



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"Die Unordnung ist nicht genial, nicht angenehm, sie ist nervös"
Raumkonstellationen in den Theaterstücken Wolfgang Bauers

verfasst von | submitted by

Luana Schmit BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

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

UA 066 817

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

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Krammer Privatdoz.

Danksagung

Mein Dank gilt allen, die mich während der Entstehung meiner Masterarbeit immer wieder unterstützt und inspiriert haben.

Ein besonderer Dank gebührt zunächst meinem Betreuer Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Krammer. Sein konstruktives Feedback und seine fachliche Expertise waren entscheidend für die Entstehung dieser Arbeit.

Außerdem möchte ich meinem besten Freund Noah danken, der mich überhaupt erst in die Theaterwelt eingeführt und meine Begeisterung dafür geweckt hat. Seine Unterstützung während des gesamten Studiums und bei dieser Arbeit hat maßgeblich dazu beigetragen, dass ich diese Arbeit abschließen konnte.

Ein großer Dank geht zudem an meinen Partner Kevin, der mich mit seiner moralischen Unterstützung, stets aufmunternden Worte und seiner großen Hilfe durch den gesamten Schreibprozess begleitet hat.

Schließlich danke ich meinen Eltern, Maria und Alain, sowie meiner Schwester Victoria und meiner Mitbewohnerin Sophie. Ihre fortwährende Unterstützung und ermutigende Worte waren entscheidend dafür, dass ich diese Arbeit zu einem Abschluss bringen konnte.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Theoretische Annäherung an den Raum	4
2.1. Räume in der Literatur: Theoretische Überlegungen über die Vorstellung von Raum im literaturtheoretischen Kontext	4
2.2. Die phänomenologische Raumwahrnehmung und ihre Bedeutung für das Erleben des Menschen im Raum	6
2.2.1. Der gestimmte Raum als Ausdrucksträger	9
2.2.2. Der Aktionsraum oder auch der Ort der Handlung	12
2.2.3. Der Anschauungsraum als Entdeckungsraum	14
2.3. Der symbolische Raum: theatrale Zeichen und deren Bedeutung	16
2.3.1. Die visuellen Zeichen	19
2.3.2. Die akustischen Zeichen	22
3. Die Poetik des Nebentextes und dessen Funktion in Dramentexten	25
4. Eine Untersuchung der Räume in Wolfgang Bauers Theaterstücken	28
4.1. Die Räume in Wolfgang Bauers Dramen	28
4.1.1. Der Raum in <i>Magic Afternoon</i>	29
4.1.2. Der Raum in <i>Gespenster</i>	31
4.1.3. Die unterschiedlichen Räume in <i>Change</i>	33
4.2. Die Requisiten des Raums: Die Erzeuger von symbolischen Bedeutungen	36
4.2.1. Der Plattenspieler und die Schallplatten in allen drei Dramen	36
4.2.2. Das Bett, das Telefon und die Bücher in <i>Magic Afternoon</i>	38
4.2.3. Ein Haufen aus Möbeln, Kleidern, Geschirr und weitere Requisiten in <i>Gespenster</i>	43
4.2.4. Die Kleidung wird zum Requisit in <i>Change</i>	45
4.3. Raumwahrnehmungen und Grenzüberschreitungen bei Wolfgang Bauer	45
4.3.1. Das Fenstermotiv in den Theaterstücken Bauers	46
4.3.2. Die Tür als vielschichtiges Element: Zwischen Enge und Schutz, Flucht und Offenheit	50
4.3.3. Die Lichtmetaphorik in den Räumen Bauers	56
4.3.4. Die Dynamik von Proxemik und Statik in Bauers Räumen	61
4.4. Der akustische Raum in Bauers Dramentexten: Die Bedeutung der Geräuschkulisse und der Musik als Raumgestalter	69
4.4.1. Die (Hintergrund-)Geräusche und ihre akustischen Eindrücke im Raum... ..	70

4.4.2. Die zentrale Rolle der Musik als raumschaffendes Element und ihre vielschichtige Nutzung zur Interaktionszwecken bei Bauer	76
4.5. Parallelen und Differenzen in <i>Magic Afternoon</i> , <i>Change</i> und <i>Gespenster</i>	84
5. Fazit	92
6. Abstract.....	97
7. Literaturverzeichnis.....	98
7.1. Primärliteratur	98
7.2. Sekundärliteratur	98

1. Einleitung

In den Theaterstücken von Wolfgang Bauer entfaltet sich eine Wechselbeziehung zwischen den Räumen und den Figuren. Wolfgang Bauer erweiterte in den 1960er und 1970er Jahre mit seinen innovativen Ansätzen die Grenzen des Theaters. Seine provokativen Stücke sowie seine Hinterfragungen sozialer Normen macht ihn zu einer wichtigen Figur für das deutschsprachige Theater. Dabei sind die Räume keineswegs nur Kulisse, sondern spielen in den Theaterstücken eine bedeutungsstiftende Rolle. Jenseits ihrer physischen Existenz fungieren sie als wichtige Komponenten bei der Schaffung von Atmosphären und Stimmungen. Die Räume sind also mehr als bloße Architektur; sie sind Mithandelnde in den Stücken Bauers. So schreibt Thomas Antonic über Wolfgang Bauers *Magic Afternoon*: „Der Raum bekommt also semantische Schwere, er ist nicht nur irgendein Schauplatz, der das Geschehen vordergründig situiert, sondern er ‚spielt‘ mit, und zwar geradezu als sinnlicher Ausdruck der Gefängnissituationen“¹. Die Einbindung der Räume ist von entscheidender Bedeutung, da sie nicht nur auf einer physischen Ebene existieren, sondern auch das dramatische Geschehen maßgeblich beeinflussen. Sie werden zu einem essenziellen Element, um auch auf der Handlungsebene das Drama mitzugestalten.²

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, die Raumkonstellationen in den Theaterstücken von Wolfgang Bauer zu analysieren. Es handelt sich dabei um künstlich gestaltete Räume, die im Gegensatz zu realen oder lebensweltlichen Räumen eine bestimmte Intention verfolgen, um bestimmte Erfahrungen bereits im Vorhinein festzulegen. Obwohl es sich bei Wolfgang Bauers Stücken um Alltagssituationen handelt, sind es letztlich trotz allem künstliche Räume. In dieser Arbeit werden ausschließlich seine Texte als Analysemittel herangezogen. Die Analyse der Texte ermöglicht im Unterschied zu Aufführungen, sprachlich detailliertere Punkte zu untersuchen, die in Aufführungen nicht so stark zum Ausdruck kommen können. Im Gegensatz zu Romanen werden uns die Räume in Wolfgang Bauers Theaterstücken nicht durch die Perspektiven einer oder mehrerer Figuren präsentiert, sondern sind im Nebentext verankert. Diese Herangehensweise ermöglicht eine einzigartige Einsicht in die Räume, die sich von der gewohnten Darstellung in einem Roman unterscheidet. Bei Bauer fungieren die Räume als äußerst relevante Elemente für die Gestaltung und Interpretation der Räume. Atmosphären und Stimmungen bezüglich der Räume spielen in dieser Arbeit eine wichtige Rolle und werden

¹ Thomas Antonic: Wolfgang Bauer: Werk, Leben, Nachlass, Wirkung. Klagenfurt: Ritter 2018, S. 180.

² Vgl. Wolfgang Hallet: Fictions of Space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitutionen. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 108.

komplementär betrachtet. Die Räume geben eine bestimmte Atmosphäre vor, welche dann auf die Stimmungen der Figuren einwirkt und umgekehrt. Dabei begrenzen die Räume die Figuren in ihren Handlungen, stellen immer wieder Hindernisse dar oder ermöglichen erst bestimmte Handlungen.

Die Analyse zielt darauf ab, auf welche Art und Weise die einzelnen Figuren ihre Räume subjektiv erleben. Im Fokus stehen die Auswirkungen der Räume auf die Wahrnehmungen und Interpretationen der Figuren sowie letztendlich auf ihr Handeln. Es soll gleichzeitig untersucht werden, inwiefern der Raum als Repräsentation der inneren Gefühle der Figuren steht und genutzt wird. Desweiteren spielt in diesem Kontext die Symbolhaftigkeit der Räume eine entscheidende Rolle. Daraus ergeben sich folgende Forschungsfragen: *Inwiefern wirken die Atmosphären der Räume auf die Stimmungen der Figuren ein und welche symbolischen Bedeutungen lassen sich daraus ableiten? Inwiefern wird der Raum, unter anderem auch von den Figuren selbst genutzt, um eine Atmosphäre zu schaffen, die ihre inneren Stimmungen widerspiegelt?*

Beim Blick auf die Forschungslandschaft zum Thema Raum fällt auf, dass es bereits umfassende Raumtheorien gibt, jedoch nur wenige Arbeiten, die sich explizit mit dem Raum in Theaterstücken beschäftigen. Dazu zählen unter anderem Bachelards *Poetik des Raumes*, Bollnows *Mensch und Raum*, Dürckheims *Untersuchungen zum gelebten Raum* oder Strökers *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Der Raum im Nebentext, wie er in dieser Arbeit untersucht wird, hat bisher nur wenig Beachtung gefunden.

Der hier untersuchte Raum unterscheidet sich von anderen Räumen, da er auf die Leiblichkeit bezogen ist und durch den Körper hindurch erfahren wird.³ Diese Arbeit folgt hauptsächlich einem phänomenologischen Ansatz, bei dem der Fokus auf dem erlebten Raum liegt. Nach Bollnow spielen in diesem erlebten Raum die Stimmungen eine besonders wichtige, wenn nicht sogar zentrale Rolle, da sie den Raum mit ihren Stimmungen charakterisieren⁴. Um einen umfassenden Zusammenhang zum Raum zu schaffen, wird zunächst eine allgemeine Grundlage bezüglich des Raumes gelegt. In einem weiteren Schritt wird dann detaillierter auf verschiedene phänomenologische Räume eingegangen, darunter der gestimmte Raum, der Anschauungsraum und der Aktionsraum. Die symbolische Bedeutung des Raumes wird trotzdem nicht vernachlässigt, und daher wird anschließend auch dieser Aspekt untersucht. Diese Kontextualisierung des Raumes ist von entscheidender Bedeutung, um das Themenfeld zunächst zu umreißen. Es ist außerdem wichtig, zu verstehen, welche Vorstellungen wir mit

³ Vgl. Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink 2013, S. 88.

⁴ Vgl. Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*. Stuttgart: W. Kohlhammer 1963, S. 231.

dem Begriff „Raum“ verbinden und welche Aspekte des Raumes für diese Arbeit besonders relevant sind. Ein weiteres Kapitel widmet sich dem Nebentext, da in ihm die Räume in den Dramen verankert sind. Hier wird sowohl direkt auf die Gestaltungen der Räume eingegangen, beispielsweise durch die Integration bestimmter Requisiten, als auch indirekt durch die Berücksichtigung von Bewegungen in den Räumen. Dinge in diesen Räumen werden also immer wieder in Bewegung gesetzt, was sowohl ihren performativen Charakter hervorhebt als auch ihre zeichenhafte Dimension. Die Bedeutung solcher Zeichen ist nicht bereits im Voraus festgelegt, sondern kann sich im Verlauf des Dramas verändern oder erweitern. Nachdem eine theoretische Grundlage geschaffen wurde, wird die eigentliche Analyse der Räume bei Wolfgang Bauer in den Fokus genommen. Als Grundlage für die Untersuchung dienen drei Theaterstücke: *Magic Afternoon*, *Change* und *Gespenster*. Dabei steht immer im Vordergrund, welche Atmosphäre und Stimmungen in den jeweiligen Räumen vorherrschen und welche symbolische Bedeutung den Räumen zugeschrieben werden kann. Um eine präzise Analyse der Räume bei Bauer durchzuführen, konzentriert sich diese Arbeit auf spezifische Aspekte der Räume. In den einzelnen Kapiteln wird zunächst das allgemeine Bühnenbild der Räume sowie unterschiedliche Requisiten aus den Räumen näher in den Blick genommen. In einer weiteren Phase werden dann die Bewegungen im Raum, die Fenster, die Türen und das Licht analysiert. Abschließend wird der akustische Raum und darauf bezogen die Geräusche und die Musik näher betrachtet. Dabei sollen immer die Figuren in den Stücken berücksichtigt werden, da sie durch Bewegungen, Handlungen und Reaktionen diese Motive hervorheben und sie erst dann eine Relevanz in den Stücken bekommen. Ein Fenster ist bloß ein Fenster, erst wenn die Figur immer wieder zum Fenster geht, es öffnet oder schließt und in die Ferne schaut, erhält das Fenster eine tiefere Bedeutung. Wenn das Licht ein- und ausgeschaltet wird und der Raum sich ganz verdunkelt, erst dann lässt sich die Bedeutung des Lichts erkennen. Diese Analyse ermöglicht einen tieferen Einblick in den phänomenologischen Raum, wobei sowohl die visuellen als auch die akustischen Aspekte einen Einblick in Bauers Räume generieren. Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, Erkenntnisse über die Räume hinsichtlich ihrer Atmosphären, Stimmungen und symbolischen Bedeutungen aus Wolfgang Bauers Dramentexten zu gewinnen.

2. Theoretische Annäherung an den Raum

Zum Thema Raum gibt es eine Unmenge an unterschiedlichen Theorien, die den Raum aus verschiedenen Perspektiven beobachten und analysieren. Deshalb ist es zunächst von zentraler Bedeutung, zu denjenigen Raumtheorien hinzuführen, die für diese Arbeit relevant sein werden. In einem weiteren Schritt wird sich näher mit der phänomenologischen Betrachtungsweise des Raumes auseinandergesetzt, gefolgt von einer Analyse des symbolischen Raums.

Die literarische Raumdarstellung in den Dramen von Wolfgang Bauer steht im Fokus dieser Analyse, wobei die Verbindung zu den phänomenologischen und symbolischen Räumen eine wichtige Rolle spielt. Die phänomenologische Perspektive ermöglicht es einerseits, die subjektive Wahrnehmung des Raumes festzuhalten, was dazu führt, dass unterschiedliche Atmosphären in den Dramen erfasst und in die jeweiligen Stimmungslagen festgehalten werden können. Andererseits eröffnet auch die symbolische Perspektivierung neue Interpretationswege, indem verschiedene Bedeutungen der Räume hervorgehoben werden können.

2.1. Räume in der Literatur: Theoretische Überlegungen über die Vorstellung von Raum im literaturtheoretischen Kontext

Die Untersuchung von Räumen in der Literatur birgt die Herausforderung, den Überblick über die Vielfalt an Theorien nicht zu verlieren, da sie sehr viele unterschiedliche Schwerpunkte umfassen, die teilweise weit zurückreichen. Bereits in der Antike, zu Beginn der westlichen Philosophie, lassen sich erste Anfänge zur Auseinandersetzung mit Räumen verzeichnen.⁵ Nicht nur im realen Leben, sondern auch auf literarischer Ebene spielen Räume eine wichtige Rolle, insbesondere in der Dramatik. Der Unterschied zwischen Raum in der Literatur und realem Raum liegt darin, dass der literarische Raum erst durch Worte lebendig wird, während der reale Raum bereits existiert.⁶ In der Dramatik werden vor allem sogenannte „Kontrasträume“ geschaffen. Dabei handelt es sich um oppositionelle Räume, wie etwa die Gegensätze zwischen Stadt- und Naturraum⁷ oder innen und außen, welche die Spannungen zwischen dem Intim-Privatem und dem Öffentlichen darstellen⁸. In *Raumtheorie* unterscheiden Dünne und Günzel sechs verschiedene Raumkonzepte, wobei sie für jeden Raum zusätzliche

⁵ Vgl. Stephan Günzel: Einleitung. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁹2018, S. 19.

⁶ Vgl. Frank C. Maatje: Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum (1968/69). In: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 392. (Wege der Forschung Bd. 418)

⁷ Franziska Schößler: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler ²2017, S. 148.

⁸ Vgl. ebd., S. 148.

Perspektiven bestimmter Forscher berücksichtigen. Diese sechs Räume umfassen: den physischen und metaphysischen Raum, den phänomenologischen Raum, den körperlichen, technischen und medialen Raum, den sozialen Raum, den politisch-geografischen Raum und zuletzt den ästhetischen Raum.⁹ Aufgrund dieser Vielfalt werden, für eine präzisere Untersuchung des Raumes, spezifische Ansätze je nach Forschungsgegenstand verfolgt. In dieser Arbeit wird vor allem der phänomenologische Raum eine wichtige Rolle einnehmen, da dieser auf die Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Raum eingeht und somit für die Analyse der Räume in Bauers Dramen von Bedeutung sein wird.

Nach Hillebrand gibt es zwei Arten von Räumen: die „ephemerer und fundamentalen Erscheinungsweisen“ des Raumes.¹⁰ Der Raum ist ephemer, ein sogenannter Gesellschaftsraum, wenn er nur als Kulisse, als bloßer Hintergrund, fungiert.¹¹ Das Interesse richtet sich aber nicht mehr nur darauf, wie der Raum objektiv betrachtet wird, sondern wie wir den Raum sinnlich wahrnehmen. Dabei wird immer wieder betont, dass wir den Raum nicht als ein Ganzes wahrnehmen, sondern seine Inhalte. Somit richtet sich unsere Wahrnehmung auf die einzelnen Aspekte in den Räumen und nicht etwa auf den Raum an sich.¹² Es kann also festgehalten werden, dass der Raum nicht immer nur als bloße Hintergrundkulisse dient, sondern auch die Stimmungen und inneren psychischen Zustände der Figuren zur Schau bringt und verdeutlicht. Diese Räume stellen somit nicht nur die direkte physische Umgebung dar, sondern auch die inneren Gedanken, Stimmungen und Wahrnehmungen der Subjekte. Sie werden dann durch die individuellen Erfahrungen geprägt.¹³ Darüber hinaus können Räume einen direkten Einfluss auf die Figuren nehmen und ihre Persönlichkeitsbildung und -entfaltung beeinflussen¹⁴, wobei auch die Figuren mit ihren Bewegungen und Aktionen den Raum strukturieren und mitbestimmen.¹⁵ Aus diesen Ansätzen wird verdeutlicht, wie eng Mensch und Raum miteinander verflochten sind. Diese Erkenntnisse führen uns letztlich zum Erlebnisraum oder phänomenologischen Raum, als einen fundamentalen Raum, der in dieser Arbeit eine der zentralsten Rollen einnehmen wird.¹⁶ Zudem kann noch eine weitere subjektive

⁹ Vgl. Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt: Suhrkamp 2018, S. 6-8.

¹⁰ Bruno Hillebrand: Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum (1971). In: Alexander Ritter (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 433. (Wege der Forschung Bd. 418)

¹¹ Vgl. ebd., S. 433.

¹² Vgl. Alexander Gosztonyi: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften. Band 2. München – Freiburg: Karl Alber 1976, 723-725. (Orbis Academicus Bd. I/14, 2)

¹³ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 153-154.

¹⁴ Vgl. Katrin Dennerlein: Narratologie des Raumes. Berlin: Gruyter 2009, S. 170. (Narratologia. Contributions to Narrative Theory Bd. 22)

¹⁵ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 144.

¹⁶ Vgl. Bruno Hillebrand (1975), S. 433

Herangehensweise von Räumen beige stellt werden – die Betrachtung der sozialen Räume bei Certeau. In seinem Ansatz hebt er die Rolle des Subjekts hervor und betont, dass der Raum durch Handlungen geformt wird. Der Raum ist in diesem Fall etwas Dynamisches, welcher immer wieder vom Menschen beeinflusst und neu strukturiert werden kann.¹⁷ Günzel fasst abschließend in *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch* die unterschiedlichen Raumdisziplinen und ihre Funktionen zusammen. Er spricht von vier Aspekten für die Analyse, welche unter anderem Themen wie Textmodelle, die durch Topoi entworfen werden, die Topologie und die Topografie behandeln. Lotman hat topologische Ansätze untersucht, die sowohl unbewegliche Strukturen als auch Bewegungen im Raum umfassen. Diese Bewegungen sind durch das Überschreiten von Grenzen und die Orientierung im Raum gekennzeichnet. Der vierte Ansatz über die Ästhetik der Räume ist auch insofern wichtig, weil er verdeutlicht, dass die Gestaltung von Räumen in der Literatur, ähnlich wie bei den phänomenologischen Räumen, eine ästhetische Atmosphäre schafft, die subjektiv wahrnehmbar und erfahrbar ist. Auch die weiteren Ansätze, wie sie von Certeau oder Bachelard vertreten werden, werden in dieser Arbeit von Bedeutung sein und im Verlauf der Untersuchung näher behandelt.¹⁸

2.2. Die phänomenologische Raumwahrnehmung und ihre Bedeutung für das Erleben des Menschen im Raum

Der phänomenologische Raum gewann vor allem im 20. Jahrhundert an Bedeutung. Neben naturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Beschäftigungen mit dem Raum hat auch die philosophische Raumdisziplin an Relevanz zugenommen. 1906 argumentiert Brentano erstmals, dass der Raum nicht allein als absoluter Raum betrachtet werden kann, der unabhängig vom Menschen existiert, sondern dass der Raum erst durch den Menschen real wird. Diese Betrachtungsweise stellt den Raum und den Menschen in den Vordergrund, wobei sowohl die Erfahrungen als auch die Wahrnehmung, Existenz und Leiblichkeit des Menschen in Bezug zum Raum gesetzt werden.¹⁹ Es handelt sich dabei also um eine Philosophieform, bei der es hauptsächlich darum geht, Phänomene aus der eigenen Erfahrung heraus zu beschreiben. Sie versucht vor allem, grundlegend den Menschen und dessen Wahrnehmung zu erforschen, wobei der Fokus auf die Räumlichkeit gelegt wird. In diesem Zusammenhang wird Raum in

¹⁷ Vgl. Michel de Certeau: *Praktiken im Raum* (1980). In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, S. 345-346.

¹⁸ Vgl. Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart - Weimar: Metzler 2010, S. 301-304.

¹⁹ Vgl. Michaela Ott: *Raum*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart – Weimar: Metzler 2003, S. 140. (Postmoderne – Synästhesie Bd. 5)

einer anderen Form als zuvor verstanden, nämlich als erlebter Raum, der durch die Topologie beschrieben wird. Obwohl die Topologie erstmals 1950 erwähnt wurde, können dennoch auch schon frühere topologische Ansätze in der Phänomenologie angesiedelt werden. Die Topologie ermöglicht es, weitere Aspekte der subjektiven Erfahrungen oder Wahrnehmungen zu untersuchen, welche zuvor nicht möglich waren. Somit steht also das Interesse im Vordergrund, die Fähigkeit, den Raum als Subjekt zu erfahren. Das, was man braucht, um den phänomenologischen Raum wahrzunehmen, wird durch Topologie erklärbar. Während des 20. Jahrhundert wurde es dann immer komplexer, da sich die Topologie in Deutsch und Französisch unterteilte.²⁰ Diese Überlegungen führten dazu, dass weitere Denker wie Bollnow, Merleau-Ponty, Böhme, Certeau oder Deleuze, um nur einige zu nennen, sich mit einem solchen Raum auseinandersetzten.²¹

Die Phänomenologie analysiert, wie der Mensch, also das Subjekt, seinen objektiv gestalteten Raum wahrnimmt und erlebt. Dabei muss immer berücksichtigt werden, dass im Raum Verbindungen zwischen den Dingen in ihm geknüpft werden und er nicht als Raum an sich betrachtet wird.²² Götz meint, dass der Mensch die Welt so sieht, wie sie ihm phänomenal gegeben ist, also von den individuellen Erlebnissen und unserer eigenen Vorstellung von der Welt geprägt wird. Wir nehmen Raum nicht nur wahr, sondern können uns diesen auch vorstellen, uns diesen Raum mit all seinen Dingen bewusst machen. Dabei werden die Beziehungen und räumlichen Positionierungen zwischen Individuum und den Objekten im Raum betont.²³ Dürckheim spricht an dieser Stelle von einem konkreten Raum, welcher mehr als nur ein physischer oder objektiver ist. Dieser Raum ist fest mit dem Menschen und dessen Erfahrungen verbunden.²⁴ Es ist „der wirkliche konkrete Raum, in dem sich unser Leben abspielt“. ²⁵ Damit ist gemeint, dass der Raum den Menschen benötigt, damit dieser überhaupt erst existent werden kann. Der Raum ist also abhängig vom Menschen; er ist nicht einfach so da, sondern benötigt den Menschen, um sich zu entwickeln und zu strukturieren. Bollnow

²⁰ Vgl. Stephan Günzel: Einleitung. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, S. 105-106.

²¹ Vgl. Michaela Ott (2003), S. 140.

²² Vgl. Bettina Küter: Mehr Raum als sonst. Zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989, S. 19. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1154)

²³ Vgl. Walter Götz: Dasein und Raum. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein. Tübingen: Max Niemeyer 1970, S. 4. (Forschungen zur Pädagogik und Anthropologie Bd. 11)

²⁴ Vgl. Karl Dürckheim: Untersuchungen zum gelebten Raum. Erlebnisswirklichkeit und ihr Verständnis. Systematische Untersuchungen II. In: Jürgen Hasse (Hg.): Graf Karlfried von Dürckheim Untersuchungen zum gelebten Raum. Frankfurt am Main: Selbstverlag Institut für Didaktik der Geografie 2005, S. 14-15. (Natur – Raum – Gesellschaft Bd. 4)

²⁵ Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 19.

betont zudem, dass der Raum eine wesentliche Rolle dabei spielt, wie der Mensch sein Leben gestaltet und sich in der Welt verhält.²⁶ Der gelebte Raum kann einerseits förderlich für den Menschen sein, andererseits aber auch seine Handlungen hemmen. Er ist Teil des Menschen und tritt ihm aber gleichzeitig als Feind gegenüber. Dabei bleibt der Raum nie neutral, sondern wird durch das Leben in ihm gestaltet und geprägt.²⁷

Hinsichtlich des phänomenologischen Raumes wurde sich auch mit dem Begriff der Orientiertheit auseinandergesetzt. Dabei geht es um eine Verschmelzung von Raumerleben und der Gegenstandswelt. Wir erleben und orientieren uns im Raum mit unserem ganzen Körper, unseren Sinnen und unserer Psyche. Das Sein in dem Raum ist also ein „Orientiertsein“ in ihm.²⁸ Dürckheim meint weiter, dass „Orientiertheit“ nicht nur bedeutet, dass einer Person bestimmte Richtungen bewusst sind, sondern dass in diesem Zusammenhang auch die Haltung und Einstellung des Menschen berücksichtigt werden müssen.²⁹

In phänomenologischen Studien ist immer wieder vom „erlebten Raum“ die Rede. Damit ist gemeint, dass das Konzept des Raumes immer gekoppelt mit einem Subjekt gedacht werden muss. Dieses Subjekt erlebt, fühlt und reagiert auf diesen Raum und erfährt dadurch seine Stimmung und Atmosphäre.³⁰ Im objektiven Raum werden nur geometrische Distanzen erfasst, während der erlebte Raum vielfältig ist und sowohl Tiefe als auch Breite erschließen kann, die durch die individuelle Wahrnehmung des Menschen erfahrbar werden. Die Breite oder Tiefe im erlebten Raum ist also etwas subjektiv Erfahrbares, das individuell wahrgenommen wird und für jeden anders sein kann. Im Gegensatz dazu sind Distanzen im objektiven Raum für jeden gleich, da sie messbar sind.³¹ Dabei hat das psychische Erleben einen Einfluss auf unsere Sinne, genauso wie unsere sinnliche Wahrnehmung Einfluss auf unsere Psyche haben kann.³² Bachelard verfolgt auch einen phänomenologischen Ansatz, welcher konkrete Teile des Raumes untersucht. Er untersucht vor allem den „Raum der Einbildungskraft“ und den „Raum des imaginierten Seins“. Beide sind in der phänomenologischen Analyse ein erlebter Raum.³³ Nach Bachelard ist der erlebte oder gelebte Raum auch etwas rein Subjektives.³⁴ Im erlebten Raum steht die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Raum im Vordergrund. Konkret

²⁶ Vgl. ebd., S. 22-23.

²⁷ Vgl. ebd., S. 20.

²⁸ Vgl. Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: Gruyter 1966, S. 294. (Phänomenologisch-Psychologische Forschungen Bd. 7)

²⁹ Vgl. Karl Dürckheim (2005), S. 33.

³⁰ Vgl. David Herman u.a.: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London – New York: Routledge 2005, S. 553.

³¹ Vgl. Walter Gözl (1970), S. 171.

³² Vgl. Bettina Küter (1989), S. 24.

³³ Vgl. Stephan Günzel (2010), S. 303.

³⁴ Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 21.

handelt es sich bei Bachelards Räume um die „Räumlichkeit des menschlichen Daseins“.³⁵ Der Raum ist zusammenfassend dafür zuständig, ein individuelles Erlebnis oder eine Situation zu gestalten oder hervorzubringen. Etwas in dem Raum erleben drückt ein subjektives Erleben aus. Das bedeutet, dass erlebte Räume immer durch eine gewisse Haltung und Einstellung des Erlebenden geprägt sind.³⁶ Ein Beispiel, welches Küter diesbezüglich gegeben hat, wären die Angsträume. So wie der Raum strukturiert ist, wird dieser von dem Subjekt erlebt. Kommt es in diesem Raum zu einer Störung, so verändert sich sowohl das subjektive Erleben des Einzelnen als auch die Struktur des Raumes. Hier kann man deutlich diese Wechselbeziehung zwischen dem Menschen und dem Raum ablesen.³⁷ „Raumängste werden zu Angsträumen und umgekehrt.“³⁸

Ströker teilt den gelebten Raum in drei Tiefenstrukturen ein. Sie spricht von einem Anschauungs-, einem Aktions- und einem gestimmten Raum. Der gestimmte Raum ist „Träger von Ausdrucksgehalten“, der Handlungs- oder Aktionsraum ist „als handelnder Leib [...] Ausgangspunkt zielgerichteter Tätigkeit“ und im Anschauungsraum steht die „Einheit der Sinne [im] Zentrum der Wahrnehmung“ im Vordergrund.³⁹ Es wird sich in den nachfolgenden Kapiteln zeigen, dass die Grenzziehung zwischen den unterschiedlichen Räumen nicht immer so einfach zu machen ist.

2.2.1. Der gestimmte Raum als Ausdrucksträger

Der gestimmte Raum ist nach Ströker nicht bloß durch seine Messbarkeit definierbar. Er geht über seine quantitativen Aspekte hinaus und ist vor allem durch seine Qualität und Ausdrucksfülle, also durch seine atmosphärische Charakteristik, definiert.⁴⁰ „Das >>Atmosphärische<< als Hauptmerkmal des gestimmten Raumes ist ein anthropomorphes Moment [...]“.⁴¹ Atmosphären sind emotional geprägt und resultieren aus einer Wechselwirkung zwischen den Empfindungen des Subjekts und den Eigenschaften der Objekte. Dadurch werden Räume und ihre Atmosphären nicht als passive und objektive Elemente betrachtet, sondern als aktiv wahrgenommene, die das Erleben der Menschen beeinflussen. Sie entstehen erst durch die individuelle Interpretation und Erfahrung. Aufgrund

³⁵ Ebd., S. 22.

³⁶ Vgl. Bettina Küter (1989), S. 44.

³⁷ Vgl. ebd., S. 32.

³⁸ Ebd., S. 32.

³⁹ Elisabeth Ströker: Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1965, S. 20. (Philosophische Abhandlungen Bd. 25)

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 22.

⁴¹ Bruno Hillebrand (1975), S. 458.

dessen entsteht eine komplexe Beziehung zwischen Raum und Figuren, in der beide miteinander interagieren.⁴² Sie ermöglichen es, Gefühle und Stimmungen außerhalb des Menschen erlebbar und erfahrbar zu machen, ohne den Gefühlsmächten schutzlos ausgesetzt zu sein. Es gibt immer noch die Möglichkeit, sich den Atmosphären durch Verschließen oder Entfernen zu entziehen.⁴³ Außerdem können wir uns in der Atmosphäre des gestimmten Raumes unterschiedlich fühlen, da unser Leib verschieden gestimmt sein kann. Der Raum kann uns eng oder weit, offen oder erdrückend erscheinen lassen.⁴⁴ Der gestimmte Raum ist ein Ort individueller Erfahrungen und kann deshalb je nach Raum unterschiedliche Charakteristiken aufweisen. Zwar wirkt der Raum auf den Menschen ein, jedoch ohne mit ihm in einem kausalen Verhältnis zu stehen. Er teilt sich vielmehr mit und spricht den Menschen an. Der Raum ist nicht passiv, sondern aktiv am Erleben des Subjekts beteiligt. Das Erleben in diesem Raum beruht nicht bloß auf Intentionen oder Empfindungen. Es entsteht eine besondere Art der Kommunikation zwischen dem, der den Raum erlebt, und dem individuell ausdrucksbeseelten Raum. Der gestimmte Raum ist nicht auf die bloße Wahrnehmung der Welt reduziert, sondern wird vor allem durch seine Ausdrucksfülle und Sinnhaftigkeit geprägt. Räume besitzen auch nicht alle die gleiche Atmosphäre und den gleichen Ausdrucksgehalt, sondern sie sind je nach Raum anders behaftet. Deshalb sind sie für den Menschen von großer Bedeutung, da sie die Welt unterschiedlich erfahrbar und erlebbar machen. Wenn wir von einem Raum zum anderen gehen, wird nicht die Atmosphäre per se ausgelöscht, sondern nur verändert. Außerdem ist es nicht widersprüchlich zu meinen, dass eine gewisse Einstellung zum gestimmten Raum aufgrund bestimmter Handlungen und Zielen verändert werden kann. Dadurch wird vielmehr die Vielfältigkeit des gestimmten Raumes und seine Beziehung zu den Erfahrungen des Subjekts betont.⁴⁵

Sowohl die perspektivische Ordnung als auch die Atmosphäre spielen eine wichtige Rolle im gestimmten Raum, sie sind aber allein nicht das einzig Ausschlaggebende. Denn auch das Anschauen im Raum spielt eine wichtige Rolle bei der Entstehung eines Erlebnisses und eines Ausdrucks im gestimmten Raum.⁴⁶ Er gewinnt seinen Ausdruck nicht nur durch Farben, Formen und Klänge, sondern auch durch lebendige Wesen. Diese sind sogar umso mehr Atmosphäre stiftend als die leblosen Dinge, denn gerade sie können den Menschen dazu bringen, sich zu distanzieren. Genau durch ein solches Bewusstmachen des Raumes wird

⁴² Vgl. Stephan Günzel (2010), S. 303-304.

⁴³ Vgl. Gernot Böhme (2013), S. 25-26.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 122.

⁴⁵ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 22-24.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 27-28.

nochmals verdeutlicht, dass er über das bloße Messbare hinausgeht.⁴⁷ Je nachdem, in welcher Verfassung sich der Mensch befindet, überträgt sich diese Verfasstheit auf den umgebenden Raum. Zugleich beeinflusst der Raum auch wieder den Menschen. Bollnow meint, dass der Raum diesbezüglich „menschliche Qualitäten“⁴⁸ besitzt, also Einfluss auf die Stimmung des Menschen ausüben kann.⁴⁹ Eine trübe oder traurige Atmosphäre kann zum Beispiel durch das schlechte Wetter hergestellt werden. Der Mensch kann sich dann unwohl oder erdrückt fühlen. Der Raum außen wirkt also auf die innerliche Stimmung des Menschen ein und somit kann der Mensch auch diese trübe oder traurige Stimmung auf den Raum im Inneren ausüben.⁵⁰ Der gestimmte Raum ist, wie bereits erwähnt, individuell unterschiedlich. In solchen Räumen können entweder bestimmte Bewegungen gefördert oder ausgeschlossen werden. Die Bewegungen reagieren auf den Raum, welche sowohl Ausdruck des Gehalts des Raumes sein können oder der Atmosphäre des Raumes nicht entsprechen. Dabei besteht wieder eine Wechselbeziehung, da solche Ausdrucksbewegungen den Raum prägen und verändern können, da das Individuum auf seinen Gehalt reagiert. Im Raum manifestieren sich nicht nur Bewegungen, sondern sie können auch unmittelbar die Atmosphäre des Raumes beeinflussen.⁵¹ Eine weitere Frage bezüglich des gestimmten Raumes ist, ob dieser rein subjektiv ist. Subjektiv ist zunächst einmal das eigene Ich. Es ist alles, was in mir selbst existiert, dadurch ist es jedoch durch die Verbindung zu meinem Körper begrenzt. Korrelativ dazu stehen die Dinge und deren Verhältnisse, die nicht zu dem eigenen Ich gehören, sondern zu dem Fremden. Der gestimmte Raum ist in diesem Sinn objektiv, da er nicht in dem Individuum weilt, sondern um es herum ist. Dennoch unterscheidet er sich vom homogenen Raum, der für alle Subjekte gleich wahrgenommen wird, da der gestimmte Raum als Ausdrucksträger den Raum immer als meinen Raum zeigt.⁵² Laut Hoffmann hat der gestimmte Raum in diesem Zusammenhang eine objektive Note, wofür er den Begriff der Intersubjektivität benutzt. Der Raum wohnt nicht einer Person inne, sondern die Person steht in dem Raum. Somit wird der Raum auch von anderen Personen wahrgenommen und für sie nachvollziehbar. Seine intersubjektive Note macht es möglich, den gestimmten Raum und mit ihm seine objektiven Eigenschaften als Ausdrucksträger zu nutzen, um bestimmte Vorausdeutungen zu machen. Sein subjektiver Charakter ermöglicht es aber gleichzeitig wieder, die Figuren voneinander zu unterscheiden.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 30-31.

⁴⁸ Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 230.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 230-231.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 235.

⁵¹ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 37.

⁵² Vgl. ebd., S. 52-54.

Das Äußere kann für etwas stehen, was im Inneren der Figuren vor sich geht.⁵³ Er fungiert als metaphorischer Ort, an dem sowohl innere Konflikte als auch Wünsche zum Ausdruck kommen können. Für die Erzeugung von Stimmungen im Raum spielen die Gegenstände in dem Raum eine wichtige Rolle. Die jeweilige Anordnung im Raum als etwas Ganzes spielt hinsichtlich der Stimmungsqualität eine entscheidende Rolle. Man muss den Raum also diesbezüglich in seiner Ganzheit betrachten. Ein Raum kann somit sowohl bedrückend als auch frei sein, beengend oder weit.⁵⁴

2.2.2. Der Aktionsraum oder auch der Ort der Handlung

Der gestimmte Raum unterscheidet sich vor allem von anderen gelebten Räumen dadurch, dass er keine Unterschiede zwischen verschiedenen Richtungen wahrnimmt. Umso relevanter werden diese jedoch im Aktionsraum. Richtung impliziert, dass man sich von einem Punkt zu einem anderen bewegt und sich orientiert. Damit ist nicht gemeint, dass jede Bewegung orientiert sein muss, wie es der Fall bei den Ausdrucksbewegungen im gestimmten Raum ist. Der gelebte Raum ist nur orientiert, wenn sich ein Zentrum um das Subjekt formt. In einem Raum gibt es erst klare Richtungsbestimmungen, wenn der Leib in einem Hier steht und sich deutlich von einem Dort unterscheidet. Der Aktionsraum als Raum, in dem der Leib bestimmte Handlungen ausführen kann, dient als Ausgangspunkt für zielorientierte Aktivitäten. Er ist dadurch definiert, inwiefern bestimmte Handlungen in ihm möglich sind. Die Handlung wird in diesem Zusammenhang als eine Umsetzung eines Plans mithilfe des Körpers verstanden. Der Körper oder der Leib ist aber kein Werkzeug, wie es öfter interpretiert wird. Er unterscheidet sich grundsätzlich vom Werkzeug, da er nicht wie dieses einfach zur Seite gelegt werden kann.⁵⁵ Er kann nicht selbst Werkzeug sein, weil das Subjekt der Handelnde ist, welches eine Aktion mit einem Werkzeug durchführt. Während ein Objekt seinen Platz in einem Raum zugewiesen bekommt, sucht sich das Subjekt seinen Platz selbst aus. Das „Hier“ spielt im Aktionsraum eine wichtige Rolle, weil es in Opposition dazu kein richtiges „Dort“ gibt. Ein Subjekt kann sich zwar zu einem „Dort“ hinbewegen, in diesem Raum wird es aber zu einem neuen „Hier“. Das „Dort“ verhält sich also relativ zum „Hier“, da es von der Position des Subjekts bestimmt wird. Aus diesem Zentrum heraus gliedert und formt sich der Raum.⁵⁶

⁵³ Vgl. Gerhard Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978, S. 55.

⁵⁴ Vgl. Karl Dürckheim (2005), S. 68-70.

⁵⁵ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 54-55.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 65-66.

Der Aktionsraum, auch Handlungsraum genannt, ist vor allem auf das in ihm handelnde Subjekt bezogen. Die Dinge im Raum bekommen erst Bedeutung durch ihre Brauchbarkeit und nicht etwa durch ihre Ausdruckskraft.⁵⁷ Im Aktionsraum verlieren die Dinge ihren Ausdruckscharakter. Vielmehr steht ihr praktischer Nutzen für das Subjekt im Vordergrund. Das soll aber nicht heißen, dass man beide Räume getrennt voneinander sehen soll, sondern eher, dass man die verschiedenen Aspekte eines Objekts dadurch hervorhebt und das seiende Objekt als Ganzes betrachtet. Zudem darf das Subjekt selbst nicht vergessen werden, da das Subjekt entscheidend dafür ist, wie sowohl Ausdruck als auch praktischer Nutzen verstanden wird. Das Objekt erhält erst seine Bedeutung durch die Interaktion des Subjekts, also wie es wahrgenommen und genutzt wird.⁵⁸ Während im gestimmten Raum die Dinge ihren festen Platz im Raum besitzen und dazu beitragen, die Atmosphäre und den Ausdrucksgehalt der Dinge in ihm zu formen, nimmt dies im Aktionsraum eine zweitrangige Relevanz ein. Der Platz eines Objekts ist weniger fest und kann im Verlauf der Handlung und je nach Bedarf des handelnden Subjekts geändert werden. Die Möglichkeit, dass wir den Platz von Dingen ändern können, ist entscheidend für unser Verständnis, wie wir mit ihnen interagieren und diese benutzen.⁵⁹ Ein weiterer Unterschied zwischen dem gestimmten Raum und dem Aktionsraum liegt darin, dass die Bewegungen des Leibes im gestimmten Raum Ausdruck für einen bestimmten Zustand oder einer Atmosphäre sind, wohingegen die Bewegungen des Leibes im Aktionsraum ein bestimmtes Ziel vor Augen haben und daraufhin eine konkrete Handlung ausführen.⁶⁰ Wenn wir den Aktionsraum mit dem zuvor analysierten gestimmten Raum vergleichen, lässt sich schließen, dass im gestimmten Raum etwas als natürlich gelten kann, weil dieser es uns ermöglicht, ohne Zwang das zu tun, was im Aktionsraum als Anforderung erlebt wird.⁶¹

Im Aktionsraum wie auch im Anschauungsraum spielt das Anschauen eine wichtige Rolle. Im Aktionsraum ist die Frontalstellung der Augen wichtig, da alles in der „Vorn Sphäre“ überschaubar sein muss, alles Hintere ist somit unüberschaubar. Für den Anschauungsraum ist eine andere Art des Anschauens grundlegend. Ein Merkmal des Aktionsraums ist außerdem, dass die Bewegungen fast ausschließlich nach vorne gerichtet sind. Nach hinten sind Bewegungen nur möglich, wenn es sich um kleine Strecken handelt, wie etwa, wenn man von etwas zurückweicht. Somit wird der hintere Raum im Aktionsraum nie ganz verwirklicht. Wenn man sich jedoch in den hinteren Raum begeben möchte, dann kann man dies nur durch eine

⁵⁷ Vgl. Gerhard Hoffmann (1978), S. 79.

⁵⁸ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 57.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 59.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 71.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 39.

Umdrehung machen, wobei der hintere Raum somit zugleich zum vorderen Raum wird. Der handelnde Leib entdeckt wegen seiner Vorwärtsbewegung immer ein neues Dort, in welchem sich dann gleichzeitig immer wieder ein neues Vorne eröffnet. Dem Subjekt geht stets ein Ziel voraus, ohne sich mit dem Zurückgelegten weiter zu befassen.⁶² Die Nähe spielt außerdem bezüglich des Aktionsraums eine wesentliche Rolle. Alles in unmittelbarer Nähe ist greifbar und Teil des Aktionsraums, während entferntere Objekte dem Anschauungsraum zugeordnet werden. Nähe und Ferne definieren die Grenze zwischen Aktions- und Anschauungsraum.⁶³ Die Nähe wird nicht durch genaue Messungen bestimmt, sondern danach, inwiefern etwas für uns greifbar ist. Unsere Absichten und Pläne beeinflussen, inwiefern etwas nah oder fern für uns ist.⁶⁴ Im Kontext der Aktionsräume spielen Topografien eine wichtige Rolle, weil sie mögliche Handlungen vorzeichnen. Topografien in diesem Sinne sind nicht einfach Beschreibungen der Umgebung von Räumen, sondern sie nehmen bestimmte Handlungen vorweg, dadurch dass Menschen sich in dem Aktionsraum bewegen.⁶⁵

2.2.3. Der Anschauungsraum als Entdeckungsraum

Wie im vorherigen Kapitel festgestellt wurde, handelt es sich beim Aktions- und Anschauungsraum um orientierte Räume, die durch den Leib zentriert sind. Dennoch ist der Leib nicht ausschließlich handelnder Leib, wie im Fall des Aktionsraums, sondern der Fokus liegt in diesem Fall auf der sinnlichen Anschauung.⁶⁶ Der Anschauungsraum ist nicht auf seinen Nutzen oder seine Gestimmtheit reduziert, vielmehr steht „das Ding mit all seinen Eigenschaften, und zwar den erkennbaren wie den zeitweilig verborgenen bzw. noch nicht erkannten“ im Vordergrund.⁶⁷ Weiterhin stellt sich die Frage, warum von einem Anschauungsraum und nicht etwa von einem Wahrnehmungsraum die Rede ist. Letzterer wird ausgeschlossen, da es sich dabei nicht um die bloße Wahrnehmung des Raumes und dessen Dinge handelt, sondern darum, wie etwas in all seinen sinnlichen Qualitäten wahrgenommen wird, einschließlich dessen, was nicht direkt wahrgenommen oder erfasst wird. Der Anschauungsraum bezieht sich aus subjektiver Perspektive auf die sinnlich-körperliche Wahrnehmung der Dinge, die kategorial mitbestimmt und interpretiert werden. Es ist auch

⁶² Vgl. ebd., S. 76-77.

⁶³ Vgl. Gerhard Hoffmann (1978), S. 80.

⁶⁴ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 86.

⁶⁵ Vgl. Hartmut Böhme: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Hartmut, Böhme (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart – Weimar: Metzler 2005, S. XIX. (Germanistische Symposien. Berichtsbände Bd. 27)

⁶⁶ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 93.

⁶⁷ Gerhard Hoffmann (1978), S. 92.

wichtig anzumerken, dass der Sehraum nicht mit dem Anschauungsraum verwechselt werden sollte, da es sich bei diesem nämlich um die visuelle Wahrnehmung handelt.⁶⁸

Anders als im Aktionsraum kann der Anschauungsraum als Fernraum genutzt werden. Zunächst ist die Ferne eine räumliche Entfernung, also die Entfernung zwischen dem Leib und einem Ding. Im Gegensatz zum Aktionsraum, in dem der Körper direkt mit den Dingen in Kontakt steht, geht im Anschauungsraum der Körper mit Hilfe des Sehens auf eine andere Weise über sich hinaus, welche die Hauptvoraussetzung des sinnlichen Anschauens ist. Das Sehen ist anders als das Handeln im Aktionsraum. Die Augen sind nicht nur Teil des Körpers, sondern haben als spezifische Funktion das Sehen, welches sie als Sinnorgan auszeichnet. Sie nehmen also Dinge außerhalb des Leibes im umgebenden Raum wahr, die im Raum existieren und nicht im Auge selbst.⁶⁹

Sowohl im Anschauungs- als auch im Aktionsraum besitzen Richtungen erstmals den gleichen Sinn oder Bedeutung. Dennoch sind auch in diesem Fall Unterschiede vorzufinden. Richtungen werden im Anschauungsraum anders wahrgenommen. Im Aktionsraum sind Richtungen eng mit Bewegungen verbunden, wobei im Anschauungsraum Bewegungen auf ein Minimum reduziert werden. Die Wahrnehmung von Richtungen ist hier weniger stark von Bewegungen abhängig und ist deshalb gleichmäßiger. Im Aktionsraum werden vorne und hinten durch Bewegungen wie Vorwärts- oder Rückwärtsgehen ausgeglichen. Im Anschauungsraum wird dies jedoch fast ausschließlich aufgehoben. Eine Unterscheidung zwischen hinten und vorne wird nicht mehr so stark wahrgenommen, da nur noch das Vorne zählt. Im Anschauungsraum kann der Blick bis zum Horizont erweitert werden und sich ausdehnen. Dennoch ist das Sichtfeld immer auf das Vorne begrenzt, da das Sehen nicht nach hinten gerichtet werden kann. Im Gegensatz zum gestimmten Raum oder Aktionsraum, wo es noch Möglichkeiten für Handlungen hinter dem Leib gibt, verschwindet dies vollständig im Anschauungsraum. Der Anschauungsraum hat seine Dinge direkt gegenüber von sich stehen.⁷⁰ Da eine Anschauungssituation statisch abläuft, stehen die Bewegungen des Angeschauten im Fokus, wobei die Bewegungen des Anschauenden eher nebensächlich sind. Dennoch kann sich der Betrachter im Raum bewegen, um den Raum zu erforschen und zu entdecken, was somit ein wichtiges Mittel des Situationsaufbaus darstellen kann.⁷¹ Der Anschauungsraum ist im

⁶⁸ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 93-96.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 100-101.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 103-106.

⁷¹ Vgl. Gerhard Hoffmann (1978), S. 92.

Gegensatz zum Aktionsraum kein begrenzter Handlungsort, sondern kann einen unbegrenzten Blick in die Weite ermöglichen.⁷²

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Endlichkeit oder Unendlichkeit des Anschauungsraums. Der Anschauungsraum besitzt einen Fernhorizont, der eine scheinbare Grenze markiert. Diese Grenze ist nur scheinbar, da das Subjekt ein Bewusstsein hat, das den Raum über diesen Horizont hinausdenken kann. Es erkennt und weiß, dass der Raum endlos weitergeht. Somit wird der Anschauungsraum als Teil eines umfassenderen Raumes verstanden, da er nicht isoliert oder abgeschlossen betrachtet werden kann. Dabei spielt das Subjekt eine entscheidende Rolle, denn es muss seinen Leib aus der physischen Begrenzung herausnehmen, um diesen Raum als Teil eines größeren Ganzen zu erfassen.⁷³

2.3. Der symbolische Raum: theatrale Zeichen und deren Bedeutung

Beim symbolischen Raum in der Literatur handelt es sich um eine Repräsentation der Realität. Anhand des Textes kann die Realität durch eine Übertragung ins schriftliche Zeichensystem übersetzt werden. Dabei ist das Symbolisierte nicht vollkommen entschlüsselt. Eine gewisse Komplexität, das heißt eine Mehrdeutigkeit zwischen dem Symbol und dessen Bedeutung, bleibt immer noch bestehen.⁷⁴ Kristeva nimmt im Kontext der Zeichenhaftigkeit in der Literatur eine wichtige Rolle ein. Sie meint, dass der textuelle Raum ein offenes Zeichensystem darstellt, in dem immer wieder neue Bedeutungen produziert werden. Bedeutung entsteht nicht nur aus dem Text heraus, sondern durch das Zusammenspiel von Autor*in, Leser*in und Kontext. Der Text geht über seine Grenzen hinaus und kann mehrdeutig interpretiert werden, da ein Zeichen je nach Zusammenhang mehrere Bedeutungen haben kann.⁷⁵ Solche Zeichen stellen allgemein Symbole dar.⁷⁶ Der Raum erfüllt nicht nur die Funktion, allgemeine Informationen über seine Beschaffenheit zu vermitteln, um sich in ihm zu orientieren und zurechtzufinden, sondern er übernimmt auch weitere wichtige Aufgaben. Als „Träger einer Wertstruktur“ kann er durch seine Beschreibung Werte auf die in ihm lebenden Figuren übertragen. Auf diese Weise dient der Raum auch dazu, eine Figur in ihrem

⁷² Vgl. Ansgar Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009, S. 38.

⁷³ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 128.

⁷⁴ Vgl. Gerhard Hoffmann (1978), S. 50.

⁷⁵ Vgl. Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2013, S. 34-38. (Grundlagen der Germanistik Bd. 53)

⁷⁶ Vgl. Gerhard Hoffmann (1978), S. 49.

Umfeld näher zu charakterisieren.⁷⁷ Wenn wir also Informationen über den semantischen Raum im Text erhalten, können wir diese Informationen auf Systeme übertragen, die nicht räumlicher Natur sind. Das heißt, wenn wir Informationen über das Milieu einer Figur erhalten, die zum Beispiel in einem heruntergekommenen Zimmer haust, kann dies auf die innere Psyche der Figur hinweisen.⁷⁸ Zudem hat Lotman erkannt, dass Oppositionen im Raum immer vom Subjekt aus mit etwas Bestimmtem konnotiert werden. So wird die Ferne zum Beispiel mit etwas Fremdem konnotiert und die Nähe mit etwas Vertrautem.⁷⁹ Er meint damit, dass der Raum mehr als bloß eine Landschaftsschilderung und ein Hintergrund ist. Es entsteht ein Gesamtbild, welches durch die räumliche Struktur des Textes, die die Welt des Objekts darstellt, geformt wird.⁸⁰ Der Raum wird genutzt, um eine bestimmte Handlung zu unterstützen und eine gewisse Atmosphäre und Stimmung mitzugestalten.

Im Zusammenhang mit dem symbolischen Raum beschreibt Schößler Stimmungsräume, die durch ihre Atmosphäre eine komplexe Bedeutung vermitteln können und dahingehend ihre Bedeutung entfalten.⁸¹ Für den symbolischen Raum eines Dramas können unterschiedliche Zeichen verwendet werden, um bestimmte menschliche Erfahrungen oder Konflikte greifbarer zu machen. Diese symbolischen Elemente ermöglichen es, tiefer in die Figuren und Handlung einzutauchen. Eine Tür kann zum Beispiel Enge suggerieren, was metaphorisch für Begrenzung, sei es physisch oder emotional, stehen kann. Andererseits kann eine Tür auch Flucht suggerieren, was wiederum mit Offenheit und Freiheit in Verbindung gebracht werden kann.⁸² In Bachelards Poetik steckt ebenfalls ein symbolischer Raum. Das Haus symbolisiert einen Rückzugsort, in dem der Mensch sich in seine privaten und intimen Wände zurückziehen kann. Im Kontrast dazu stellt die Stadt das Unheimliche, welches von Chaos und Unsicherheit durchdrungen ist, dar.⁸³

Fischer-Lichte setzte sich intensiv mit theatralischen Zeichen im Theater auseinander. Unter Theater versteht sie ein kulturelles System, das für die Erzeugung von Bedeutung genutzt wird. Eine Bedeutung entsteht jedoch nicht einfach so, sondern durch die Kopplung mit Lauten, Handlungen, Geräuschen oder Wahrnehmbaren, die durch den kulturellen Kontext geprägt sind. Bedeutung entsteht also durch die Erschaffung von Zeichen, die dadurch aber auch immer

⁷⁷ Michael Andermatt: Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka. Bern: Peter Lang 1987, S. 26-27. (Zürcher germanistische Studien Bd. 8)

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 10

⁷⁹ Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink 1989, S. 313.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 329.

⁸¹ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 149-150.

⁸² Vgl. ebd., S. 152.

⁸³ Vgl. Claudia Becker: Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink 1990, S. 25.

wieder abgeändert werden kann. Die Bedeutung eines Zeichens setzt sich aus einem objektiven Teil einer bestimmten Kultur zusammen, die durch verschiedene subjektive Elemente ergänzt wird. In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff des Codes eingeführt. Eine Kultur folgt einem Code mit bestimmten Regeln. Dies kann jedoch je nach Kultur unterschiedlich sein. So kann zwar das gleiche Zeichen genutzt werden, der Code kann jedoch je nach Kultur variieren.⁸⁴ Zudem ist ein Code auch nicht stabil. Seine Bedeutung kann sich beispielsweise durch den geschichtlichen Wandel ändern.⁸⁵ Im Theater handelt es sich dabei um einen internen Code. Dieser Code definiert zunächst, was als Zeichen des Theaters gelten soll, wie diese Zeichen kombiniert werden können und welche Bedeutung diesen Zeichen in spezifischen Kontexten oder getrennt zugesprochen wird. Intern ist also alles, was auf irgendeine Art und Weise bereits festgelegt ist. Bezüglich seiner Produktion und Interpretation kann er aber auch von Regeln eines externen Codes abhängig sein. Extern bedeutet in diesem Kontext, dass im Theater der abgespielte Code hinsichtlich seiner Produktion von dem Regisseur, den Schauspieler und dem Publikum abhängig ist. Also jenes, was nicht bereits fest definiert ist, sondern von den Subjekten aus im Theater interpretiert wird.⁸⁶ Bei theatralischen Zeichen handelt es sich eigentlich um Zeichen von Zeichen, da im Theater die Zeichen der Realität reflektiert und abgebildet werden.⁸⁷ Die Gestaltung eines Wohnhauses lässt Rückschlüsse auf den sozioökonomischen Status der Bewohner zu. Wenn man sich dann zusätzlich noch die Inneneinrichtung einer Wohnung anschaut, kann man noch genauer auf die Einstellung und deren Ideologien schließen. Der Raum ist somit nicht nur auf seine Funktion als Wohnraum beschränkt, sondern erfüllt ebenso eine symbolische Funktion.⁸⁸ Zeichen im Theater sind einzigartig, da sie im Vergleich zu anderen Zeichen, wie etwa poetische, in ihrer Materialität dasselbe bleiben und somit genau das darstellen, was sie sind. Zusätzlich können sie nicht nur als Zeichen eines Zeichens fungieren, sondern auch einem weiteren Zeichensystem zugehörig sein.⁸⁹

Nachdem ein allgemeiner Überblick über das symbolische Theater gegeben wurde, wenden wir uns in den folgenden Kapiteln zwei spezifischen Arten von Zeichen zu: den visuellen und den akustischen Zeichen. In diesen Kapiteln wird untersucht, wie gestische oder proxemische Zeichen sowie Dekorationen, Requisiten und Licht im Theater als visuelle Zeichen eingesetzt

⁸⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Gunter Narr ²1988, S. 8-10.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 136.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 12-13.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 19.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 134-135.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 181-182.

werden, um eine bestimmte Bedeutung zu erzeugen. Gleichzeitig werden wir die akustischen Zeichen, insbesondere Geräusche und die Musik, genauer betrachten und ihre Rolle bei der Bedeutungserzeugung im Theater untersuchen.

2.3.1. Die visuellen Zeichen

Die gestischen Zeichen

Unter gestischen Zeichen im Theater versteht man alles, was auf die Körperlichkeit des Schauspielers bezogen ist. Ein Theater ohne diese Körperlichkeit ist nur schwer vorstellbar. Gestische Zeichen haben also, wie alle anderen Zeichen im Theater, eine bedeutungsstiftende Funktion.⁹⁰ Gestische Zeichen tragen nie direkt eine Bedeutung in sich, da sie erst innerhalb eines Kontexts gedeutet werden können. Fischer-Lichte gibt das Beispiel einer geballten Faust, die sowohl eine Drohung als auch eine Begrüßungsform je nach Situation darstellen kann.⁹¹ Sie können außerdem auf Subjektebene zwischen unterschiedlichen sozialen Rollen unterscheiden. Eine Person kann in bestimmten Situationen unterschiedliche gestische Zeichen verwenden, die jeweils ihre Rolle in der Gesellschaft anzeigt. Ein Vater verwendet andere gestische Zeichen im Umgang mit seiner Tochter als beispielsweise mit seinem Vorgesetzten. Sie können weiterhin auch auf dessen geistigen Zustand und weitere Merkmale des Subjekts hindeuten. Eine der wichtigsten Funktionen der gestischen Zeichen liegt aber darin, Stimmungen, Gemütsbewegungen oder Emotionen anzuzeigen, die jedoch auch hier wiederum je nach Kultur und Individuum anders ausgedrückt werden. Sie sind also vor allem auf das Subjekt bezogen und weisen auf etwas hin, was mit dem Subjekt in Verbindung steht, wie etwa sein Alter, Geschlecht, physische und psychische Verfassung, Charakter, Stimmungen, Emotionen usw. Die Zeichen eines Subjekts werden von anderen Subjekten wahrgenommen und können die ganze Handlung beeinflussen und regulieren.⁹²

Die proxemischen Zeichen

Neben den gestischen Zeichen gibt es noch die proxemischen Zeichen. Zwar gelten für letztere die gleichen Regeln wie für die gestischen Zeichen, dennoch sind sie speziell auf ihren umgebenden Raum bezogen. Sie werden in zwei Gruppen unterteilt: Einerseits beziehen sich diese Zeichen auf den Abstand, der zwischen zwei Subjekten während einer Interaktion liegt, sowie auch auf die Veränderungen dieses Abstands im Verlauf einer Interaktion. Andererseits

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 60-61.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 65.

⁹² Vgl. ebd., S. 73-76.

beziehen sie sich auf die Bewegungen durch den Raum. Die Wegstrecke für die Bewegung hat ihre Hauptfunktion darin, dass sie sich auf die Raumgewinnung und -durchquerung bezieht. Zudem hat sie aber auch eine weitere Funktion als kommunikatives Zeichen, welches sowohl auf Objekt, Subjekt als auch auf Intersubjektivität bezogen ist. Im Theater kann der Abstand zwischen zwei oder mehreren Figuren dazu dienen, jeweils deren Verhältnis zueinander klarzustellen oder die Bewegungen im Raum auf etwas Bestimmtes zu beziehen. Im Theater muss also zunächst interpretiert werden, um die eigentliche Bedeutung der Bewegung zu verstehen oder nachzuvollziehen. Die Bewegungen sind im Theater auf eine limitierte Bühne begrenzt, sie werden angedeutet und müssen daraufhin interpretiert werden.⁹³

Die Dekoration

Der Code für die Dekoration im Theater muss spezifisch auf dessen Möglichkeiten entwickelt werden. Damit ist gemeint, dass der Theaterraum entweder repräsentativ für ein ganzes Schloss stehen kann oder einen Ausschnitt davon zeigt und somit auf das Gesamtbild verweist. Dafür werden jeweils typische Dekorationen genutzt, um dies zu realisieren. Es handelt sich dabei letztlich immer um erzeugte Zeichen, die spezifisch für die Theateraufführung genutzt werden. Jeder nur denkbare Raum kann durch einen spezifischen Code entwickelt werden. Es hängt weiterhin davon ab, wie detailgetreu der Raum realisiert werden soll. In jedem Fall gibt es einen bestimmten theatralischen Code. Die Dekoration hat zudem noch einen praktischen Nutzen, denn sie wird gleichzeitig auch als Zeichen für eine bestimmte Handlung eingesetzt. Ein bestimmter Raum kann beispielsweise, wie eine Kirche, auf einen Gottesdienst hinweisen. Sie können aber auch dafür eingesetzt werden, um die Figuren näher zu charakterisieren. Die Räume können nämlich auf deren spezifischen Status, Werte oder Ideen in unserer Gesellschaft verweisen. Außerdem können den Dekorationen auch Bedeutungen zugewiesen werden, die zur Atmosphäre beitragen und dem Raum eine spezifische Stimmung verleihen. Zuletzt hängen proxemische Zeichen und Dekorationen eng miteinander zusammen, denn die Dekorationen ermöglichen es erst, dass die proxemischen Zeichen Anwendung im Raum finden. Sie können dazu führen, dass die Figuren bestimmte Interaktionen in einer bestimmten Weise durchführen müssen, beispielsweise müssen sie möglicherweise eine Hürde überwinden, oder die Interaktionsmuster können sich je nach Aufbau der Hierarchie, beispielsweise durch die Anordnung der Stühle, unterscheiden.⁹⁴

⁹³ Vgl. ebd., S. 87-91.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 144-149.

Die Requisiten

Grundsätzlich hat ein Requisit eine grundlegende Funktion und Bezeichnung. Sie fungieren als Zeichen, deren Bedeutung jedoch flexibel ist und weitere Konnotationen annehmen kann.⁹⁵ Requisiten und Dekorationen scheinen zunächst einmal eine sehr große Ähnlichkeit zu besitzen. Requisiten unterscheiden sich dennoch von den Dekorationen dadurch, dass es sich bei ihnen um diejenigen Objekte handelt, bei denen der Schauspieler eine bestimmte Handlung vollzieht. Einem Objekt wird seine Bedeutung durch die Handlung zugeschrieben. Ein Knüppel kann seine Bedeutung als Schwert durch die spezifische Handlung, die damit ausgeführt wird, erlangen, selbst wenn es, wie im Fall des Knüppels, nicht wirklich ein Schwert ist. Außerdem bekommt ein Requisit seine bestimmte Bedeutung erst durch die Rollenfigur. Eine Sense kann entweder im Zusammenhang der Gartenarbeit genutzt werden oder im Kontext mit einer Figur, die den Tod symbolisiert. Zudem wird ein Requisit angewendet, um eine Interaktion zu definieren. Entweder wird eine Interaktion als schön gedeutet, wenn beispielsweise eine Rose übergeben wird, oder als Bedrohung, wenn einem eine Waffe hingehalten wird.⁹⁶ „Das Requisit vermag also auf der Subjektebene sowohl auf den allgemeinen Typ bzw. Charakter der Rollenfigur, als auch auf ihre soziale Stellung, einzelne Eigenschaften, Gefühle, Einstellungen, Werthaltungen und auf ihre jeweilige Weltauffassung zu verweisen.“⁹⁷ Sie können eine Handlung vorantreiben, indem sie wichtige Werkzeuge repräsentieren, die auch beispielsweise für Intrigen genutzt werden können. Ein Requisit kann somit zu einem zentralen Handlungselement werden, selbst wenn den Figuren das nicht ganz bewusst ist.⁹⁸ Bezüglich des Theatertextes können sie eine dreidimensionale Räumlichkeit verschaffen. Das Requisit nimmt sowohl eine Position zwischen den Figuren, ihrem Kostüm und der Dekoration ein. Der Unterschied zwischen einem Kostüm und einem Requisit liegt darin, dass das Kostüm fest zur Figur gehört, das Requisit jedoch mal zu der Figur gehört und sich wiederum von ihr ablösen kann. Teile der Dekoration können also zu einem Requisit werden, wenn die Figur den Gegenstand explizit benutzt, ihn also in eine Aktion integriert, dann aber auch wieder zur Dekoration wird, wenn er wieder abgelegt wird. Ein Teil des Kostüms kann gleichzeitig zu einem Requisit werden, wenn er von der Figur losgelöst wird und in das Stück integriert wird.⁹⁹

⁹⁵ Vgl. Marvin Carlson: *Theatre Semiotics. Signs of Life*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press 1990, S. 43.

⁹⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 151-152.

⁹⁷ Ebd., S. 153.

⁹⁸ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink ¹¹2001, S. 358.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 355-356.

Das Licht

In praktischer Hinsicht besteht die grundlegende Rolle des Lichts darin, die Sichtbarkeit des Raumes zu gewährleisten. Durch die Beleuchtung des Raumes wird seine Existenz überhaupt erst deutlich und erscheint uns als Raum.¹⁰⁰ Das Licht übernimmt jedoch noch eine weitere entscheidende Funktion, da durch das Licht die Möglichkeit besteht, bestimmte Räume oder Bereiche eines Raumes voneinander zu trennen. Es agiert dabei als „raumordnendes Prinzip“, welches klare Unterschiede zwischen bestimmten Raumzonen setzt. In diesem Kontext spielt das Licht eine Schlüsselrolle bei der Schaffung einer spezifischen Atmosphäre und betont sowie verstärkt gesellschaftliche Kontraste. Die Tageszeiten sind dabei von besonderer Bedeutung, da sie maßgeblich zur Veränderung der Stimmung beitragen.¹⁰¹ Das Licht weist somit nicht nur auf das Wetter oder die Tageszeit hin, sondern auch auf bestimmte Handlungen oder Situationen, sowie deren Atmosphäre. Ein helles und warmes Licht impliziert im Normalfall eine ruhige und angenehme Stimmung, während ein dunkles oder kaltes Licht eher auf Angst und Trauer hinweist. Sie sind jedoch nicht nur auf Stimmungen begrenzt, sondern auch auf gewisse Ideen. Ein dunkles Licht weist auf etwas Böses oder Teuflisches hin, während ein helles Licht auf etwas Gutes oder Gott verweist.¹⁰² Das Licht spielt bezüglich des Raumes im Theater eine wichtige Rolle, da es den Raum erst sichtbar macht, ihn erhellt. Das Licht kann sowohl praktischen als auch symbolischen Charakter haben. Sobald das Licht im Theater nicht mehr nur einfach Licht ist, sondern auch durch verschiedene Beleuchtungsszenarien variiert wird, kann es als theatralisches Zeichen betrachtet werden. Ändert sich entweder die Intensität, die Farbe, die Verteilung oder die Bewegung des Lichtes, ändert sich auch dessen Bedeutung.¹⁰³

2.3.2. Die akustischen Zeichen

Der Raum wird nicht nur durch visuelle Gegebenheiten, sondern auch durch akustische Zeichen definiert. Demnach wird die Umgebung ebenso durch Geräusche, Klänge usw. aufgebaut.¹⁰⁴ Die Akustik beeinflusst die Gestaltung des Raumes, indem sie ihn mitprägt und formt. Klänge, die von weiter entfernt herkommen und in den Raum gelangen, erzeugen einen akustischen Tiefenraum. Dabei verschmelzen Ferne und Nähe, sowie Höhe und Tiefe

¹⁰⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 156.

¹⁰¹ Vgl. Joachim Hintze: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg: N. G. Elwert 1969. (Marburger Beiträge zur Germanistik Bd. 24), S. 65-66.

¹⁰² Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 159-160.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 156-157.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 162.

miteinander.¹⁰⁵ Je nach Raum löst sich somit auch ein gewisser akustischer Komplex heraus. Wenn Geräusche und Musik als theatralisches Zeichen angewendet werden, werden sie vor allem als Zeichen für den Raum interpretiert und nicht bloß für die Rollenfigur. Auch wenn es sich sowohl bei der Musik als auch bei den Geräuschen um akustische Zeichen handelt, muss man beide dennoch voneinander unterscheiden. Die Musik beruht nämlich immer auf bestimmten Intentionen, während Geräusche meistens natürlich und unbewusst hervorgebracht werden. Deshalb werden sowohl Meeresrauschen als auch Motorengeräusche als natürliche Geräusche angesehen. Motorengeräusche sind eine Art Nebenprodukt, das unbewusst erzeugt wird. Obwohl man nicht direkt etwas dagegen unternehmen kann, ist es möglich, den Lärmpegel zu verstärken. Es kann also vorkommen, dass beide Geräusche hin und wieder ähnliche Zeichenfunktionen haben.¹⁰⁶

Die Geräusche

Es gibt sowohl Geräusche, die als Zeichen intendiert sind, wie etwa das Klopfen an der Tür, als auch Geräusche, die natürlich hervorgebracht werden, etwa das Plätschern von Regentropfen auf dem Dach, die als Zeichen auf das Wetter hinweisen. Wenn solche Geräusche im Theater angewendet werden, fungieren sie deshalb immer als Zeichen von Zeichen. Im Theater werden Geräusche in drei große Gruppen unterteilt: Die Naturlaute, die Maschinengeräusche und die handlungsbedingten Geräusche. Die Geräusche, die durch die jeweilige Gruppe entstehen, agieren als Zeichen für das ursprüngliche Geräusch. Geräusche können ein räumliches Verhältnis angeben, zunächst deshalb, weil ein Geräusch aus einer bestimmten Richtung kommt. Wenn es sich beispielsweise um ein Motorengeräusch von oben handelt, könnte es ein Flugzeug sein; kommt es jedoch von vorne, ist es vermutlich ein Fahrzeug. Ändert sich währenddessen auch noch die Lautstärke, kann dies darauf hindeuten, dass sich ein Objekt entweder entfernt oder sich langsam nähert. Sie können diesbezüglich auch eingesetzt werden, um eine kollektive oder individuelle Situation oder Handlung näher zu beschreiben. Diese Geräusche können in gewissem Maße auch als Zeichen für Stimmungen dienen und nehmen an einem spezifischen Prozess teil, der nicht nur die Gesamtsituation beeinflusst, sondern auch eine charakterisierende Atmosphäre stiftet. Geräusche können

¹⁰⁵ Vgl. Herman Meyer: Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst (1957). In: Alexander Ritter (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 224-225. (Wege der Forschung Bd. 418)

¹⁰⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 163.

letztlich Dekorationen oder Requisiten ersetzen, da sie genau wie die visuellen Zeichen auf ganze Handlungen hinweisen können.¹⁰⁷

Die Musik

Wenn man sich mit der Musik als akustischem Zeichen auseinandersetzt, steht man vor allem vor der Frage, wie Bedeutungen von der Musik aus hervorgebracht werden können. Allgemein ist die Art von Musik von der Situation selbst abhängig. Auf einer Hochzeit wird eine andere Musik gespielt als beispielsweise bei einer Trauerfeier. Musik wird in vielen Kulturen für spezifische soziale Kontexte verwendet, die im Normalfall nicht einfach austauschbar sind. Die Bedeutungen, die durch Musik geschaffen werden, sind mit den Empfindungen des menschlichen Subjekts oder mit dem sie umgebenden Raum verbunden.¹⁰⁸ Die symbolische wie auch praktische Funktion von Musik ist eng miteinander verwoben, da eine Musik zum Beispiel Trauer bedeuten kann; deshalb kann sie praktisch für eine Trauerfeier genutzt werden. Fischer-Lichte unterscheidet bei der Bedeutung von Musik zwischen vier verschiedenen Aspekten: Musik, die sich auf den Raum und die Bewegungen darin bezieht; Musik, die sich auf Objekte und Handlungen im Raum bezieht; Musik, die auf Charaktere, Stimmungen, Zustände, Emotionen eingeht; sowie Musik, die auf eine bestimmte Idee bezogen ist. Während ein Geräusch viel präziser als ein bestimmtes Zeichen interpretiert werden kann, ist es bei der Musik viel unspezifischer. Je nach Kultur kann die gleiche Musik mit unterschiedlichen Zeichen konnotiert werden. Dennoch handelt es sich sowohl bei Geräuschen als auch bei der Musik um ein theatralisches Zeichen. Im Theater wird dies klarer, da Musik in einer bestimmten Situation eingesetzt wird und ihr daher jeweils eine bestimmte Funktion zugeschrieben wird. Im Theater gibt es die Möglichkeit zu differenzieren, auf welche Art Musik hergestellt wird: Entweder singt oder musiziert der Schauspieler selbst, oder die Musik wird von einem Orchester oder off-stage produziert. Die Musik kann so eingesetzt werden, dass sie Gemütszustände oder Emotionen auf der Subjektebene ausdrückt und darauf verweist. Zudem kann sich die Musik auf bestimmte Handlungen beziehen. Dabei wird erneut die praktische Funktion der Musik in eine symbolische Form umgewandelt. Ein Beispiel hierfür wäre die Orgelmusik, die einen Gottesdienst voraussetzt.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 164-167.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 169-170.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 171-177.

3. Die Poetik des Nebentextes und dessen Funktion in Dramentexten

Es ist fast undenkbar, sich einen Dramentext ohne seinen Nebentext vorzustellen. Dabei wird der Nebentext oft als bloße Ergänzung zum Haupttext betrachtet, welcher dem Stück nur Hintergrund- oder Nebeninformationen beisteuert. Schößler meint, dass „die Forschung [...] den Nebentext meist vernachlässigt, wohl auch deshalb, weil Regiebemerkungen (als Text) während einer Theateraufführung verschwinden“¹¹⁰. Der Nebentext nimmt in dieser Arbeit eine wichtige Rolle ein, weil der Raum in den Theaterstücken Bauers vor allem im Nebentext verankert ist. Insofern ist es auch wichtig, die Rolle des Nebentextes in Dramentexten kurz zu beleuchten. Der Nebentext nimmt eine zusätzlich wichtige Funktion ein, da er den Haupttext als eine Art „Manteltext“ umgibt.¹¹¹ Demnach nimmt der Nebentext eine ergänzende oder den Text erweiternde Rolle ein. Dennoch läuft laut Korthals sowohl der*die Leser*in als auch der*die Zuschauer*in Gefahr, den auf der Bühne oder der im Nebentext beschriebenen Raum schnell zu vergessen. Vor allem wird sich an das erinnert, was mehrmals in dem Drama thematisiert wurde, also worauf spezifisch die Aufmerksamkeit gelegt wurde.¹¹² Zudem stellt sich die Frage, ob der Nebentext einen rein instruktiven Charakter hat, also nur dazu dient, Anweisungen zu geben, oder doch das Geschehen darstellt. Wenn man sich als Leser*in in diese fiktive Welt des Dramas begibt und sich mit ihr einlässt, dann spricht man nicht bloß von Instruktionen, sondern davon, dass man sich mit dem Text einlässt und sich das Geschehen direkt vor Augen vorstellt.¹¹³

Zimmer hat weiterhin den Unterschied zwischen Haupt- und Nebentext hervorgehoben. Unter Haupttext versteht er die „gesprochenen Sätze [...], die <<so gestaltet sein müssen, daß sich aus ihrem Sinngehalt – wenigstens dem Prinzip nach – die ganze zur Darstellung zu bringende Geschichte ergibt.>>“¹¹⁴ Der Nebentext hingegen sei alles andere, vor allem die szenischen Anweisungen.¹¹⁵ Der Haupttext ist der Bereich für verbale Ausdrücke und der Nebentext für alle non-verbalen Ausdrücke.¹¹⁶ Beim Nebentext handelt es sich um eine explizite Informationsvergabe, während der Haupttext, also zum Beispiel die Figurenrede, implizite

¹¹⁰ Franziska Schößler (2017), S. 3.

¹¹¹ Vgl. Holger Korthals: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 112. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften Bd. 6)

¹¹² Vgl. ebd., S. 109.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 109-110.

¹¹⁴ Reinhold Zimmer: Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982, S. 20. (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte Bd. 274)

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 20.

¹¹⁶ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 6.

Informationen weitergibt.¹¹⁷ Wir können also daraus schließen, dass der Nebentext mehrere Aufgaben in einem Dramentext übernehmen kann. Er spielt eine sehr wichtige Rolle bei der Gestaltung des Dramas, denn er ist zuständig für die Organisation des Stückes. Der Nebentext ist in dem Moment präsent, wo die Figuren nicht selbst sprechen, sondern der*die Erzähler*in im Hintergrund Informationen zum Stück gibt. Im Nebentext ist zum Beispiel festgelegt, wie die Figuren heißen, wer spricht und auftritt.¹¹⁸ Er kann zum einen Angaben zur Gestaltung der Bühne geben, zum anderen aber auch bestimmte Szenen konkretisieren.¹¹⁹ Dahingehend werden beide Fälle relevant für diese Arbeit sein. Die bildliche Erschließung des Raumes erfolgt einerseits durch die Angaben des Raumes, während andererseits Präzisierung durch zusätzliche Informationen es ermöglicht, die Bewegungen oder das Verhalten der Figuren im Raum besser nachzuvollziehen. Das heißt, erst durch begleitende Informationen bezüglich der Mimik und Gestik kann genau erschlossen oder verstanden werden, wie eine bestimmte Szene zu interpretieren ist¹²⁰. Er kann zudem sehr umfangreich mit ausführlichen Schilderungen sein, aber auch sehr kurz und prägnant. Dies hängt meistens von der Bühnenform ab.¹²¹

Zudem gibt es auch Szenen, in welchen der Nebentext die ganze Übermacht behält. Das sind solche Momente, in denen die Handlungen stumm ablaufen und nur durch Präzisierungen im Nebentext vollzogen werden. Solche „stummen Aktionen“ sind meist vor allem zu Anfang von Dramen zu finden.¹²² Desweiteren kann der Nebentext mit dem Haupttext übereinstimmen, muss er aber nicht. Wenn zum Beispiel eine Gestik, die im Nebentext verankert ist, mit den Worten des Textes übereinstimmt, dann spricht Pfister von „analytischen Relationen“, wenn dies jedoch nicht der Fall ist, dann von „synthetischen Relationen“.¹²³

Der Vorteil eines Prosatextes ist es, die inneren Gefühle und Konflikte seiner Figuren ohne größere Probleme darstellen zu können. Im Dramentext muss weitgehend auf die Methoden der Prosa verzichtet werden. Es gibt dennoch verschiedene Möglichkeiten, dies zur Schau zu bringen. Im Haupttext kann dies zum Beispiel durch lange Monologe dargestellt werden. Interessant wird es jedoch für den*die Leser*in, welche Rolle der Nebentext diesbezüglich spielt. Durch die Beschreibung der Kostüme, der Maske oder anderer umfassender Zeichen

¹¹⁷ Vgl. Janine Hauthal: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur >Bühne< des Textes: Inszenierungen des Raumes im Drama zwischen *mise en scène* und *mise en page*. In: Wolfgang, Hallet und Birgit, Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 383.

¹¹⁸ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 2.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 4.

¹²⁰ Vgl. Reinhold Zimmer (1982), S. 32.

¹²¹ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 157.

¹²² Vgl. ebd., S. 5.

¹²³ Manfred Pfister (2001), S. 41.

kann das Innenleben der Figuren näher zur Schau gestellt werden. Zudem spielen in diesem Zusammenhang wiederum Interaktionen und Reaktionen der Figuren eine Rolle, die ebenfalls im Nebentext verankert sind.¹²⁴ Zimmer meint, dass ein erheblicher Anteil der Anmerkungen im Nebentext sich auf Gesten bezieht, welche sehr ausdrucksstark sind. Diese Verankerung im Nebentext, gekoppelt mit den verbalen Äußerungen der Figuren, kann die innere Verfasstheit der einzelnen Figuren verdeutlichen und hervorheben.¹²⁵

Schößler spricht zudem auch von einer „Semantisierung des Raums“¹²⁶. Dabei handelt es sich um zwei unterschiedliche Konzepte, wie der Raum in einem Drama entworfen werden kann. Der Raum kann fast ausschließlich im Haupttext konzipiert werden. Interessanter ist wiederum, was passiert, wenn der Raum im Nebentext verankert ist. Wird der Raum fast ausschließlich im Nebentext beschrieben, so besitzt dieser Raum meist individuelle Merkmale, in welchen die Figuren im Drama schutzlos ausgesetzt sind.¹²⁷ Auch die Bewegungen der Figuren in diesen Räumen sind im Nebentext verankert. Dabei wird in den meisten Fällen sowohl die eigentliche Bewegung als auch eine Innenschau in die Figuren geboten.¹²⁸

¹²⁴ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 77.

¹²⁵ Vgl. Reinhold Zimmer (1982), S. 110.

¹²⁶ Franziska Schößler (2017), S. 141.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 141.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 144.

4. Eine Untersuchung der Räume in Wolfgang Bauers Theaterstücken

Nachdem eine theoretische Grundlage des Raumes geschaffen wurde, indem wichtige Aspekte für den hier zu untersuchenden Raum gelegt wurden, rücken nun in den folgenden Kapiteln die zentralen Themen der Arbeit in den Fokus. Im Zentrum dieser Arbeit stehen drei Theatertexte von Wolfgang Bauer, die sehr gut die zu untersuchenden Raumkonstellationen darstellen. Es handelt sich bei den drei Theatertexten um *Magic Afternoon*, *Change* und *Gespenster*. Je nach Schwerpunkt werden die Theaterstücke unterschiedlich stark beleuchtet. Diese Stücke wurden ausgewählt, da sie den Raum bei Bauer besonders ausführlich veranschaulichen. Dabei handelt es sich nicht bei jedem einzelnen Stück um denselben Raum, vielmehr werden fortlaufend Differenzen und Gemeinsamkeiten zwischen diesen Räumen herausgearbeitet. Diese Aspekte bieten eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten und eröffnen somit unterschiedliche Zugänge zur Analyse der literarischen Raumdarstellungen in den Dramen. Sie bieten eine anschauliche Darstellung sowohl des phänomenologischen als auch des symbolischen Raums.

Eine Auseinandersetzung mit dem phänomenologischen Raum in Wolfgang Bauers Theaterstücken ermöglicht einerseits, die Stimmungen und Atmosphären im Raum festzuhalten. Andererseits eröffnet sie eine Innenschau in die Figuren. Durch die Betrachtung der inneren Zustände der Figuren kann daraufhin analysiert werden, was dies bei den einzelnen Figuren bewirkt und zudem, welche bedeutungstragende Funktion dem Raum dadurch zukommt.

4.1. Die Räume in Wolfgang Bauers Dramen

Im folgenden Kapitel werden zunächst die Räume Bauers allgemein beschrieben. In diesem Kontext wird es interessant sein zu beobachten, welche Räume vorhanden sind und wie sie beschaffen oder ausgestattet sind. Dabei soll auch der Zusammenhang mit den einzelnen Szenen berücksichtigt werden, um zu zeigen, inwiefern der Raum und das Drama miteinander verbunden sind und eine handlungsunterstützende Funktion haben.

Bei der Analyse des Raumes spielt der Nebentext eine wichtige Rolle, da der Großteil der Räume im Nebentext verankert ist. Der Nebentext hat dementsprechend vorwiegend die Funktion, sämtliche visuelle und akustische Zeichen zu vermitteln sowie Angaben darüber zu geben, wie die Bühne und somit die Räume gestaltet werden sollen.¹²⁹ Dies ist von essenzieller Bedeutung, da der Nebentext einerseits dazu dient, einen Raum vor unseren Augen zu

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 4-6.

skizzieren, und andererseits ermöglicht, dass sich die Figuren in den Räumen bewegen können, was letztendlich den Hauptfokus dieser Arbeit ausmacht.

4.1.1. Der Raum in *Magic Afternoon*

Die Bühnenanweisung zu Bauers *Magic Afternoon* beschreibt den Raum bereits zu Anfang sehr detailliert und vermittelt ein Bild eines heruntergekommenen und chaotischen Zimmers:

Ein absichtlich ungeordnetes Zimmer. Ein großes Bett steht schief in der Mitte. Am Boden ein Plattenspieler. Ein kleiner Tisch, Gartenstühle, Hocker, Kasten. Zahlreiche Schallplatten auf Stühlen und Tischen, am Boden. Gin-Flaschen, Wein-Flaschen, Bier-Flaschen, überall herumstehend. Ein großes Fenster. Draußen ein herrlicher Sommernachmittag, Vogelgezwitscher. Im Zimmer ist die Luft zum Schneiden von Rauch. Man kann kaum herumgehen, ohne etwas umzustößen. Die Unordnung ist nicht genial, nicht angenehm, sie ist nervös. Ein Spiegel. Vor ihm stehen Charly und Birgit. Sie sind halbbekleidet und frisieren sich lange, rauchen eine Zigarette.¹³⁰

Bei jedem Schritt muss man Angst haben, über etwas zu stolpern. Der Raum ist vollgestopft mit Möbeln, als wäre alles wahllos zusammengewürfelt und aufeinander geworfen. Dadurch wirkt der Raum beengend und beklemmend. Es lässt sich erahnen, dass dieser Raum bereits auf Aspekte hinweist, die im Verlauf des Dramas deutlicher werden. Das Schicksal des Raumes ist somit von Anfang an bereits vorbestimmt: Er wird von den Nervenschwankungen der Figuren durchdrungen.¹³¹ Die äußere Unordnung des Raumes deutet auf tiefgreifende Themen hin, die im Inneren der Figuren ablaufen. Das Zimmer dient somit repräsentativ dafür, die inneren Befindlichkeiten der Figuren darzustellen und zu verdeutlichen und deutet zudem auf die sozialen weniger günstigen Zustände hin.¹³² Die unangenehme und nervöse Unordnung spiegelt das Chaos in den Köpfen der Figuren wider.

Zu Beginn des Stücks wird der Raum noch weiter beschrieben: Neben den zahlreichen Alkoholflaschen und den Schallplatten, die überall im Raum verteilt sind, liegen überall Bücher herum. Der Raum scheint womöglich abgedunkelt zu sein, da bemerkt wird, dass Birgit „durch die Vorhänge [sieht]“ (WB 11). Weiter erfahren wir noch, dass ein Telefon (vgl. WB 11) und eine Schreibmaschine (vgl. WB 15) ebenfalls im Raum vorhanden sind. Desweiteren können wir die ungefähre Position des Plattenspielers ermitteln. Charly kann nämlich vom Bett aus, also aus der Mitte des Zimmers, eine Platte auflegen (vgl. WB 18). So erfahren wir einerseits, dass sich der Plattenspieler neben dem Bett befindet, und andererseits, dass er mittig im Raum positioniert ist. Egal, wo sich die Figuren im Raum befinden, überall werden oder können

¹³⁰ Gerhard Melzer (Hg.): Wolfgang Bauer. Werke in sieben Bänden. Zweiter Band. Schauspiele 1967-1973. Graz – Wien: Droschl 1986, S. 10. Zitate aus diesem Werk werden fortan im Fließtext in runder Klammer mit dem Kurzzitat „WB“ angegeben.

¹³¹ Vgl. Gerhard Melzer: Wolfgang Bauer. Einführung in das Gesamtwerk. Königstein: Athenäum 1981, S. 94.

¹³² Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 147-148.

Bücher, Schallplatten, Alkohol oder Kleidungsstücke vom Boden aufgehoben werden. Wir erfahren zudem, dass sich ein Fernseher in dem Raum befindet, da Joe fragt, ob sie sich eine „Micky“ anschauen können (vgl. WB 34-35). Gegen Ende, als Joe und Charly womöglich am Höhepunkt ihres Rauschs angekommen sind, fängt Joe an, jegliche Gegenstände im Raum aufzuheben und sie vor seinen Körper zu halten (vgl. WB 36-37). Am Ende, nach Joes Tod, wird er in einen Teppich eingerollt, was bedeutet, dass seit Anfang an auch ein Teppich vorhanden sein muss (vgl. WB 40). Viele der zunächst scheinbar nur aufgezählten Dekorationen, wie der Plattenspieler, der Kasten, das Telefon oder die Bücher werden im Verlauf des Stücks aktiv genutzt und in die Handlung integriert. Sie übernehmen somit eine handlungsantreibende Funktion.¹³³

Neben der allgemeinen Dekoration werden auch die Anfangspositionen der Figuren des Stücks geschildert. Charly und Birgit stehen nahe beieinander vor dem Spiegel (vgl. WB 11). Laut den proxemischen Zeichen lässt sich anhand des Abstands zwischen zwei Subjekten Rückschlüsse auf deren Verhältnis zueinander ziehen. Dieses nahe Beieinanderstehen lässt zunächst auf ein gutes Verhältnis zwischen beiden schließen. Dies wendet sich jedoch im Verlauf des Stücks, da die Figuren entweder immer wieder die Weite suchen oder, wenn sie sich nahe stehen, es wenig mit Zuneigung oder einem innigen Verhältnis zu tun hat.¹³⁴

In der Mitte des Stücks, nach der Bücherschlacht von Charly und Birgit, wird der Raum sowie die Positionen der Figuren wie am Anfang der Bühnenanweisung nochmals genauer geschildert:

Sie stehen sich – am rechten und linken Bühnenrand – gegenüber und lachen. Aber nicht verliebt. Nur fröhlich. Sie lachen sich aus. Aber nicht böseartig. Das Zimmer: ein Chaos. Charly legt eine aufbrausende Platte auf, dirigiert mit beiden Armen, kickt am Boden liegende Gegenstände herum. (WB 27)

Diese Positionen stellen einen deutlichen Kontrast zu den davor erwähnten proxemischen Zeichen dar. In diesem Fall stehen die Figuren so weit voneinander entfernt, wie es auf der Theaterbühne nur möglich ist. Obwohl der weitere Nebentext nicht allzu negativ klingt, kann man durchaus diesen Abstand zwischen beiden Figuren sowohl sehen als auch innerlich spüren. Das Verhältnis zueinander wird von Moment zu Moment schwieriger.

Mit den Worten „Das Zimmer: ein Chaos“ (WB 27) wird hervorgehoben, dass, wenn der Raum davor schon chaotisch wirkte, er jetzt umso schlimmer aussehen muss. Auf den ersten Blick verändert sich das Zimmer an sich vermutlich nicht direkt, da zuvor alles schon im Chaos versunken war. Dennoch wird die Unordnung immer mehr ins Extreme gewendet. Gleichzeitig

¹³³ Vgl. ebd., S. 145-146.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 87.

ändert sich mit dem Raum auch das Verhalten der Figuren. Alles wirkt immer unkontrollierter und unüberlegter. Der Raum mit seiner Dekoration übernimmt somit eine unterstützende Funktion für das Chaos der Figuren, was zur Entwicklung der Atmosphäre beiträgt und dem Raum seine Stimmung verleiht.¹³⁵

Neben dem Innenraum, auf dem der Hauptfokus liegt, wird hin und wieder auf das Draußen Bezug genommen, jedoch nur sehr wenig. Wenn von draußen die Rede ist, dann ausschließlich wenn es darum geht, wie sich das Wetter innerhalb des Stücks verändert oder einige Geräusche, die von außerhalb in das Innere gelangen. Wir erfahren daher nur sehr wenig über das äußere Erscheinungsbild des Raumes von draußen. Obwohl die Figuren sich in der Wohnung frei bewegen können, sei es in die Küche, im Badezimmer oder sogar kurz vor die Tür, sind sie dennoch eigentlich von der Außenwelt ausgeschlossen. Vor allem Birgit und Charly isolieren sich vollkommen von der Außenwelt.

Besonders interessant wird es, wenn die Wohnung eine genaue Adresse erhält. Neben dem gesamten Stück, das an sich schon einen realen Charakter hat, wird der Raum durch eine Adresse umso realer. Während eines Gesprächs zwischen Birgit und Dr. Engel erklärt sie ihm, wo er sie abholen soll: „du fährst bis zum Friedhof [...] dann die erste Straße links [...] Die Reisnerstraß links und dann rechts das dritte Haus ...“ (WB 22) Bei der Reisnerstraße handelt es sich wahrscheinlich um eine Straße in Wien im 3. Bezirk. Obwohl der Raum dadurch wie ein realer Ort erscheint, weist uns das Stück durch bestimmte Einschübe Bauers immer wieder auf das Theater, die Bühne hin. Mit Einschüben wie „sie stehen sich am rechten und linken Bühnenrand – gegenüber und lachen“ (WB 27), wird man immer wieder auf das eigentlich Künstliche und somit Unreale hingewiesen.

4.1.2. Der Raum in *Gespenster*

Der Raum wird von Anfang an als Bühne beschrieben:

Die Bühne: ein sehr großes Zimmer. Die Einrichtung wirkt zusammengewürfelt, gehorcht kaum einem bekannten ästhetischen Prinzip. In der Mitte des Zimmers: ein Haufen von Möbeln, Kleidern, Geschirr etc. (Siehe im Laufe der Lektüre) (WB 160)

Der Raum wird somit in der Bühnenanweisung zunächst allgemein geschildert, wobei auch direkt darauf hingewiesen wird, dass dies im Verlauf der Lektüre noch detaillierter beschrieben wird. Im ersten Akt wird die Aufmerksamkeit zunächst auf den Haufen gelegt, der sich im Zentrum des Zimmers befindet, da fortlaufend Dinge von Christa dorthin geworfen werden (vgl. WB 161-163). Ein Plattenspieler wird ebenfalls erwähnt, indem eine Platte aufgelegt wird

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 148-149.

(vgl. WB 163). Zunächst einmal befindet sich ein Tisch im Raum, notwendig für das „Free Schach“-Spiel, wobei auch Alkohol, ein Aschenbecher sowie Teller und Besteck erwähnt werden, da alles zum Spielen benutzt wird (vgl. WB 164-165). Außerdem hängt an der Wand ein „großes kitschiges Christus-Bild“ (WB 165), das von Christa auf den Haufen geworfen wird (vgl. WB 166). Der zweite Akt beginnt mit einem aufgeräumten Zimmer, abgesehen von dem Haufen in der Mitte. Außerdem wird die Anfangsposition von Fred und Magda näher geschildert: „Fred ist in seinem Stuhl eingeschlafen [...] Magda kommt mit Kaffee“ (WB 166). Während des zweiten Aktes klingelt das Telefon, woraufhin auch in diesem Raum ein Telefon vorhanden sein muss (vgl. WB 171), und ein Bücherschrank wird erwähnt (vgl. WB 174).

Der dritte Akt beginnt damit, dass Robert ein Blatt vom Boden aufhebt, auf dem etwas steht, was Fred geschrieben hat (vgl. WB 181). Das Blatt ist in diesem Kontext dafür verantwortlich, die Handlung überhaupt erst in Gang zu bringen.¹³⁶ In diesem und dem darauffolgenden Akt wird der Haufen nicht mehr erwähnt, was darauf hindeuten könnte, dass er entweder nicht mehr existiert oder keine Rolle mehr spielt. Es wird jedoch nichts Weiteres über den Raum enthüllt. Der vierte und letzte Akt beginnt mit einer genaueren Beschreibung des Raumes: „Das Zimmer ist „in Ordnung“, ein Tisch gedeckt. Das folgende >>Bürgerspiel<< wird recht aufgesetzt und begeistert gespielt. Magda trägt die Karo-Zehner-Schürze“ (WB 191). Dies kann als Hinweis gedeutet werden, dass der Haufen nicht mehr vorhanden ist, da das Zimmer als „in Ordnung“ (WB 191) beschrieben wird. Als Magda letztlich in Verfolgungswahn verfällt, stehen alle Figuren um sie herum, mit ihr in der Mitte. Diese Positionierung, bei der das ‚Opfer‘ in der Mitte steht und die anderen Personen um sie herum sind, verdeutlicht die hierarchischen Verhältnisse. Der Abstand der Figuren zu Magda soll sie unwohl fühlen lassen¹³⁷. Gegen Ende versucht sich Magda mit einer Stehlampe zu verteidigen, die währenddessen zerbricht und daraufhin kurzzeitig Finsternis im Raum herrscht (vgl. WB 199).

In *Gespenster* wird der Raum zu Beginn als kunterbunt zusammengestellt und durch den Haufen als unaufgeräumt beschrieben. Die äußere Erscheinung des Raumes spiegelt das innere Befinden der Figuren wider. Von Akt zu Akt scheint die Wohnung immer aufgeräumter zu werden, was jedoch zunehmend im Kontrast zum Verhalten der Figuren steht. Die Figuren verlieren sich scheinbar immer mehr in ihrer Welt, während der Raum ordentlicher und strukturierter wird, was genau das Gegenteil von der Entwicklung der Figuren darstellt. Vor allem die Beschreibung des Raumes im letzten Akt verdeutlicht, dass die Atmosphäre des

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 145-146

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 87.

Raums, die zunächst ein Gefühl von Wohlbefinden und Ordnung vermittelt, im starken Gegensatz zum Verhalten der Figuren steht.¹³⁸

Alle Schilderungen zur Dekoration oder Beschaffenheit sind auf das Innere des Raumes bezogen. Man erfährt eigentlich nichts darüber, was außerhalb des Raumes passiert oder wie es dort aussieht. Es existiert jedoch ein Außerhalb, da beispielsweise Edi in einer Szene durch die Balkontür hereinkommt (vgl. WB 175). Der Raum verfügt somit über Fenster, eine Balkontür und eine Eingangstür, was bedeutet, dass der Raum nicht direkt von der Außenwelt abgeschlossen ist. Für die Rezipient*innen gibt es jedoch nur diesen einen Innenraum. Die Figuren können ein- und austreten, sind aber gleichzeitig in dem Raum gefangen, da es kein direktes Außerhalb gibt. Es handelt sich immer um denselben Raum, der im Verlauf des Stücks in jedem Akt verändert wird. Von einem zusammengewürfelten Raum wandelt er sich immer mehr zu einem geordneten Raum.

Der eigentlich auf der ersten Intention realistisch wirkende Raum wird teils aufgehoben, da bereits am Anfang darauf aufmerksam gemacht wird, dass es sich dabei um eine Bühne handelt, also um ein Theaterstück. Zudem wird zwischen den Akten ein „Vorhang“ gezogen, was das Theatralische nochmals betont. Dennoch werden in diesem Drama reale Orte wie Kärnten genannt, was darauf hinweisen soll, dass der Raum authentisch wirken soll. Allerdings wird der genaue Ort nicht geschildert, wir können nur aus dem Gespräch schließen, dass das Stück in der Gegend Kärntens spielt (vgl. WB 173).

4.1.3. Die unterschiedlichen Räume in *Change*

Zu Beginn des ersten Aktes wird der Raum zunächst sehr vage beschrieben, da Finsternis herrscht: „Der Vorhang geht auf, es bleibt finster auf der Bühne. Schwach – ein Zimmer liegt dazwischen – hört man Herrn Sedlacek fantasieren“ (WB 43). Es wird auf das Theater verwiesen, da der Vorhang als auch die Bühne als solche im Nebentext erwähnt werden. Die Finsternis weicht jedoch bald, denn kurz darauf wird der Raum erhellt und eine Küche erscheint wie folgt: „Eine geräumige Küche, modern eingerichtet, mit allem Drumunddran. Zwei Türen: Vorzimmer, Guggis Zimmer“ (WB 43). Obwohl der Raum weniger ausführlich beschrieben wird, entsteht ein erster Eindruck von der Umgebung. Die Küche wirkt ordentlich und gepflegt, doch es fallen bereits negative Aspekte auf, wie beispielsweise Guggis Wegwerfen der Bettwäsche auf den Boden (vgl. WB 44) oder Hofrat Sedlaceks Zerstören von Geschirr (vgl. WB 51). Auch ein Nebenzimmer (vgl. WB 44), ein Vorzimmer (vgl. WB 49) und ein

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 147-149.

Badezimmer (vgl. WB 50) werden erwähnt. Gegen Ende des ersten Aktes wird erstmals ein Plattenspieler und das Fenster im Raum erwähnt (vgl. WB 52). Im sechsten Akt kehren wir wieder in die gleiche Küche zurück. Im zweiten Akt befinden sich Blasi und Guggi in der „Damen- und Herren-Boutique Peter & Mary“ genauer noch im „Modelager der Boutique“, (WB 52) möglicherweise ein ganz normales Lager mit Kleidung und einem Spiegel, in dem sich Blasi betrachtet (vgl. WB 53). Im dritten Akt befinden wir uns in Ferys Atelier. Bis auf ein Fenster, ein Tisch, ein Bett, ein Zeichenbrett und eine Platte wird nichts Weiteres erwähnt (vgl. WB 55-63). Der vierte Akt spielt in einem Animierlokal: „Im Hintergrund Vorhang zu den Separées. Matter Betrieb. Uschi an der Theke, Amanda und Susanne zeigen sich nur selten, sie sind hinterm Vorhang beschäftigt, leise Musik“ (WB 63). Dabei wird immer wieder auf nicht sichtbare weitere Räume hingewiesen.

Im fünften Akt befinden sich Antoine, Fery, Guggi und Blasi in Antoines Zimmer und rauchen sich gemeinsam ein. Es wird eingangs beschrieben: „Samtrottes Zimmer. Recht nobel. [...] Er richtet ein Tischchen her. Aschenbecher, Haschischzigaretten, Punsch. Am Plattenspieler läuft Klaus Kinskis Villon-Platte.“ (WB 67) Die anfänglich ruhige und gute Stimmung kippt, als Blasi den Plattenspieler tritt und in einen Lachanfall verfällt. Unter dem Einfluss der Pille scheint er die Kontrolle zu verlieren. Zunächst „tritt [er] in den Plattenschrank [...] spielt Haifisch, beißt Guggi“ (WB 71), dann „rast [er] durchs Zimmer, stößt Sachen um, beschädigt Mobilar“ (WB 71). Schließlich greift er Antoine an und wirft ihn aufs Sofa, nachdem dieser ihn kurz zuvor auf die Wange geküsst hat (vgl. WB 71). Nachdem sich die Situation beruhigt hat, nimmt Antoine ein Buch aus seiner Bibliothek (vgl. WB 72).

Im siebten Akt kehren wir in die gleiche Küche wie im ersten und sechsten Akt zurück, allerdings ist deutlich Zeit vergangen, da Guggi „schon sichtbar schwanger“ (WB 78) ist. Währenddessen läuft im Hintergrund das Radio (vgl. WB 78). Im achten Akt wird der Raum wieder detaillierter beschrieben:

Krankensaal. Etwa 5 Betten, darin Kranke. Es ist Nacht. Draußen stürmt es. Ein Kranker stöhnt in regelmäßigen Abständen. Fery, in einem Bett im Vordergrund., wälzt sich. Er setzt sich auf, knipst das kleine Lamperl neben sich an, greift nach der Zigarettenschachtel, raucht eine >>Smart<< an. (WB 84)

Neben der exakten Schilderung des Raumes wird auch genauer auf die Positionierung von Fery im Krankensaal eingegangen, wobei er im Vordergrund des Geschehens platziert ist. Hier wird auch zum ersten Mal auf das Fenster und das stürmische Wetter draußen eingegangen (vgl. WB 84).

Im Schlussakt wird Blasis Atelier näher beschrieben: „Sehr locker und teuer eingerichtet, geräumig. Blasis Gattin ist in einem Fauteuil eingeschlafen. Eine Flasche Whiskey steht

halbgeleert neben ihr. Sie schnarcht sehr laut.“ (WB 89) Gegen Ende nimmt Antoine ein Buch aus einem Regal (vgl. WB 96). Die Räume werden grundsätzlich als wertvoll, sauber und schön beschrieben und scheinen gut ausgestattet zu sein. Die Figuren erwecken den Eindruck sich jedoch nicht dafür zu interessieren, sie zerstören und bringen alles durcheinander, was sich ihnen in den Weg stellt. Obwohl man meinen könnte, dass diese Zimmer für die Figuren wertvoller sind, scheint dies nur eine Illusion zu sein, da keiner sich gegen die Zerstörung wehrt. Die Figuren werden direkt in Kontrast zu den Räumen gesetzt.¹³⁹ Das äußere Erscheinungsbild der Räume repräsentiert somit nicht das innerliche Befinden der Figuren. Laut Hintze ist die Geborgenheit des Raumes im Drama nur eine utopische Realität. Auch wenn es zunächst so scheinen mag, als würden sich die Figuren in einem wohlbehütenden Raum aufhalten, wird dies durch Spannungen im Raum gebrochen oder es stellt sich als etwas bloß Scheinbares heraus.¹⁴⁰ Die äußere Ordnung überdeckt die innere Zerrissenheit und das innere Durcheinander der Figuren. Wenn auf ein schönes und sauberes Zimmer hingewiesen wird, verweist dies zunächst auf einen sozial höheren Status, doch tatsächlich handelt es sich nur um eine Fassade. Anhand des Raumes kann man auf einen sozialen oder ökonomischen Status schließen, jedoch nicht dahingehend auf die inneren Befindlichkeiten der Figuren.¹⁴¹ In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass die Dekoration einerseits Aufschluss über die Charaktere, insbesondere deren sozialen Status, geben kann und auch zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre beiträgt. Dennoch lassen sich daraus vorab keine emotionalen Schlüsse über die Figuren ziehen. Insgesamt werden die Räume je nach Akt einmal vager, dann wieder detaillierter beschrieben. Zudem sind die Räume weniger von der Außenwelt abgeschottet, da die Räume mit Türen und Fenstern ausgestattet sind. Dadurch wird eine geringere Abgeschlossenheit zur Außenwelt verschafft.

Insbesondere im vierten Akt wird im Nebentext die Regieanweisung des Vorhangs öfters verwendet, was den Raum als theatralischen Raum betont. Darüber hinaus wird aber auch auf reale Orte verwiesen, wenn Reicher Blasi in ein Café um die Ecke schickt: „Das ist ganz einfach, Sie gehen beim Haustor raus, dann rechts um die Ecken ... dann sehn nach fünfzig Meter weiter auf da linkn Seitn >>Theatercafé<<, da gehns rein.“ (WB 47) Möglicherweise handelt es sich hier um das Theatercafé in Graz.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 148-149.

¹⁴⁰ Vgl. Joachim Hintze (1969), 63.

¹⁴¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 148-149.

4.2. Die Requisiten des Raums: Die Erzeuger von symbolischen Bedeutungen

In Wolfgang Bauers Dramen wird nicht sparsam mit Requisiten umgegangen. Stattdessen wird der Raum regelrecht von einer Fülle an Requisiten überflutet, die spielerisch ins Geschehen integriert werden. Obwohl diese Requisiten anfangs vielleicht als überflüssig erscheinen mögen, tragen sie dennoch eine symbolische Bedeutung in sich. In diesem Zusammenhang werden im folgenden Kapitel unterschiedliche Requisiten aus den Dramentexten Wolfgang Bauers analysiert und deren Bedeutungen für die Stücke beleuchtet.

4.2.1. Der Plattenspieler und die Schallplatten in allen drei Dramen

In allen drei Dramen erlangt der Plattenspieler eine zentrale Rolle. Der allgemeine Nutzen eines Plattenspielers liegt darin, Musik abzuspielen¹⁴². In fast allen Szenen wird er auf eine bestimmte Art und Weise in das Geschehen integriert, entweder als Hintergrundmusik, da immer wieder neue Platten aufgelegt werden, oder weil er umgeworfen wird und vieles mehr. In diesem Kontext soll der Plattenspieler als Requisit genauer analysiert werden.

Zum ersten Mal wird in *Magic Afternoon* indirekt auf den Plattenspieler hingewiesen, da „Zahlreiche Schallplatten“ (WB 10) überall im Raum verstreut sind und sie dazu beitragen, das Zimmer in ein großes Durcheinander zu verwandeln. Es scheint so, dass nicht viel Wert auf die Platten gelegt wird, da sie einfach im Raum verteilt herumliegen und sie vom Boden aufgehoben und weggeworfen werden (vgl. WB 11). Obwohl sie für die Figuren zunächst wertlos erscheinen, hat der Plattenspieler als Requisit auch eine handlungsantreibende Funktion. Erst einige Zeit später im Stück wird klar, dass tatsächlich ein Plattenspieler im Raum vorhanden ist, als zum ersten Mal eine Platte von Birgit aufgelegt wird (vgl. WB 13). Zudem fällt auf, dass sehr oft sehr viele Platten von den Figuren aufgelegt werden, wobei auch die Lautstärke immer wieder verändert wird (vgl. WB 14-16). In *Gespenster* und in *Change* wird nicht am Anfang der Bühnenanweisung auf den Plattenspieler verwiesen, sondern etwas später, wenn zum ersten Mal eine Platte aufgelegt wird (vgl. WB 44 und 163). Wie in *Magic Afternoon* sind es hier viele verschiedene Figuren, welche die Lautstärke des Plattenspielers regulieren und zudem auch die Platten auflegen. Die Wertlosigkeit des Plattenspielers wird in *Change* unterstrichen, als Blasi während seines Rauschs in den Plattenspieler tritt, ohne dass es ihn zu kümmern scheint, und dann auch noch weitere Sachen um ihn herum tritt (vgl. WB 71). Der Plattenspieler unterscheidet sich insofern von der reinen Dekoration, als dass er von den Figuren aktiv in die eigentliche Handlung des Stücks integriert wird¹⁴³. In *Change* ist ebenfalls spannend

¹⁴² Vgl. Marvin Carlson (1990), S. 43.

¹⁴³ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 151.

zu beobachten, als nicht ein Plattenspieler die Musik macht, sondern ein Radio. In der Krankensaalszene kommen Blasi und Guggi mit einem Kofferradio herein, was aus praktischen Gründen geschieht und eine ersetzende Funktion für den Plattenspieler einnimmt (vgl. WB 86-87).

Wie zuvor erwähnt, sind es viele verschiedene Figuren, die die Lautstärke und das Auflegen der Platten regulieren. In *Magic Afternoon* wird zwölfmal eine Platte aufgelegt. Bei der Hälfte erfahren wir genau, um welche Platte oder welchen Interpreten es sich handelt. Was aber interessanter ist, ist, dass neunmal die Platten von Joe oder Charly aufgelegt werden. Einmal wird die Platte von Monika aufgelegt, aber nur, weil Joe sie dazu auffordert. Es geschieht dementsprechend nicht aus Monikas eigenem Willen heraus. Man kann also deutlich erkennen, dass die männlichen Figuren hier die Überhand gegenüber den Frauenfiguren nehmen. Zudem sind auch immer nur Joe oder Charly diejenigen, die die Lautstärke regulieren können. Nur einmal dreht Birgit die Musik leiser (vgl. WB 31). Zudem ist interessant zu beobachten, wann Birgit die Überhand gewinnt. Sie ist zu Beginn und am Ende des Stücks diejenige, die eine Platte auflegt. Vor allem am Ende, nach dem Tod von Joe und dem vollkommenen Rückzug von Charly, ist sie diejenige, die die Macht am Ende zurückerlangt und auch diejenige, die den Raum schlussendlich verlassen kann. In *Gespenster* werden insgesamt zehn Platten aufgelegt und dreimal abgelegt, wobei nur in drei Fällen präzise angegeben wird, um welche Platte es sich dabei genau handelt. Die Musik zeigt keine klare Dominanz der Männer gegenüber den Frauen, da beide Geschlechter gleichermaßen für das Auf- und Ablegen der Musik verantwortlich sind. In *Change* wird in zweiundzwanzig Fällen Musik gespielt. In vier Fällen wird nicht genau gesagt, von wem diese aufgelegt wird. Auffällig ist jedoch, dass in dreizehn Fällen die Männer die Kontrolle über das Auflegen der Musik besitzen. Unter den restlichen Fällen ist es dreimal Guggi und einmal ihre Mutter, wobei die Mutter dies nur auf Aufforderung tut. Durch das ständige Wechseln der Platten und durch die Regulierung der Lautstärke wird eine gewisse Atmosphäre geschaffen, die immer wieder von den Figuren verändert wird. Der Plattenspieler ist letztlich handlungsantreibend, da nur mit ihm überhaupt Musik abgespielt werden kann und demzufolge bestimmte Lieder aufgelegt werden können, die die Handlungen unterstützen. Dabei ist wichtig zu betonen, dass der Plattenspieler als Handlungselement den Figuren nicht immer bewusst sein dürfte¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Vgl. Manfred Pfister (2001), S. 358.

4.2.2. Das Bett, das Telefon und die Bücher in *Magic Afternoon*

Das Bett als wandelbares Requisit

Am Anfang wird uns der Raum, insbesondere das Bett, sehr detailliert geschildert: „Ein absichtlich ungeordnetes Zimmer. Ein großes Bett steht schief in der Mitte.“ (WB 10) Dieses Bett zieht vermutlich bereits am Anfang sofort die Aufmerksamkeit auf sich, sowohl aufgrund seiner Größe als auch seiner Platzierung mitten im Zimmer. Es bildet den Mittelpunkt des Geschehens, indem es sich im Zentrum des Raumes befindet. Das Bett ist jedoch nicht bloß ein Möbelstück, das einfach so im Raum herumsteht; vielmehr wird es im Verlauf des gesamten Stücks wiederholt genutzt und dadurch aktiv in das Geschehen integriert¹⁴⁵.

Das Bett gehört eigentlich zu einem intimen Bereich, der für Fremde unzugänglich ist¹⁴⁶. Hier wird das Bett jedoch aller Öffentlichkeit inmitten des Raumes vorgeführt und präsentiert. Zu Beginn übernimmt das Bett grob die Funktion einer Couch. Charly und Birgit setzen sich auf das Bett und rauchen eine Zigarette (vgl. WB 11), oder es dient ebenso schlichtweg als ein Ort zum Ausruhen oder Schlafen (vgl. WB 13). Doch es wird auch zum Schauplatz, an dem die Paare immer wieder versuchen, sich zu verführen, wobei der Erfolg nur vorübergehend Frieden suggeriert. In einer Szene, in der Charly und Birgit alleine sind, „legt sich [Charly] zu ihr, umarmt sie“ (WB 16). Dabei wird er jedoch schnell abgewiesen. Kurze Zeit später „setzt [Charly] sich ans Bett und küßt sie – sie werden leidenschaftlich – er legt vom Bett aus eine x-beliebige Platte auf“ (WB 18). Dabei werden sie von Joes heranfahrenden VW gestört, sodass Charly vom Bett aufspringt, und zum Fenster hingeht und Birgit sich gleichzeitig unter der Decke versteckt. Vor allem sind es Charly und Joe, die immer wieder versuchen, ihre Freundinnen Birgit und Monika zu verführen. In einer früheren Szene nähern sich Joe und Monika zunächst an, als sie sich gemeinsam ins Bett legen und sich etwas entkleiden. Dies endet jedoch abrupt in einem Gewaltausbruch, bei dem Monikas Nasenbein gebrochen wird (vgl. WB 24). In einer weiteren und gleichzeitig letzten Szene wird der Spieß von Birgit umgedreht. Sie versucht nach Joes Tod, Charly zu beruhigen und zu verführen:

(Birgit zieht sich langsam die Bluse aus)

Birgit: Geh, komm her ...

[...]

(Charly geht zu ihr hin, Birgit streichelt ihm die Brust, küßt ihm zart das Gesicht ab, dann komisch)

[...]

Birgit: (dreht das Licht aus) [...] (sie legt sich schief über die Bettkante)

Charly: (geht langsam auf sie zu) (WB 39-40)

¹⁴⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 151.

¹⁴⁶ Vgl. Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 166.

In vorigen Szenen hatte Charly sich zu ihr gelegt, aber sie war es, die ihn als Erste umarmte und küsste. In dieser Szene geht Charly auch wieder zu Birgit ins Bett, aber diesmal ist sie es, die ihn küsst und streichelt. In diesem Fall nutzt sie das Bett, ihren einstigen Zufluchtsort, um die Situation unter Kontrolle zu halten. Für Birgit scheint das Bett vor allem ein Zufluchtsort zu sein, in dem sie sich vor anderen Blicken schützen und verstecken kann. Am Ende wird das Bett nochmals zum Verstecken genutzt, denn Charly bringt Joes Leiche „hinter das Bett, nimmt den Teppich und rollt Joe damit ein“ (WB 40). Das Bett wird somit zu einem weiteren Versteck, dem Ort, an dem Joes Leiche verborgen wird. Das Bett hat ursprünglich die Funktion, ein „Gefühl des Friedens und der Geborgenheit“ zu schenken¹⁴⁷. In diesem Zusammenhang hat das Bett eine Art Geborgenheitscharakter, da Birgit sich in ihm vor der Außenwelt zurückziehen kann: „Das Bett ist ein Raum solcher schützenden Abgeschiedenheit, und insofern die letzte Steigerung in der Geborgenheit des Hauses.“¹⁴⁸ Während des Stücks wird das Bett also zu einem zentralen Zufluchts- oder Rückzugsort, insbesondere für Birgit, was eine seiner wichtigsten Hauptfunktionen darstellt. Desweiteren verweist das Bett in diesem Zusammenhang auf die inneren Gefühle Birgits.¹⁴⁹ Nach dem ersten längeren Gewaltakt zwischen Charly und Birgit, bei dem sie sich mit allem im Raum, einschließlich der Bettwäsche bewerfen, finden sie sich im Bett wieder: „Am Ende liegt sie auf dem Bett und heult ein wenig, während Charly sich niedersetzt und zitternd – die Zigarette fällt ihm zweimal aus der Hand – eine Marlboro anraucht“ (WB 21). Beide sind nach diesem Ausbruch aufgewühlt und suchen im Bett Zuflucht. Als Birgit Charly verlassen will, sich aber nicht überwinden kann, ihn endgültig zu verlassen, „legt [Birgit] sich aufs Bett und weint“ (WB 30). Später wird dann auch bemerkt, dass sie „still auf dem Bett liegt“ (WB 30) und sich dann im Bett aufsetzt und „mit verquollenen Augen auf die beiden“ (WB 31) schaut. Es scheint zunächst so, als würde sich Birgit langsam beruhigen, aber als Charly und Joe ihre erste Zigarette zusammen anrauchen und leicht dem Rausch verfallen „legt [sie] sich wieder hin und weint“ (WB 32). Birgit scheint das Bett nicht verlassen zu können und sucht immer wieder darin Zuflucht. Gegen Ende des Stücks wandelt sich jedoch der einstige Zufluchtsort für Birgit in einen Ort des Schreckens. Bei dem Versuch der Vergewaltigung von Joe und Charly wird Birgit auf das Bett gestoßen:

Sie wirft ihm etwas an den Kopf, Joe versucht wieder ihr Kleid zu öffnen, fällt kichernd aufs Bett, sie will ihm eine schmieren, da stößt Charly sie aufs Bett. Alle drei springen wieder auf. Sie stürzt sich auf Joe, fällt aber zu Boden, und Joe springt auf sie drauf (WB 37)

¹⁴⁷ Ebd., S. 168.

¹⁴⁸ Ebd., S. 175.

¹⁴⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 153.

Das Bett, das zuvor ein Zufluchtsort für Birgit war, erfüllt diese Funktion für sie nicht mehr. Obwohl sie sich zuvor immer wieder dorthin zurückziehen konnte, selbst wenn sie vorgab, den Raum zu verlassen, gelingt es ihr letztlich erst am Ende, sich vollständig von dem Raum und somit auch von ihrem einstigen Zufluchtsort zu trennen. Dies hängt damit zusammen, dass ihr Zufluchtsort durch das Einwirken von Charly und Joe zerstört wurde. Durch diese Zerstörung erhält sie erst die Möglichkeit, sich zu emanzipieren und zu flüchten. Für sie existiert in diesem Raum kein Zurück mehr, sondern nur noch die Option der Ferne oder Weite. Wie hier ausführlich gezeigt wird, erhält das Bett, dadurch dass es von den Figuren in die Handlung integriert wird, zunächst eine allgemeine Funktion und Bedeutung, welche jedoch im weiteren Verlauf der Handlungen weitere Assoziationen bekommt¹⁵⁰.

Das Telefon als Verbindung zwischen Innen und Außen

Das Telefon wird nicht von Anfang an als Teil der Bühnendekoration beschrieben, sondern es wird sofort als Requisit in das Geschehen integriert, als Charly zum ersten Mal die Nummer der Zeit wählt (vgl. WB 11).¹⁵¹ Im Verlauf von *Magic Afternoon* erfüllt das Telefon primär die Funktion, extern zu kommunizieren, jedoch verbergen sich dahinter verschiedene Beabsichtigungen und Konnotationen.¹⁵² Zunächst wird es zweimal verwendet, um die Zeit abzurufen: „hebt den Telefonhörer ab, wählt die Zeit“ (WB 11) und „ruft Zeit an, reicht Joe den Telefonhörer“ (WB 20). In diesem Moment dient das Telefon ausschließlich dazu, den Figuren die exakte Uhrzeit mitzuteilen. In anderen Situationen wird das Telefon auch dazu verwendet, um extern mit anderen Figuren zu kommunizieren. In solchen Szenen können die Rezipient*innen jeweils das hören, was sich direkt im Zimmer abspielt. Als das Telefon zum ersten Mal läutet, nimmt Birgit den Anruf zunächst entgegen und reicht das Telefon an Charly weiter (vgl. WB 13-14). Während Charly mit Joe am Telefon spricht, hören die Rezipient*innen nur, was Charly sagt. Erst einige Seiten später wird enthüllt, dass es sich dabei um Joe gehandelt hat. Eine ähnliche Szene ereignet sich, als Birgit Dr. Engel anruft. Charly und die Rezipient*innen erfahren erst kurze Zeit später, wen Birgit angerufen hat, da sie am Telefon sagt: „Ja, bitte kann ich den Dr. Engel sprechen“ (WB 22). Interessant ist in diesem Kontext, dass die Identität von Dr. Engel und die Gründe, warum Birgit ausgerechnet ihn anruft, um abgeholt zu werden, unbeantwortet bleiben. Alles außerhalb von Charlys und Birgits vier Wänden bleibt ungeklärt. Es scheint nie relevant oder wichtig zu sein, was außerhalb des

¹⁵⁰ Vgl. Marvin Carlson (1990), S. 43.

¹⁵¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 151-152.

¹⁵² Vgl. Marvin Carlson (1990), S. 43.

Zimmers vor sich geht, da Charly und Birgit in dem Raum feststecken. Nur das, was sich im Raum abspielt, wird enthüllt.

Ein weiterer Telefonanruf, bei dem die falsche Nummer gewählt wurde, trägt zur Darstellung vom Innen- und Außenbereich in Bauers Räumen bei. Charly nimmt ab, es kommt zu einem kurzen Wortwechsel, in dem hervorgeht, dass die falsche Nummer gewählt wurde, und das Gespräch wird beendet (vgl. WB 20). Obwohl dieser Anruf für die Handlung selbst keine Bedeutung hat, ist er dennoch wichtig, um die Art und Weise zu betrachten, wie Innen und Außen in Bauers Räumen miteinander kommunizieren. Bauers Räume werden ständig von Gegensätzen wie Drinnen und Draußen begleitet, wobei Enge und Weite oder Beschränkung und Bewegungsfreiheit in Konnotation zueinanderstehen. Ein scheinbar belangloser Telefonanruf wird so zu einem Gegenstand des Außenraums. Er schlägt eine Brücke zwischen Außen und Innen. Je nach Situation können Unruhe oder Nervenschwankungen spürbar werden, die möglicherweise durch die Enge des Raumes ausgelöst werden. Die Figuren stoßen in diesen Räumen ständig an Grenzen. Solche geschilderten Telefonanrufe können jedoch dazu beitragen, die Gefühlslage der Abgeschlossenheit oder Gefängnissituation teilweise für kurze Zeit aufzuheben.¹⁵³ Das Telefon stellt ein gutes Beispiel dafür dar, wie die Kommunikation nach außen etwas im Inneren der Figuren bewirken kann, ohne dass die Figuren selbst direkt bemerken, dass dieses Telefon einen Einfluss auf ihr Befinden haben kann.¹⁵⁴

Gegen Ende des Stücks versucht Birgit mehrmals das Telefon zu benutzen. Während des Rauschs von Joe und Charly wählt sie wiederholt drei verschiedene Nummern, bricht jedoch jedes Mal wieder ab (vgl. WB 36-39). Vermutlich versucht sie jemanden zu erreichen, der sie abholen kann, da sie nicht länger bei Charly und Joe bleiben möchte. Ihre Versuche bleiben jedoch erfolglos, da sie ständig von Charly und Joe unterbrochen wird, wodurch sie letztendlich bei ihnen bleibt. Als Charly und Joe später versuchen, sie zu vergewaltigen, versucht sie erneut zu telefonieren, wahrscheinlich bei diesem Versuch, die Polizei zu erreichen. Dieses Mal reißt Charly ihr jedoch gewaltsam das Telefon aus der Hand (vgl. WB 38). Nachdem Birgit schlussendlich Joe umgebracht hat, nimmt sie das Telefon ein letztes Mal in die Hand, überlegt es sich jedoch anders und ruft schlussendlich nirgendwo an (vgl. WB 39). In diesem Fall ist es jedoch ihre eigene Entscheidung, nicht anzurufen. Während zu Beginn Grenzen indirekt von Charly und Joe gesetzt wurden, die Kommunikation nach außen zu verhindern, kann sie am Ende durch Joes Tod diese Begrenzung überwinden und

¹⁵³ Vgl. Gerhard Melzer (1981), S. 95.

¹⁵⁴ Vgl. Manfred Pfister (2001), S. 358.

selbst entscheiden, was sie tun möchte. In einer abschließenden Szene, als Joe allein im Raum ist, läutet noch einmal das Telefon. Es ist Monika, die anruft, um zu wissen, wo Joe steckt:

(Nach fünf Klingelzeichen schleicht Charly aus dem Kasten zum Telefon, hebt rasch ab, meldet sich aber nicht. Er lispelt ins Telefon:)

Charly: Wer? ... ah, Monika ... (ganz leise) den Joe? ... der ... der is scho weg ... weiß ich nicht ... keine Ahnung ... zu leise? ... (ganz leise) ... nein is sicher nicht da ... vielleicht is er ins Kino ... ja ... (sie soll doch endlich aufhören!!!) ja, werd ich ausrichten ... ja ... jaja ... ser ... ja ser ... servus ... (legt sachte auf und steigt auf Zehenspitzen wieder in den Kasten) (WB 40)

Birgit hat entschieden, nicht anzurufen, sondern nach draußen zu gehen. Charly hingegen hebt zwar ab, jedoch mehr erzwungen als gewollt, legt schließlich auf und schafft es nicht nach draußen zu gelangen. Die Grenze nach außen bleibt für ihn weiterhin bestehen.

Die Bücher als Ausdruck von inneren Konflikten und unterschwelligen Emotionen

Die Bücherschlachtszene wird ausgelöst, nachdem Monika das Nasenbein von Joe gebrochen hat, Charly und Birgit in das Zimmer treten und alles voller Blut ist. Charly meint noch zu Birgit: „Wennst willst, kannst das von mir auch haben“ (WB 26). Daraufhin beginnen sie sich zunächst zu zwicken, was schließlich in Schlägen, Boxen und Kratzen endet (vgl. WB 26). Währenddessen werfen sie Bücher aufeinander, und im Nebentext wird bemerkt, dass es „zu einer regelrechten Bücherschlacht“ (WB 26) kommt, „bei der beide langsam immer fröhlicher werden“ (WB 26-27). Zunächst haben die Bücher ihre allgemeine Funktion, Informationen zu übermitteln und zu unterhalten. In diesem Fall werden die Bücher nicht wie in ihrem ursprünglichen Sinn genutzt, sondern als eine Art ‚Waffe‘.¹⁵⁵ „Bevor sie werfen, schreien sie die Autoren der Bücher.“ (WB 27). Am Ende:

stehen [sie] sich – am rechten und linken Bühnenrand – gegenüber und lachen. Aber nicht verliebt. Nur fröhlich. Sie lachen sich aus. Aber nicht böse. Das Zimmer: ein Chaos. Charly legt eine aufbrausende Platte auf, dirigiert mit beiden Armen, kickt am Boden liegende Gegenstände herum (WB 27)

In dieser Szene erheben sie zunächst lautstark ihr Stimmen, indem sie verschiedene Autorennamen herausschreien, was auf ihre innere Nervosität, Unruhe oder Instabilität hindeutet. Durch das Hinausschreien können sie teilweise ihre Aggressionen und inneren Konflikte herauslassen oder sogar teilweise für einen kurzen Moment loswerden. Das Herauslassen der Gefühle wirkt beruhigend, da sie im Laufe der Zeit fröhlicher werden. Dieses innere Chaos wird zusätzlich durch das Herumwerfen und -schmeißen der Bücher verstärkt, wodurch Unausgesprochenes zum Vorschein kommen kann, was durch das Herumwerfen

¹⁵⁵ Vgl. Marvin Carlson (1990), S. 43.

symbolisiert wird. Schlussendlich kann dieses Gefühl der Befreiung nur kurzzeitig anhalten, da sie immer noch in dieser beengten und jetzt noch mehr chaotischen Wohnung verweilen.¹⁵⁶

4.2.3. Ein Haufen aus Möbeln, Kleidern, Geschirr und weitere Requisiten in *Gespenster*

In *Gespenster* wird der Raum bereits zu Beginn detailliert geschildert:

Die Bühne ist ein großes Zimmer. Die Einrichtung wirkt zusammengewürfelt, gehorcht kaum einem bekannten ästhetischen Prinzip. In der Mitte des Zimmer: ein Haufen von Möbeln, Kleidern, Geschirr etc. (WB 160)

Der Haufen liegt direkt in der Mitte des Raumes und somit im Zentrum, für jeden Blick offen. Zunächst wird alles mögliche im Raum auf ihn geworfen; er fungiert als eine Art Ablage oder Sammelort. Interessanterweise dient diese zentrale Position aber auch als Rückzugsort oder Versteck.¹⁵⁷ In einer späteren Szene, als Edi und Magda hinter dem Haufen verschwinden und nur noch leises Stöhnen hinter dem Haufen zu hören ist, wird der Haufen zum Versteck für beide Figuren (vgl. WB 177). In diesem Zusammenhang bleibt alles verborgen, lediglich Geräusche dringen nach außen. Der Haufen verbirgt jedoch nicht nur Physisches, sondern auch Psychisches, da versteckte Gefühle und Emotionen zum Vorschein kommen und letztendlich in den Mittelpunkt rücken. Zusammengewürfelt, so scheinen auch die Leben der einzelnen Figuren. Nichts folgt einer bestimmten Ordnung oder hat eine wirkliche Bedeutung in ihrem Leben, und so spiegelt sich dies auch im Zustand des Zimmers wider, in dem sie sich aufhalten. Zu Beginn wird berichtet, dass Christa immer wieder Kleinigkeiten auf einen Haufen wirft (vgl. WB 161-163). Es könnte fast so scheinen, als würde sie bestimmte Dinge, vielleicht sogar sentimentale Sachen, zusammensuchen. Gleichzeitig hat der Haufen aber auch die Funktion, das gesamte Zimmer zu entblößen. Dadurch, dass der Haufen aus Gegenständen und Möbeln besteht, die teilweise auch kaputt sind oder kaputt gemacht werden, zeigt dies die eigentliche Wertlosigkeit der Dinge auf.¹⁵⁸ Am Ende des ersten Aktes zieht Magda eine Karo Zehner Schürze aus dem Haufen heraus, die später noch einmal auftauchen wird. Als Magda am Ende ihren Anfall erleidet, wird auch die Schürze wieder aufgegriffen, da sie anfängt, sich vor den Personen auszuziehen (vgl. WB 198). Die Karo Zehner Schürze wurde am Anfang von Magda aus dem Haufen gezogen, ohne jedoch sofort eine bestimmte Bedeutung oder

¹⁵⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 153.

¹⁵⁷ Vgl. Marvin Carlson (1990), S. 43.

¹⁵⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 153.

Handlungsfunktion zu haben. Dadurch, dass sie am Ende jedoch wieder in das Geschehen eingebunden wird, erhält sie eine handlungsantreibende Funktion.¹⁵⁹

Zudem erfüllt der Tisch oder insgesamt das Zimmer mehrere Funktionen. Zunächst wird der Tisch für eine Runde „Free Schach“ (WB 164) verwendet, wobei er als die gesamte Spielfläche für das Spiel dient.¹⁶⁰ Dabei können beliebige Gegenstände im Raum als Spielfiguren eingesetzt werden. Es werden sämtliche Objekte, die Robert und Fred umgeben, als Figuren verwendet (vgl. WB 164-165). Doch schon bald beginnt die Situation zu eskalieren. Robert wirft als erster „einen Teller und Besteck hinter sich auf den Boden“ (WB 165), und daraufhin tut Fred es ihm gleich und zertrümmert einen Teller auf dem Tisch (vgl. WB 165). Schließlich wirft Christa beiläufig ein Bild von Christus auf den Haufen (vgl. WB 165). Es scheint, als würde alles, was die Figuren umgibt, einfach zerstört werden. Nichts hat einen wirklichen Wert oder eine Bedeutung. Dies wird durch das Erscheinungsbild des Zimmers zusätzlich betont. Es spielt keine Rolle, ob oder wer etwas kaputt macht. Schlussendlich wird der Tisch selbst auf den Haufen geworfen (vgl. WB 165). Der Haufen besteht aus bedeutungslosen Dingen. Auch wenn Christa bestimmte Gegenstände zuvor zusammengesammelt hat, haben sie letztendlich für sie keine Bedeutung, da sie alles einfach darauf wirft. Selbst der kurze Streit über das Christus-Bild, und wem es eigentlich gehört, verliert seine Bedeutung, da es von Fred zerstört und auf den Haufen geworfen wird. Außerdem zeigt die äußere Unordnung, die durch das Zerstören der Möbel entsteht, auf die innerliche Unordnung der Figuren hin. Dabei werden Aggressionen und innere Konflikte von den Figuren herausgelassen, die sie verbal nicht zu kommunizieren scheinen können. Unausgesprochenes kann dadurch an die Oberfläche gelangen und die inneren Zustände der Figuren verdeutlichen.¹⁶¹ Im letzten Akt wird das Zimmer erneut beschrieben: „Das Zimmer ist >>in Ordnung<<, ein Tisch gedeckt.“ (WB 191). In diesem Kontext erfüllt der Tisch wieder seine ursprüngliche Funktion als Möbelstück zum Essen¹⁶². Diese Beschreibung steht im starken Kontrast zur Anfangsschilderung des Zimmers. Die ganze Situation wirkt jetzt inszeniert, was sie auch ist, da alles nur gespielt ist, es ist ein „Bürgerspiel“ (WB 191). Obwohl alles nun harmonischer und ordentlicher erscheint, ist diese Fassade letztendlich nur Schein. Die äußere Unordnung mag zwar weg sein, aber im Inneren der Figuren wird die Unordnung umso größer.¹⁶³ Am Ende eskaliert die gesamte Situation: Robert „geht an den Tisch, leert ein Weinglas in sein Hemd [...] Fred wirft die Schreibmaschine durchs Fenster

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 145-146.

¹⁶⁰ Vgl. Marvin Carlson (1990), S. 43.

¹⁶¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 153.

¹⁶² Vgl. Marvin Carlson (1990), S. 43.

¹⁶³ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 153.

[...] Robert zerschmettert eine Weinflasche an der Wand“ (WB 201). Die äußere Unordnung tritt erneut zutage.

4.2.4. Die Kleidung wird zum Requisit in *Change*

Gegen Ende des Stücks gibt es eine Szene, in der die Figuren wild um sich tanzen, die Kleidung untereinander tauschen und immer wieder „Lets Change!“ (WB 93) rufen:

Lets change! (er schiebt Rikki Fery zu, tanzt mit Antoine) Lets change! (er tanzt mit seiner Frau, Fery mit Reicher und Rikki mit Antoine) Lets chang! (Blasi zieht sein Sakko aus, nimmt Rikkis Pullover, sie tauschen die Kleidung) Lets change! (Auch die anderen tun desgleichen) Lets change! Rock! (Längeres Tanzen und Changen in den verschiedensten Variationen – hektisches Aus- und Anziehen und „lets-change“-Geschrei) (WB 93)

In dieser Szene werden die Kleidungsstücke der Figuren selbst zu Requisiten. Die Kleidung oder das Kostüm allein macht noch kein Requisit aus. Indem die Kleidung jedoch als konkreter Gegenstand aktiv in die Handlung integriert wird, da die Figuren ihre Kleidung untereinander wechseln und dadurch eine Handlung vollzogen wird, wird die Kleidung kurzfristig zum Requisit. Nach dieser Szene, wenn die Figuren ihre Kleidung nicht mehr untereinander tauschen und die Kleidung wieder als festes Kostüm tragen, verliert sie ihre Funktion als Requisit.¹⁶⁴ Die Verwendung der Kleidung als Requisit verweist auf etwas Bestimmtes: Die Kleidung wird nämlich untereinander ausgetauscht, als ob sie von vornherein keinen Wert hätte. Hier kann jeder jeder sein, und gleichzeitig ist jeder niemand. In dieser Situation hat nichts wirklich mehr eine Bedeutung, da alles austauschbar ist. Ähnlich verhält es sich mit den Räumen, die anfänglich einen gewissen Wert zu haben scheinen, letztendlich jedoch wertlos sind.¹⁶⁵

4.3. Raumwahrnehmungen und Grenzüberschreitungen bei Wolfgang Bauer

Im anschließenden Kapitel werden sowohl die unterschiedlichen Wahrnehmungen des Raumes als auch die Grenzen des Raumes erforscht. Dabei liegt der Fokus darauf, einen Kontrast zwischen dem Äußeren und dem Inneren herzustellen, indem Aspekte wie Ferne und Nähe, sowie Enge und Weite des Raumes in Opposition gestellt werden. Fenster oder die Türen können insbesondere für solche Kontrastierungen näher analysiert werden, da sie eine Grenze zwischen Innen und Außen markieren. Desweiteren wird das Licht genauer untersucht, um festzustellen, welche atmosphärische Rolle es in den Stücken einnimmt. In diesem Zusammenhang spielen letztlich auch die Bewegungen der Figuren in den Räumen eine wesentliche Rolle. Dahingehend soll das Verhältnis von Statik und Bewegung herausgearbeitet

¹⁶⁴ Vgl. Manfred Pfister (2001), S. 355-356.

¹⁶⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 153.

werden. Die Figuren stoßen immer wieder an Grenzen, die ihre Bewegungen körperlich begrenzen, während andere hingegen eine größere Bewegungsfreiheit genießen.

4.3.1. Das Fenstermotiv in den Theaterstücken Bauers

Die Bedeutung der Fenster oder des Glases spielt in der Literatur eine wichtige Rolle. Fenster sind vom Menschen geschaffene Konstrukte, die dazu dienen nach draußen zu schauen. Gleichzeitig sind sie aber nicht zum Hineinschauen gedacht. Das Innere markiert im Gegensatz zum Äußeren eine Begrenzung. Daraus entsteht ein Wechselspiel zwischen der Endlichkeit und der Unendlichkeit eines Raumes.¹⁶⁶ Das erlebende Subjekt bevorzugt bestimmte Stellen im gestimmten Raum, wie beispielsweise das Fenster, das als Grenze zwischen Innen und Außen fungiert. Der Blick aus dem Fenster verdeutlicht dem Bewusstsein den Kontrast zwischen dem Inneren des Raumes und der äußeren Umgebung. Daraus entstehen Vergleiche, bei denen das Subjekt entweder den traurigen und düsteren Innenraum mit der schönen Natur oder alternativ dazu das gemütliche Innere mit dem unbekannten und feindlichen Draußen vergleicht.¹⁶⁷

Die Frage, die sich nun folgend in den Stücken stellt, ist, wie das Fenster zu einem bedeutungstragenden Element in den Stücken wird. Die Räume, in denen sich die Figuren befinden, sind keine von außen ausgeschlossene Räume, da in den Räumen Fenster vorhanden sind. Durch die Fenster wird deutlich, dass die Räume von einem weiteren Raum umgeben sind. Durch die Teilung von Innenraum und Außenraum werden die Figuren gezwungen, sich mit dem Raum draußen und somit mit sich selbst auseinanderzusetzen. Gäbe es kein Draußen, so gäbe es auch keine Sehnsucht nach draußen.

Das Fenster als Schwelle zwischen Innen und Außen in Magic Afternoon

Ein „großes Fenster“ (WB 10) wird bereits am Anfang der Bühnenanweisung angegeben. Das Fenster markiert eine klare Grenze zwischen dem Chaos im Raum und dem „herrlichen Sommernachmittag“ (WB 10) außerhalb. Solche Oppositionen von Drinnen und Draußen erzeugen Assoziationen von Enge und Weite oder von Beschränkung und Bewegungsfreiheit¹⁶⁸. Durch die Ausdrucksqualität ist die Atmosphäre des Raumes bereits vordefiniert und wirkt erdrückend.¹⁶⁹ Diese entstehende Beengung im Raum steht im Kontrast zu dem schönen und friedlichen Draußen. Die Figuren erleben diesen Raum und erfahren

¹⁶⁶ Vgl. David Spurr: *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2012, S. 65.

¹⁶⁷ Vgl. Gerhard Hoffmann (1978), S. 56-57.

¹⁶⁸ Gerhard Melzer (1981), S. 95.

¹⁶⁹ Vgl. Gernot Böhme (2013), S. 122.

dadurch dessen Atmosphäre und Stimmung.¹⁷⁰ In diesem Zusammenhang spielt der Anschauungsraum als Fernraum eine wichtige Rolle, da hier alles außerhalb des Leibes durch das Sehen wahrgenommen wird und auf die Sinne einwirkt.¹⁷¹ Es fällt außerdem auf, dass die Figuren wiederholt zum Fenster gehen und hinausschauen. Das Fenster scheint sie magisch anzuziehen. Der Blick in die Ferne weckt ein Gefühl der Sehnsucht nach draußen, möglicherweise nach einer grenzenlosen Ferne. Dabei ist die Ferne nichts Objektives, sondern an das Erleben der Figuren gebunden¹⁷². Trotzdem verweilen sie meistens nicht lange am Fenster und verschwinden rasch wieder im Inneren, als würden sie von dem düsteren Innenraum verschluckt. Ein Beispiel dafür findet sich gleich zu Beginn des Stücks, wenn Charly ans Fenster geht und durch die Vorhänge schaut (vgl. WB 11). Obwohl die Figuren immer wieder an Grenzen des Raumes stoßen, wird diese Abgeschlossenheit kurzzeitig durch das Fenster aufgehoben. Dies wirft die Frage auf, ob gerade dieses Aufbrechen der Grenze der Grund dafür ist, dass Charly und Birgit immer wieder ans Fenster gezogen werden. In einer späteren Szene geht Charly zum Fenster und spricht davon, nach Spanien zu reisen (vgl. WB 16). Das Fenster signalisiert die große und weite Welt, in welche Charly aber niemals hinauskommen wird, sondern nur davon träumen darf. Das Fenster stellt dabei eine Art Schwelle, Brücke oder Übergang zwischen außen und innen her¹⁷³. Am Ende, nachdem Birgit Charly endgültig verlässt, wagt er sich wieder zum Fenster, indem er sich möglicherweise dahin schleicht und leise horcht. Das Fenster fungiert erneut als Schwelle zwischen dem, was sich drinnen und draußen abspielt.

Das offene oder geschlossene Fenster stellt besonders deutlich dar, wie die Figuren ihren Raum erleben, auf diesen reagieren und dadurch seine unterschiedliche Stimmung und Atmosphäre erfahren.¹⁷⁴ Die Bedeutung des offenen oder geschlossenen Fensters wird durch die Figuren Birgit und Charly dargestellt. Der Raum kann entweder vor der Außenwelt verschlossen oder für sie geöffnet sein¹⁷⁵. In diesem Zusammenhang gestaltet das Subjekt selbst seinen Raum, da es das Fenster selbst öffnen oder schließen.¹⁷⁶ Der Raum benötigt einerseits den Menschen, um sich zu entwickeln und zu strukturieren, und andererseits braucht der Mensch seinen Raum, um diesen subjektiv zu erleben und sich selbst zu verändern. Dahingehend stehen Raum und Mensch in einer engen Wechselbeziehung zueinander.¹⁷⁷ Charly versucht während seines

¹⁷⁰ Vgl. David Herman u.a. (2005), S. 553.

¹⁷¹ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 100-101.

¹⁷² Vgl. Bettina Küter (1989), S. 67.

¹⁷³ Vgl. David Spurr (2012), S. 65.

¹⁷⁴ Vgl. David Herman u.a. (2005), S. 553.

¹⁷⁵ Vgl. Joachim Hintze (1969), 50.

¹⁷⁶ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 37.

¹⁷⁷ Vgl. Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 22-23.

Rauschs, sich vollständig der Wirklichkeit zu entziehen, indem er das Fenster schließt und die Rollos herunterlässt (vgl. WB 31). Dabei wird einerseits das geschlossene Fenster von Birgit als beklemmend und andererseits von Charly als wohltuend wahrgenommen. Möglicherweise schränkt er sich aus Angst vor dem Unbekannten ein, während die Nähe, die dadurch entsteht, für ihn Vertrautheit bedeutet.¹⁷⁸ Der Blick in die Ferne wird dadurch blockiert. Indem sich der Ferne entzogen wird, bleibt nur noch die Nähe greifbar.¹⁷⁹ Im Gegensatz dazu steht Birgit. In einem späteren Abschnitt versucht sie, das Fenster zu öffnen, wird jedoch daran gehindert (vgl. WB 36). Sie versucht aus der Enge des Raumes in die Ferne zu gelangen.¹⁸⁰ Die Sehnsucht nach der Ferne treibt sie ans Fenster, doch sie bleibt in dieser Sehnsucht gefangen, da sie scheinbar nur bis zum Fenster vordringen kann und nicht wirklich, wie es bei einer Tür der Fall wäre, tatsächlich in die Ferne gelangen kann.¹⁸¹ Der Mensch benötigt je nach Bedürfnis oder Handlung mehr Enge oder Weite.¹⁸² Hier scheint jedoch alles in einem kleinen und chaotischen Raum zusammenzufallen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die Figuren immer wieder ans Fenster und somit hin zur Ferne getrieben werden.

Schließlich besitzen die Figuren weder einen Ort, wo sie gerne bleiben möchten, noch kennen sie einen Ort, wo sie gerne hingehen möchten, obwohl immer wieder die Rede davon ist, entweder nach Spanien zu reisen, einen Spaziergang zu unternehmen oder ins Kino zu gehen. Insbesondere hält das Fenster die emotionalen Schwankungen fest, wenn es sie immer wieder kurzzeitig ans Fenster treibt.¹⁸³ „Sie unterliegen, ihren Niederschlag in einer geradezu choreographischen Pendelbewegung zwischen Drinnen und Draußen“. ¹⁸⁴ Das Fenster ermöglicht es ihnen somit teilweise hinauszugehen, ohne dass sie tatsächlich hinausgehen müssen.¹⁸⁵

Die symbolische Bedeutung des Fensters in Change

Am Ende des ersten Aktes, nachdem Blasi „light my fire“ aufgelegt hat, schließt Guggi das Fenster (vgl. WB 52). In diesem Moment widmet sie sich vollkommen Blasi und isoliert sich von der Außenwelt. Diese Hingabe zu Blasi beschränkt sich nicht nur auf diesen einen Moment, sondern zieht sich durch das gesamte Stück, selbst als er später eine Beziehung mit ihrer Mutter eingeht. Durch das Schließen des Fensters wird die Intention und Bedeutung der

¹⁷⁸ Vgl. Jurij M. Lotman (1972), S. 313.

¹⁷⁹ Vgl. Gerhard Hoffmann (1978), S. 80.

¹⁸⁰ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 100.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 104-106.

¹⁸² Vgl. Gaston Bachelard: Poetik des Raumes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch ¹⁴2021, S. 82-83.

¹⁸³ Vgl. Gerhard Melzer (1981), S. 95.

¹⁸⁴ Ebd., S. 95.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 95.

Gesamtsituation fassbarer. Das Fenster wird geschlossen, um die Zweisamkeit der beiden zu unterstreichen, sodass sie sich ganz von der Außenwelt abkapseln können und nur noch sie beide im Raum sind.¹⁸⁶ Die ganze Handlung verfolgt ein bestimmtes Ziel: die Verführung. Alle Handlungen und vor allem das Schließen des Fensters bekommen erst ihre Bedeutung durch ihre Brauchbarkeit für die Szene.¹⁸⁷ Das Fenster hat nicht mehr nur seine primäre Funktion, die Sicht von innen nach außen zu ermöglichen oder den Raum zu erhellen, sondern es symbolisiert auch das Zusammenkommen und die Intimität. Das Schließen des Fensters dient in diesem Kontext als Symbol für das Abschießen und den Rückzug von der Außenwelt.¹⁸⁸

Gegen Ende des achten Akts eskaliert die Situation langsam immer mehr, gleichzeitig wird das Wetter immer schlechter. Das Wetter wird nur wahrgenommen, da das Fenster immer wieder geöffnet wird und somit als Bindeglied zwischen Außen und Innen funktionieren kann. Ein Kranker „öffnet das Fenster, der Sturm heult, es schneit herein“ (WB 88). Parallel dazu wird die schwangere Guggi von Fery geschlagen, die Krankenschwestern und Ärzte verlieren die Kontrolle, und ein chaotisches Durcheinander bricht aus: „Sturm durch Fenster, Schnee, die Kranken rufen durcheinander, rennen durcheinander, Stimmung!“ (WB 88). Das Fenster symbolisiert auch in diesem Fall wieder eine Schwelle oder Brücke zwischen außen und innen¹⁸⁹. Das Wetter draußen korrespondiert mit dem Chaos im Inneren des Raumes. Im Gegensatz zu früher sollte das Schließen des Fensters vor allem den Außenraum vom Innenraum trennen. Durch das Öffnen des Fensters in dieser Szene können Außen und Innen miteinander verschmelzen, was letztlich zu einem riesigen Chaos führt und die gesamte Situation langsam komplett zu eskalieren lässt. In diesem Kontext können zudem äußere Phänomene, wie in diesem Fall das Wetter, auf psychische Aspekte hinweisen oder den zukünftigen Handlungsverlauf vorausdeuten. Spannend in diesem Zusammenhang ist, dass dies geschieht, ohne dass es wirklich thematisiert wird, sondern im Hintergrund wirkt.¹⁹⁰ Das Wetter wird zu einer Art Ausdruck des inneren Sturms, der bei den Figuren tobend zum Vorschein kommt. Am Ende des Stücks fordert Reicher Frau Sedlacek auf, das Fenster zu öffnen, da im Raum eine starke Hitze herrscht. Als sie das Fenster öffnet, ist der Schneesturm immer noch präsent. Gemäß dem genannten Prinzip, dass das Wetter die Stimmungen im Raum widerspiegelt oder die Handlung vorausdeutet, hätte man erwartet, dass sich das Wetter bereits beruhigt hätte. Trotz der sich beruhigenden Lage im Raum scheint jedoch immer noch eine

¹⁸⁶ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 152.

¹⁸⁷ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 57.

¹⁸⁸ Vgl. Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk (2013), S. 34-38.

¹⁸⁹ Vgl. David Spurr (2012), S. 65.

¹⁹⁰ Vgl. Gerhard Hoffmann (1978), S. 283-284.

gewisse Anspannung durch das Wetter zu bestehen, was wir wieder nur dadurch mitbekommen, da das Fenster geöffnet wurde. Das Wetter könnte auf ein bevorstehendes Ereignis hinweisen, nämlich den Selbstmord Ferys. Ähnlich wie das Innere des Raumes bedrückend oder erdrückend sein kann, kann dies auch das Wetter symbolisieren¹⁹¹.

4.3.2. Die Tür als vielschichtiges Element: Zwischen Enge und Schutz, Flucht und Offenheit

Ein Raum kann begrenzt oder grenzenlos sein, was bedeutet, dass er entweder offen oder geschlossen ist. Um dies anschaulich darzustellen, kann der Raum eines Dramas verschiedene symbolische Elemente enthalten. Eine Beispiel dafür wäre die Tür, denn sie dient dazu, den Innenraum vom Außenraum zu trennen. Eine geschlossene Tür kann unter anderem Enge oder Sicherheit symbolisieren, während eine offene Tür eine Flucht aus dem Raum ermöglichen kann.¹⁹² Gleichzeitig ist sie bei geschlossenem Zustand die anfälligste Stelle im Raum, da sie eine Art Gefängnissituation auslösen kann, während sie bei geöffnetem Zustand keine Sicherheit vor der Außenwelt bietet. Außerdem kann eine geschlossene oder offene Tür für einen Außenstehenden entweder Isolation oder freien Zugang bedeuten. Die Tür fungiert als „bewegliche Grenze“, die das Drinnen und Draußen miteinander verbindet und je nach Subjekt unterschiedliche Funktionen haben kann.¹⁹³ Die Tür ermöglicht im Vergleich zum Fenster den tatsächlichen Zugang nach draußen. Im Gegensatz zum Fenster kann die Tür die Begrenzung vollständig aufheben, da sie den Wechsel von außen nach innen und umgekehrt ermöglicht. Folglich werden deshalb die Türen und ihre unterschiedlichen Funktionen in den drei Dramen von Bauer genauer analysiert. Insbesondere ist es relevant, die Türen im Zusammenhang mit den Auf- und Abtritten der Figuren zu betrachten. Interessant ist auch, um welche Art von Türen es sich dabei handelt.

Die Tür als Akt der Befreiung in Magic Afternoon

Insgesamt gibt es viele Auf- und Abtritte innerhalb des Stücks, wobei die meisten in der Wohnung selbst stattfinden. Es gibt nur wenige Passagen, in denen die Figuren aktiv versuchen den Raum zu verlassen. Charly und Birgit halten sich hauptsächlich in einem Zimmer auf und haben deutliche Schwierigkeiten, die Schwelle zwischen dem Innen und Außen zu übertreten und somit den inneren Raum endgültig zu verlassen. Die Tür ist hier ein metaphorisches

¹⁹¹ Vgl. Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 235.

¹⁹² Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 152.

¹⁹³ Vgl. Bettina Küter (1989), S. 156-157.

Element, das die inneren Konflikte der Figuren zur Schau stellt. Sie zeigt sowohl eine physische als auch eine psychische Begrenzung auf. Dadurch, dass die Figuren unfähig sind, durch die Eingangstür zu gehen und somit die Grenze nach außen zu überschreiten, zeigt dies sowohl ihre körperliche als auch die psychische Begrenztheit, die durch die Tür dargestellt wird.¹⁹⁴ Mit Ausnahme der Schlusszene, in der Birgit den Raum endgültig verlässt, verlässt sie die Wohnung nur ein einziges Mal für eine kurze Zeit mit Charly. Die Figuren sind aber nicht in der Wohnung eingesperrt. Sie scheinen grundsätzlich frei zu sein, zwischen den Räumen hin und her zu gehen; die Türen sind für jeden offen. Es wird zum Beispiel nie erwähnt, dass die Eingangstür oder die Türen in der Wohnung abgeschlossen sind oder werden, was darauf hindeutet, dass die Tür zwar zu, aber nicht abgeschlossen ist. Innerhalb der Wohnung scheinen die Türen immer offen zu sein, da die Figuren in den Räumen miteinander kommunizieren oder Geräusche aus anderen Räumen zu hören sind. Joe und Monika scheinen dennoch in diesem Kontext mehr Freiheiten zu besitzen, zwischen Innen und Außen zu gehen. Zunächst einmal kommen beide von außen und können ohne größere Probleme nach draußen abtreten. Monika hat, nachdem sie von Joe die Nase gebrochen bekommen hat, ihren endgültigen Abtritt, da sie mit ihm zusammen ins Krankenhaus fährt (vgl. WB 26). Zudem scheint Joe in diesem Zusammenhang mehr Bewegungsfreiheit zu haben, da er sowohl mit Monika als auch ohne sie in die Wohnung ein- und austreten kann (vgl. WB 18, 23 und 30). Die unterschiedlichen Begrenzungen der Auf- und Abtritte der Figuren macht deutlich, dass hier auch wieder die individuellen Erfahrungen eine wichtige Rolle spielen. Einerseits symbolisiert die Tür für Charly und Birgit eine Begrenzung, wobei am Ende diese Tür für Birgit auch Freiheit bedeutet. Für Joe und Monika bedeutet die Tür von Anfang an Offenheit und Freiheit, da sie sich zwischen Innen und Außen frei bewegen können.¹⁹⁵

Das erste Mal, dass eine Tür im Nebentext erwähnt wird, ist relativ am Anfang des Stücks: „Birgit: (verläßt das Zimmer, läßt die Tür offen) (Nach einer Zeit) Da ist noch so ein Käs ... kann ich den nehmen?“ (WB 12). In dieser Szene bleibt die Tür geöffnet, um zwischen beiden Räumen miteinander zu kommunizieren. Es handelt sich dabei lediglich um eine Tür zwischen zwei Räumen innerhalb der Wohnung. Interessanter wird die Tür dann, wenn jemand aus der Wohnung hinausgehen möchte. In einer späteren Szene beabsichtigt Birgit, aufgrund eines Streits mit Charly den Raum zu verlassen. Nachdem Joe mit seinem VW angekommen ist, geht Birgit nach draußen, gefolgt von Charly (vgl. WB 23). Dabei kreuzen sich kurz die Auf- und Abtritte der vier Figuren. Charly und Birgit verlassen die Wohnung, während Monika und Joe

¹⁹⁴ Vgl. Karl Dürckheim (2005), S. 68-70.

¹⁹⁵ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 152.

in die Wohnung eintreten. Gegen Ende des Stücks, während des Drogenrausches, greifen Charly und Joe Birgit an und versuchen, sie zu vergewaltigen. Sie wehrt sich mit Gewalt, bis es ihr kurz gelingt, sich aus ihren Fängen zu befreien:

Charly: Einszweidrei! (Birgit erhebt sich) So, jetzt ziehst dich aus! (Sie nimmt schnell ihre Tasche und will aus dem Zimmer rennen. Charly stellt sich schnell vor die Tür) Schatzischatzi bleib da!
Birgit: Schleich di! (Will ihn verdrängen)
(Joe versucht wieder ihr Kleid zu öffnen, Charly stößt sie weg. Wut und Tränen sind in ihren Augen)
(WB 37-38)

Die Tür, die bis dahin für jeden offen und zugänglich war, bleibt jetzt für Birgit verschlossen. Ihr wird die Freiheit, nach draußen zu gehen, von Charly verwehrt. Dabei handelt es sich grundsätzlich um die einzige Szene, in der jemandem der Weg nach draußen verwehrt bleibt. Diese Szene wandelt sich für Birgit zu einer wirklichen Gefängnissituation. Dieser Umschwung von einer eigentlich frei zugänglichen zu einer verschlossenen Tür markiert einen Wechsel zu einem Angstraum. Die gesamte Dynamik des Raumes verändert sich und ebenso die von Birgit. In diesem Zusammenhang kann man sehr genau die Wechselbeziehung zwischen Raum und Figur erkennen. Dadurch, dass die Tür plötzlich für sie verschlossen wird, hat dies nicht nur einen Einfluss auf die physische Präsenz der Tür, sondern auch auf das individuelle, subjektive Empfinden von Birgit. Die verschlossene Tür nimmt ihr alle ihre Freiheiten weg und schränkt sie ein.¹⁹⁶ In einer letzten Szene, nachdem Joe von Birgit getötet wurde, stehen sich Charly und Birgit im Zimmer gegenüber. Birgit ist schließlich diejenige, die das Zimmer verlässt und Charly ängstlich zurücklässt: „Er setzt sich hin, kriegt wieder Angst, öffnet die Tür, horcht“ (WB 40). Die zuvor für Birgit verschlossene Tür wird durch den Mord an Joe wieder für sie geöffnet, sie erlangt ihre Freiheit zurück und kann dadurch die Grenze nach draußen überwinden und hat ihren endgültigen Abtritt. Im Gegensatz dazu kann sich Charly nicht überwinden und bleibt im Inneren gefangen. Sogar hier wird die Tür nicht zugesperrt, obwohl Charly in diesem Fall einen guten Grund hätte, sich vor der Außenwelt zu schützen. Trotzdem steht die Tür immer noch offen, und doch kann er sich nicht dazu überwinden, nach draußen zu gehen.

Bei Charly und Birgit wird deutlich, dass ihre Fähigkeit, den Raum endgültig zu verlassen, stark von einer weiteren Person abhängt. Als sie vor der Tür für eine kurze Zeit auf Joe warten, da sie mit ihm wegfahren sollen und Joe nicht herauskommt, kehren sie kurzerhand wieder in die Wohnung zurück (vgl. WB 26). Diese Abhängigkeit von anderen Personen wird somit zu einem wichtigen Faktor für ihre Fähigkeit, den Raum zu verlassen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu betonen, dass die Figuren grundsätzlich nicht schutzlos den Atmosphären in den

¹⁹⁶ Vgl. Bettina Küter (1989), S. 32.

Räumen ausgesetzt sind. Es besteht prinzipiell die Möglichkeit, den Räumen zu entkommen und sich ihrer Einflüsse zu entziehen.¹⁹⁷ Viele Figuren in Bauers Stücken tun dies jedoch letztlich nicht. Erst am Ende gelingt es Birgit, aus dem Raum zu flüchten und die Grenze zu durchbrechen, die sie zuvor im Raum gefangen hielt. Die ganze Zeit über schien es, als hätte Charly die Macht über sie und würde sie physisch wie auch psychisch daran hindern, den Raum zu verlassen. Doch am Ende ist es Charly, der ängstlich zurückgelassen wird. Birgit konnte sich also Charlys Macht entgegenstellen und eine eigene Entscheidung treffen. Charly hingegen traut sich nur ganz leise nach draußen zu lauschen, ist aber zu ängstlich, sich der Realität zu stellen und schafft es nicht, diese Grenze zu überwinden (vgl. WB 40). Die Tür in *Magic Afternoon* ist während des gesamten Stücks sehr dynamisch, indem sie für einige Figuren eine unüberwindbare Grenze darstellt, während andere sie mühelos überschreiten können. Besonders für Birgit wandelt sich die Bedeutung der Tür: von einer anfänglichen psychischen zu einer physischen Begrenzung, bis sie letztlich die Grenze überwinden kann.

Die Tür als Symbol der Gefangenschaft in *Gespenster*

In *Gespenster* gibt es viele kurze Auf- und Abtritte, die innerhalb der Wohnung stattfinden, wobei man jedoch nicht ganz sicher sein kann, ob sich die Figuren stets nur in der Wohnung aufhalten, da dies nicht immer ausführlich beschrieben wird. Der einzige sichere Auftritt von außen nach innen ist zunächst der, als Magda zum ersten Mal in der Wohnung ankommt und ihren Koffer ablegt (vgl. WB 166). In allen anderen Fällen ist es immer Edi, der durch die Eingangstür oder die Balkontür ins Innere der Wohnung gelangt. Er scheint damit auch die einzige Figur zu sein, die sich sicher zwischen der Grenze von innen und außen frei hin und herbewegen kann. Im Gegensatz zu den anderen Figuren ist er somit in der Lage, den Raum auf eine andere Art und Weise zu erleben als die anderen, vor allem weil er die Freiheit hat, zwischen innen und außen zu wechseln. Er erhält eine eigene und individuelle Perspektive auf die Atmosphäre und Stimmung im Raum. Bei den restlichen Figuren scheint die Bewegungsfreiheit auf das Innere der Wohnung begrenzt zu sein, was ihr Erleben im Vergleich zu Edi einschränkt. Die Türen sind auch in diesem Fall wieder offen und frei zugänglich für jeden, da sie nicht abgeschlossen zu sein scheinen und die Figuren problemlos zwischen den Räumen hin und hergehen können. Einerseits herrscht dadurch eine offene Atmosphäre, da aber gleichzeitig Edi der Einzige ist, der zwischen Innen und Außen wechseln kann, erleben die Figuren gleichzeitig wieder eine Begrenzung. Außerdem ist das Stück in verschiedene Akte

¹⁹⁷ Vgl. Gernot Böhme (2013), S. 25-26.

unterteilt. Zwischen den Akten verstreicht jeweils eine bestimmte Zeit, wodurch am Anfang und am Ende jedes Aktes neue Auf- und Abtritte entstehen. Dadurch wird auch jeweils immer wieder die Atmosphäre des Raumes neu erlebt und somit auch die Begrenzung.¹⁹⁸

Magda ist die Figur im Stück, die am wenigsten die Freiheit besitzt, zwischen den Grenzen hin- und herzugehen. Diese Begrenzung ist jedoch nicht unbedingt gewollt, sondern wird ihr von den anderen Figuren auferlegt, da sie ihr jederzeit wieder Befehle erteilen. Sie scheint sich zunächst nicht dagegen zu wehren, da sie keine Anstalten macht, den Raum verlassen zu wollen. Gegen Ende, als Magda in Hysterie verfällt, versucht sie, nach draußen zu gelangen, wobei ihr die Flucht durch Christa verwehrt wird, die sich vor die Tür stellt:

Christa läßt Magda los. Magda stürzt zur Tür, Christa verstellt ihr den Weg. Magda nimmt die Stehlampe und geht auf Christa los, die Lampe zerbricht, Finsternis. Einen Augenblick Stille, dann klopft es dröhnend an die Balkontür (WB 199)

Dies ist die einzige Stelle, an der Magda selbst versucht, der Situation zu entkommen. Sie ist jedoch auch die einzige Figur, die daran gehindert wird, den Raum zu verlassen. Für sie bleibt die Grenze oder die Gefängnissituation bestehen, während diese für die anderen Figuren entweder nicht existiert oder nur minimal ist. Der Raum wird somit zu einem Angstraum, der durch das Verschließen aktiv in die Begrenzung von Magda eingreift. Durch den Einfluss der Figuren kommt es zu einer Störung, was eine tiefgreifende Veränderung in Magdas subjektivem Erleben des Raumes auslöst. Die Tür wirkt als eine höhere Macht auf sie ein, hemmt sie in ihren Bewegungen und lässt das subjektive Raumerleben von Magda ganz anders werden, da sie nun in ihren Freiheiten stark eingeschränkt wird. Erst am Ende und nur durch äußere Nötigung der Polizei kann sie die Grenze zwischen Innen und Außen überwinden und endgültig abtreten. Dieser Wechsel des Raumerlebens verdeutlicht sehr genau, wie eng die Beziehung zwischen Raum und Figur miteinander verwoben ist.¹⁹⁹

Die Kontrolle über den Zugang in die Räume in Change

Change zeichnet sich vor allem durch die Vielzahl an Schauplätze aus, was gleichzeitig mit sich bringt, dass es viele Auf- und Abtritte gibt. Die Tür wirkt offener und durchlässiger. Die Schwelle, die es zu überschreiten gilt, ist immer noch präsent, jedoch nicht mehr so stark wie zuvor. In den neun Akten gibt es insgesamt sieben verschiedene Orte, was automatisch dazu führt, dass es viel mehr Auf- und Abtritte geben muss, da an den verschiedenen Schauplätzen andauernd wieder andere Figuren platziert werden. Die Figuren sind dadurch scheinbar weniger eingeschränkt und können sich einfacher außerhalb der Räume bewegen.

¹⁹⁸ Vgl. David Herman u.a. (2005), S. 553.

¹⁹⁹ Vgl. Bettina Küter (1989), S. 24.

Bereits zu Beginn des ersten Aktes hört man von außen ein Schlüsselsperren (vgl. WB 43). Dies weist zunächst darauf hin, dass nicht jeder den Raum frei betreten oder verlassen kann, wie es ihm passt. Die Tür ist somit verschlossen und wird nur für diejenigen geöffnet, denen der Zugang ins Innere erlaubt wird. Die Figuren verfügen dadurch über mehr Macht in Bezug auf diejenigen, die den Raum betreten können. Zudem kann einem auch der Zugang ins Innere verwehrt bleiben oder man kann aus dem Raum hinausgeworfen werden. In einer anfänglichen Szene drängt Frau Sedlacek ihren Mann hinaus, damit er nichts mitbekommen kann (vgl. WB 51). Kurz darauf entfacht sich ein Streit zwischen Frau Sedlacek und ihrer Tochter Guggi, sodass sie ihre Mutter auch aus dem Zimmer wirft (vgl. WB 52). Beide Szenen haben die Gemeinsamkeit, dass die Figuren zunächst körperlich gegen den Eintritt anderer ankämpfen. Der Unterschied zwischen beiden Szenen liegt darin, dass Frau Sedlacek die Tür hinter ihrem Mann zusätzlich abschließt, sodass ihm der Zugang zur Küche komplett verwehrt bleibt. In der zweiten Szene hätte die Mutter trotzdem immer noch die Möglichkeit, wieder in die Küche zu gelangen, da die Tür nicht abgeschlossen wird. Neben der Möglichkeit, Personen aus den Räumen zu drängen, können sie auch den Figuren, die den Raum verlassen möchten, den Ausgang versperren. In einer Szene greift Blasi Frau Sedlacek an, und trotz ihrer Gegenwehr gelingt es ihr bis zum Schluss nicht, den Raum zu verlassen, da Blasi mit aller Kraft verhindert, dass sie flieht: „Sie rennt weg, Blasi kämpft aussichtslos weiter“ (WB 78). In einer späteren Szene gelingt es jedoch der Rikki, sich aus seinen Fängen zu befreien und die Flucht nach draußen zu erlangen (vgl. WB 97-98). Der Ausgang wird auch hier körperlich versperrt und nicht etwa dadurch, dass die Tür verschlossen ist oder einem bestimmten Befehl folgt. Es wird außerdem vor jedem Eintritt geläutet, sodass die Tür zunächst entweder von Figuren in den Räumen geöffnet werden muss oder die Figuren hineingerufen werden müssen. Insgesamt besitzen die Figuren in diesen Räumen eine größere Macht über die Türen, bezüglich dessen, wer rein und raus darf, dadurch dass es sich hauptsächlich um geschlossene Türen handelt. Der Zugang ins Innere der Räume erfolgt nur durch eine Erlaubnis. Gleichzeitig können sie aktiv von den Figuren nach draußen geworfen werden.

Zusammengefasst führen die vielen Schauplätze dazu, dass es viele Auf- und Abtritte gibt, wobei die Türen in diesem Kontext eine wichtige Rolle spielen. Sie begrenzen die Figuren nicht nur physisch, da sie nicht rein- und rausgehen können, wie sie wollen, sondern auch psychisch. Sie tragen somit eine bestimmte symbolische Bedeutung in sich. Obwohl die Grenzen der Türen zunächst durchlässiger und offener erscheinen, unterliegen sie dennoch einer bestimmten Kontrolle und Macht der Figuren. Dies wird vor allem sehr anschaulich dargestellt, in den Fällen, in denen die Figuren aus den Räumen hinausgeworfen werden, ihnen der Eintritt

verwehrt bleibt oder ihnen der Ausgang versperrt wird. Dies hat zur Folge, dass sie sowohl physisch als auch psychisch in ihren Freiheiten eingeschränkt werden, da sie einer Kontrolle unterliegen und deshalb vom Innenraum isoliert werden. Die Bewegungsfreiheit der Figuren wird dadurch zunächst verdeutlicht, die inneren Zustände hervorgehoben und wie die Figuren in Beziehung zueinander stehen. Dies führt auch dazu, dass die Handlung immer wieder vorangetrieben wird und die Entwicklung der Figuren beeinflusst. Es verdeutlicht letztlich, wie solche physischen Elemente das Innere der Figuren widerspiegeln und dahingehend auch die symbolische Bedeutung der Türen unterstreicht.²⁰⁰

4.3.3. Die Lichtmetaphorik in den Räumen Bauers

Wolfgang Bauer nutzt sowohl natürliches als auch künstliches Licht in seinen Dramen, um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen, die unterschiedliche Gefühle bei den Figuren hervorruft. Die Figuren versuchen, sich dem Licht irgendwie zu entziehen oder den Raum zu erhellen. Im Folgenden soll die Rolle des Lichts in den Dramen Bauers genauer untersucht werden.

Das abgedunkelte Zimmer in Magic Afternoon

Die Beschreibung „Im Zimmer ist die Luft zum Schneiden von Rauch“ (WB 10) vermittelt unmittelbar eine düstere, neblige und finstere Atmosphäre im Gegensatz zur Helligkeit draußen. Die nachmittägliche Sonne findet im Inneren des Raumes keinen Platz. Das Licht im Raum ist dunkel und düster, was eine unheimliche Wirkung erzeugt. Dies spiegelt sich in den Figuren wider, denn ein dunkler und einengender Raum kann Ängste und innere Unruhen verstärken. Im starken Gegensatz dazu steht das helle und friedliche Wetter draußen, welches positiv stimmt. Somit kann bereits zu Beginn eine Art Trennlinie zwischen dem Außen- und dem Innenraum festgestellt werden. Das schöne Wetter draußen wird im starken Kontrast zum chaotischen Inneren gesetzt (vgl. WB 10). Helles und warmes Licht stellt normalerweise eine ruhige und angenehme Stimmung dar, während das dunkle und düstere Innere auf Angst und Trauer hinweisen kann. Hier trifft zwar das schöne Wetter in den Innenraum, doch im Innenraum übertönt das Düstere das schöne Draußen.²⁰¹ Das Licht, das zwischen Außen- und Innenraum unterscheidet, ordnet den Raum deutlich in zwei Bereiche, die getrennt voneinander stehen und sich deutlich voneinander unterscheiden. Dadurch wird auch diese besondere Atmosphäre geschaffen und die Grenze zwischen Innen und Außen gezogen, da Innen alles

²⁰⁰ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 152.

²⁰¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 159.

traurig und düster wirkt, während alles draußen umso schöner und fröhlicher scheint.²⁰² Etwas später scheint sich das Wetter immer mehr ins Negative zu wenden. Gleichzeitig werden auch die Stimmungen im Raum angespannter. Zunächst hört man den ersten „Donner“ (WB 17), der sich im Verlauf des Stücks zunehmend häuft und auch von starkem Blitz und Donner die Rede ist (vgl. WB 18). Das Wetter und mit ihm die Lichtfrequenzen entfalten eine düstere und unheimliche Stimmung im Raum. Durch die Blitze wird der abgedunkelte Raum womöglich ständig kurz erhellt. Das Wetter kann in diesem Zusammenhang Aussagen über die jeweiligen Stimmungen im Raum liefern²⁰³.

Während sich Charly und Joe gemeinsam berauschen, „geht [Charly] ans Fenster [...] Lässt die Rollos herab, schließt das Fenster, dreht Licht an, dann lacht er Joe zu“ (WB 31). Das Schließen der Rollos könnte symbolisieren, dass etwas vor der Außenwelt verborgen oder geheim gehalten werden soll. Das Fenster dient in erster Linie dazu, nach draußen zu schauen, nicht jedoch, um Einblicke von außen zu ermöglichen. Durch das Schließen der Rollos, das den Raum abdunkelt, wird jedoch diese Möglichkeit unterbunden, und man kann sich noch stärker zurückziehen. Das Schließen der Rollos verstärkt die Enge zusätzlich, da der Blick in die Weite und Ferne blockiert wird. Alles in dem Raum ist jetzt nah, da es nichts Fernes mehr gibt, weshalb die Enge im Zimmer intensiviert wird. Diese Handlung verdeutlicht, dass Charly sich immer mehr von der Realität zurückziehen möchte und keine Anstalten macht, den Raum zu verlassen²⁰⁴. Umso mehr verkriecht er sich in dem Raum, wenn er ihn durch die Rollos verdunkelt und nicht mehr das Licht von draußen hineinscheinen lässt, sondern ein künstliches Licht im Zimmer anmacht. Es kann weiterhin festgestellt werden, dass das Licht eine Atmosphäre schafft, die unterschiedliche Stimmungen bei den Figuren hervorruft.²⁰⁵ Wenn Charly die Rollos hinunterzieht und der Raum nur noch durch das künstliche Licht beleuchtet wird, wechselt der Raum für Charly zu einem Schutzraum, während er für Birgit umso unheimlicher und beklemmender wird. In Birgits Fall löst das abgedunkelte und nur noch durch künstliches Licht erhellte Zimmer innere Unruhe und Angst aus. Helligkeit und Offenheit würden demnach bei Birgit Friedlichkeit und eine positive Stimmung hervorrufen. Bei Charly ist genau das Gegenteil zu beobachten. Im Dunkeln und im abgeschotteten Raum fühlt er sich wohl, während er im offenen und hellen Zustand nur fliehen möchte. Charly gelingt es bis zum Ende nicht, den Raum zu verlassen. Stattdessen dringt er immer tiefer in den Raum hinein und sucht darin Zuflucht. Während der Rausch bei Joe und Charly allmählich fortschreitet, versucht

²⁰² Vgl. Joachim Hintze (1969), 65-66.

²⁰³ Michael Andermatt (1987), S. 35.

²⁰⁴ Vgl. Thomas Antonic (2018), S. 180

²⁰⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 159.

Birgit vergeblich, das Fenster zu öffnen. Sie meint: „man kriegt ja keine Luft mehr“ (WB 36). Birgit wird aber von Charly direkt daran gehindert. Hier stehen sich zwei unterschiedliche Figuren gegenüber: Birgit, die möglicherweise versucht, dem Raum, der Gefangenschaft und der Enge zu entkommen, und Charly, der sich vollständig von der Außenwelt abschottet und sich ganz in die Enge zurückzieht. Die dunkle und düstere Stimmung und Atmosphäre, welche durch das Herunterziehen der Rollos entsteht, löst bei Charly ein Wohlbefinden aus, wobei sie bei Birgit noch mehr Anspannung und Nervosität bewirkt.²⁰⁶ Dies zeigt sich besonders deutlich am Ende, als er sich noch weiter in einen dunklen Kasten, sozusagen einen zweiten engen und dunklen Raum, zurückzieht, während Birgit es endlich schafft, in den offenen und hellen Außenbereich zu gelangen. Nach Melzer zeigt dies „auf die Finalität der Gesamtsituation“ hin. Alles ist egal, und keiner der männlichen Figuren möchte überhaupt noch etwas Produktives unternehmen. Anstelle der Produktivität kommt dann letztlich nur noch die Zerstörung.²⁰⁷ Desweiteren wird nach Joes Tod ausführlich geschildert, welche Maßnahmen Birgit bezüglich des Lichts ergreift:

(Sie rennt hektisch zum Kasten, holt eine Kerze, zündet sie an)

[...]

Birgit: (dreht das Licht aus) (Zum Kerzenlicht kommt noch etwas Tageslicht dazu, das durch die Rollos durchstrahlt)

[...]

Birgit: (steht plötzlich auf) Ah! (Macht Licht)

Charly: (versonnen) Soll ma abhaun?

[...]

Charly: [...] Bleib da! (Er geht ängstlich im Zimmer herum, schaut immer wieder auf den Toten. Er hört das Geräusch des abfahrenden Autos. Er setzt sich hin, kriegt wieder Angst, öffnet die Tür, horcht, geht ans Fenster, horcht, rennt zum Kasten, steigt hinein, schließt sich ein.) (WB 39-40)

Bei Kerzenlicht denkt man vielleicht zunächst an eine romantische Atmosphäre. In diesem Fall birgt das Kerzenlicht etwas Unheimliches oder Unruhiges in sich. Etwas soll vor der Außenwelt verborgen werden, indem der Raum so dunkel wie nur möglich gehalten wird, um sicherzustellen, dass niemand etwas sehen kann.²⁰⁸ Darüber hinaus dient es dazu, sich vor der Wirklichkeit zu schützen oder ihr zu entfliehen, indem man sich vor ihr versteckt. Wenn dann ganz plötzlich das Licht wieder von Birgit angeschaltet wird, wird dieses Versteckspiel aufgehoben und der gesamten Öffentlichkeit präsentiert und vorgeführt. Charlys Reaktion darauf ist pure Panik und Chaos.

²⁰⁶ Vgl. David Herman u.a. (2005), S. 553.

²⁰⁷ Vgl. Gerhard Melzer (1981), S. 97.

²⁰⁸ Vgl. Joachim Hintze (1969), 65-66.

Licht und Dunkelheit in Gespenster

In *Gespenster* erfahren wir nur sehr wenig darüber, wie es außerhalb der vier Wände aussieht; dementsprechend erhalten wir auch wenig Informationen über die Lichtverhältnisse, da wir weder die Tageszeit noch das Wetter genau kennen. Erst spät im Text wird überhaupt auf das Fenster und somit auf das Licht Bezug genommen. Der erste Hinweis auf die Außenwelt erfolgt, als Edi an der Balkontür klopft und eintritt. Zunächst ist nur seine Silhouette sichtbar, da Finsternis herrscht. Daraus kann zunächst geschlossen werden, dass es zu diesem Zeitpunkt bereits Abend ist. Eine besonders relevante Rolle spielt das künstliche Licht, welches entweder von einer Lampe oder von einem Auto erzeugt wird. Magda zerbricht eine Stehlampe, während Christa versucht hatte, sie zu beruhigen, was letztlich zu einer Eskalation der Situation führte (vgl. WB 199). In einer späteren Szene sieht man das Blaulicht durch das Fenster in den Raum scheinen (vgl. WB 200), und dann, als die Rettung wieder wegfährt, verschwindet auch das Blaulicht (vgl. WB 201). In diesem Fall wird der Raum vom Licht des Blaulichts durchdrungen. Entweder durchflutet die Beleuchtung den Raum oder sie erlischt komplett, und man befindet sich nur noch im Dunkeln. Daraus kann zunächst einmal geschlossen werden, dass in praktischer Hinsicht die Funktion des Lichtes darin besteht, den Raum zu erhellen, was auch seine Abhängigkeit zum Licht unterstreicht, da ohne das Licht kein Raum visuell erscheinen kann. Ohne das künstliche Licht würde der Raum im Dunkeln versinken, da es sich um die Abendzeit handelt.²⁰⁹ Die düstere Beleuchtung gestaltet nicht nur die Atmosphäre des Raums, sondern betont zudem die innere Leere der Figuren, indem die unruhige und dunkle Stimmung hervorgehoben wird.²¹⁰

Das Spiel mit dem Wetter und dem Licht in Change

In verschiedenen Akten erscheint die Bühne anfangs im Dunkeln, sodass visuell nur Finsternis und Geräusche wahrnehmbar sind. Dies ist zum Beispiel im ersten Akt der Fall: „Der Vorhang geht auf, es bleibt finster auf der Bühne“ (WB 43). Jedoch wird kurz darauf die Szene durch „Schlüsselsperren, Schritte, Licht“ (WB 43) erhellt. Ein ähnliches Muster zeigt sich zu Beginn des zweiten Akts, wo der Raum erst für die Zuschauer sichtbar wird, nachdem zuvor nur Geräusche zu hören waren. Das Licht wird insbesondere durch künstliches Licht erzeugt. In diesem Fall nimmt das Licht zunächst einen praktischen Nutzen ein, indem es den Raum erhellt und seine gesamte Existenz dadurch erst zum Vorschein kommt²¹¹.

²⁰⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 156.

²¹⁰ Vgl. Joachim Hintze (1969), 65-66.

²¹¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 156.

Das Licht wird außerdem oft an- oder abgedreht, insbesondere wenn es den Anschein hat, dass die Figuren etwas verbergen oder diskret sein wollen. Nachdem Guggi im ersten Akt zum zweiten Mal von ihrer Mutter gestört wird, „dreht [sie] eine kleinere Lampe auf und das große Licht aus“ (WB 50). Im Kontext als theatralisches Zeichen spielt das Licht in diesem Fall durch die Änderung seiner Intensität eine wichtige Rolle. Dadurch, dass die Intensität heruntergedreht wird, ändert sich auch die Bedeutung des Lichts²¹². Diese Lichtregulierung wird vor allem in Situationen betont, in denen eine gewisse Geheimhaltung oder Zurückhaltung erforderlich scheint.

Ein Beispiel dafür, wie der Raum oder sogar der Außenraum die Stimmungen der Figuren beeinflussen kann oder repräsentativ für deren Stimmungen steht, sind das Wetter und die damit verbundenen Lichtverhältnisse²¹³. Während sich Reicher und Fery in Ferys Atelier aufhalten, wird einleitend die „erste Morgensonne“ (WB 55) erwähnt, ein Indiz dafür, dass sie die ganze Nacht wach geblieben sind. Die Stimmung erscheint noch durchaus gemütlich und ruhig, ganz im Sinne der beruhigenden Wirkung der Morgensonne. Sie ruft eine helle, warme und lockere Stimmung hervor, während das heftige Gewitter später eine düstere und bedrückende Stimmung erzeugt. Mit zunehmender Anspannung und Eskalation intensiviert sich das Wetter. Je mehr sich die Stimmung ins Negative wendet, desto schlimmer und intensiver wird auch das Wetter. Die Wetterbedingungen scheinen eine Art Spiegelung der inneren Konflikte der Figuren zu sein. Im Krankensaal baut sich immer mehr ein heftiger Sturm auf. Im Nebentext heißt es: „Es ist Nacht. Draußen stürmt es.“ (WB 84). Sowohl die Dunkelheit der Nacht als auch der Sturm scheinen zusammen etwas Unheimliches in sich zu tragen. In einer späteren Szene im Krankenhaus schaltet die Krankenschwester Rikki die Lampen aus, und es werden nur noch der Sturm und weitere Geräusche wahrgenommen: „Sturm von draußen, Stöhnen von Patienten, einer träumt laut“ (WB 86). Ein Sturm beinhaltet normalerweise auch Blitze, sodass der dunkle Raum vermutlich immer wieder durch das Licht der Blitze durchdrungen wird. Dies verstärkt die angespannte und unheimliche Stimmung im Raum.²¹⁴

In der Schlusszene, als das Fenster geöffnet wird und sich das Wetter noch immer nicht beruhigt hat, wird zusätzlich dazu von Reicher auch noch „das stärkere Licht“ (WB 98) abgeschaltet. Im Kontext als theatralisches Zeichen ändert sich durch das Abschalten des Lichtes auch wieder die Bedeutung des Lichts²¹⁵. Durch das Abschalten des stärkeren Lichts erscheint der Raum und dessen Stimmung wieder düsterer als zuvor. Trotz der sich eigentlich

²¹² Vgl. ebd., S. 156-157.

²¹³ Michael Andermatt (1987), S. 35.

²¹⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 159.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 156-157.

beruhigenden Lage im Raum scheint immer noch eine gewisse Anspannung durch den abgedunkelten Raum zu herrschen. Ähnlich wie es bereits in einem früheren Kapitel im Zusammenhang des Fensters und Wetters analysiert wurde, welches bedrückend oder erdrückend erscheint, kann auch die düstere Atmosphäre durch das Herabsetzen des Lichts Bedrücktheit hervorrufen. Zudem wird auch durch das Wetter, vor allem der Sturm, bestimmte Lichteffekte erzeugt, da Sturm mit Blitzen im Zusammenhang steht und somit der Raum auch immer wieder für kurze Zeit von dem Unwetter draußen erleuchtet wird. Das natürliche Licht von draußen, gekoppelt mit dem künstlich erzeugten Licht im Raum, erzeugt eine düstere und unangenehme Stimmung.²¹⁶ Dies ist auch im Inneren des Raumes spürbar, selbst wenn es, wie in der Schlusszene, anfangs nicht direkt richtig zu deuten ist.²¹⁷

4.3.4. Die Dynamik von Proxemik und Statik in Bauers Räumen

Die Bewegungen der Figuren im Raum spielen in den Stücken Bauers eine bedeutende Rolle. Körpersprachliche Elemente, die neben dem Sprechtext der Figuren eine Rolle spielen, geben Aufschluss darüber, wie sich die Figuren im Raum bewegen und somit auf den Raum reagieren²¹⁸. Bewegungen können sowohl auf emotionale Zustände der Figuren hinweisen als auch für kommunikative Zwecke genutzt werden.²¹⁹ Eine Bewegung wird mit einer Absicht ausgeführt, indem ein bestimmtes Ziel, sowohl unbewusst als auch bewusst, erreicht werden soll.²²⁰ Die Figuren durchstreifen immer wieder den Raum, werfen Dinge umher und spüren die Begrenzungen des Raums. Der Raum, einschließlich seiner Atmosphäre und Stimmung, dringt in die Gemütsverfassung der Figuren ein. Gleichzeitig ist Raum „ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten“²²¹. Dies bedeutet, dass der Raum durch die verschiedensten Handlungen, die in ihm stattfinden, ständig verändert und beeinflusst wird, sich kontinuierlich anpasst und deshalb vielseitig ist.²²² Die Figuren können je nach Situation unterschiedlich auf den Raum reagieren. Eine Figur kann sich in der Enge des Raumes unwohl fühlen, während eine andere Figur in dieser Begrenzung aufblühen kann. In diesem Kontext kommt dann einerseits die Statik und andererseits die Bewegung ins Spiel. Der Raum kann als „Spielraum und Grenzenraum, als bestimmt geartetes Möglichkeits- und Widerstandsgefüge für bestimmte Bewegungen“

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 159.

²¹⁷ Vgl. Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 235.

²¹⁸ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 6.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 144.

²²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 90.

²²¹ Michel de Certeau (2018), S. 345.

²²² Vgl. ebd., S. 345.

dienen.²²³ Bewegungen im Raum werden nicht sinnlos durchgeführt, sondern verfolgen einem klaren Zweck und eine Intention. Die Bedeutung einer Bewegung entfaltet sich erst, wenn sie in Bezug zum umgebenden Raum betrachtet wird.²²⁴ Bewegung ist der physische Ausdruck und die praktische Umsetzung von geistigen Zuständen. Das Subjekt erlebt den Raum, was automatisch zu spezifischen Verhaltens- und Bewegungsantrieben führt, die wiederum die Qualität des Raumes bestimmen. Die Bewegungen werden durch die charakteristischen Merkmale des Raumes und die aktuellen Lebensansprüche des Subjekts geprägt.²²⁵ Im Zusammenhang mit den Bewegungen im Raum spielen also die proxemischen Zeichen eine wichtige Rolle. Die Figuren bewegen sich nicht grundlos durch den Raum, sondern ihre Körperbewegung oder -haltung kann im Zusammenhang mit bestimmten Äußerungen spezifische Emotionen ausdrücken.²²⁶ Bewegungen fungieren als eine Art „kommunikatives Zeichen“²²⁷.

Einschränkungen und Ausdrucksformen durch Bewegungen in *Magic Afternoon*

Der Raum scheint von Anfang an etwas Feindliches in sich zu tragen, was durch die Bewegungen in ihm verdeutlicht wird, da sie oft schnell und nervös wirken. Die Figuren verharren nicht lange an einem Ort, sondern begeben sich rasch in eine andere Ecke.²²⁸ Solche Bewegungen können als Zeichen für innere Nervosität stehen und fungieren dabei als „kommunikatives Zeichen“.²²⁹ Bereits die erste Regieanweisung macht deutlich, wie der Raum wahrzunehmen ist: „Die Unordnung ist nicht genial, nicht angenehm, sie ist nervös“ (WB 10). Die nervöse Unruhe wird im Verlauf der Handlung stark auf die Figuren übertragen, vor allem in den sich immer wiederholenden Bewegungen im Raum, wie zum Beispiel dem Gang zum Fenster. Die Atmosphäre wird zunehmend klaustrophobisch und erreicht ihren Höhepunkt mit deutlichen Anzeichen von Nervosität und Gewalttaten.²³⁰ Dieser Raum ist am individuellen Erleben der Figuren beteiligt, da er durch seine spezifische Ausdrucksfülle auf die Figuren einwirkt.²³¹

²²³ Karl Dürckheim (2005), S. 47.

²²⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 90.

²²⁵ Vgl. Karl Dürckheim (2005), S. 50.

²²⁶ Vgl. Reinhold Zimmer (1982), S. 206.

²²⁷ Erika Fischer-Lichte (1983), S. 90.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 90.

²²⁹ Ebd., S. 90.

²³⁰ Vgl. Eleonora Pascu: Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation. Timisoara: Excelsior 2000, S. 78.

²³¹ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 22-23.

Ihre Bewegungsfreiheiten sind eingeschränkt, da sie sich kaum im Zimmer bewegen können, weil alles vollgestellt ist und sie zugleich den Raum scheinbar nicht verlassen können. Zu Beginn werden die Bewegungen von Birgit und Charly wie folgt beschrieben: „sie frisiert sich wieder um, er geht, sich etwas streckend, im Zimmer herum, hebt Plattenhüllen auf, Bücher, wirft sie wieder weg, sieht sich in den Spiegel, reißt Birgit kurz an sich, geht ans Fenster, sieht durch die Vorhänge“ (WB 11). Charlys Bewegung hin zu Birgit, bei der er sie kurz an sich reißt, scheint zunächst auf ein vertrautes Verhältnis hinzuweisen. Desweiteren scheinen die Bewegungen der Figuren im Raum meist wenig koordiniert zu sein. Sie streifen ziellos von einem Platz zum anderen, heben kurzzeitig Gegenstände vom Boden auf, legen sie jedoch gleich wieder ab und wechseln in eine andere Ecke des Raumes. Es wirkt, als stießen sie immer wieder an Grenzen des Raumes und fänden keinen Ausweg. Gleichzeitig wird aber auch bemerkt, dass sie nur im Zimmer herumstehen (vgl. WB 20), regungslos und gefangen im Raum, ohne etwas zu tun. Bewegungen im Aktionsraum haben immer ein bestimmtes Ziel vor Augen. In diesem Fall scheinen die Figuren aber vor allem ziellos in dem Raum hin- und her zu irren.²³² Gleichzeitig wissen sie auch nicht recht, wohin, sodass sie immer wieder einfach statisch im Raum herumstehen. Insbesondere für Charly und Birgit gestaltet es sich schwierig, das Zimmer endgültig zu verlassen. Wenn das Zimmer tatsächlich verlassen wird, geschieht dies meist nur, um in ein Nebenzimmer zu gelangen (vgl. WB 16). Obwohl es Birgit und Charly in einem Fall gelingt, bis vor die Haustür zu gehen, kehren sie ebenso schnell wieder ins Zimmer zurück (vgl. WB 23-26). Es scheint, als würde irgendetwas sie im Zimmer halten, als würde vielleicht eine höhere Gewalt auf sie einwirken. Die Bewegungen und Durchquerungen des Raums, die wie eine Art Gefängnissituation wirken, in der die Figuren eigentlich in jeder Sekunde herausgehen könnten, jedoch es nicht schaffen, da sie an etwas gebunden oder eingesperrt sind, stellen proxemische Zeichen dar.²³³

Kurz bevor Charly und Joe sich gemeinsam berauschen, kann man diese Nervosität bereits in ihren Bewegungen erkennen. Joe „geht hastig, sich auf die Schenkel trommelnd, im Zimmer herum“ (WB 31). Dabei handelt es sich jedoch nicht, wie in den meisten Fällen, um eine negative Reaktion, denn hier ist deutlich eine Vorfriede zu erkennen. Als die Droge nicht sofort ihre Wirkung entfaltet „gehen [sie] mit hängenden Köpfen auf und ab“ (WB 31). Allmählich bemerkt man, dass die Drogen wirken, da sie „sich manchmal leicht grotesk nach der Musik“ (WB 31) bewegen. Etwas später küssen sich Joe und Charly. Birgit scheint dies nicht zu gefallen, denn sie „steht abrupt auf und verläßt das Zimmer“ (WB 34). Sie verlässt jedoch

²³² Vgl. ebd., S. 71.

²³³ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 89-91.

wieder nicht die Wohnung, obwohl sie dies noch immer könnte. Sie schafft es nicht alleine, ohne äußere Nötigung, den Raum zu verlassen. Die gesamte Situation steigert sich immer mehr, bis sie „quer durchs Zimmer [laufen] und [...] sich vor Lachen [bücken]“ (WB 35). Als beide ganz dem Rausch verfallen, beginnen sie Birgit zu umkreisen (vgl. WB 37). Sowohl die Bewegungen, die sie hier um Birgit vollziehen, als auch die Nähe zu ihr, tragen beide eine gewisse Symbolik in sich²³⁴. Diese Szene erinnert an Tiere, die ihre Beute umkreisen und in die Enge drängen, bevor sie angreifen. Die Situation scheint ganz aus den Fugen zu geraten, da Birgit immer wieder angegriffen wird. Beim Versuch, sich zu wehren, endet es tödlich. Die Figuren erleben den Raum subjektiv. Das heißt, dass Birgit sich in dieser Situation unwohl fühlt, während Charly und Joe den Raum positiver erleben. Ihre Einstellung und Haltung gegenüber dem Raum ist eine ganz andere als die von Birgit, womöglich wegen des Einflusses der Drogen.²³⁵ In diesem Zusammenhang spielen die Bewegungen eine wichtige Rolle. Vom Anfang der Drogenszene bis zum Ende sind die Bewegungen vor allem von Charly und Joe sehr aussagekräftig, da sie deutlich die inneren Gefühle an die Oberfläche bringen. Die Bewegungen sind eine Reaktion auf den Raum, welche wiederum eine Reaktion auf die Atmosphäre in ihm ist, wobei die Atmosphäre individuell wahrgenommen wird. Dabei fallen, je nach Figur, letztlich auch die Bewegungen unterschiedlich aus.²³⁶

In den Räumen werden unterschiedliche Handlungen mithilfe der Figuren ausgeführt. Die Handlungen werden in diesem Raum jedoch immer wieder begrenzt. In diesem Kontext spielt der Aktionsraum eine wichtige Rolle, da in ihm bestimmt wird, inwiefern gewisse Handlungen möglich sind oder nicht.²³⁷ Die möglichen Bewegungen im Raum spielen dahingehend eine entscheidende Rolle, ob die Figuren dadurch Enge oder Weite verspüren.²³⁸ Mit Enge wird immer wieder eine einschränkende Bewegungsfreiheit konnotiert. Die Figuren werden durch diesen Raum daran gehindert, sich frei zu bewegen.²³⁹ Der Mensch versucht dann immer wieder, das Offene, das Freie zu erreichen.²⁴⁰ Hier wird stets nur indirekt der Versuch gestartet, dieses Offene zu erreichen, da sie ständig nur bis zum Fenster hingehen und es nicht tatsächlich nach draußen schaffen. Die Ferne kann dabei niemals erreicht werden, die Sehnsucht wird dadurch umso mehr spürbar.²⁴¹ Wie sich bereits zuvor beim Fenster herausgestellt hat, nehmen die Figuren ihren Raum unterschiedlich wahr, wobei dieser insbesondere auf Birgit bedrückend

²³⁴ Vgl. Manfred Pfister (2001), S. 355.

²³⁵ Vgl. Bettina Küter (1989), S. 44.

²³⁶ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 37.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 54-55.

²³⁸ Vgl. Karl Dürckheim (2005), S. 40.

²³⁹ Vgl. Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 89.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 89.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 93.

und beengend wirkt. Das offene oder geschlossene Fenster kann dies besonders anschaulich darstellen. Das geschlossene Fenster führt zu einer Einschränkung der Bewegungsfreiheit und entsprechend der Handlungen, da sie sich dadurch ganz in dem Raum und in diese Enge zurückziehen.²⁴² Der Raum wird zu einem „sinnlichen Ausdruck einer Gefängnissituation“.²⁴³ Er hat eine gewisse semantische Schwere, welche die Figuren daran hindert, ihn zu verlassen.²⁴⁴ Zudem fällt auf, dass diese Langeweile und das ziellose Hin- und Hergehen oft in einem Gewaltakt mündet. Der Text kann fast ausschließlich aus Nebentext bestehen, in dem die Bewegungen sehr genau geschildert werden. So auch in einer Szene, in der Birgit und Charly zunächst „lesend oder blätternd im Zimmer herum[gehen]“ (WB 20) dann aber schon kurze Zeit später sich zerkratzen, schlagen und boxen. Die Figuren scheinen mit unterschiedlichen, aufgeladenen Gefühlen konfrontiert zu sein. Durch Bewegung im Raum versuchen sie möglicherweise, ihre Gefühle zu kontrollieren und rauszulassen. Dies führt jedoch dazu, dass sie ihre gesamte Energie auf eine andere Person übertragen. Solche Szenen erinnern an eingesperrte Tiere, die vollkommen verrückt werden. Mal bewegen sie sich langsam und antriebslos, dann wieder voller Energie, irren umher und kommen nicht mehr mit der Situation klar.²⁴⁵ Ebenso wird dieser Aspekt in der Bücherschlachtszene geschildert, bei der die Bewegungen im Raum sowie die Integration und Interaktion des Raumes im Geschehen präzise beschrieben werden (vgl. WB 26-27).²⁴⁶ Je detailreicher solche Nebentextpassagen ausfallen, desto umfassender können die Zeichen gedeutet werden.²⁴⁷ Die Bewegungen erzeugen eine nervöse Atmosphäre, die sich im ganzen Raum ausbreitet. Im Vergleich dazu können sich Joe und Monika freier bewegen. Sie kommen von draußen und nutzen als Fortbewegungsmittel Joes Auto, was ihnen mehr Bewegungsfreiheit verschafft. Als Joe Monikas Nase bricht, verlassen sie das Zimmer, um in die Notaufnahme zu fahren. Dabei wird Joes Zögern und Hilflosigkeit im Nebentext deutlich: „er geht nervös und verbissen im Zimmer auf und ab“ (WB 25). Ähnlich wie das ziellose Herumirren im Zimmer aus Langeweile, kennt man auch das hilflose Auf- und Abgehen, um genau zu überlegen, was der nächste Schritt sein soll. Am Ende, nach Joes Tod, können unterschiedliche Reaktionen festgehalten werden. Unmittelbar danach „verdrückt [Joe] sich in eine Zimmerecke“ (WB 39) und kurz darauf „rennt [er] herum“ (WB 39). Seine Bewegungen zeigen deutliche Überforderung. In der Ecke sucht er nach Zuflucht und weiß gleichzeitig nicht, wohin. Birgits Reaktion steht im starken Kontrast

²⁴² Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 55.

²⁴³ Gerhard Melzer (1981), S. 94.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 94.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 94.

²⁴⁶ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 5.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 77.

zu Charlys. Sie wirkt zunächst gefasst und nimmt Charly in den Arm. Dann „rennt [sie] hektisch zum Kasten, holt eine Kerze, zündet sie an“ (WB 39). Kurze Zeit später entscheidet sich Birgit, das Zimmer zu verlassen. Sie nimmt die Autoschlüssel, läuft hinaus und fährt weg (vgl. WB 40). Charly hingegen versucht, sie am Verlassen zu hindern. Als sie dennoch geht, scheint Charlys Welt ganz zusammenzubrechen. Daraufhin „steigt [er] auf Zehenspitzen wieder in den Kasten“ (WB 40). Die vielen Abstände, die in dieser kurzen Aktion immer wieder gewonnen werden, fungieren als proxemische Zeichen, die die innerlichen Gefühle und die Unentschlossenheit beider widerspiegeln. Die Distanz, die Charly zunächst von Birgit gewinnen möchte, indem er sich in eine Ecke verkriecht, deutet zunächst auf einen emotionalen Abstand auch zu ihr und der ganzen Situation hin. Als er dann aber zu ihr ins Bett steigt, scheint er sich ihr wieder annähern zu wollen. Doch letztlich ist es Birgit, die aufspringt und wieder Abstand von ihm gewinnt, so weit, dass sie sogar den Raum ganz verlässt.²⁴⁸ Charly und Birgit können das Zimmer die ganze Zeit über nicht verlassen. Zuvor war vor allem sie die passive Person, die nicht eigenständig das Zimmer verlassen konnte. Erst am Schluss gelingt Birgit die Flucht und Emanzipation. Charly hingegen sucht Zuflucht in dem Raum und findet diese im Kasten. Es ist eine Art zweiter Raum im Raum, in den er sich verkriechen kann.²⁴⁹

Bewegungsfreiheit und -unfreiheit in Gespenster

In einer ersten Szene werden die Bewegungen von Fred und Magda wie folgt beschrieben:

Magda legt eine Platte auf, streift im Zimmer herum. Auch Fred steht auf, geht herum. Einmal treffen sie in der Mitte des Zimmers aufeinander, Fred streichelt ihr kurz den Kopf, setzt sich wieder. Magda zündet sich eine Zigarette an und setzt sich zwischen Freds Beine auf den Boden. Lange Pause (WB 174)

Das Umherstreifen im Zimmer scheint anfänglich von Unentschlossenheit und Langeweile geprägt zu sein. Es scheint, als ob die Figuren nicht recht wüssten, wie sie ihren Tag gestalten sollen. Doch könnte dieses Herumstreifen im Raum ebenso ein Umherirren sein, bei dem sich Langeweile allmählich aufstaut und zum Vorschein kommt. Während dieses Umherstreifens im Zimmer verändert sich auch der Abstand zwischen Magda und Fred. Mal wird der Abstand größer, mal ganz gering. Aus diesem Abstand heraus kann ein bestimmtes Verhältnis zwischen beiden Figuren gedeutet werden. Vor allem geht es in dieser Situation darum, dass sich beide langsam immer näher kommen, damit sie sich berühren und sich körperlich näherkommen können. Am Ende ist der Abstand so gering, dass Magda sich zwischen Freds Beine setzt. Das Verhältnis scheint anfangs also zunächst sehr innig und vertraut zu sein.²⁵⁰ Beide Figuren

²⁴⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 87.

²⁴⁹ Vgl. Thomas Antonic (2018), S. 180-181.

²⁵⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 87-91.

suchen sich außerdem in diesem Raum immer wieder ihren eigenen Platz aus. Sie bewegen sich in dem Raum zu einem neuen „Hier“ hin, welches den Raum dann für das jeweilige Subjekt immer wieder neu zentriert.²⁵¹

Zudem werden die Bewegungen in der Bühnenanweisung zu Beginn des dritten Aktes sehr deutlich beschrieben: „Fred und Robert gehen rauchend und trinkend im Kreis wie Sträflinge“ (WB 181). Erneut scheint ihr Umhergehen von Langeweile geprägt zu sein, wobei sie stets in einer Kreisbewegung verbleiben. Dies deutet auf die Begrenztheit des Raumes hin, in dem sie sich befinden, und verdeutlicht, dass sie lediglich auf diesen kleinen Raum beschränkt sind und dahingehend auch in ihren Bewegungsmöglichkeiten eingeschränkt sind. Die einzige Handlungsmöglichkeit scheint darin zu bestehen, wie Gefangene im Kreis zu gehen, da sie scheinbar keinen Ausweg aus diesem begrenzten Raum kennen. Obwohl die Option besteht, nach draußen zu gehen, schränken sie sich ein und versperren sich den Weg. Dies erinnert an eine Art selbstauferlegte Gefängnissituation. Auch in diesem Fall stellen die Bewegungen und das Durchqueren des Raumes proxemische Zeichen dar. Es wirkt, als würde etwas die Figuren an das Innere des Raumes binden.²⁵²

In einer weiteren Szene unternimmt Edi den Versuch, Magda zu küssen, woraufhin sie jedoch zurückweicht. Trotz ihres Widerstands versucht er es erneut, bis Magda schließlich in seinen Arm beißt. Daraufhin greift Edi zur Gewalt (vgl. WB 180). Im Gegensatz zu der früheren Szene zwischen Magda und Fred, bei der die Bewegungen und Abstände Innigkeit bedeuteten, steht hier der geringe Abstand für Gewalt. In diesem Fall werden die Bewegungen und Durchquerungen des Raumes beider Figuren ganz anders wahrgenommen und bekommen eine andere Bedeutung als zuvor. Wenn bei der früheren Interaktion Innigkeit im Fokus stand, dominieren in diesem Fall Aggressionen und Gewalt das Geschehen. Darüber hinaus erinnern diese Bewegungen an das Verhalten eingesperrter Tiere, die sich gegenseitig bekämpfen. In diesem Kontext wird ebenfalls eine dominantere Rolle des Mannes gegenüber der weiblichen Figur deutlich: Magda möchte nicht von Edi angefasst werden, dennoch setzt er seine Annäherungsversuche gegen ihren Willen fort.²⁵³

Magda ist außerdem in ihren Bewegungen stark eingeschränkt. Als sie Verfolgungswahn bekommt, stehen „Alle [...] um sie herum, sie blickt sich eckig um“ (WB 198). Es ist offensichtlich, dass sie sich in dieser Situation äußerst unwohl fühlt, besonders wenn sie von allen Seiten beobachtet wird. Die Abstände der Figuren zu Magda sind auch in diesem Fall

²⁵¹ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 65-66.

²⁵² Vgl. Erika Fischer-Lichte (1988), S. 87-91.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 89-91.

wieder sehr gering und schränken daraufhin auch die Bewegungsmöglichkeiten von Magda stark ein. Magda weiß nicht wohin, kann sich nicht bewegen, bleibt statisch und scheint in der Situation und somit im Raum ohne Ausweg gefangen zu sein. Diese Abstände bedeuten auch, wie zuvor bei Edi, nichts Intimes, sondern dienen dazu, ihre Bewegungsfreiheit einzuschränken und Macht über sie auszuüben. Einige Seiten später, bevor die Rettung eintritt „hockt [Magda] ängstlich in der Mitte des Zimmers“ (WB 200), was die Vorstellung des Eingesperrt seins weiter verstärkt. Selbst in Situationen, in denen Magda gegenüber Gewalt angewendet wird, schafft sie es nicht, den Raum endgültig zu verlassen. Ihr Rückzug in eine Zimmerecke symbolisiert nicht nur physische, sondern auch emotionale Distanz zu den Figuren. Edi ist vor allem die Figur, welche die größte Bewegungsfreiheit genießt, während Magda die geringste hat. Ihre Bewegungsfreiheit wird vor allem durch Edi begrenzt. Edi kann den Raum problemlos immer wieder verlassen und betreten, während Magda in ihren Bewegungsmöglichkeiten stark eingeschränkt ist und nicht in der Lage ist, den Raum zu verlassen.²⁵⁴

Grenzenlose und angrenzende Orte in Change: Bewegungen im Kontext von Machtpositionen

Insgesamt sind die Figuren in diesem Stück weniger begrenzt; hier erscheint eine größere Bewegungsfreiheit. Auffällig sind dennoch Bewegungen, bei denen die Figuren nicht genau wissen, wohin sie gehen sollen. Sie bewegen sich im Raum, ohne ein konkretes Ziel vor Augen zu haben. Solche Szenen spiegeln Momente wider, in denen die reine Langeweile der Figuren deutlich wird. Figuren wie Fery, der im Zimmer auf und ab geht (vgl. WB 55), oder Blasi, der eine Runde im Zimmer geht (vgl. WB 90), verdeutlichen dies. Bewegungen werden außerdem beschrieben, wie die von Blasi, der „eine Bewegung [macht], als ob er sich selbst wegwerfen würde“ (WB 94). Diese beschriebenen Bewegungen verdeutlichen ihre Rolle als proxemische Zeichen, wodurch bestimmte Konflikte zum Vorschein kommen und die Handlungen gleichzeitig greifbarer gemacht werden. Sie ermöglichen es, tiefer in die Handlung einzudringen und die Verhältnisse besser zu verstehen.²⁵⁵ Diese Darstellung der verschiedenen Bewegungen unterstreicht die innere Zerrissenheit und Langeweile, sowohl in diesem Raum als auch im Inneren der Figuren selbst.

Die beschriebene Langeweile wird besonders während der Gewaltakte sichtbar, bei denen die unterschiedlichen Bewegungen der Figuren genau festgehalten werden. In den meisten Fällen sind die Opfer der Angriffe in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt, was es ihnen schwer macht, dem Raum zu entkommen. Der Angreifer ist vor allem Blasi, in der Schlusszene jedoch

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 87-91.

²⁵⁵ Vgl. Franziska Schößler (2017), S. 152.

auch einmal Fery. Vor allem behält Blasi die Kontrolle darüber, wer in dem Raum bleiben darf und wer nicht. Ein Beispiel dafür wäre, als Blasi und Guggi in die Boutique einbrechen. Zunächst macht Blasi ganz groteske Bewegungen um Guggi herum, während er sie immer wieder umkreist (vgl. WB 54). Hier ist es Blasi, der letztendlich Guggi zusammenschlägt, flüchtet und Guggi einfach zurücklässt. Im fünften Akt gibt es am Ende eine Auseinandersetzung zwischen Blasi und Antoine. In dieser Situation verlässt Antoine nicht den Raum, sondern wird immer mehr von Blasi in die Enge getrieben:

Blasi nimmt ein Glas, schlägt es ab, nähert sich Antoine, Antoine weicht zurück, Blasi geht langsam nach, Antoine bleibt stehn, Blasi geht langsam auf ihn zu und drückt das abgeschlagene Glas auf Antoinnes Stirn, Antoine schreit auf (WB 75)

Obwohl sie sich hier in Antoinnes Wohnung befinden, wird dieser von Blasi angegriffen. In diesem Kontext schränkt wiederum Blasi die Bewegungsfreiheit einer weiteren Figur ein. Der Raum wird erst durch die Bewegungen und die Statik, die im Raum herrschen, lebendig. So wie sich die Figuren im Raum aufstellen und bewegen, können unterschiedliche Bedeutungen herausgelesen werden. In Blasis Fall ist er derjenige, der den meisten Figuren feindlich gegenübertritt und einen Konflikt im Raum auslöst, wodurch die Bewegungen der Figuren eingeschränkt werden.²⁵⁶ Eine ähnliche Situation, wie sie zuvor zwischen Blasi und Guggi oder Blasi und Antoine beschrieben wurde, findet sich auch in der Schlusszene zwischen Fery und Rikki wieder. Rikki wird zunächst von Fery angegriffen, sie wehrt sich und versucht zu fliehen. Dabei wird sie wiederholt gewaltsam von Fery zurückgehalten, bis sie sich schließlich doch von ihm befreien und die Flucht ergreifen kann (vgl. WB 98). In diesem Kontext gelingt es Rikki aber, den Raum schließlich zu verlassen und sich aus dem feindlichen Umfeld zu befreien.

4.4. Der akustische Raum in Bauers Dramentexten: Die Bedeutung der Geräuschkulisse und der Musik als Raumgestalter

Das Geräuscheinventar, das nur durch den Nebentext erzeugt wird, kann bei Bauer auf das scheinbar Banalste reduziert werden, indem oft nur Klingeln, Klospülung oder Geklirr zu hören sind.²⁵⁷ Diese Einfachheit verleiht dem Raum jedoch gleichzeitig eine lebendige und authentische Atmosphäre. Nach Böhme dienen akustische Zeichen hauptsächlich dazu, gezielt Atmosphären im Raum zu schaffen.²⁵⁸ Die Umgebung des Menschen wird sowohl von räumlichen Elementen als auch von der Akustik geprägt. Geräusche und Musik als theatrale

²⁵⁶ Vgl. Manfred Pfister (2001), S. 355.

²⁵⁷ Vgl. Thomas Antonic (2018), S. 128.

²⁵⁸ Vgl. Gernot Böhme (2013), S. 76.

Zeichen sind demnach eng mit den visuellen Zeichen der Räume verbunden. Sie dienen nicht nur als Symbole für die Aktionen der Figuren, sondern vor allem für den gesamten Raum.²⁵⁹ Im folgenden Kapitel werden die akustischen Zeichen in Bauers Dramen in den Blick genommen, wobei sowohl die Geräusche in den Räumen als auch die Musik analysiert werden.

4.4.1. Die (Hintergrund-)Geräusche und ihre akustischen Eindrücke im Raum

Beim Bezug auf den akustischen Raum werden auch die im Hintergrund ablaufenden Geräusche berücksichtigt. Dies kann unter anderem auf Geräusche zutreffen, die von außen in den Raum eindringen. Wenn die Figuren am Fenster stehen, werden nicht nur die visuellen, sondern auch die akustischen Zeichen im Raum, die von außen nach innen gelangen.²⁶⁰ Die Geräusche von außen dienen dazu, die äußere Umgebung zu konkretisieren. Dadurch wird das Private, das sich im Inneren abspielt, in einen erweiterten Kontext eingebunden.²⁶¹

Hintergrundgeräusche als dramatisches Element in Magic Afternoon

In *Magic Afternoon* lassen sich zwei verschiedene Arten von Geräuschen voneinander unterscheiden. Zunächst gibt es die seltener auftretenden Geräusche, die unspezifischer sind und beispielsweise mit „Man hört“ (WB 23) beschrieben werden, wie in „Man hört Joes VW“ (WB 23 und 29). Ein weiteres Beispiel wäre „Ein Auto fährt vorbei“ (WB 17). Die Rezipient*innen verstehen, dass ein Auto heran- oder vorbeifährt, wobei im ersten Fall noch genauer auf Joes VW verwiesen wird. Es gibt jedoch auch Geräusche, in denen spezifischer auf den Klang des Autos eingegangen wird, wie etwa in „Ein VW dröhnt heran“ (WB 18). Hier liegt der Fokus auf dem genaueren Klang des Autos. Außerdem gibt es im Nebentext zusätzliche Kommentare, die als Geräuschkulisse hinzugefügt werden, wie bei „Auto-Starten“ (WB 20). In dieser Szene fährt Joe mit dem Auto weg, um Monika abzuholen. Obwohl die Rezipient*innen wissen, dass Joe wegfahren wird, wird dies durch das Starten des Autos noch einmal betont. Auch am Ende, nachdem Monika es geschafft hat, das Zimmer zu verlassen, hört man von draußen „das Geräusch des abfahrenden Autos“ (WB 40), das eine noch größere Angst bei Charly auslöst. In diesen Fällen geht es immer darum, ein Geräusch von außen nach innen zu tragen. Zusätzlich werden auch noch die Richtungen angegeben, dadurch dass die Autos näherkommen oder wegfahren. Diesbezüglich ändert sich auch die Lautstärke, da das Auto entweder immer näher kommt oder eine größere Distanz zur Wohnung gewinnt. Vor allem das

²⁵⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 162.

²⁶⁰ Vgl. Joachim Hintze (1969), 51.

²⁶¹ Vgl. Reinhold Zimmer (1982), S. 194.

Herandröhnen Joes verstärkt die Geräuschkulisse. In einer anderen Szene versuchen Charly und Joe, während ihres Drogenrausches, einen Globus die Toilette hinunterzuspülen. „Man hört einen Plumps, dann die Clo-Spülung“ (WB 34). Diese Szene spielt sich im Badezimmer ab, also außerhalb des Zimmers, in dem sich der Großteil abspielt. Die Beschreibung erfolgt aus der Perspektive einer Person, die sich nicht im Badezimmer, sondern außerhalb dessen befindet, da das Spülen der Toilette nur gehört wird. Man ist also nicht mitten im Geschehen dabei, sondern folgt dem Geschehen lediglich durch die Geräusche außerhalb. In einer früheren Szene hört man ebenfalls nur die „Clospülung“ (WB 17), und auch hier befindet man sich außerhalb des Geschehens. Die Geräusche werden auch in diesem Fall von einem Außen in das Innere des Zimmers getragen. Bei all den bisher genannten Geräuschen handelt es sich um natürliche, die durch Maschinen verursacht werden und dabei den Raum und dessen Atmosphäre mit unterschiedlichen Geräuschen erfüllen. Es gibt in diesem Kontext aber auch Geräusche, welche intendiert sind, wie etwa das Läuten eines Telefons (vgl. WB 13). In diesem Fall handelt es sich um Geräusche, die innerhalb des Raumes ertönen, jedoch eigentlich von außen her stammen.²⁶²

Es gibt aber noch weitere Geräusche wie etwa Naturlaute. Schon einführend in der Bühnenanweisung wird auf das Wetter verwiesen: „Draußen ein herrlicher Sommernachmittag, Vogelgezwitscher.“ (WB 10). Sowohl die Beschreibung des Wetters als auch die zusätzliche Bemerkung des Vogelgezwitschers lassen zunächst auf eine ruhige und angenehme Atmosphäre schließen. Die darauffolgende Beschreibung des Zimmers zerstört diese Atmosphäre jedoch sogleich wieder. Zudem hält das schöne Wetter nicht lange an, da Charly später bemerkt „Es wird eh gleich regnen“ (WB 16). Auf der nächsten Seite hört man schon den ersten „Donner“ (WB 17, auch 18-20). Der Donner häuft sich auf den nächsten Seiten immer mehr. Es wirkt so, als würde das schlechte Wetter und mit ihm auch das Unheil langsam immer näher kommen, bis dann ein „starker Blitz und Donner“ (WB 18) auftritt. Bis dahin wird nur über den Donner berichtet. Erst als Birgit zu Charly meint, dass er lüften soll, „reist [er] das Fenster auf, man hört Regen“ (WB 20). Sobald das Fenster geöffnet wurde, hört man auch den Regen und das schlechte Wetter ist endgültig bei ihnen angekommen. Dadurch, dass das Wetter ständig intensiver und lauter beschrieben wird, wird angezeigt, dass es immer näher kommt. Durch das Wetter kann die Handlung detaillierter beschrieben werden, da es komplementär zur Handlung eingesetzt wird. Wenn im Nebentext dann Beschreibungen wie Donner oder Regen stehen, weist dies auf ein Unwetter hin. Das schlechte Wetter kann als Zeichen für die jeweilige

²⁶² Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 164-165.

Stimmung im Raum dienen und dahingehend auch die Atmosphäre charakterisieren. Das gute Wetter stellt zunächst eine halbwegs gute Stimmung im Raum dar, die aber gleichzeitig mit dem zunehmenden schlechten Wetter immer mehr ins Negative kippt. Die Geräusche kommen außerdem auch in diesem Fall wieder aus einer bestimmten Richtung, von draußen.²⁶³

Zuletzt gibt es Geräusche, die natürlich bedingt sind, aber wie vor allem im zweiten Beispiel gezeigt wird, auch eine intendierte Note in sich tragen. In einer Szene entfaltet sich ein erster längerer Gewaltakt zwischen Charly und Birgit im Zimmer. Ein Kommentar bemerkt: „Es kommt jetzt zu einer längeren stummen Szene“, wobei aber nur gemeint ist, dass nichts gesprochen wird. Zunächst umarmen sie sich und tanzen miteinander. Dann wird plötzlich Gewalt angewendet. Es wird geboxt, gekratzt und geschlagen während sie immer noch miteinander tanzen. Die Situation eskaliert langsam, und sie beginnen, sich mit Gegenständen zu bewerfen. Wichtig sind in diesem Zusammenhang zwei Kommentare: „jetzt kommt es zur Schlacht – bitte, Herr Regisseur! –, bei der Birgit sehr viel schreit, um Hilfe schreit, während Charly Schimpfwörter ausstößt“ (WB 21). Außerdem wird betont: „Es muß am Ende sehr brutal und laut hergehen!“ (WB 21). Es handelt sich also keineswegs um eine wirklich stumme Szene. Neben den paralinguistischen Zeichen spielen in diesem Zusammenhang aber vor allem die Geräusche eine Rolle, die durch das Kratzen und die Schläge entstehen. Die Geräusche, die aus diesem Gewaltakt hervorkommen, sind handlungsbedingte Geräusche. Ähnlich ist dies auch während einer Bücherschlacht zwischen Birgit und Charly vorzufinden (vgl. WB 26-27). Zunächst wird in der Bücherschlachtszene geboxt und dann werden auch schon Bücher aufeinander geworfen. Die intendierte Note trägt die Bücherschlacht insofern in sich, da die Figuren die Bücher bewusst durch den Raum schmeißen und somit genau wissen, welche Geräusche dadurch entstehen. Beim Lesen dieser zwei Szenen entsteht der Eindruck, als wären zwei Tiere in einer Kampfarena. Es entstehen viele Geräusche, vor allem durch die Figuren selbst und die Gegenstände, die sie benutzen, die durch die Luft fliegen und zerstört werden. Die Szenen wirken dadurch noch lauter und umhüllen den Raum völlig mit unterschiedlichen Geräuschen und schaffen eine unruhige Atmosphäre. Zugleich ermöglichen die Geräusche, wie das Schlagen oder Werfen von Büchern, eine detaillierte Darstellung der Gesamthandlung, da die Gewaltakte durch akustische Elemente noch präziser gestaltet werden und dahingehend auch stimmungsgebend für die Handlungen sind.²⁶⁴

Bei der Analyse der Geräusche lässt sich festhalten, dass fast alle Geräusche stets von außen stammen. Sowohl die Autogeräusche, das Wetter oder sogar die Clo-Spülung stammen von

²⁶³ Vgl. ebd., S. 164-167.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 164-167.

außen. Mit „Außen“ ist hier nicht ausschließlich außerhalb des Hauses oder der Wohnung gemeint. Obwohl die Clo-Spülung sich in der gleichen Wohnung befindet, ist sie nicht in dem Zimmer, in dem sich die Haupthandlung abspielt, sondern in einem Nebenzimmer, das den Rezipient*innen nicht zugänglich ist.²⁶⁵

Implizite Hintergrundgeräusche als Raumgestalter in *Gespenster*

In *Gespenster* wird selten direkt auf ein Geräusch aufmerksam gemacht, dennoch wird der Raum durch verschiedene Hintergrundgeräusche erfüllt. Während der gesamten Handlung wird immer wieder etwas im Zimmer zerbrochen oder umgeworfen. Mal werden Teller zertrümmert, mal ein Tisch umgeworfen (vgl. WB 165). Später zerbricht Magda sogar eine Stehlampe (vgl. WB 199). Der Höhepunkt der Geräuschkulisse wird erreicht, als Fred „die Schreibmaschine durchs Fenster“ (WB 201) wirft und Robert „eine Weinflasche an der Wand“ (WB 201) zerschmettert. Einerseits kann man meinen, dass es sich dabei zunächst um natürliche und handlungsbedingte Geräusche handelt und die dadurch entstehende Geräuschkulisse ein Nebenprodukt der Handlungen ist. Andererseits werden diese Handlungen bewusst ausgeführt, also werden Tisch, Teller usw. bewusst beschädigt, sodass die Figuren genau wissen, was sie tun und welche Geräusche dadurch entstehen. Im Gegensatz dazu wäre beispielsweise das Aufsperrn einer Tür eine ‚routinemäßige‘, unbewusste Handlung.²⁶⁶ Der Raum wird also durchgehend mit zerbrochenen Objekten gefüllt, was die Gesamtsituation lauter und dramatischer gestaltet und von Anfang an eine angespannte Atmosphäre stiftet. Die sinnlose Zerstörung von Gegenständen, die auf die innere und äußere Wertlosigkeit verweist, bringt auch die unterdrückten Gefühle, in diesem Kontext die Wut und Aggressionen, zum Vorschein. Indem die Subjekte keinen Wert mehr in den Objekten des Raumes erkennen, sehen sie diesen auch nicht mehr in sich selbst. Das äußere Zerschlagen der Gegenstände verdeutlicht das innere Zerbrochene und unterstreicht die innere Nervosität und Zerrissenheit der Figuren. Es wird deshalb auch eingesetzt, um die Handlung näher zu konkretisieren, indem dadurch auch die inneren Stimmungen der Figuren sichtbar gemacht werden.²⁶⁷ Es gibt außerdem noch weitere intendierte Geräusche, die in diesem Stück erzeugt werden. Einige Geräusche dringen von außen in den Raum ein, wie etwa Magdas Klingeln am Anfang an der Tür (vgl. WB 165) sowie Edis Klopfen später gegen Ende des Stücks an der Balkontür (vgl. WB 199). Hinzu kommt das

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 165.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 164.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 167.

Klingeln eines Telefons (vgl. WB 188 und 190), welches zwar ein von außen kommendes Geräusch oder Signal darstellt, jedoch im Inneren des Raumes erzeugt wird.²⁶⁸

Obwohl sich das gesamte Stück in einem Raum abspielt, dringen hin und wieder Geräusche von draußen in das Innere des Zimmers und erfüllen den Raum mit einer gewissen Stimmung. Ein interessanter Moment findet sich am Ende des Stücks, als Magda von der Rettung abgeholt werden soll: „Man hört die Rettung heranheulen“ (WB 200) und später, nachdem sie wieder weg sind: „Der Rettungswagen fährt ab“ (WB 201). Das sind einige der wenigen Momente, in denen man Geräusche von draußen hört. Auch wenn man zunächst annehmen könnte, dass es sich dabei um zwei gleiche Geräusche handelt, sind es jedoch verschiedene. Das erste Geräusch ist ein bewusst erzeugtes Geräusch, dadurch dass die Sirenen angeschaltet sind und man die Rettung heranheulen hört. Beim zweiten Geräusch handelt es sich aber wiederum um ein Nebenprodukt einer Maschine, also ein natürlich erzeugtes Geräusch. In dem Moment, in dem man die Rettung herankommen hört, baut sich eine extreme Spannung im Raum auf und die gesamte Atmosphäre wirkt nervös. Als dann die Rettung letztlich eintritt, erreicht die Handlung ihren Höhepunkt, da Magda sich extrem dagegen wehrt, mitgenommen zu werden. Wenn man schlussendlich die Rettung abfahren hört, scheint sich die Gesamtsituation und somit auch die Atmosphäre und Stimmung im Raum zu beruhigen.²⁶⁹

Eine Palette an unterschiedlichen Hintergrundgeräuschen in *Change*

Bereits am Anfang des Stücks sind viele unterschiedliche Geräusche wahrzunehmen, die eine lebendige Atmosphäre schaffen, ohne dass auf der Bühne bereits etwas gesehen oder gesagt wird: „Schlüsselsperren, Schritte, Licht“ (WB 43). Im Nebentext wird erwähnt, dass die Bühne zu diesem Zeitpunkt noch finster ist, wobei die Szene durch die Geräusche, die immer näher kommen, intensiviert wird. Ein ähnliches Muster ist zu Beginn des zweiten Aktes zu finden:

Man hört Blasis Horex Regina heranbrausen, leise auslaufen, Schritte. Manipulieren an einem Schloß, Kratzen, Feilen, Sperrversuche. Hämmern, Klopfen, Leichtes Rütteln – längere Zeit; dann öffnet sich eine Tür, die Schritte auf der Bühne (WB 52)

Zwar handelt es sich hierbei vor allem um natürliche Geräusche, die durch eine handelnde Figur entstehen, was aber nicht direkt bedeutet, dass sie auch intendiert sind. Der Raum wird von einer Vielzahl an Geräuschen durchdrungen, ohne dass die Figuren selbst sprechen müssen. Viele verschiedene Geräusche überlagern sich und beleben dadurch den Raum und geben ihm eine bestimmte Atmosphäre. Diese Geräusche sind insofern interessant, als sie zunächst die

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 164.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 164-167.

einzigsten Zeichen sind, die überhaupt wahrzunehmen sind, da die Bühne finster ist. Bei den Geräuschen handelt es sich um solche, die aus einer weiter entfernten Richtung kommen, jedoch durch die Bemerkung der Schritte immer näher kommen. Im zitierten Abschnitt als auch zu einem späteren Zeitpunkt hört man Blasis Horex Regina: „läßt seine Horex Regina an, rauscht ab“ (WB 54). In diesem Fall handelt es sich um ein natürliches Geräusch, das durch eine Maschine entsteht. Beide Szenen sind richtungsanzeigend, wobei es aber zwei verschiedene Richtungen sind, aus denen das Geräusch stammt. Im ersten Fall kommt Blasi von weiter entfernt immer näher, sodass auch die Lautstärke immer stärker werden muss. Im zweiten Fall fährt er von der Wohnung weg, sodass die Lautstärke immer mehr abklingt, je größer die Distanz zur Wohnung wird.²⁷⁰

In *Change* werden verschiedene Arten von Geräuschen dargestellt. Es gibt Geräusche, die von den Figuren durch den Einsatz von Gegenständen bewusst erzeugt werden. Intendierte Geräusche wären zum Beispiel das Klingeln oder Läuten an der Tür (vgl. WB 44 und 83), als ein Kranker nach der Krankenschwester läutet (vgl. WB 85), Guggi sich „unter unnötiger Lärmentwicklung an die Kocherei“ (WB 48) macht, als der Hofrat gegen die Tür „trommelt“ (WB 51), Blasi mit dem Besteck „klappert“ (WB 80) oder ein Wecker losgeht (vgl. WB 54). Diese Geräusche werden gezielt von den Figuren eingesetzt, um Aufmerksamkeit auf sich oder eine Situation zu lenken. Dabei dienen sie nicht nur dazu, bestimmte Stimmungen im Raum zu erzeugen, sondern auch dazu, bereits existierende Stimmungen zu verstärken. All diese Geräusche, auch wenn sie anfangs als unwichtig erscheinen mögen, tragen dennoch dazu bei, der Gesamthandlung eine Atmosphäre beizusteuern.²⁷¹ Einige intendierte Geräusche, wie etwa das Klappern mit dem Besteck, könnten mit den natürlichen und handlungsbedingten Geräuschen verwechselt werden. Da Blasi beispielsweise absichtlich mit dem Geschirr klappert, handelt es sich um ein bewusst erzeugtes Geräusch. Es ist kein Nebenprodukt einer bestimmten Aktion, sondern ein gewollt hergestelltes Geräusch. Die Figuren wollen in diesem Moment gehört werden. Durch das nervöse Klappern von Blasi, das zusätzlich auch den Geräuschpegel im Raum verstärkt, wird eine nervöse und unruhige Atmosphäre gestiftet.²⁷²

Ein letztes, immer wiederkehrendes Geräusch im Hintergrund ist das Wetter, genauer gesagt der Sturm, der von draußen in den Raum dringt. Dabei handelt es sich um ein Naturlaut. Als Fery nach der Auseinandersetzung mit Blasi von der Polizei angeschossen wird, liegt er im Krankenhaus. Er öffnet dort das Fenster und „der Sturm schlägt herein“ (WB 84-88). Im

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 164-167.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 164-167.

²⁷² Vgl. ebd., S. 164-167.

Verlauf des Stücks wird das Sturmgeräusch immer intensiver und lauter. Am Ende wird sogar von einem „Schneesturm“ (WB 98) gesprochen. Die Beschreibungen des Wetters deuten auf schlechtes Wetter hin, das allein durch seine Präsenz die Atmosphäre spürbar ins Negative wendet. Das Wetter verschlechtert sich parallel zur Entwicklung der Handlung, was zur vorherrschenden Stimmung und Atmosphäre im Raum passt und dadurch auch verstärkt.²⁷³

4.4.2. Die zentrale Rolle der Musik als raumschaffendes Element und ihre vielschichtige Nutzung zur Interaktionszwecken bei Bauer

Im Folgenden wird die Funktion der Musik näher betrachtet. In allen Theaterstücken spielt die Musik eine zentrale Rolle, da während der Stücke fast durchgehend Musik gespielt wird. Zudem sprechen die Figuren selbst auch immer wieder über die Musik.²⁷⁴ Die Musik kann den Raum verändern, den wir mit unserem Körper erleben. Sie kann direkt beeinflussen, wie wir uns in einem Raum fühlen, und wirkt sich somit auf unser körperliches Empfinden aus.²⁷⁵

Musikalische Spannungen in *Magic Afternoon*

Die erste Platte wird von Birgit aufgelegt und ist „Penny Lane“ von den Beatles (vgl. WB 13). Das Lied hat einen ruhigen Charakter und soll eigentlich eine gemütliche Atmosphäre schaffen. Das ‚Ich‘ im Lied ist mit der Außenwelt verbunden und agiert dementsprechend mit ihr, während Birgit und Charly hauptsächlich auf sich selbst fokussiert sind und ihren Raum begrenzen, da sie nicht wissen, was sie unternehmen sollen. Es werden zwar verschiedene Ideen, wie etwa ins Kino oder Theater zu gehen, vorgeschlagen, aber diese Ideen werden genauso schnell wieder verworfen. Normalerweise wird Musik in einem spezifischen Kontext praktisch eingesetzt, wobei sie auch eine symbolische Bedeutung erhält, da sie sich auf den umgebenden Raum bezieht. In diesem Fall passt das Lied jedoch nicht zu den Stimmungen und der Atmosphäre im Raum.²⁷⁶ Das Lied setzt das Geschehen im Stück in Kontrast.²⁷⁷

Kurze Zeit später wird von Charly die Platte gewechselt. Er „legt eine Wilson Pickett-Platte auf, dreht ganz laut auf. Er kriegt einen plötzlichen Aufschwung und springt und geht mitsingend im Zimmer herum.“ (WB 14) Bei dieser Musik handelt es sich um eine

²⁷³ Vgl. ebd., S. 164.

²⁷⁴ Vgl. Helmut Schmiedt: *Penny Lane und Back Street Girl in Magic Afternoon*. Die Musik in einem Schauspiel von Wolfgang Bauer. In: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*. Akten des internationalen Symposions. University College Dublin. 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg 1992, S. 168. (Stauffenburg Colloquium Bd. 23)

²⁷⁵ Vgl. Gernot Böhme (2013), S. 78.

²⁷⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 176-177.

²⁷⁷ Vgl. Helmut Schmiedt (1992), S. 170-171.

energiegeladene Platte, die Charly in eine solche Gemütslage versetzt. Charly hat als Schriftsteller schon länger nichts mehr geschrieben. Birgit wirkt gereizt und kritisiert ihn, dass er zu faul zum Schreiben sei. Charly ignoriert dies zunächst, lässt sich dennoch von ihrer schlechten Laune herunterziehen und dreht die Platte ganz ab (vgl. WB 15). In dieser kurzen Szene lassen sich die unterschiedlichen Gemütslagen von Charly ablesen: Von anfänglicher Langweile steigert er sich in eine fast ekstatische Stimmung, nur um dann seine Laune wieder schnell verschlechtern zu lassen. Charlys Intention dabei war wahrscheinlich, seine Stimmung zu verbessern, da die Musik dazu passt und er die Lautstärke sehr laut aufdreht²⁷⁸. Die Musik spielt dahingehend eine wichtige Rolle, da sie auf die Stimmung von Charly eingeht und ihn in eine besser Gemütslage versetzt. Gleichzeitig scheint sie Birgits Laune aber umso mehr zu verschlechtern. Beide Figuren nehmen ihren Raum auf sehr unterschiedliche Weise wahr.²⁷⁹ Bald darauf legt Charly erneut eine Platte auf. Es wird nur erwähnt, dass es „was Langsames“ (WB 16) ist. Davor hat sich Birgit ins Bett gelegt, wobei Charly sich dazulegt. Es scheint, als würde Charly versuchen, Birgit zu verführen, was sie bemerkt und meint: „Na ... vögl'n mag i jetzt auch net.“ (WB 16). In diesem Zusammenhang scheint es irrelevant zu sein, um welche Musik es sich genau handelt, da Charly lediglich versucht, seine Lust mit allen Mitteln zu befriedigen. Dies wird wieder gezeigt, als Birgit und Charly leidenschaftlich miteinander werden und Charly „vom Bett aus eine x-beliebige Platte“ (WB 18) auflegt. Die Musik hat in diesem Kontext eine untergeordnete Rolle. Sie intensiviert das Geschehen, löst es aber nicht aus, bewirkt also nichts. Da sie am Ende von Joe gestört werden, bleibt die Platte auch bei der Funktion eine „x-beliebige“ zu sein.²⁸⁰ Charlys Intention wird in diesem Zusammenhang deutlich, da er bewusst eine Platte wählt, um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen. Die Musik wird für einen spezifischen Zweck verwendet, indem sie den Raum und seine Atmosphäre so gestaltet, dass sie eine Verbindung zwischen Birgit und ihren umgebenden Raum herstellt. Die Musik hat sowohl eine praktische als auch eine symbolische Funktion. Einerseits fördert sie praktisch eine romantische Stimmung, andererseits liegt ihre Bedeutung auf der bestimmten Idee oder Handlung, Birgit zu verführen.²⁸¹ Die Tatsache, dass die Platte nicht näher spezifiziert wird, deutet darauf hin, dass sie nur ein Mittel zum Zweck ist und keine wirkliche Bedeutung hat, da sie lediglich dazu dient, ein bestimmtes Ziel zu erreichen, ohne im Detail wichtig zu sein.

²⁷⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 163.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 172.

²⁸⁰ Vgl. Helmut Schmiedt (1992), S. 168-169.

²⁸¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 169-172.

In einer darauffolgenden sehr gewaltvollen Szene befinden sich Joe und Monika alleine in der Wohnung. Joe fordert Monika auf, sich auszuziehen, sich zu ihm ins Bett zu legen und eine Wilson Pickett Platte aufzulegen (vgl. WB 24). Sie gehorcht ihm, macht nebenbei jedoch „bissige“ (WB 24) Bemerkungen. Die Szene endet in einem Gewaltakt, bei dem Monika die Nase gebrochen wird. Die Wilson Pickett Platte erfüllt nicht nur die Funktion, Charly in eine heitere Stimmung zu versetzen, sondern beschwört auch ein aggressives Verhalten bei Joe herauf. Daraus kann geschlossen werden, dass die Musik je nach Situation eine unterschiedliche Atmosphäre im Raum erzeugt und dadurch auch verschiedene Auswirkungen auf das Geschehen haben kann, da sie individuell auf die Charaktere, Stimmungen und Emotionen der Figuren einwirkt und jeweils eine individuelle Bedeutung entfaltet.²⁸² Kurz darauf kommt es auch zu einer eskalierenden Situation zwischen Birgit und Charly. Er „legt eine aufbrausende Platte auf, dirigiert mit beiden Armen, kickt am Boden liegende Gegenstände herum“ (WB 27). Er reagiert gewaltvoll und nervös, wobei die Platte ihn dazu animiert. Außerdem wird kommentiert, dass er „komisch zur Platte [tanzt], [er] haut sich auf den Boden und schreit laut heraus, erstickt den Schrei in der Bettwäsche ...“ (WB 27). Ähnlich wie zuvor beschrieben, versetzt die Musik Charly in eine aggressive Gemütslage, die er bewusst selbst erschafft. Er wirkt unsicher und überfordert im Umgang mit seinen Emotionen und neigt schnell zur Gewalt. Durch die Platte kann Charly seine inneren Gefühle nach außen tragen und unterstützt ihn dabei, auf emotionale Zustände einzugehen.²⁸³

Birgit möchte Charly eigentlich verlassen, kann sich aber nicht dazu überwinden. Daraufhin legt sie sich weinend ins Bett, während Charly eine Platte von den Beatles, „Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band“ (WB 30), auflegt. Die Musik soll eigentlich gute Stimmung im Raum verbreiten. Sie regt Joe an, mitzusingen, und sorgt dafür, dass sowohl Charly als auch Joe in eine ausgelassene Stimmung versetzt werden, so weit, dass sie sich sogar zusammen berauschen möchten. Birgit bleibt dennoch weiterhin still und weinend im Bett und lässt sich nicht von der fröhlichen Atmosphäre mitreißen. Bereits ganz nervös, bevor sie zusammen rauchen, „trommelt [Joe] auf der Tischkante“ (WB 31). Um sich zu entspannen, schlägt Joe „was Ruhiges“ (WB 31) vor und legt „Back Street Girl“ von den Rolling Stones auf. Es handelt sich jedoch bloß um die Ruhe vor dem Sturm. Man kann bereits erahnen, wie sich die Handlung entwickeln wird. Das Lied wirkt überhaupt nicht beruhigend auf Charly und Joe, denn es ruft zunächst nur Albernheiten hervor. Ein erstes Anzeichen, dass die Situation demnächst eskalieren wird, ist, als Birgit die Musik leiser dreht. Sie wehrt sich, indem sie kurzzeitig die Kontrolle über die

²⁸² Vgl. ebd., S. 172.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 172.

Lautstärke übernimmt. Obwohl die Musik ruhig ist, steht ihr Inhalt dazu im Kontrast.²⁸⁴ Die Musik wird nach kurzer Zeit von Charly lauter gedreht, und beide fangen an, wild im Rausch zu tanzen. Der Rausch wird immer verrückter und grotesker, bis eine erneute unbekannte Platte aufgesetzt wird und die gesamte Situation eskaliert (vgl. WB 37). Wie zuvor bei der beliebigen Platte wird nun auch irgendeine Platte aufgesetzt. In beiden Situationen steht die sexuelle Lust des Mannes im Vordergrund. Hier handelt es sich jedoch nicht mehr um einen Verführungsversuch, sondern um den Versuch einer Vergewaltigung. Birgit wehrt sich aber, indem sie Joe tötet. In einer abschließenden Szene legt Birgit „>>Play with fire<< von den Stones auf“ (WB 39) und „steckt eine Zigarette in Brand“ (WB 39). Birgit wirkt im Vergleich zu Charly nun gelöster und gelassener. Es scheint, als würde Birgit die Platte auflegen, um Charly eine unterschwellige Nachricht zu geben: Beide sind selbst schuld an ihrer Situation. Wer mit dem Feuer spielt, muss auch mit den Konsequenzen rechnen.²⁸⁵ Musik erzeugt Stimmungen im Raum und deutet auf die inneren Zustände und Gefühle der Figuren hin.²⁸⁶ Je nachdem, welche Platte ausgewählt wird, scheinen die Figuren weniger impulsiv zu handeln, sondern wählen die Musik bewusst aus, um sich auf etwas Bestimmtes zu beziehen. Dadurch kann die Musik eine bestimmte Bedeutung im Raum entfalten. Die Stimmungen der Platten werden außerdem von den Figuren genauso gewählt, wie es ihnen gerade passt. Auch in den Momenten, bei denen die Figuren eine Verführung starten möchten, legen sie bewusst eine ruhige Platte auf, um eine romantische Atmosphäre im Raum zu stiften. Da die Musik immer wieder in einen neuen spezifischen Kontext eingebunden wird, ist sie stets eng mit dem Raum und den Subjekten im Raum verbunden. Die Musik hat somit einen sehr großen Einfluss sowohl auf die Atmosphäre als auch auf die Stimmungen im Raum und beeinflusst dementsprechend die Handlungen, Bewegungen und Ideen, die vollzogen werden. In diesem Kontext kann zusätzlich beachtet werden, dass die Männer deutlich mehr Kontrolle über die Musik haben als die Frauen, was bedeutet, dass die Männer vor allem die akustischen Stimmungen im Raum beeinflussen und erzeugen und einen Einblick in ihre innere Psyche und Emotionen geben. Es muss jedoch zusätzlich beachtet werden, dass die Musik ganz unterschiedlich aufgenommen werden kann. Für eine Person kann sie energetisch sein, während andere Figuren sie als störend empfinden können, oder sie wiederum bei anderen Aggressionen auslösen kann.²⁸⁷

²⁸⁴ Vgl. Helmut Schmiedt (1992), S. 171.

²⁸⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 172.

²⁸⁶ Vgl. Karl Dürckheim (2005), S. 68-70.

²⁸⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 169-172.

Bildung von Atmosphären mit Hilfe der Musik in Gespenster

Die Musik ist vor allem im Hintergrund zu hören und erzeugt eine bestimmte Atmosphäre. Obwohl nicht immer konkret auf die Musik eingegangen wird, beeinflusst sie dennoch die Stimmung im Raum. Zum Beispiel wird erwähnt, dass jemand die Musik sehr laut aufdreht (vgl. WB 166), was die gesamte Stimmung verändert, im Gegensatz zu leiser oder ruhiger Musik (vgl. WB 166).²⁸⁸ Wenn überhaupt nichts zur Musik gesagt wird, ist es zunächst einmal schwierig, eine bestimmte Stimmung durch die Musik im Text einzufangen. Trotzdem kann aus den Aktionen der Figuren auf die Musik rückgeschlossen werden. Ein Beispiel ist folgende Szene:

Magda legt eine Platte auf, streift im Zimmer herum. Auch Fred steht auf, geht herum. Einmal treffen sie in der Mitte des Zimmers aufeinander, Fred streichelt ihr kurz den Kopf, setzt sich wieder. Magda zündet sich eine Zigarette an und setzt sich zwischen Freds Beine auf den Boden. Lange Pause (WB 174)

Wenn die Stimmung, wie in diesem Fall, als gemütlich und ausgelassen empfunden wird, lässt dies darauf schließen, dass die gespielte Musik höchstwahrscheinlich ebenfalls diese Stimmungen widerspiegelt. Die Musik prägt die Atmosphäre im Raum, auch wenn wir nichts über die Musik wissen. Sie wird außerdem von Magda scheinbar bewusst aufgelegt, um diese gemütliche Atmosphäre zu stiften und Fred näherzukommen. In diesem Zusammenhang wird auch der praktische Nutzen der Musik deutlich, indem sie mit dem ganzen Raum verbunden wird.²⁸⁹

Wenn eine Platte präziser genannt wird, beschränken sich die Angaben meist auf den Künstlernamen oder die Art der Musik. Die erste präzisierte Platte ist die Valente-Platte (vgl. WB 177). In dieser Szene handelt es sich um eine Sex-Szene zwischen Magda und Edi. Edi erzeugt bewusst eine gemütliche Atmosphäre im Raum, um eine bestimmte Idee oder Handlung zu verfolgen. Nach dieser Szene wird die Platte von Edi jedoch wieder abgedreht. Die Platte hat, wie es scheint, ihren praktischen Zweck erfüllt und benötigt keine weitere Verwendung mehr.²⁹⁰ Später wird eine Walzerplatte von Johann Strauß aufgelegt (vgl. WB 196). Fred meint noch: „So, jetzt tumma aber die Trauermusik weg ...“ (WB 196). Die Musikkwahl schafft eine entspannte und tanzfreudige Atmosphäre. Dann nimmt Fred die Platte aber wieder abrupt weg, da er Lust auf „eine langsame französische Platte“ (WB 197) hat. Fred dominiert hier die Musikkwahl, indem er die Atmosphäre und Stimmung nach seinem Wunsch beeinflusst und

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 172.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 169-172.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 171.

dabei vor allem auf seine eigenen Emotionen und Stimmungen eingeht, weniger auf die vorherrschende Stimmung im Raum der anderen Figuren.²⁹¹

Als das Telefon klingelt, eilt Christa zunächst noch zum Plattenspieler, um die Musik laut aufzudrehen (vgl. WB 188 und 190). Im ersten Fall nimmt sie den Hörer ab und sagt: „Hallo? Wer? Wen? ... ja, aber schnell, weil ich krieg ein Ferngespräch!“ (WB 188). Christa erwartet einen Anruf. Als sie glaubt, dass dieser Anruf für sie ist, dreht sie die Musik extra laut auf. Später klingelt das Telefon erneut, und der Ablauf wiederholt sich. Bei diesem Anruf handelt es sich um den von ihr erwarteten. Zudem erfährt man, um welches Lied es sich handelt: „A heart of gold“ (WB 190). Christa nennt es sogar „Unsere Platte“ (WB 190). Sie beabsichtigt, dass der Anrufer am anderen Ende genau dieses Lied hört. Das Lied soll im Raum eine ruhige und sanfte Atmosphäre schaffen und den Anrufer in die gleiche Stimmung versetzen. Sie versucht, aktiv mit Hilfe der Musik in die Situation einzugreifen. Dadurch wird verdeutlicht, wie Musik eingesetzt werden kann, um bestimmte Emotionen auszudrücken und hervorzubringen. Die Musik wirkt sich auf die Handlung aus, da nicht nur der praktische Nutzen der Musik hervorgehoben wird, sondern sie auch einen symbolischen Charakter hat. Die Musik symbolisiert in diesem Zusammenhang nicht nur die vorherrschende Stimmung, sondern auch die tiefere Verbindung zwischen Christa und ihrem Anrufer.²⁹²

In der Schlusszene, nachdem Magda bereits von der Rettung mitgenommen wurde, wird eine letzte Platte aufgelegt: „Fred legt lächelnd eine Roberta-Flack-Platte auf“ (WB 201). Trotz der vorherigen bedrohlichen Atmosphäre wird wieder durch diese Platte eine heitere Stimmung erzeugt. Eine solche Reaktion auf die Situation mit Magda scheint eigentlich unpassend, da Fred jetzt wieder gut gelaunt ist. Die zuvor etwas bedrohlich wirkende Atmosphäre wird komplett ignoriert, und durch die Platte wird der Raum wieder in eine heitere und ausgelassene Atmosphäre versetzt.²⁹³ Die Musik beabsichtigt, einen tieferen Einblick in die Stimmungslagen der Figuren zu geben. Sie ermöglicht einen Einblick in die unterschiedlichen Gemütszustände und Emotionen der jeweiligen Subjekte, wobei nicht jedes Subjekt auf die gleiche Weise auf die Musik reagiert. Je genauer die Beschreibung der Musik ausfällt, desto einfacher können die emotionalen Zustände aufgedeckt werden. Die Musik hat zudem einen Einfluss auf die Handlung, wobei die Figuren oft durch das bewusste Auflegen der jeweiligen Platten auch dafür zuständig sind, die unterschiedlichen Atmosphären zu stiften.²⁹⁴

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 172.

²⁹² Vgl. ebd., S. 176-177.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 172.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 177.

Die vielfältigen Möglichkeiten der musikalischen Inszenierungen in *Change*

Insgesamt viermal, jeweils zu Beginn der Akte, erklingt im Hintergrund Musik, ohne dass bekannt ist, von wem sie aufgelegt wird. Dabei handelt es sich einmal um eine leise „Rock-Nummer: <<Kansas City>>, von Paul McCartney“ (WB 55), um „leise Musik“ (WB 63), um „Klaus Kinskis Villon-Platte“ (WB 67) und um „Unterhaltungsmusik, etwa Herb Alpert, Udo Jürgens oder französischer Singsang“ (WB 78). Diese Musik wird nicht direkt dazu verwendet, einen bestimmten Zweck zu erfüllen, wie zum Beispiel eine Verführung oder das Spiegeln der inneren Gefühle der Figuren. Sie hat vorerst ihre praktische Funktion darin, im Hintergrund zu spielen und für den jeweiligen Raum, dessen Handlung und Situation, eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen, die gleichzeitig durch die spezifische Musik eine symbolische Funktion voraussetzt.²⁹⁵

Die Musik wird im Verlauf des Stücks mehr oder weniger detailliert beschrieben. Gelegentlich wird von einer „sanften“ (WB 44), „leisen“ (WB 50) oder „langsamen“ (WB 58) Platte gesprochen. Um einen stärkeren Kontrast dazu zu schaffen, werden regelmäßig „Rock-Nummern“ (WB 55) abgespielt. Im ersten Akt legt Fery zunächst „eine sanfte Platte“ (WB 44) auf, um vermutlich vorerst das Haus nicht zu stören. Gleichzeitig scheint es wie ein Verführungsversuch an Guggi. Als ihre Bemühungen, leise zu sein, die Mutter dennoch aufwecken, führt dies zu einer Diskussion zwischen Guggi und ihrer Mutter. Beim Versuch, den Abend dennoch gemütlich gemeinsam zu verbringen, legt Guggi „eine leise Platte“ (WB 50) auf. Dabei ist die Musik auf eine bestimmte Idee bezogen, bei der die Musik vor allem Zweisamkeit bedeutet. Diese Musik wird aus zwei Gründen aufgelegt: um das Haus nicht zu wecken und um die Nacht ungestört gemeinsam zu verbringen. Gegen Ende eskaliert dennoch ein Streit zwischen Guggi und ihrer Mutter, woraufhin sie von Guggi rausgeschmissen wird und Guggi „<<Fire>> von The Crazy World of Arthur Brown“ (WB 52) auflegt. Dieses Rock-Lied erzeugt eine laute und dramatische Atmosphäre, die Guggis innere Gefühle nach dem Streit widerspiegelt und auf diese eingeht. Durch sehr lautes Aufdrehen und Mitsingen Guggis wird dies nochmals unterstützt. Am Schluss, als Guggi sich alleine im Raum befindet, tritt Blasi auf und legt das Lied „light my fire“ (WB 52) von The Doors auf. Der Titel des Liedes kann metaphorisch dafür verwendet, das Feuer der Liebe zu entfachen. Guggi reagiert darauf: sie „schließt das Fenster, geht langsam um den liegenden Blasi herum“ (WB 52). Im Schlussakt wird das gleiche Lied noch einmal aufgelegt. Die Musik wird in diesem Zusammenhang dafür genutzt, eine wohltuende Atmosphäre im Raum zu erzeugen und auf die jeweiligen

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 176-177.

vorherrschenden Stimmungen im Raum einzugehen. In diesem Kontext wird der gleiche Verführungsversuch wie bei Guggi unternommen, nur dass es sich dabei um die Krankenschwester Rikki handelt. Die scheinbare Intimität, die der Titel des Liedes voraussetzt, wird durch die erste Strophe zerstört:

You know that it would be untrue
You know that I would be a liar
If I was to say to you
Girl, we couldn't get much higher²⁹⁶

Die unehrlichen Absichten kommen hervor. Zwar sehnt sich Blasi womöglich wirklich nach Nähe, jedoch nicht in dem Sinn, wie man es anfangs denken könnte. Die Musik bedeutet nur, dass er seine Lust zu befriedigen versucht und den Frauen nur etwas vormacht, um an sein Ziel zu kommen.²⁹⁷ In einer späteren Szene versucht Fery gewaltsam Guggis Kleid zu öffnen, woraufhin er von Guggi geschlagen wird. Anschließend setzt er „eine leise Platte“ (WB 63) auf und fordert Blasi auf, ihm dabei zu helfen, dass Guggi sich auszieht. Im Einklang mit der Musik lässt sich Guggi dann von ihm entkleiden. Die Musik wird in diesem Kontext intensiv als Mittel zur Verführung von Guggi eingesetzt, um sie in eine bestimmte Stimmung zu versetzen. In einem späteren Moment, als Blasi versucht, Frau Sedlacek zu verführen, setzt er einfach „eine Platte auf“ (WB 77). Dabei wird weder auf ein konkretes Stück oder eine Band verwiesen, noch wird klargestellt, ob es sich beispielsweise um sanfte oder laute Musik handelt. Hieraus lässt sich schließen, dass die Musik nur für den spezifischen Zweck benutzt wird, eine Atmosphäre zu schaffen, bei der es aber irrelevant ist, um welches Stück es sich dabei genau handelt. Sie hat in diesem Zusammenhang aber eine praktische und zugleich symbolische Funktion. Praktisch gesehen, wird die Musik genutzt, um eine romantische Atmosphäre zu kreieren, symbolisch wird sie zu Verführungszwecken genutzt.²⁹⁸

Im fünften Akt wird, passend zur Dekoration in Antoines Zimmer, klassische Musik aufgesetzt, welche die Gesamtatmosphäre im Raum noch deutlicher unterstreicht. Dabei handelt es sich um die „Pathetique“ (WB 68) von Tschaikowsky, was besonders passend erscheint, da Antoines Zimmer als „recht nobel“ (WB 67) beschrieben wird. Der gesamte Raum erscheint anfangs klassisch und ruhig, was durch die Musik nochmals unterstrichen wird. Im Verlauf des Aktes nimmt die Handlung jedoch eine Wendung, als Drogen konsumiert werden. Während des Rauschs tritt Blasi versehentlich den Plattenspieler, wodurch die Wiedergabe beschleunigt wird. Die Beschleunigung der Musik passt zur sich verändernden Stimmung, die immer

²⁹⁶ The Doors: Light my fire. <https://www.songtexte.com/songtext/the-doors/light-my-fire-7bd5ee28.html> (08.05.2024)

²⁹⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 171-172.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 169-172.

nervöser und hektischer wird. Obwohl die Musik selbst unverändert bleibt, sondern nur die Wiedergabe schneller wird, trägt sie dennoch dazu bei, die sich zuspitzende Atmosphäre zu verstärken, sodass die klassische Musik nicht im Kontrast zu den Stimmungen der Figuren im Raum steht, sondern im Einklang mit der eskalierenden Stimmung.²⁹⁹

Im achten Akt betritt Blasi während der Nachtruhe Ferys Krankenzimmer und stört die Nachtruhe, indem er laute Radiomusik aufdreht. Die eigentlich beabsichtigte ruhige Atmosphäre wird durch den aufgebrauchten Blasi und dessen Musik zerstört. Als die Krankenschwester Rikki daraufhin versucht, ihn aus dem Krankenhaus zu verweisen, „hört [er] im Radio eine Bill-Haley-Nummer, dreht laut auf“ (WB 87). Obwohl die Musik auf die Emotionen und Gefühlslage von Blasi eingeht, bedeutet es nicht automatisch, dass es sich dabei bei allen um die gleichen Gefühlslagen handelt. Einige möchten von der Musik erregt mittanzen und sind guter Laune, während andere sich durch die Musik in ihrer Ruhe gestört fühlen und eine negative Stimmung aufkommt. Somit kann die Musik in diesem Zusammenhang unterschiedliche Bedeutungen in sich tragen, da sie verschieden auf die Subjekte in den Räumen eingeht.³⁰⁰

4.5. Parallelen und Differenzen in *Magic Afternoon*, *Change* und *Gespenster*

Ein Haus ist ein Ort, an dem sich der Mensch wohlfühlt, da der Raum seinen Charakter widerspiegelt. Bei Bauer gibt es Räume, wie in *Magic Afternoon* oder *Gespenster*, in denen der Raum die Charakterzüge der Figuren trägt. Das bedeutet jedoch nicht, dass sich die Figuren in diesen Räumen wohlfühlen. Stattdessen scheinen einige Figuren in den Räumen gefangen zu sein. Alles im Innenraum scheint sie zu bedrohen und sie in die Enge zu treiben, während das Draußen offener und schöner wirkt. Die Figuren müssen jederzeit darauf vorbereitet sein, dass es zur nächsten Eskalation kommen kann.³⁰¹ Häuser sollen dem Menschen eigentlich Schutz bieten.³⁰² Bei Bauer scheinen die Figuren den Räumen jedoch schutzlos ausgesetzt zu sein. Der Raum in *Magic Afternoon* verändert sich optisch viel weniger als in den restlichen Stücken. Es beginnt und endet in einem großen Durcheinander. In *Gespenster* gibt es wie in *Magic Afternoon* nur einen Raum, der sich jedoch mit der Zeit optisch verändert. Von einem anfänglichen Chaos endet er in einem geordneten Zustand. Zudem scheint der Raum in *Gespenster* viel geschlossener und isolierter, da das Stück nur sehr wenig auf das Erscheinungsbild von draußen eingeht. Die äußeren Erscheinungen der chaotischen Zimmer

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 172.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 172.

³⁰¹ Vgl. Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 294-295.

³⁰² Vgl. Gaston Bachelard (2021), S. 131.

spiegeln wider, was sich innerlich in den Figuren abspielt. *Change* unterscheidet sich am meisten, da es mehrere Räume gibt, die alle in einem geordneten Zustand beginnen und halbwegs enden. Nach Hintze gibt es die Geborgenheit des Raumes im Drama nur als utopische Realität. Auch wenn es zunächst, wie in *Change*, so wirkt, als würden sich die Figuren in einem wohlbehütenden Raum aufhalten, wird dies durch Spannungen im Raum gebrochen und es stellt sich als bloß Scheinbares heraus.³⁰³ Daran wird gezeigt, dass das äußere Erscheinungsbild nicht immer repräsentativ für das Innere der Figuren steht. Letztendlich sind in allen drei Stücken die Figuren von einem großen Durcheinander durchdrungen. In den ersten beiden genannten Stücken zeigt sich dies sowohl äußerlich als auch innerlich. Wenn eine düstere Atmosphäre herrscht, wirkt sich dies letztendlich auch auf die Figuren aus.³⁰⁴ Gleichzeitig können die Figuren aber auch maßgeblich dazu beitragen, dass eine trübe oder düstere Stimmung entsteht, indem sie beispielsweise ihre umgebenden Räume vernachlässigen oder zerstören. Sie tragen dadurch auch Verantwortung für die Lage, in der sie sich befinden. Dies gewährt dann zugleich einen Einblick in die inneren Gefühle der Figuren.³⁰⁵

Bauers Räume heben teilweise die Grenze zwischen Theater und Realität auf. Realistische Elemente finden sich dahingehend, da Bauer immer auf einen spezifischen Ort mit einer genauen Adresse verweist. Zugleich setzt er aber auch theatralische Elemente ein, wie etwa die Vorhänge zwischen den Akten, die die Künstlichkeit der Räume unterstreichen.

In allen Stücken wird die Dekoration aktiv in die Handlung integriert, sodass von Requisiten gesprochen wird. Sie spielen eine wichtige Rolle dahingehend, dass sie die Handlungen fördern und innere Konflikte aufzeigen. Der Plattenspieler spielt in jedem Stück eine wichtige und zentrale Rolle. Er wird als Requisit aktiv im Geschehen genutzt, um bestimmte Atmosphären zu gestalten. Dadurch werden die Stimmungen der Figuren beeinflusst. Außerdem spielt das Telefon eine wichtige Rolle. Es fungiert ähnlich wie die Türen als eine Art Schwelle oder Brücke nach außen. Durch die Kommunikation nach außen kann teilweise die Enge im Inneren aufgehoben werden.

Sowohl das Bett in *Magic Afternoon* als auch der Haufen in *Gespenster* haben ähnliche Funktionen. Das Bett hat neben seiner primären Funktion auch weitere entwickelt, wie etwa als eine Art Geborgenheitscharakter zu funktionieren. Der Haufen weist insofern Ähnlichkeiten auf, als dass er in beiden Fällen im Zentrum des Raumes liegt und somit für alle Blicke offen

³⁰³ Vgl. Joachim Hintze (1969), 63.

³⁰⁴ Vgl. Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 235.

³⁰⁵ Vgl. Karl Dürckheim (2005), S. 68-70.

ist. Interessanterweise fungiert in beiden Fällen diese zentrale Position jedoch auch als eine Art Rückzugsort oder Versteck. Nach Bachelard gibt es Orte der Intimität³⁰⁶. Das Bett oder der Haufen zeichnen sich in diesem Kontext immer wieder als ein Ort der Intimität aus, da es die Figuren immer wieder dorthin zieht. Dieser intime Ort wird letztlich ins Negative überführt. Sowohl in *Magic Afternoon* als auch in *Gespenster* wird der Haufen schlussendlich genutzt, um die Frauenfiguren auszunutzen und zu benutzen. Gleichzeitig hat der Haufen aber auch die Funktion, das gesamte Zimmer zu entblößen. Ähnlich verhält es sich mit dem Tisch in *Gespenster* und der Bücherschlacht in *Magic Afternoon*. Die äußere Unordnung, die durch das Zerstören der Bücher oder der Möbel entsteht, zeigt eine innerliche Unordnung der Figuren. Unausgesprochenes kann dadurch an die Oberfläche gelangen und die inneren Zustände der Figuren verdeutlichen.

Das Fenster fungiert als symbolische Schwelle zwischen Innen und Außen, in denen die Figuren sowohl physisch also auch psychisch begrenzt werden und ihre inneren Zustände reflektiert werden können. In beiden Fällen wird das Fenster immer wieder in das Geschehen integriert. Es wird entweder geöffnet oder geschlossen, oder es wird kurzzeitig nach draußen geschaut, was wie eine Sehnsucht nach dem, was draußen ist, erscheint. Das Schließen oder Öffnen des Fensters bedeutet einerseits Isolation von der Außenwelt und andererseits den Versuch, in die Ferne zu gelangen. Ein weiteres Beispiel dafür, wie der Raum oder sogar der Außenraum auf die Stimmungen der Figuren wirken kann, ist das Wetter, sowohl in Bezug auf die Geräusche als auch auf das Fenster und das Licht. Das Wetter kann in diesem Zusammenhang Aussagen über die jeweiligen Stimmungen im Raum liefern³⁰⁷. In *Magic Afternoon* und *Change* wird das Wetter angesprochen. In diesem Fall spielt das Fenster eine entscheidende Rolle, da es anfangs in *Magic Afternoon* eine Art Trennlinie zwischen dem düsteren Inneren und dem schönen Äußeren schafft. Das schöne Wetter draußen wird im starken Kontrast zum chaotischen Inneren gesetzt (vgl. WB 10). Auch in *Change* konnte dieser Kontrast zwischen der „Morgensonne“ (WB 55) draußen und dem inneren Chaos verdeutlicht werden. Je mehr die Situation in beiden Stücken eskaliert, desto schlechter wird das Wetter. Wenn anfangs das Fenster als eine Art Schwelle zwischen Innen und Außen fungiert, vermischen sich innen und außen schließlich vollständig; sie korrespondieren miteinander, indem das Äußere auf etwas verweist, das im Inneren geschieht. Sowohl die Tageszeiten als auch das Wetter spielen im Hinblick auf das Licht eine wichtige Rolle, da sie entscheidend für

³⁰⁶ Vgl. Gaston Bachelard (2021), S. 38.

³⁰⁷ Michael Andermatt (1987), S. 35.

die Atmosphäre sind. Wenn wir das Beispiel von *Change* erneut herannehmen, in dem die Morgensonne in Kontrast zum späteren Gewitter steht, wird deutlich, dass die Morgensonne eine helle, schöne und lockere Stimmung hervorruft, während das heftige Gewitter eine düstere und bedrückende Atmosphäre erzeugt.³⁰⁸

In den analysierten Stücken scheinen die Figuren immer wieder umherzuirren und Zufluchtsorte aufzusuchen, stoßen dabei jedoch stets an Grenzen, wodurch eine nervöse Atmosphäre entsteht. Die Tür steht auch in diesem Kontext für eine physische sowie psychische Begrenzung. Eigentlich besteht die Möglichkeit, diese Räume zu verlassen, wobei das Verlassen des Zimmers für viele Figuren eine scheinbar unüberwindbare Hürde darstellt. Das Problem, dass die Figuren Schwierigkeiten haben, diese Grenze zu überschreiten, könnte daran liegen, dass sie den Raum sowohl als Zufluchtsort als auch gleichzeitig als Gefängnis wahrnehmen.³⁰⁹ Einerseits möchten sie der Beengtheit entkommen, andererseits haben sie auch Angst vor dem unbekannten Draußen. In *Change* ist die Schwelle die die Tür zwischen dem Innen- und Außenraum darstellt, geringer als in *Magic Afternoon* und *Gespenster*. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass *Change* nicht auf einen Raum beschränkt ist, sondern zwischen mehreren Orten Bewegung stattfindet. In *Gespenster* ist vor allem Edi die Figur, die problemlos die Schwelle übertreten kann, wobei die Bewegungsfreiheiten für die anderen Figuren und vor allem für Magda stärker eingeschränkt sind. In *Magic Afternoon* scheinen vor allem Birgit und Charly stärker an das Innen gefesselt zu sein.

Der Unterschied zwischen einer Tür und einem Fenster liegt darin, dass man durch eine Tür hindurchgeht, sich tatsächlich draußen befindet und die äußere Umgebung wirklich erleben kann. Am Fenster besteht hingegen nicht die Möglichkeit, nach draußen zu gelangen, und daher kann die Realität nur beobachtet werden, jedoch nie wirklich aktiv erlebt oder erfasst werden. Die Welt wird uns hier anders gegenwärtig als bei der Tür.³¹⁰ Sowohl beim Fenster als auch bei der Tür wird ein Spannungsverhältnis zu dem Draußen aufgebaut. Dies manifestiert sich sowohl durch akustische Elemente wie Gewittergeräusche, das Läuten an der Tür oder Motorengeräusche als auch durch visuelle Aspekte. Diese Elemente schaffen eine bestimmte Spannung, die letztlich die Handlung immer wieder vorantreibt.³¹¹

Es können ebenfalls durch das Licht bestimmte Veränderungen im Raum festgehalten werden, die zur Entwicklung der Handlung beitragen und eine Atmosphäre stiften. In diesem Kontext spielt der Anschauungsraum eine entscheidende Rolle, da das Licht vor allem für das visuell

³⁰⁸ Vgl. Joachim Hintze (1969), 66.

³⁰⁹ Vgl. ebd., 111.

³¹⁰ Vgl. Otto Friedrich Bollnow (1963), S. 162.

³¹¹ Vgl. Frank C. Maatje (1975), S. 409.

Wahrgenommene steht und dazu dient, alles Gesehene zu verarbeiten³¹². Der dunkle Innenraum wird oft zum Ort der Konflikte, wobei das helle Außen die Befreiung bedeutet. In den Stücken kommen verschiedene Lichtquellen zum Einsatz. In *Magic Afternoon* liegt der Fokus vor allem auf natürlichem Licht oder Kerzenlicht, während in *Gespenster* oder *Change* vorwiegend künstliches Licht verwendet wird. Alle Lichtquellen durchfluten die Räume. In *Change* wird das Licht dann zusätzlich noch verwendet, um überhaupt den Raum erst sichtbar zu machen, da er am Anfang von Akten ganz dunkel erscheint. In *Magic Afternoon* wird beispielsweise vom hellen Licht draußen und dem dunklen, bedrückenden Inneren gesprochen. In *Change* wird der Raum durch künstliches Licht zum Verbergen oder Diskret sein abgedunkelt. Die Kontraste, die dadurch zwischen Innen und Außen geschaffen werden, wirken umso unheimlicher. In diesem Kontext wird das Licht auch als symbolisches Element verwendet. In *Magic Afternoon* symbolisiert der abgedunkelte Raum bei Charly eine Flucht vor der Realität, wobei es bei Birgit ein Unbehagen hervorruft. Die vielen verschiedenen Lichtverhältnisse in *Gespenster* reflektieren die Unruhe in den Charakteren.

Sowohl in *Magic Afternoon* als auch in *Gespenster* streifen die Figuren oft ziellos im Raum umher und stoßen dabei immer wieder an Grenzen. Der Raum bleibt dabei nie gleich, sondern wird durch die Bewegungen in ihm verändert.³¹³ Zudem sind sie in ihrer Bewegungsfreiheit stärker eingeschränkt, besonders durch die vollgestopften Zimmer. Im Kontrast dazu steht *Change*. Hier gibt es zunächst mehrere Schauplätze, wodurch die Bewegungen der Figuren weniger eingeschränkt sind. Dennoch kann auch hier festgestellt werden, dass die Figuren oft durch die Räume irren. Trotz solchen gelegentlichen Darstellungen, in denen das Herumgehen im Raum als Teil eines Gefühls des Eingesperrt seins erscheint, ist dies geringer als in den anderen Stücken. In allen Stücken wird jeweils eine Figur aktiv daran gehindert, den Raum zu verlassen: Birgit in *Magic Afternoon*, Magda in *Gespenster* und Rikki in *Change*. In den drei Fällen können noch weitere Arten von Gefängnissituationen festgestellt werden. Obwohl die Figuren grundsätzlich die Räume verlassen können, tun sie es nicht. Gemäß Foucault gibt es keine Kultur, die keine Heterotopien hervorbringt.³¹⁴ In den untersuchten Stücken von Bauer werden Gesellschaften dargestellt, die das Gegenbild der üblichen sozialen Ordnung veranschaulichen. Auch wenn es sich lediglich um verschiedene Arten von Gefängnissituationen in den Stücken handelt, repräsentieren sie dennoch die Idee von Gefängnissen. In den verschiedenen Räumen ist es spannend zu beobachten, inwiefern die

³¹² Vgl. Karl Dürckheim (2005), S. 40.

³¹³ Vgl. Michel de Certeau (2018), S. 345.

³¹⁴ Vgl. Michel Foucault: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam 1992, S. 40.

Figuren in ihren Handlungen eingeschränkt sind oder nicht³¹⁵. In den Stücken kann festgestellt werden, dass bestimmte Figuren in ihren Bewegungen und folglich auch in ihren Handlungen begrenzt sind, während andere Figuren eine größere Bewegungs- und Handlungsfreiheit genießen. In diesem Kontext ist die Betonung der Bewegung besonders wichtig, da nur durch Bewegungen die Aktionsräume erst entstehen³¹⁶. In den Stücken fällt zunächst auf, dass die männlichen Figuren häufig die Fluchtversuche der weiblichen Figuren behindern oder verhindern, wodurch die Bewegungsfreiheit bei den Frauenfiguren deutlich eingeschränkter ist als bei den männlichen Figuren.³¹⁷ Dadurch, dass aber zwei Figuren, jeweils Birgit in *Magic Afternoon* und Rikki in *Change*, die aufgesetzte Grenze überschreiten, werden sie einerseits von dem inneren Unbehagen dieser Gefängnissituation befreit und gehen andererseits in den nächsten gefährlichen und für sie unbekannten Raum.³¹⁸ Bauer schafft es immer wieder, die Handlungsunfähigkeit und Statik als auch die Flucht und die Bewegungsfreiheit zu thematisieren. Dabei zeigt er gleichzeitig die damit verbundenen Probleme und das Scheitern.³¹⁹

In allen Stücken werden viele verschiedene Geräusche verwendet, um Spannungen zu erzeugen und dadurch Stimmungen zu beeinflussen. Interessant ist zu beobachten, von wo die Geräusche stammen und wohin sie transportiert werden. Geräusche lassen sich aus dem äußeren Bereich in die Innenräume übertragen. Dabei entsteht eine Interaktion zwischen dem Innen- und Außenraum. Es handelt sich vor allem um natürliche Geräusche, die entweder Maschinengeräusche oder Naturlaute sind. Die Geräusche müssen also nicht zwangsläufig von innen stammen, sondern können auch von außen in den Innenraum integriert werden. Es ist wichtig zu betonen, dass die Geräusche sinnvoll in einen bestimmten Kontext eingebunden werden. Dadurch werden die Innenräume zum Draußen in Beziehung gesetzt.³²⁰ In den drei Stücken lassen sich zudem bewusst erzeugte Geräusche identifizieren, die gezielt Aufmerksamkeit erregen sollen, sowie natürliche Geräusche, die durch bestimmte Handlungen entstehen, jedoch nicht bewusst erzeugt werden. Desweiteren sieht die Geräuschkulisse in *Magic Afternoon* anders aus als in *Gespenster*. In *Magic Afternoon* wird oft ganz gezielt auf ein bestimmtes Geräusch aufmerksam gemacht, wohingegen die Geräusche in *Gespenster* indirekt

³¹⁵ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 55.

³¹⁶ Vgl. Roland Lippuner: Sozialer Raum und Praktiken: Elemente sozialwissenschaftlicher Topologie bei Pierre Bourdieu und Michel de Certeau. In: Stephan Günzel (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: Transcript 2007, S. 274-275.

³¹⁷ Vgl. Elisabeth Ströker (1965), S. 55.

³¹⁸ Vgl. Gerhard Hoffmann (1978), S. 589.

³¹⁹ Vgl. Gerhard Melzer (1981), S. 11.

³²⁰ Vgl. Reinhold Zimmer (1982), S. 194.

im Nebentext integriert werden, ohne dass offensichtlich die Aufmerksamkeit darauf gerichtet wird. Schließlich zeigen die Geräusche bezüglich des Wetters in *Magic Afternoon* und *Change* viele Ähnlichkeiten. Das Wetter verändert sich von einem anfänglich ruhigen und schönen Zustand zu einem immer intensiver werdenden Sturm, was die Geräuschkulisse zunehmend verstärkt. In beiden Fällen intensiviert sich die Geräuschkulisse parallel zur Entwicklung der Handlung und wird immer intensiver und lauter.

Im Theater kann die Musik auf unterschiedliche Weise hergestellt werden. Entweder singt oder musiziert der Schauspieler selbst, oder sie wird durch ein Orchester oder off-stage produziert.³²¹ Im Fall der drei untersuchten Stücke wird die Musik von den Figuren selbst mit Hilfe eines Plattenspielers wiedergegeben. Somit wird sie zwar vom Schauspieler produziert, aber weder gesungen noch von ihm musiziert. Die Musik wird durch den Plattenspieler als Requisit in Szene gesetzt, die von den Figuren gesteuert wird. In allen drei Stücken kann festgestellt werden, dass die Musik einen Einfluss auf die Stimmungen und Atmosphären im Raum ausübt, wobei nicht jeder die Musik gleich aufnimmt. Sie weist also auf die inneren Zustände der Figuren hin, die die Platten auflegen³²². Einige Figuren kann die Musik fröhlich oder energetisch stimmen, während sie andere Figuren reizt. Die Auswahl von leisen (vgl. WB 180) oder aufbrausenden (vgl. WB 27) Platten in *Magic Afternoon* signalisiert deren innerliche Entspannung, Unruhe oder Nervosität. In *Change* legte Guggi nach einem Streit mit ihrer Mutter das Lied „Fire“ (WB 52) auf, was eine laute und dramatische Atmosphäre erzeugt und Guggis innere Gefühle nach dem Streit widerspiegelt. Die genaue Nennung der Musikstücke variiert in den Stücken. In *Magic Afternoon* wird sie sehr konkret genannt, während in *Gespenster* nur wenig Konkretes über die Musik mitgeteilt wird. In diesem Zusammenhang können außerdem bezüglich des Auflegens der Platten unterschiedliche Machtverhältnisse analysiert werden. In *Magic Afternoon* und *Change* sind es hauptsächlich die männlichen Figuren, die Platten auflegen, während dies in *Gespenster* seltener der Fall ist. Dies führt dazu, dass vor allem die Männer die Stimmungen im akustischen Raum prägen. In der Krankenhausszene von *Change*, als Blasi und sein Anhang mit lauter Musik ins Krankenhaus eindringen, empfinden einige Patienten dies als störend, während es andere in eine positive Stimmung versetzt (vgl. WB 86). Ähnliche Situationen werden auch in *Magic Afternoon* beobachtet, wenn Charly und Joe im Drogenrausch die Musik laut aufdrehen und sich dabei gut fühlen, während Birgit sich davon gestört fühlt und die Lautstärke reduziert (vgl. WB 31). Ob es sich nun genauer um eine Verführungsszene wie in *Change* und *Magic Afternoon* oder um

³²¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983), S. 173.

³²² Vgl. Karl Dürckheim (2005), S. 68-70.

eine intime Szene wie in *Gespenster* handelt, alle haben etwas gemeinsam: die Musik spielt eine wichtige Rolle. Die Platten werden je nach Stück mal mehr, mal weniger präzise beschrieben, wobei die Ziele meistens eindeutig sind. Selbst wenn, wie im Fall von *Magic Afternoon*, nur von einer „x-beliebigen“ (WB 18) Platte die Rede ist, ist das Ziel dieser dennoch offensichtlich. In *Change* oder *Gespenster* werden gerade die Platten in einem solchen Zusammenhang detaillierter beschrieben. In allen drei Fällen ist das Ziel eindeutig: der Versuch, die Frau in Stimmung zu bringen. In *Magic Afternoon* wird die Musik also nie genauer beschrieben, wenn es darum geht, die männliche Lust zu befriedigen. In *Gespenster* hingegen wird während des gesamten Stücks nur selten auf bestimmte Lieder oder Interpreten Bezug genommen. Gerade aber in der intimen Szene wird die Platte genau benannt. Schließlich wird auch in *Change* während der Verführungsversuche im Gegensatz zu *Magic Afternoon* die Musik präzisiert.

5. Fazit

Diese Untersuchung zeigt auf, welche Funktionen Räume in den Werken von Wolfgang Bauer hinsichtlich ihrer Atmosphären und der Stimmungen der Figuren spielen und welche symbolischen Bedeutungen sich daraus ableiten lassen. Der Fokus lag darauf zu untersuchen, inwiefern der Raum einen Einfluss auf die Figuren ausübt und wie er gleichzeitig genutzt wird, um Stimmungen und Atmosphären widerzuspiegeln. Da diese Arbeit Dramentexte behandelt, stand besonders der Nebentext im Vordergrund, der durch den Raum auf unterschiedliche Art und Weise darstellen und Informationen zum Bühnenbild, zu den Figuren oder Bewegungen übermitteln kann. Ohne den Nebentext gäbe es keinen Raum und ohne den Raum wäre es nahezu unmöglich, Aufschlüsse oder Offenbarungen über die inneren Konflikte oder Gefühle der Figuren zu erhalten. Die Verbindung zwischen Text und Raum wird mithilfe des Nebentextes vertieft, wodurch er als einer der entscheidenden Bestandteile eines Dramas und somit auch für die Raumanalyse erforderlich ist. Neben dem Nebentext wurde eine weitere Theorie berücksichtigt, die notwendig war, um die individuellen Wahrnehmungen der Figuren im Raum festzuhalten. Eine phänomenologische Analyse wurde durchgeführt, wobei verschiedene Ansätze zur Phänomenologie des Raumes im Mittelpunkt standen. Die Autoren setzen sich vor allem mit dem Subjekt auseinander, das seinen Raum individuell erfährt und wahrnimmt. Da der phänomenologische Raum einen entscheidenden Beitrag zur Analyse leistet, wurde eine tiefgründige Auseinandersetzung damit durchgeführt, wobei drei weitere Ansätze genauer betrachtet wurden. Im gestimmten Raum zeigte sich, dass die Atmosphäre eine sehr wichtige Rolle spielt, da sie emotional geprägt ist. Sie entsteht aus dem Verhältnis zwischen dem, was das Subjekt empfindet, und den Eigenschaften des Raumes. Sie beeinflusst aktiv das Erleben der Subjekte im Raum, wobei der Raum durch seine Ausdrucksfülle und Sinnhaftigkeit geprägt ist. Im Aktionsraum werden zielgerichtete Handlungen durch das Subjekt durchgeführt. Dieser ist dadurch bestimmt, welche spezifischen Handlungen in ihm möglich sind. Das Subjekt steht in diesem Raum orientiert, wobei der praktische Nutzen und die Brauchbarkeit der Dinge im Vordergrund stehen und ihnen Bedeutung verleihen. Im Anschauungsraum spielt die sinnliche Anschauung und Wahrnehmung eine entscheidende Rolle. Er stellt einen Fernraum dar, in dem der Körper durch das Sehen über sich hinausgeht. In dieser Analyse standen die Räume in den Dramentexten von Bauer im Vordergrund, die eine enge Verbindung und Interpretation zwischen dem individuellen Subjekt und dem Raum ermöglichten. Gleichzeitig spielte der symbolische Raum eine wichtige Rolle, da er bestimmten Elementen Bedeutungen zuschreiben kann und somit die Zeichenhaftigkeit des Raumes im Text betont.

In dieser Arbeit wurden unterschiedliche Elemente aus den Dramentexten von Wolfgang Bauer herangezogen. Bei den analysierten Dramentexten handelt es sich um *Magic Afternoon*, *Change* und *Gespenster*. Diese drei Stücke enthalten relevante Aspekte, die für die Analyse von Bedeutung waren. Zunächst wurden die Räume im Allgemeinen beschrieben, wobei zunächst ihre Beschaffenheit und Raumausstattung betrachtet wurden. Es wurde außerdem untersucht, ob es sich um hermetisch abgeschlossene und reale Räume handelt und wie die Figuren in diesen Räumen positioniert sind. Es wurde zuletzt ein Bezug zwischen den Räumen und den Szenen hergestellt. Desweiteren wurden Requisiten in den Räumen analysiert und ihre Wechselwirkung mit den Figuren betrachtet. Je nach Stück wurden unterschiedliche Requisiten näher in den Blick genommen, die jedoch teilweise miteinander verzweigt sind. Zunächst wurde in allen drei Stücken die Rolle des Plattenspielers näher in den Blick genommen. Dann wurde in *Magic Afternoon* das Bett, das Telefon und die Bücher analysiert, in *Gespenster* der Haufen aus Möbeln, Kleidern und Geschirr sowie weitere Requisiten und in *Change* die Kleidung näher betrachtet. Requisiten tragen nicht nur symbolische Bedeutung, um die unterschiedlichen Figuren zu charakterisieren und ihre Gefühle zu verdeutlichen, sondern sie tragen auch dazu bei, eine bestimmte Atmosphäre und Stimmung im Raum zu schaffen. Sie werden genutzt, um bestimmte Handlungen im Raum voranzutreiben. Es wurden unter anderem unterschiedliche Raumwahrnehmungen und Grenzüberschreitungen analysiert, wobei die Fenster, die Türen, das Licht sowie die Bewegungen und die Statik eine bedeutende Rolle spielten. Kontraste zwischen Nähe und Ferne, Enge und Weite sowie Innen und Außen waren in diesem Kontext besonders relevant. Die Analyse ermöglichte es, den untersuchten Raum aus individuellen und subjektiven Perspektiven zu dokumentieren, die für die Figuren oft als beengend oder sogar feindlich erschienen. Der akustische Raum in den Stücken, in denen insbesondere Geräusche und Musik im Vordergrund standen, nahm bei Wolfgang Bauer eine besondere Stellung ein, da er bewusst eingesetzt wurde, um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen und somit Einfluss auf die Stimmungen zu nehmen. Dabei können Geräusche und Musik sowohl bewusst als auch unbewusst von den Figuren eingesetzt werden. Obwohl die untersuchten Gegenstände vielversprechende Ansätze für die Analyse von Wolfgang Bauers phänomenologischen Räumen boten, bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass sie überall die gleiche Bedeutung trugen und daher gleich zu interpretieren waren. Im Analyse- und Diskussionsteil konnten Differenzen festgestellt werden, was nun zu den eigentlichen Forschungsfragen führt.

Die zentrale Frage lautet: Inwiefern wirken die Atmosphären der Räume auf die Stimmungen der Figuren ein und welche symbolischen Bedeutungen lassen sich daraus ableiten?

Bestimmte Elemente im Raum spielten eine wichtige Rolle dabei, spezifische Stimmungen in den Figuren hervorzurufen. Durch eine phänomenologische Betrachtung wurde deutlich, dass die Bewegungen des Subjekts im Raum viele Aufschlüsse über bestimmte Zustände liefern konnten. Die Figuren bewegten sich oft nervös und hastig durch den Raum oder blieben bewegungslos stehen, wobei neben der Tür insbesondere das Fenster genauer betrachtet wurde. Das Fenster wurde immer wieder zu einem zentralen Anziehungspunkt, vor allem in *Magic Afternoon*. Es fungierte als symbolischer Übergang, der eine Verbindung zwischen Innen und Außen herstellte. Eine ähnliche Rolle wie das Fenster übernahm dabei das Telefon. Beide Objekte konnten Spannungen innerhalb des Raumes erzeugen, indem sie ein Gefühl von Enge oder Weite auslösten und eine Brücke zur Außenwelt schlugen, worauf die Figuren entsprechend reagierten. Ein gutes Beispiel dafür war das geschlossene oder offene Fenster, das individuelle Gefühle bei den Figuren hervorheben konnte. In *Magic Afternoon* bevorzugte Charly beispielsweise das geschlossene Fenster, also die Enge, um sich der Realität zu entziehen, während Birgit das Offene, die Ferne und die Freiheit draußen suchte. Die Figuren stießen immer wieder an Grenzen und suchten nach Zufluchtsorten, fanden jedoch in diesen Räumen keine dauerhafte Sicherheit. Das Draußen war der einzige wirkliche Zufluchtsort, aber für viele Figuren stellt die Tür eine unüberwindbare Hürde dar. Die Figuren setzten sich entweder selbst in eine Gefängnissituation oder wurden durch männliche Figuren an der Flucht gehindert. Für die männlichen Figuren bedeutete die Flucht nach draußen oft Angst und Bedrohung, während die Frauenfiguren die Flucht mit Freiheit assoziierten.

Zwischen den Stücken wurde auch ein bedeutsamer Unterschied festgestellt: Während in *Magic Afternoon* und *Gespenster* die äußere Erscheinung das Innere der Figuren widerspiegelt, steht *Change* im Kontrast dazu. Das äußere Aussehen scheint anfangs nicht mit dem Inneren übereinzustimmen. Letztlich wurde jedoch festgehalten, dass dies nur als trügerischer Schein ist und dass in allen Stücken die Figuren innerlich ‚kaputt‘ sind. In diesem Zusammenhang wurde zudem festgestellt, dass die Räume Aufschluss über den sozialen und ökonomischen Statuts der Figuren geben können, was jedoch nicht zwangsläufig deren inneres Befinden offenbart, wie es im Fall von *Change* gezeigt wurde.

In dieser Analyse darf jedoch eine der zentralsten Rollen nicht vernachlässigt werden: die des Nebentextes. Nur durch den Nebentext kann eine lebendige Atmosphäre geschaffen werden, indem nicht nur detaillierte Beschreibungen des Raumes festgehalten werden, sondern der Raum auch durch körpersprachliche Elementen wie Bewegungen oder Geräusche belebt wird.

Eine weitere Frage, die sich diesbezüglich ergab, war, inwiefern der Raum, unter anderem auch von den Figuren selbst, genutzt wird, um eine Atmosphäre zu schaffen, die ihre inneren Stimmungen widerspiegelt?

Bauers Räume fungieren als Orte, die ein Spiegelbild unserer Gesellschaft darstellen. Insbesondere integriert er negative Orte, die als eine Art symbolische Gefängnisse dienen. Obwohl die Innenräume scheinbar Schutz bieten sollen, fühlen sich die Figuren oft, vor allem in *Magic Afternoon* und *Gespenster*, in ihnen gefangen, ohne die Möglichkeit der Flucht. Diese Räume werden äußerlich so stark ins Negative gewendet, dass sie auch die inneren Zustände der Figuren widerspiegeln. Das Draußen, das oft als bedrohlich und unbekannt interpretiert wird, scheint jedoch gerade bei Bauer Schutz und Freiheit zu ermöglichen. Die Ergebnisse zeigen auch, dass das Wetter eine wichtige Rolle spielt, um einerseits einen Kontrast zwischen dem düsteren Innen und dem schönen Außen herzustellen und andererseits darauf vorzubereiten, dass ein Unheil immer näher kommt. In diesem Zusammenhang lassen die Lichtverhältnisse auf bestimmte Rückschlüsse zu. Während Charly den Raum abdunkelt und darin Schutz sucht, ruft der abgegrenzte und verdunkelte Raum bei Birgit Unruhe und Angst hervor. Das Licht trägt also eine symbolische Bedeutung, da es individuelle Wahrnehmungen und daraus resultierende Stimmungen beeinflusst. Die Figuren nutzen ihren Raum, um immer wieder bestimmte emotionale Zustände festzuhalten. Wenn sie beispielsweise den Raum um sich herum zerstören, deutet dies auf eine innere Zerrissenheit hin. In diesem Zusammenhang spielt auch die Musik und mit der Musik der Plattenspieler als Requisit eine wichtige Rolle, da die Musikkwahl und das Auflegen der Platten dazu beitragen, eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen und somit auch individuelle Emotionen auszulösen und die inneren Zustände an die Oberfläche zu bringen. Die Analyse der Requisiten und wie sie von den Figuren in das Geschehen integriert werden, zeigt mehrere Ansätze auf. Es konnte insgesamt festgehalten werden, dass die Requisiten wie das Bett oder der Haufen als eine Art Zufluchtsort dienen und gleichzeitig später ins Negative überführt werden können. Ebenso können Entwicklungen der Figuren anhand der Requisiten festgehalten werden. Die Bücher oder der Tisch können durch die Zerstörungen die inneren Konflikte der Figuren verdeutlichen. Die Requisiten dienen dazu, Unausgesprochenes an die Oberfläche zu bringen, wodurch die inneren Zustände sehr deutlich zur Schau gestellt werden können, ohne dass die Figuren explizit etwas sagen müssen. Generell lässt sich feststellen, dass der Raum einen erheblichen Einfluss auf die Stimmungen und somit auf die Handlung ausübt. Er ist nicht bloß im Nebentext als Schauplatz präsent, sondern wird in das Stück integriert, sodass er das Geschehen beeinflusst und aktiv am Geschehen teilnimmt. Dabei beschränkt sich seine Funktion nicht darauf, Stimmungen zu erzeugen, sondern er

fungiert auch als Indikator für die Gemütsverfassung der Figuren in den Stücken. Der Raum erhält einen symbolischen Charakter, der tiefgreifende Themen aufzeigen kann. In Bauers Dramen manifestiert sich dies in Form von Zerfall, Chaos, Instabilität, Unruhe, Bedrohlichkeit und klaustrophobischen Zuständen.

Die Untersuchung der Raumkonstellationen in den Damentexten von Wolfgang Bauer trägt zur bestehenden literaturwissenschaftlichen Forschung im Bereich der Raumtheorien bei. Neben der phänomenologischen Analyse über Räume wurden insbesondere die symboltragenden Räume näher in den Blick genommen, was in diesen Forschungsbereichen eine bedeutende Rolle spielt. Die Verknüpfung der Damentexte mit den Raumtheorien, insbesondere die Verbindung zwischen dem Nebentext und den Raumtheorien, eröffnet neue Perspektiven für weitere Analysewege im Kontext der Damentexte. Die Perspektivierung auf bestimmte Elemente ermöglicht unterschiedliche Herangehensweisen, um zu dokumentieren, wie im Raum bestimmte Atmosphären und Stimmungen entstehen. Die erhaltenen Ergebnisse wurden im Kontext der Raumtheorien untersucht und erweitert. Dabei wurden verschiedene Theorien herangezogen, die sich vor allem mit den Räumen in phänomenologischer Hinsicht auseinandersetzen.

Die Analyse des symbolischen Raumes zieht, wie bedeutungstiftende Elemente in Dramen eingesetzt werden, um die Zeichenhaftigkeit des Raumes zu analysieren. Die Betrachtung der Requisiten und ihrer Symbolhaftigkeit unterstreicht die Bedeutung des symbolischen Raumes. Dennoch deckt der Raum Bauers nicht alles ab und beantwortet nicht alle Fragen. Weitere Studien könnten den von Wolfgang Bauer analysierten Raum mit den Werken anderer Autoren vergleichen, um weitere Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten. Diese Vergleiche könnten auch epochenübergreifend durchgeführt werden, um Veränderungen über die Zeit hinweg festzustellen. Zudem könnte die Analyse auf ein bestimmtes Werk eingeschränkt werden, um tiefer in bestimmte Aspekte einzutauchen, die hier nicht behandelt wurden. Darüber hinaus könnte die Untersuchung auf weitere Disziplinen ausgeweitet werden, beispielsweise durch den Vergleich und die Integration von Architektur- oder Theaterwissenschaften in die literaturwissenschaftliche Analyse. Diese erweiterten Analyseperspektiven könnten dazu beitragen, die Bedeutung von Räumen in Damentexten weiter zu vertiefen.

6. Abstract

Das Verständnis, wie Wolfgang Bauer die Räume in seinen Theaterstücken literarisch gestaltet und sie zu Interaktionszwecken mit seinen Figuren nutzt, um bestimmte Wirkungen zu erzielen, ist ein wichtiges Thema im Zusammenhang mit Raumtheorien.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, unterschiedliche phänomenologische Raumkonstellationen in drei Theaterstücken – *Magic Afternoon*, *Gespenster* und *Change* – zu analysieren. Dazu wurde folgende Forschungsfrage formuliert: *Inwiefern wirken die Atmosphären der Räume auf die Stimmungen der Figuren ein und welche symbolischen Bedeutungen lassen sich daraus ableiten?*

Um die Forschungsfrage zu beantworten, wurden die Räume auf einer phänomenologischen und symbolischen Grundlage analysiert, wobei hauptsächlich der Nebentext herangezogen wurde. Außerdem wurden die Räume im Allgemeinen sowie die Requisiten, die Fenster, die Türen, das Licht, die Bewegungen und der akustische Raum untersucht. Die Analyse berücksichtigte, wie die Figuren die Räume erleben, welche Atmosphären vermittelt werden und wie sie die Stimmungen beeinflussen sowie welche Bedeutungen daraus abgeleitet werden können. Es war wichtig zu analysieren, wie die Räume auf die Figuren wirken und gleichzeitig, wie die Figuren den Raum nutzen, um ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen.

Die Untersuchung der Theaterstücke hat gezeigt, dass die Räume entscheidend bei der Schaffung für die Atmosphären, Stimmungen und symbolischen Bedeutungen sind. Sie wirken auf die inneren Zustände der Figuren ein und nehmen eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der Handlungen in den Stücken ein. Durch ihre jeweilige Gestaltung beeinflussen sie die Stimmungen der Figuren und dienen gleichzeitig als Spielfläche, auf der die Figuren ihr inneres Befinden nach außen tragen können.

Die Gesamtergebnisse betonen das Potenzial für literaturwissenschaftliche Untersuchungen phänomenologischer Räume in Theaterstücken. Sie zeigen, wie Räume und seine Wirkungen auf die Figuren analysiert werden können und wie diese im Nebentext eine relevante Bedeutung in Bezug auf die Figuren erlangen.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

- Bauer, Wolfgang: Magic Afternoon. In: Melzer, Gerhard (Hg.): Wolfgang Bauer. Werke in sieben Bänden. Zweiter Band. Schauspiele 1967-1973. Graz – Wien: Droschl 1986, S. 9-40.
- Bauer, Wolfgang: Change. In: Melzer, Gerhard (Hg.): Wolfgang Bauer. Werke in sieben Bänden. Zweiter Band. Schauspiele 1967-1973. Graz – Wien: Droschl 1986, S. 41-98.
- Bauer, Wolfgang: Gespenster. In: Melzer, Gerhard (Hg.): Wolfgang Bauer. Werke in sieben Bänden. Zweiter Band. Schauspiele 1967-1973. Graz – Wien: Droschl 1986, S. 159-201.

7.2. Sekundärliteratur

- Andermatt, Michael: Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka. Bern: Peter Lang 1987. (Zürcher germanistische Studien Bd. 8)
- Antonic, Thomas: Wolfgang Bauer: Werk, Leben, Nachlass, Wirkung. Klagenfurt: Ritter 2018.
- Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch ¹⁴2021.
- Becker, Claudia: Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink 1990.
- Berndt, Frauke und Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2013. (Grundlagen der Germanistik Bd. 53)
- Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre. München: Wilhelm Fink ²2013.
- Böhme, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Böhme, Hartmut (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart – Weimar: Metzler 2005, S. IX-XXIII. (Germanistische Symposien. Berichtsbände Bd. 27)
- Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. Stuttgart: W. Kohlhammer 1963.
- Carlson, Marvin: Theatre Semiotics. Signs of Life. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press 1990.
- De Certeau, Michel: Praktiken im Raum (1980). In: Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁹2018, S. 343-353.
- Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin: Gruyter 2009. (Narratologia. Contributions to Narrative Theory Bd. 22)
- Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁹2018.
- Dürckheim, Karl: Untersuchungen zum gelebten Raum. Erlebnisswirklichkeit und ihr Verständnis. Systematische Untersuchungen II. In: Hasse, Jürgen (Hg.): Graf Karlfried von Dürckheim Untersuchungen zum gelebten Raum. Frankfurt am Main: Selbstverlag Institut für Didaktik der Geografie 2005, S. 11-108. (Natur – Raum – Gesellschaft Bd. 4)
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Gunter Narr ²1988.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam 1992, S. 34-46.
- Gölz, Walter: Dasein und Raum. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein. Tübingen: Max Niemeyer 1970. (Forschungen zur Pädagogik und Anthropologie Bd. 11)
- Gosztonyi, Alexander: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften. Band 2. München - Freiburg: Karl Alber 1976. (Orbis Academicus Bd. I/14, 2)

- Günzel, Stephan: Einleitung. In: Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁹2018, S. 19-43.
- Günzel, Stephan: Einleitung. In: Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁹2018, S. 105-128.
- Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart - Weimar: Metzler 2010.
- Hallet, Wolfgang: Fictions of Space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitutionen. In: Hallet, Wolfgang und Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 81-114.
- Hauthal, Janine: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur >Bühne< des Textes: Inszenierungen des Raumes im Drama zwischen *mise en scène* und *mise en page*. In: Hallet, Wolfgang und Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 371-398.
- Herman, David u.a.: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London – New York: Routledge 2005.
- Hillebrand, Bruno: Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum (1971). In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 417-464. (Wege der Forschung Bd. 418)
- Hintze, Joachim: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg: N. G. Elwert 1969. (Marburger Beiträge zur Germanistik Bd. 24)
- Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978.
- Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin: Erich Schmidt 2003. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften Bd. 6)
- Küter, Bettina: Mehr Raum als sonst. Zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1154)
- Lippuner, Roland: Sozialer Raum und Praktiken: Elemente sozialwissenschaftlicher Topologie bei Pierre Bourdieu und Michel de Certeau. In: Günzel, Stephan (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: Transcript 2007, S. 265-278.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink ³1989.
- Maatje, Frank C.: Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum (1968/69). In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 392-416. (Wege der Forschung Bd. 418)
- Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Einführung in das Gesamtwerk. Königstein: Athenäum 1981.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: Gruyter ⁶1966. (Phänomenologisch-Psychologische Forschungen Bd. 7)
- Meyer, Herman: Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst (1957). In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 208-231. (Wege der Forschung Bd. 418)
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang und Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009, S. 33-52.

- Ott, Michaela: Raum. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart – Weimar: Metzler 2003, S. 113-148. (Postmoderne – Synästhesie Bd. 5)
- Pascu, Eleonora: Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation. Timisoara: Excelsior 2000.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink ¹¹2001.
- Schmiedt, Helmut: *Penny Lane* und *Back Street Girl* in *Magic Afternoon*. Die Musik in einem Schauspiel von Wolfgang Bauer. In: Hassel, Ursula und Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions. University College Dublin. 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg 1992, S. 167-176. (Stauffenburg Colloquium Bd. 23)
- Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler ²2017.
- Spurr, David: *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2012.
- Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1965. (Philosophische Abhandlungen Bd. 25)
- The Doors: Light my fire. <https://www.songtexte.com/songtext/the-doors/light-my-fire-7bd5ee28.html> (08.05.2024)
- Zimmer, Reinhold: *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext*. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982. (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte Bd. 274)