Lukas: Aufklärungs-Kritik und Aufklärungs-Mythen. Horkheimer und Adorno in philosophiehistorischer Perspektive. Tagung im Marburger Archiv – Kant und die Aufklärung, 20.05.2016-21.05.2016. <https://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?id=6597&view=pdf&pn=tagungsberichte&type=tagungsbericht>, 01.11.2025.
- Pruyne, Melissa: Travesties. Tom Stoppard is Cleverer Than You. In: Carleton Theatre Reviews 05.04.2017. <https://london2017.ocs.sites.carleton.edu/theatre-reviews/travesties-tom-stoppard-is-cleverer-than-you/>, 20.10.2025
- Puckett, Torre: 'There is No Proof'. Fermat's Last Theorem and Historical Reconstruction in Tom Stoppard's Arcadia. In: Journal of Contemporary Drama in English 7/2, S.228-241.
- Richardson, Brian: Voice and Narration in Postmodern Drama. In: New Literary History 32/3, 2001, S. 681-694. <https://www.jstor.org/stable/20057683>, 20.10.2025.
- Rokotnitz, Naomi: Trusting Performance. A Cognitive Approach to Embodiment in Drama. Cognitive Studies in Literature and Performance. New York: Palgrave Macmillan 2011.
- Schultze, Brigitte: Meta-Theater. In: Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hgg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart u.a.: Metzler 2005, S. 199–201.
- Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream. In: Folger Shakespeare Library – Folger Digital Texts. <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/a-midsummer-nights-dream/>, 23.02.2026.
- Shakespeare, William: Hamlet. In: Folger Shakespeare Library – Folger Digital Texts. <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/hamlet/>, 23.02.2026
- Shakespeare, William: Hamlet. In: Folger Shakespeare Library – Folger Digital Texts. <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/romeo-and-juliet/>, 23.02.2026.
- Shklovsky, Viktor: Art as Device. Theory of Prose. Elmwood Park: Dalkey Archive Press 1990, S. 1-14.
- Stoppard, Tom: Is It True What They Say About Shakespeare? International Shakespeare Association Occasional Paper, 2. Oxford: Oxford University Press – International Shakespeare Association 1982.
- Köppe, Tilmann/ Winko, Simone: Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2: Methoden und Theorien. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 285-372.
- Titzmann, Michael: Strukturelle Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation (Information und Synthese, 5) München: Fink 1977.
- Turner, Barnard: Tom Stoppard's The Real Inspector Hound (1968) and The Real Thing (1982). New Frames and Old. In: Fischer, Gerhard/ Greiner, Bernhard (Hgg.): The

- Play Within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection. Amsterdam: Brill 2007, S. 113-127. https://doi.org/10.1163/9789401204842_010, 24.11.2025.
- Türschmann, Jörg: Die Metalepse. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 16/2, 2007, S. 105–112. <https://doi.org/10.25969/mediarep/278>, 24.09.2025.
- Veltruskli, Jiri: Man and Object in the Theatre. In: Garvin, Paul (Hg.): A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style. Washington: Georgetown University Press 1964, S. 83-91.
- Vieweg-Marks, Karin: Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Lang 1989.
- Walls, Kathryn: The Magnus Effect. Names in The Real Inspector Hound. In: English Language Notes, 2005, 43/2, S. 180-192.
- Waugh, Patricia: Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide. New York: Oxford University Press 2006.
- Weiler, Christel: Postdramatisches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hgg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 262–265.
- Wellnitz, Phillip: Parodie/Satire/Groteske. In: Weber, Ulrich/ Mauz, Andreas/ Stingelin, Martin (Hgg.): Dürrenmatt-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2020, S. 353–356. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05314-5_96, 15.10.2025.
- Wetzel, D. J.: Claude Lévi-Strauss und Jacques Derrida: Dekonstruktive Re-Lektüren. In: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel. Teilbd. 1 u. 2, Frankfurt am Main: Campus 2008, S. 4108-4116. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-155119>, 02.08.2025.
- Wheatley, Alison E.: Aesthetic Consolation and the Genius of the Place in Stoppard's 'Arcadia. In: Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal 37/3, 2004. S. 171–84. <http://www.jstor.org/stable/44030053>, 01.09.2025.
- Wilde, Oscar: The Importance of Being Ernest and Other Plays. London: Penguin Books 1986 (zuerst 1899)
- Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Wolf, Werner; Bernhart, Walter (Hgg.): Framing Borders in Literature and Other Media. In: Studies in Intermediality, 1, Amsterdam/New York: Rodolphi, 2006, S. 387-394. https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/IKT/PDF/Leitgeb_Frame_Theorie_SK_2006-2.pdf, 21.12.2026.
- Wolf, Werner/ Bernhard, Walter: Metareference across Media: Theory and Case Studies. Amsterdam/New York: Rodolphi 2008.

Zapkin, Phillip: Compromised Epistemologies: The Ethics of Historiographic Metatheatre in Tom Stoppard's *Travesties* and *Arcadia*. In: *Modern Drama* 59/3, 2016.
<https://research-ebsco-com.uaccess.univie.ac.at/c/tvp6zc/viewer/pdf/vjmzm6r7wv?route=details>,
12.11.2025.

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit nimmt das Kunstschaffen des englischen Dramatikers Tom Stoppards als analytischen Bezugsrahmen, um anhand von fünf ausgewählten Dramentexten verschiedene dramaturgische Verfahren unter der Prämisse ihrer geteilten metareferenziellen Charakteristik im Sujet der Allgemeinen Literaturwissenschaft vergleichend zu analysieren. Ausgehend von der Erkenntnis einer grundlegenden Vielfalt ihrer Erscheinungsformen erfährt die Theaterkunst in den von politischen und sozialen Umwälzungen geprägten 1960er und 1970er Jahre signifikante Veränderungen. Dramaturgen wie Samuel Beckett, Luigi Pirandello und Heiner Müller tragen mit der Dekonstruktion konventioneller Erzählstrukturen, dem Spiel mit Fragmentiertheit und Desillusionierung, sowie dem vermehrten Gebrauch ironischer, parodistischer und pastichehafter Elemente in ihren Werken maßgeblich zur Entwicklung des postmodernen Metatheaters als Reaktion auf grundlegende Prinzipien der modernistischen Ära bei. Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit dem Werk Tom Stoppard, dessen Œuvre sich von einer Vielzahl an dramaturgischen Verfahren geprägt zeigt, deren gemeinsames Fundament in ihrer konstitutiv metareferenziellen Struktur zu finden ist. Diese bricht die vorliegende Masterarbeit unter Bezugnahme auf das primärliterarische Textkorpus *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966), *The Real Inspector Hound* (1968), *Arcadia* (1993) sowie *Travesties* (1974) und *Shakespeare in Love* (1998) auf die sieben Strukturparameter der Realitätsebenenpluralität, des Framings, der Repetition, der Historizität, der Parodisierung sowie der Intertextualität und der sprachlichen Metaisierung herunter. Wie aufgezeigt wird, können die fünf ausgewählten Texte als einerseits paradigmatische und andererseits als durchaus innovative Exempel für die metadramatische Theaterkunst im Sinne eines postmodern-ideologischen Indeterminismus und einer semantisch-intellektualistischen Volatilität bezeichnet werden. Subsumiert verfolgt die vorliegende Arbeit in strukturell-vergleichender und funktionsorientierter Perspektive die Frage, welche strukturellen Gemeinsamkeiten und differenzierten Erscheinungsweisen metareferenzieller Verfahren in den ausgewählten Dramentexten hervortreten und in welchem Maße diese Verfahren dramaturgisch wie semantisch bzw. bedeutungskonstitutiv wirksam werden. Um sich dieser Fragestellung nähern zu können, wird das Kunstschaffen des Stoppards als Paradigma im Sujet der Allgemeinen Literaturwissenschaft als zentrales Untersuchungsfeld einer poetologisch grundierten Analyse ausgewiesen. Hierzu werden die ausgewählten Werke als literaturtheoretisches Paradigma behandelt, anhand dessen aufgezeigt wird, wie postmodernes Theater mit literaturwissenschaftlichem Hintergrund operiert und in seiner ästhetischen Struktur produktiv zur Geltung bringt. Hierbei wird eine auf der Typologie des Metadramas von Vieweg-Marks (1989) sowie deren späteren Erweiterung durch Hornby (1999) und Hauthal (2009) basierende vergleichende Synthese jener Katalogisierungsversuche und derer semantischen Bedeutungen erstellt, die auf struktureller Ebene durch eine dramentextzentrierte Einbindung renommierter strukturalistischer- und post-strukturalistischer Ansätze erweitert wird. Der Fokus der vorliegenden Masterarbeit liegt dabei insbesondere darauf, wie Metareferenz, verstanden als selbstreflexive Markierung und Sichtbarmachung der eigenen Konstruktionsbedingungen, in den einzelnen Dramen zur Erzeugung spezifischer Bedeutungs- und Wahrnehmungseffekte funktionalisiert wird.