

**Lenkung und Ablenkung: Modalitäten der Führung.  
Regiebemerkungen als Steuerungsmittel und Schriftmedien als  
Darstellungsgegenstand in Dramentexten von John von Düffel,  
Peter Handke und Franz Xaver Kroetz**

DISSERTATION  
der Universität St. Gallen,  
Hochschule für Wirtschafts-,  
Rechts- und Sozialwissenschaften  
sowie Internationale Beziehungen (HSG)  
zur Erlangung der Würde eines  
Doktors der Sozialwissenschaften

vorgelegt von

**Serge Honegger**

von Wald (Zürich)

Genehmigt auf Antrag von

**Frau Prof. Dr. Ulrike Landfester**

und

**Herrn Prof. Dr. Jörg Metelmann**

Dissertation Nr. 4779

Sautercopy, 8001 Zürich, August 2018

Die Universität St. Gallen, Hochschule für Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaften sowie Internationale Beziehungen (HSG), gestattet hiermit die Drucklegung der vorliegenden Dissertation, ohne damit zu den darin ausgesprochenen Anschauungen Stellung zu nehmen.

St. Gallen, den 29. Mai 2018

Der Rektor:

Prof. Dr. Thomas Bieger

Publikationsvermerk: Die Dissertation erscheint 2018 unter dem Titel *Lenkung und Lenkung. Regiebemerkungen bei John von Düffel, Peter Handke und Franz Xaver Kroetz* im Schwabe Verlag Basel/Berlin.



## Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung .....	i
Abstract .....	ii
Abkürzungsverzeichnis und Schreibweisen.....	iii
1 Einleitung .....	1
1.1 Gegenstand: Regiebemerkungen .....	1
1.2 Forschungsfrage: Regiebemerkungen als Mittel der Steuerung.....	10
1.3 Theoretische Grundlagen und Aufbau der Studie .....	12
Erster Teil: Grundlagen .....	16
2 Regiebemerkungen.....	16
2.1 Inhaltsübersicht zum zweiten Kapitel.....	16
2.2 Die Aufführungsbestimmung dramatischer Texte.....	17
2.3 Das Verhältnis des Theaters zur Ordnung der Schrift .....	23
2.4 Zur Funktion von Regiebemerkungen im dramatischen Text.....	27
2.5 Zwei Autoritäten: Schrift und Regie .....	33
2.6 Fragmentarische Geschichte der Regiebemerkungen.....	39
3 Steuerung und Schrift .....	57
3.1 Inhaltsübersicht zum dritten Kapitel .....	57
3.2 Kommunizieren und Organisieren mit Texten .....	58
3.3 Die Begriffe ‹Lenkung›, ‹Steuerung› und ‹Regelung›.....	61
3.4 Lenkungspraktiken und Schriftlichkeit .....	63
3.5 Szenarioplanung: Steuerungsmodelle der Ökonomie.....	67
3.6 Das Management in der kulturellen Ordnung der Schrift.....	75
3.7 Führungsmodalitäten schriftlicher Texte.....	80
3.8 Das postalische Prinzip der Kommunikation.....	88
3.9 Dramatische Texte als Sprechakte in schriftlicher Form .....	91
3.10 Das Steuerungsziel dramatischer Texte: Transformationen.....	97
Zweiter Teil: Analyse der Dramentexte .....	101
4 Das Mündel will Vormund sein (Peter Handke).....	101
4.1 Inhaltsübersicht zum vierten Kapitel.....	101
4.2 Uraufführung und Rezeption .....	102
4.3 Steuerungshandeln: Der Antrieb des Wollens .....	103
4.4 Steuerungsloses Stegreifspiel der Commedia dell’arte.....	108
4.5 Autorität und symbolisches Kapital von Texten.....	113
4.6 Selbststeuerung: Fluch und Segen eigenverantwortlichen Handelns .....	119
4.7 Aufstand gegen autoritäre Inszenierungen der Schrift .....	124
4.8 Ergebnisoffene Spiele als Steuerungsziel.....	128

4.9	Die Vormundschaft des Textes.....	133
5	Wunschkonzert (Franz Xaver Kroetz).....	137
5.1	Inhaltsübersicht zum fünften Kapitel .....	137
5.2	Uraufführung und Rezeption .....	138
5.3	Steuerungszwänge einer ausdifferenzierten Gesellschaft .....	141
5.4	Steuerung des Begehrens: Reklame und Werbung.....	145
5.5	Mephistophelische Medienangebote: Begehrenssteuerung.....	152
5.6	«Handlungsvorlagen» und «Gebrauchsanweisungen» als Mittel der Steuerung.....	156
5.7	Programm der Gegensteuerung .....	160
6	Die Stunde da wir nichts voneinander wussten (Peter Handke).....	165
6.1	Inhaltsübersicht zum sechsten Kapitel .....	165
6.2	Uraufführung und Rezeption .....	166
6.3	Zum Modus der Autoreflexivität im literarischen Text.....	168
6.4	Die Zeit in der Schrift.....	177
6.5	Steuerung von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung .....	180
6.6	Messianischer Lenkungsmodus: «Kommt, mir nach!» .....	183
6.7	Ambivalenzen der Steuerung: Steuern und Gesteuert-Werden .....	186
6.8	Die Schrift als unvergängliches Mittel der Steuerung.....	189
6.9	Magie und Manipulation: Der Zauber der Schrift.....	191
6.10	Transparentes Geschehens und Opazität des Schriftlichen .....	197
6.11	Was tun? – Wortorakel und Steuerungshoffnung .....	200
7	Die Unbekannte mit dem Fön (John von Düffel).....	205
7.1	Inhaltsübersicht zum siebten Kapitel .....	205
7.2	Uraufführung und Rezeption .....	206
7.3	Untote Musen und Dramen des Schreibens.....	207
7.4	Unbekannte perlokutionäre Nachspiele der Schrift .....	215
7.5	Textsignale des Epischen .....	217
7.6	«Stumme Hilferufe»: Die Suche nach dem Theater der Gegenwart .....	219
8	Schlussbetrachtung .....	223
	Literaturverzeichnis.....	235
	Dank .....	280
	Lebenslauf .....	283



## Zusammenfassung

Die Studie beschäftigt sich mit der Steuerung von Handlungen durch Sprache und Schrift. Ihr Gegenstand bilden vier Dramentexte von John von Düffel, Peter Handke und Franz Xaver Kroetz. Allesamt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden, lässt sich an ihnen ein verändertes Verständnis von Führung und ‹Leadership› ablesen. Dieses verabschiedet sich von tendenziell hierarchisch strukturierten Organisationsprinzipien sowie determinierenden Planbarkeits- und Kontrollvorstellungen, um sich vermehrt den paradoxalen Wirkkräften im Spannungsfeld von ‹Vorschreiben› und ‹Offenlassen› zuzuwenden. Auf der poetologischen Ebene reflektieren die Autoren in den vier Dramentexten u. a. die entmaterialisierenden Effekte der aufkommenden digitalen Medien am Ende des 20. Jahrhunderts sowie die diesbezüglichen Wirkungen auf die schriftkulturelle Ordnung. Die Argumentation verfolgt das Ziel, mittels einer interdisziplinären Perspektive einerseits auf die fundamentale Sprachabhängigkeit von Praktiken der Führung und andererseits auf die Ambivalenzen jeglicher Steuerungsvorgänge aufmerksam zu machen. Materialisiert sich das lenkende Handeln in Texten, akzentuieren sich die Schwierigkeiten der Verständigung aufgrund des schriftlichen Kommunikationskanals. Sowohl die Stärke als auch die Schwäche des Steuerungsmittels ‹Text› beruht darauf, dass mit Gegenlektüren, Umdeutungen und unvorhersehbaren Schlussfolgerungen gerechnet werden muss. In den Fokus gerückt wird von der vorliegenden Arbeit der Umstand, dass ein Geschehen, das auf einem schriftlichen Szenario beruht, nicht nur aus präskribierten Reden und Handlungen, sondern aus einer Vielzahl nichtsprachlicher Elemente und unvorhersehbarer kontextueller Phänomene besteht. Der erste Teil der Studie arbeitet die Funktion der Regiebemerkungen im Dramentext heraus und diskutiert den Begriff der ‹Steuerung› in Bezug auf Kommunikationssituationen, die von der Ordnung der Schrift bestimmt sind. Der zweite Teil ist den Einzelanalysen der vier Dramentexte gewidmet. Darin werden diskursive Strukturen der Koordinierung favorisiert. Diese Art der Steuerung kontrastiert mit Führungsmodellen, wonach Prozesse eindeutig, geregelt, programmiert und standardisiert abzulaufen haben. Eine Modalität der Führung, die sich der paradoxalen und ambivalenten Aspekte bewusst ist, vermag in einer strategischen Perspektive des Kommunizierens Handlungsoptionen zu schaffen, indem die Adressaten zu interpretativen Entscheidungen herausgefordert und damit in Aktivität versetzt werden.

## **Abstract**

### **Control and deflection**

Direction tools: stage directions as means of control and written media as the object of portrayal in dramas by John von Düffel, Peter Handke and Franz Xaver Kroetz

The study addresses the control of actions through language and writing. The work takes as its subject four dramas by John von Düffel, Peter Handke and Franz Xaver Kroetz. The discussion intends to highlight directional practices' fundamental dependence on language. If the controlling action is evident in texts, the difficulties of comprehension are accentuated by writing as the communications channel. The strength and weakness of <text> as a tool for direction lies in the fact that alternative readings, interpretations and unpredictable conclusions are to be expected. The dramas selected mainly consist of stage directions. They emphasise the fact that a theatrical event consists not only of prescribed speeches, but also of multiple non-linguistic phenomena. Readers only perceive these, though, when they are elevated into words.

The first part of the study carves out the literary history references in the stage direction text space. The interdependency between directing and staging also come under discussion. The term <control> is discussed in the context of communications situations that are determined by the writing's order. The second part is devoted to individual analysis of the four dramas and focuses on two questions: how is the controlling effect of written media expressed in literary portrayal? And what narrative methods do the authors use to control the reader? The four dramas by John von Düffel, Peter Handke and Franz Xaver Kroetz favour discursive coordination structures. The authors expect creative cooperation from the reader. This type of control contrasts with direction models in which processes must elapse in a clear, regulated, programmed and standardised manner. The four dramas give priority to polysemous phenomena and linguistic games. The way they are conveyed increases, rather than reduces, the complexity. This direction tool is capable of creating plot options by challenging the reader to make interpretative decisions and thereby rousing them to act.

## Abkürzungsverzeichnis und Schreibweisen

ders.	derselbe
dies.	dieselbe
ebd.	ebenda
Einf. i. O.	Einfügung im Original
Einf. SH	Einfügung von Serge Honegger
f.	folgende Seite
Fn.	Fussnote
Herv. i. O.	Hervorhebung im Original
Herv. SH	Hervorhebung von Serge Honegger
u. Z.	unserer Zeit
v. u. Z.	vor unserer Zeit

Metasprachlich verwendete Ausdrücke werden in einfache Anführungszeichen gesetzt. Doppelte Anführungszeichen weisen Textstellen als Zitate aus. Diese werden, wie auch Paraphrasen und Verweise auf Argumentationen, die aus anderen Arbeiten übernommen sind, gemäss dem APA-Zitiersystem nachgewiesen. Die maskuline Form wird in dieser Studie als unmarkierte grammatische Normalform verstanden.



# 1 Einleitung

## 1.1 Gegenstand: Regiebemerkungen

Das Szenario eines Geschehens stellt in seiner Schriftform die Frage, wieviel Rahmung und wieviel Offenheit an medialer Fixierung nötig ist, um einerseits die Handlungen der Leser in eine bestimmte Richtung zu steuern und andererseits Wirkungen des Überschreitens und Entgrenzens zu erzielen. Texte besitzen ein Wirkungspotenzial und können gezielt eingesetzt werden, um Akteure zu koppeln, ihre Handlungen zu koordinieren und – wie es in systemisch-konstruktivistisch orientierten Arbeiten zum organisationalen Handeln heisst – «Anschlusskommunikationen» (Boos und Mitterer 2014:102) und «*einen wechselseitig aufeinander bezogenen Prozess der Wirklichkeitskonstitution*» (Grand und Rüegg-Stürm 2017:55, Herv. i. O.) zu ermöglichen. Dramentexte lassen sich vor diesem Hintergrund als materieller Ausdruck einer Steuerungspraxis im Medium der Schrift konzeptualisieren. Durch ihre Textstruktur, die sich durch eine vom literarischen Vermittlungsmodus geprägte Intentionalität auszeichnet, ist, wie Iser (1984:61) zum Konzept des impliziten Lesers formuliert, «der Empfänger immer schon vorgedacht». Dieser wird als Akteur entworfen, der sich vom schriftlichen Text zu einem Handeln anleiten lässt.

Die Lenkungs- und Steuerungsfunktion der Texte beruht auf ihrer schriftmedialen Verfasstheit. In Bezug auf eine Theateraufführung sind Regiebemerkungen eines der wichtigsten Mittel, mit denen die Autoren dramatischer Texte das nichtgesprochene Geschehen auf der Bühne vermitteln können. Den Untersuchungsgegenstand dieser Studie bilden vier Dramentexte: *Das Mündel will Vormund sein* (Peter Handke, 1969c), *Wunschkonzert* (Franz Xaver Kroetz, 1972), *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (Peter Handke, 1992) und *Die Unbekannte mit dem Fön* (John von Düffel, 1997). Diese vier Dramentexte zeichnen sich dadurch aus, dass sie keine Figurenreden enthalten und damit kein Sprechen auf der Bühne vorgeben. Für Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* gilt diese Bestimmung allerdings nur mit Vorbehalt, worauf das Kapitel 7. 3 näher eingehen wird.

Im Gegensatz zu Figurenreden werden Regiebemerkungen auf der Bühne von den Schauspielern in den allermeisten Fällen nicht stimmlich umgesetzt. Wahrnehmbar werden sie in ihrer transformierten Form – vermittelt durch die Inszenierung – in der Bühnen-, Kostüm- und Lichtgestaltung sowie in technischen Vorgängen, Choreographien und sonstigen körperlichen Aktionen des Bühnenpersonals. Dramentexte, die hauptsächlich im Textraum der Regiebemerkungen verfasst sind, adressieren unweigerlich den Bezug von Text und Aufführung. Zwar läuft auf der Bühne ein Geschehen ab, das auf einer schriftlichen Vorlage basiert, das Reden bleibt dabei jedoch ausgespart. In postmodernen Dramentexten wird der normative Charakter der Regiebemerkungen von den Autoren tendenziell eher zurückgebunden. Dies geschieht zugunsten eines Vermittlungsmodus, der mit einem «Spektrum semantischer Oszillationen» (Iser 1984:V) rechnet. Ein solches «Spektrum» entfaltet sich zwischen dem Lenkenden der Textstruktur und dem Ablenkenden seines Sinnpotenzials. Es gründet in einer vom Autor gezielt eingerichteten «strukturierte[n] Polysemie» (ebd., Einf. SH).

Während einer Theateraufführung, ob sie nun auf einer schriftlichen Vorlage beruht oder nicht, entfaltet sich das dramatische Geschehen auf der Bühne in der Zeit und richtet sich an Zuschauer. Damit setzt es sich intentional von alltäglichen Ereignissen ab, welche weder auf expliziten «Gebrauchsanweisungen» beruhen, noch bewusst als Inszenierung gestaltet sind. Theateraufführungen sind das Resultat von mehreren ineinandergreifenden, künstlerischen, organisationalen und betriebswirtschaftlichen Handlungen. Diese können in ihrer Gesamtheit nicht Gegenstand dieser Studie sein. Mit Dramentexten, die das Geschehen auf der Bühne im Textraum der Regiebemerkungen vermitteln, wird ein Teilaspekt dieses organisationalen Zusammenhangs herausgegriffen. Organisieren und manageriales Handeln finden in einem von «*Prozesshaftigkeit* und *Kontextualität*» (Grand und Rüegg-Stürm 2017:56, Herv. i. O.) geprägten kommunikativen Raum statt. Dieser wird im vorliegenden Fall ganz entscheidend durch die Materialität und die textuelle Struktur des Kommunikats «literarisch-dramatischer Text» bestimmt.

In der vorliegenden Arbeit steht das forschungsleitende Interesse im Zentrum, zu analysieren, auf welche Weise der dramatisch-literarische Text als Mittel der Steuerung auf jene Prozesse einwirkt, die an der Konstitution einer Theateraufführung be-

eteiligt sind. Die Wirkungen des Textes können von ihm selber nicht determiniert werden. Er vermag jedoch, wenn er in einem Leseakt in Vollzug gebracht wird, den Leser in seinen Wahrnehmungen zu lenken und zu einem mehr oder weniger bestimmten Handeln anzuleiten. Wenn die Rezeption des dramatischen Textes in eine Inszenierung mündet, stellt sie das plurimediale Resultat eines vom Text hervorgerufenen Verstehensprozesses dar. Die schriftliche Vorlage bildet dabei allerdings nur *ein* Element unter vielen, da zusätzlich unterschiedliche Rezeptionsweisen und individuelle Dispositionen durch das beteiligte Inszenierungspersonal eingebracht werden. Außerdem wirken zahlreiche, vom Autor nicht vorhersehbare kontextuelle Bedingungen auf die Organisation des Bühnengeschehens ein.

Innerhalb eines Paradigmas der Führung zielt die ästhetische Kommunikation einerseits darauf ab, durch ‹Ablenkung› die Rezipienten zu unterhalten, indem Wahrnehmungsprozesse ausgelöst werden, von denen niemand mit Sicherheit sagen kann, wohin sie den Leser genau lenken und wohin sich dieser vom Wahrnehmungsangebot steuern lässt.<sup>1</sup> Im Fall der Literatur ist es der Text, der einen Rahmen absteckt, wodurch er bestimmt, wovon die Rede ist und wovon *nicht*. Es geht bei den ausgewählten Texten von Düffel, Handke und Kroetz deshalb immer auch um die Inszenierung eines Leseakts. Die aus Regiebemerkungen bestehenden Dramentexte entwickeln eine Ästhetik der Lektüre, die mit dem jeweiligen Schriftbegriff ihrer Autoren zusammenhängt. Dazu wird das spannungsvolle und paradoxe Verhältnis, das zwischen Text und Aufführung herrscht, produktiv genutzt. Auf der einen Seite treten die Texte mit autoritärem Anspruch auf, eine Aufführung präskribieren zu können, auf der anderen ist diese klare Intention, die auch mit der Gattungsangabe im Paratext manifest gemacht wird, mit dem Ziel gekoppelt, als ästhetisches Kommunikat deutungs-offen und auf verschiedene Weise lesbar zu sein. In der Auseinandersetzung mit den aus Regiebemerkungen bestehenden Dramentexten kristallisiert sich ein Wirkungszusammenhang heraus, der zu unterschiedlichen Graden jede Modalität der Führung einfärbt: Kontrollphantasien treffen auf ein vom vorgegebenen Szenario abweichendes Geschehen sowie auf Umdeutungen und individuelle Schlussfolgerungen. Von

---

<sup>1</sup> Jörg Metelmann hat in einem Gespräch vom 23. April 2018 darauf hingewiesen, dass die Unterhaltung auf essentielle Weise mit ‹Unterhalt› zu tun habe und ein elementarer Bestandteil dessen darstelle, womit die Gesellschaft ihre Wirklichkeit konstruiere. Auf die fundamentale Bedeutung für die Oikonomia weist auch Iser (1984:9) hin: ‹Wenn es richtig ist, dass uns durch Texte etwas geschieht und dass wir offenbar von den Fiktionen nicht lassen können [...] dann stellt sich die Frage nach der Funktion der Literatur für den ‹menschlichen Haushalt›.›

genau solchen Effekten ist die Performativität der Schrift insgesamt bestimmt: Einerseits wird mit Texten versucht, Handlungen und Ereignisse materiell festzulegen, andererseits ist dazu ein Leseakt erforderlich, dessen Bedingungen vom Autor höchstens annäherungsweise bestimmt werden können. Auf solchen produktiv zu verstehenden Differenzen beruht letztlich die Erfordernis zur Kommunikation überhaupt.

Als materieller Ausdruck einer organisationalen Praxis sind Texte in einen Prozess eingebunden, der naturgemäss durch einen Verlaufscharakter gekennzeichnet ist. Die Schrift wird innerhalb dieses Prozesses performativ, indem Texte von Lesern angeeignet, ausgelegt, gedeutet, zur Legitimation von Handlungen, Rejustierung von Sinnbezügen sowie zur Selbstvergewisserung eingesetzt werden. Auf diese Weise findet auch die Übersetzung dramatischer Texte aus ihrer Schriftform in die Aufführung statt. Gerade dadurch, dass sich der Text dabei in seiner materiellen und gedruckten Gestalt *nicht* verändert, macht ihn als Medium zu einem bevorzugten Mittel im Umgang mit Komplexität. An *dramatischen* Texten lässt sich besonders gut zeigen, wie die Theateraufführung durch die schriftliche Vorlage vorstrukturiert wird: Wohl lassen sich die Inszenierungen meistens auf den Text zurückführen, aber Bühnengestaltung, Bewegungsabläufe und Charakterzeichnungen unterscheiden sich in den verschiedenen Produktionen erheblich, insbesondere wenn die Regie versucht, den normativen Erwartungshaltungen entgegenzuwirken und Darstellungsklischees zu vermeiden. Am Modell des Theaters wird ebenfalls deutlich, dass schriftliche Texte als «*[m]onomediale Kodierungsform [...] nicht alle Bereiche des menschlichen Wissens*» (Pruisken 2007:232, Herv. i. O.) vermitteln können: «Der Klang von Musikinstrumenten ist ebenso wenig übertragbar wie die Furcht erregende Gestik des Redners Hitler, die eindringliche Wirkung der Stimme von Paul Celan beim Vortragen seiner Gedichte oder die Verdeutlichung von Suspense-Effekten in den Filmen von Alfred Hitchcock.» (ebd.)

Solche Wirkungszusammenhänge, wie sie weiter oben beschrieben wurden, bestimmen nicht nur die Geschehensdarstellung, sondern auch die Textstruktur der vier Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz. Die Ebene der medialen Selbstreflexion manifestiert sich überdeutlich im Darstellungsgegenstand «Schriftmedium». In allen vier Texten bilden unterschiedliche Schriftmedien einen integralen Bestandteil des dramatischen Geschehens und treten in ihrer Materialität hervor. Es handelt sich da-

bei um Lese-, Notiz- und Regiebücher, ein Paperback, Gebrauchsanweisungen zum Teppichknüpfen oder zur Einnahme von Medikamenten, eine brennende Schriftrolle, Zeitungen, Reklame- und Fernsehzeitschriften als *Trägermedien* sowie um Bleistifte, Tinte, Kreide und sogar um Luft und Sand als *Schreibmedien*. Dass der Medialität des Darstellungsgegenstandes <Schriftmedium> eine derart prominente Stellung in der Geschehensdarstellung zukommt, hat, damit zu tun, dass sich die vier Dramentexte allesamt mit der «Entmaterialisierung der Schrift im Kontext der Aufführungspraxis befassen», wie es Ulrike Landfester in einem Gespräch vom 23. April 2018 formulierte.<sup>2</sup> Diesem Befund wäre im gegenwärtigen Umfeld der Digitalisierung – einer Praxis der Entmaterialisierung par excellence – in Bezug auf literarisch-dramatische Texte, die *nach* der Jahrtausendwende entstanden sind, weiter nachzugehen.

Jeder dramatische Text ist, ob mit oder ohne Figurenreden, einem Prozess der Entmaterialisierung ausgesetzt, wenn er von der Schrift ins Aufführungsmedium transformiert wird. Dieser Vorgang wird jedoch durch Dramentexte, die ausschliesslich aus Regiebemerkungen bestehen, noch verstärkt ins Bewusstsein des Lese- und Theaterpublikums gehoben. Im Gegensatz zu dramatischen Werken *mit* Figurenreden ist in den entsprechenden Aufführungen nämlich *keine* Sprache zu vernehmen. Der schriftliche Diskurs verwandelt sich nicht einen von der Stimme des Schauspielers getragenen und damit hörbaren Diskurs, sondern geht im plurimedialen Geschehen der Inszenierung auf.

Der Argumentationsgang der vorliegenden Arbeit geht von der Hypothese aus, dass sich die mediale Selbstreflexion dieser Texte am individuellen Schriftbegriff ihrer Autoren festmachen lässt, der auf die Materialität der Schrift als Vermittlungsmedium bezogen ist und sich im Darstellungsgegenstand <Schriftmedium> sowie in der Vermittlungsstruktur des jeweiligen Textes widerspiegelt. Ohne Text kommt es zu keiner darauf bezogenen Aufführung; und ohne einen Lesevorgang gibt es weder ein <Werk>, noch ein von der Schrift gelenktes Verständigungsgeschehen. In jeder Theateraufführung ist die Schrift auf der Bühne abwesend – ausser der Text wird projiziert, auf Tafeln oder Spruchbändern aufgemalt oder mittels Übertiteln eingeblendet. Zu

---

<sup>2</sup> «Medialität markiert», wie Preußner (2013:9) in seiner Studie *Transmediale Texturen* schreibt, «abgesehen von ihren diskursiven und allgemein kulturellen Rahmungen, primär die stofflich-materielle Seite von Textualität».

sehen und zu hören ist auf der Bühne nicht der Dramentext, sondern *eine* seiner unzähligen Aktualisierungsmöglichkeiten. Denn, wie Iser (1984:VI) schreibt, kann die Polysemie des Textes nicht total realisiert werden. Die Performativität der Schrift hängt von den «individuellen Dispositionen des Lesers» (ebd.) ab. Dieser ruft das Wirkungspotenzial des literarischen Textes dadurch auf, dass er sich im Akt des Lesens von der textlichen Struktur steuern lässt und zugleich im Prozess der Sinnbildung aus der Vielzahl möglicher Deutungen eine selektiert.

Für alle vier Texte gilt, dass sie ihr Publikum primär als Leser entwerfen. Sie sind zu einem Sinnbildungsprozess eingeladen und dazu aufgefordert, sich ein Bühnengeschehen vorzustellen – und gegebenenfalls in eine Theateraufführung zu transformieren. Die Herausforderung der aus Regiebemerkungen bestehenden Theaterstücke besteht u. a. darin, dass Düffel, Handke und Kroetz den Fokus ihres dramatischen Diskurses zu unterschiedlichen Graden auf die opake Dimension des Textes lenken. Indem sie «den Blick des Beobachters auf das eigentlich[e] Medium [wenden]» (Mann 2015:71, Einf. SH), rufen sie beim Leser die Materialität des Textes und des schriftlichen Vermittlungskanals ins Bewusstsein, was als «Störung» empfunden werden kann. Durch dieses Verfahren tritt die Medialität, d. h. die stoffliche Seite des Dramentextes hervor. Die von dieser Arbeit berücksichtigten Texte machen damit auf eine Konzeption von Theater aufmerksam, die ihr Fundament in der schriftkulturellen Ordnung besitzt. So stellt der dramatische Text zuallererst ein reines Worttheater dar und verwandelt sich erst in einem zweiten Schritt in das plurimediale Geschehen einer Aufführung.

Im Zentrum der Argumentation steht die Führungsmodalität *literarischer* Texte. Gleichwohl können ähnliche Phänomene auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen beobachtet werden, in denen Texte zur Steuerung von Handlungen eingesetzt werden. Der ästhetische Kommunikationsmodus findet nicht nur im Kunstsystem Anwendung. Er taucht beispielsweise in einer Vielzahl rhetorischer Figuren im alltäglichen Sprechen auf und ist in den mit Mehrdeutigkeit operierenden Sprachspielen in der Werbung oder im Journalismus präsent. Er manifestiert sich zudem in jenen Diskursen, in denen Sprechende oder Schreibende die Aufmerksamkeit auf bestimmte Sachverhalte lenken wollen und dazu das Poetische als Hervorhebungsmerkmal einer Äusserung verwenden.

Als literarische Texte gehören Dramentexte dem Bereich der ästhetischen Kommunikation an. Sie sind darauf angelegt, unter vielfachen Perspektiven, zu verschiedenen Zeiten und an unterschiedlichen Orten gelesen und aktualisiert zu werden. Im Gegensatz zu Steuerungsformen, die sich an Effizienzsteigerung oder Zielbestimmtheit ausrichten, rechnen literarische Texte damit, dass die von ihnen ausgelösten Wirkungen nicht von vornherein feststehen; eine Sichtweise, die übrigens auch von der systemischen Managementlehre vertreten wird: Nach Boose und Mitterer (2014:107, Herv. i. O.) muss jeder Kommunikationsteilnehmer damit rechnen, dass eine Mitteilung «so, aber aber immer auch ganz anders oder gar nicht verstanden werden könnte. Damit ist das Nichtgelingen von Kommunikation als Normalfall anzusehen.» Dramentexte legen weder die regieführende Person auf ein bestimmtes Handeln oder eine einzig mögliche Interpretation fest, noch stellen sie eine Form von schriftlicher Regieführung dar. Vielmehr ist ihr Steuerungsmodus darauf angelegt, dass auf der Bühne ein Geschehen zur Erscheinung gelangt und Wahrnehmungsanlässe möglich werden, auf die der dramatische Text zwar deiktisch hinweisen, deren endgültige Gestalt er aber nicht determinieren kann. Die Zahl der Handlungen, die von einem literarischen Text als perlokutionäre Nachspiele gestiftet wird, ist potenziell unendlich. Zwei berühmt gewordene Regiebemerkungen seien exemplarisch für die Bandbreite möglicher Transformationen erwähnt: Die eine ist Shakespeares kurze Regiebemerkung in seinem 1611 uraufgeführten Dramentext *A Winter's Tale* (1611/2008b). Hier ist im dritten Akt zu lesen: «Exit, pursued by a bear» (2008b:109).

Die Literatur- und Theaterwissenschaft zerbricht sich bis heute den Kopf darüber, wie diese Regiebemerkung von Shakespeare im Detail aufzufassen ist, und wie sie im 17. Jahrhundert auf der elisabethanischen Bühne umgesetzt wurde. Ebenfalls seit über 400 Jahren wartet das mit dem Stück vertraute Publikum in der Aufführung von *A Winter's Tale* darauf, wie die knappe Angabe im dritten Akt durch die Inszenierung realisiert wird: entweder als theaterblutige Veranstaltung und grausames Ende des Edelmannes Antigonus, als grosse Slapstick-Nummer mit Schauspielern in Bärenkostümen, womit der Umschlag von der Tragik in die Komik der zweiten Stückhälfte bewerkstelligt wird, oder indem die Regiebemerkung einfach übergangen und von der Inszenierung «verschwiegen» wird. Im Fall von *A Winter's Tale* hat das perlokutionäre Nachspiel der Regiebemerkung Shakespeares eine Eigendynamik angenom-

men, die sich daran zeigt, dass die Angabe zur Inszenierung auch losgelöst vom Dramentext rezipiert wird.

Eine zweite «Berühmtheit» unter den Regiebemerkungen ist nicht verschriftlicht, sondern wird unter Filmschaffenden mündlich überliefert. Die Zwei-Wort-Regiebemerkung «Atlanta burns» bezieht sich auf die Angaben zur herunterbrennenden Stadt im Drehbuch-Skript zum 1938 produzierten und 1939 herausgekommenen Film *Gone with the Wind* (Fleming 1939). Dabei handelt es sich um eine Literaturverfilmung des gleichnamigen Romans von Margaret Mitchell (1936). Die Umsetzung der in einem Inferno untergehenden Stadt Atlanta kostete nicht nur enorme Summen, sondern erforderte ebenso wochenlange Vorbereitungen und höchste Sicherheitsvorkehrungen auf dem Set. Als die Szene gedreht wurde, gingen sechzehn Hektaren Fläche sowie Ausstattungsteile anderer Filme wie *King Kong* (Cooper und Schoedsack 1933) oder *The Garden of Allah* (Boleslawski 1936) in Flammen auf, wie auf der Internet Movie Database mit Trivia zum Film nachzulesen ist (vgl. IMDb 2017). Gemäss Auskunft von Drehbuchautor Uwe Lützen am 8. Juli 2017 wird die Regiebemerkung «Atlanta burns» in der Filmindustrie als Insiderwitz verwendet. Mit den zwei Worten, die so nicht im originalen Drehbuch stehen,<sup>3</sup> wird darauf aufmerksam gemacht, dass Drehzeit und Aufwand für eine Szene nicht in Abhängigkeit von der Textlänge im Drehbuch stehen müssen. Zwei Wörter – und eine Stadt brennt; ein Bärenauftritt – und über 400 Jahre Rätselraten. Diese zwei Beispiele von bekannten Regiebemerkungen illustrieren einerseits die Lenkungsmacht von Sprache und Schrift, andererseits machen sie auf die Unabsehbarkeit der Effekte aufmerksam, mit denen Autoren zu rechnen haben, wenn sie zur Steuerung eines Geschehens Schriftliches zum Einsatz bringen.

Liegt der Inszenierung im institutionellen Umfeld des Theaters ein Dramentext zugrunde, stellt dieser Ausgangs- und Zielpunkt des Regieführens dar. Er löst bei dem an einer Inszenierung beteiligten Personal unterschiedliche Sinnstiftungsprozesse aus. Diese sind bestimmt von kognitiven Fähigkeiten, biographischem Hintergrund, individueller Medienkompetenz und Kenntnissen und Erfahrungen im Umgang mit

---

<sup>3</sup> Das finale Filmskript vom 24. Januar 1939 liegt in einer Publikation von 1989 vor (vgl. Howard 1989). Darin wird die infernohafte Szene folgendermassen eingeleitet: «The glow of the fire above the trees of the distant town is seen for the first time.» (ebd. 114)

literarischen Werken. Weitere Einflussgrößen sind Aufnahmefähigkeit, Zielsetzung und Zeitpunkt der Lektüre sowie die Kontextbedingungen des jeweiligen Rezeptionsvorgangs. Im besten Fall münden die unterschiedlichen Verstehensprozesse in eine von allen Beteiligten geteilte Interpretation der literarischen Vorlage auf der Bühne. Im Verlauf der Transformation des Textes ins plurimediale Aufführungsmedium «verschwindet» der dramatische Text in seiner schriftlichen Form. Dabei wird aus seinem prinzipiell unendlichen Bedeutungsspektrum *eine* der möglichen Aktualisierungen realisiert. Gerade dadurch, dass der literarisch-dramatische Text die exakte Art und Weise seiner Transformation ins Aufführungsmedium nicht determinieren kann, ist er immer wieder für neue Zugänge und Aktualisierungen offen. Nicht nur deswegen ist es problematisch, den Status von Regiebemerkungen auf eine «Anweisungshandlung» einzuschränken. Der Verpflichtungsgrad der Angaben in diesem Textraum ist unbestimmt.

Texte müssen von Lesern in Vollzug gebracht werden, weshalb in dieser Studie vom *Steuerungsmittel* die Rede ist. Damit wird darauf hingewiesen, dass Texte nicht aktiv «tun», «handeln», «führen» oder «steuern», sondern Anlässe und Auslöser von Rezeptionsprozessen bilden. Als «Mittel» zeichnen sich Texte weniger durch ein demiurgisches Prinzip aus, das mit Praktiken des «Hervorbringens, Erzeugens, Produzierens und Machens» (Krämer 2010:39) in Verbindung steht. Vielmehr rücken «Phänomene der *Zirkulation*, der *Übertragung* und der *Vermittlung*» (ebd. 40, Herv. i. O.) in den Fokus. Nur wenn Texte gelesen werden, stiften sie Wahrnehmungen und entfalten eine steuernde Wirkung: «In jedem Falle aber ist das Gelesenwerden der Texte eine unabdingbare Voraussetzung für die verschiedenartigsten Interpretationsverfahren», wie Iser (1984:37) aus wirkungsästhetischer Sicht schreibt.

Texte als ein Mittel zu betrachten, bedingt, dass ihre Position innerhalb eines kommunikativen Vorgangs ins Blickfeld gerät. Die Institution des Theaters vermag dabei den Wirkungsmechanismus von Texten zu erhellen. Die Bühne ist der leere, offene Raum, in dem sich vor Publikum ein Geschehen entfalten kann. Dieses ereignet sich nur deshalb auf diese oder jene Weise, weil Regie und Darstellende ihre Handlungen in Bezug auf einen Text koordiniert haben. Keine Inszenierung ist dabei identisch mit einer anderen, die den gleichen Text ins Aufführungsmedium transformiert. Dies ist auch dann der Fall, wenn unterschiedliche Inszenierungen bestrebt sind, den Dramen-

text vollständig und unverändert zu übernehmen. Dass das perlokutionäre Nachspiel des literarischen Textes nicht vorhersehbar ist, ist das produktive Potenzial seines Steuerungsmechanismus.

Die vier von dieser Studie berücksichtigten Dramentexte weisen auf grundlegende Aspekte von schriftlichen Äusserungen hin, die zu einem Tun anleiten wollen. Ein vorgegebenes Sprechen kann als Monolog oder Dialog aufgrund seiner Sprachlichkeit von den Schauspielern stimmlich relativ einfach und direkt umgesetzt werden. Dagegen gestaltet sich die Transformation von Informationen, die das nichtsprachliche Geschehen betreffen, ungleich schwieriger. Die Schrift ist in diesem Fall nicht in Sprache und mündliche Rede, sondern in die Plurimedialität einer Theateraufführung zu übertragen. Als ein Mittel der Führung, Lenkung und Steuerung besitzen Texte ganz spezifische Wirkungseigenschaften, die nicht nur im künstlerischen Bereich, sondern in jeder sozialen Situation, die durch Schriftliches vermittelt ist, zum Tragen kommen. Genette (1992:150) spricht davon, dass die Sprache «immer halbleitend oder semi-opak [ist]». Das Halblekende bildet eine Kerneigenschaft von Texten als Mittel der Steuerung: Texte erlauben, dass Leser auf das identische materielle Substrat zurückgreifen können. Zugleich ermöglicht das Schwanken der Bedeutungen, dem Wörter, Sätze, Aussagen und Texte unterliegen, dass bei Lesern unterschiedliche Wahrnehmungen und Schlussfolgerungen für ihr Handeln ausgelöst werden.

## **1.2 Forschungsfrage: Regiebemerkungen als Mittel der Steuerung**

Die Forschungsfrage, die dieser Studie zugrunde liegt, bezieht sich auf den Wirkungsmechanismus, der dem literarischen Text als Mittel der Steuerung eigen ist, um Handlungen anzuleiten. Der Argumentationsbogen wird anhand zweier Stränge entwickelt: Zum einen wird das Phänomen der Steuerung in Bezug auf Dramentexte untersucht. Dazu werden die narrativen Verfahren diskutiert, mit denen die Autoren das nichtgesprochene Geschehen auf der Bühne im Textraum der Regiebemerkungen

darstellen.<sup>4</sup> Zum anderen wird aufgezeigt, auf welche Weise sowohl die materiellen als auch die steuernden Eigenschaften von Schrift- und weiteren Kommunikationsmedien als Darstellungsgegenstand in den Dramentexten poetologisch verarbeitet werden. Ergänzend zur kultur- und literaturwissenschaftlichen Perspektive auf das Phänomen der Steuerung werden Überlegungen aus der Organisationstheorie und Managementlehre in die Argumentation miteinbezogen.

Mit den Begriffen «Lenkung», «Führung», «Steuerung» und «Regie» sind Vorstellungen der Planbarkeit von Geschehensabläufen, Handlungen oder sozialen und künstlerischen Vorgängen verbunden. Mittels Texten wird versucht, wiederhol- und kontrollierbare Handlungen organisational festzulegen. Damit lassen sich bestimmte Prozeduren vermitteln, Begründungen und Legitimationen für ein gewünschtes Verhalten liefern oder Aufforderungen zur imaginativen Mitarbeit kommunizieren. Allen schriftlichen Äusserungen ist Eines gemeinsam: Damit sie Wirkung erlangen, ist ein Lektüre- und Auslegungsprozess durch Leser erforderlich. Dies gilt sowohl für schriftliche Vorgaben des Top-Managements in einem Unternehmen als auch für die schriftlichen Prozeduren in der Rechtssetzung oder – auf den Gegenstand dieser Studie bezogen – für Dramentexte im Theater. Als ein Mittel der Steuerung geht es literarischen Texten nicht in erster Linie um «Zielerreichung, Effizienz und Effektivität, um Rationalität, Entscheidungsfindung oder Optimierung» (Böhme et al. 2014:7). Den von poetischen Prinzipien bestimmten, postmodernen Dramentexten ist vielmehr – und zu unterschiedlichen Graden – eine Steuerungslogik eingeschrieben, die das Spiel favorisiert. In unternehmerischen Kontexten wird eine entsprechende Führungsmodalität angewendet, wenn es beispielsweise darum geht, kreative Prozesse in Bezug auf organisationalen Wandel in Gang zu setzen, Produkteinnovationen zu fördern oder Strategien und Szenarien für die Zukunft zu entwickeln.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Die Bezeichnungen «Autor» und «Erzähler» werden in dieser Studie gemäss der Unterscheidung von Genette (2010:266) verstanden, wonach der Autor als Produzent des Textes und der Erzähler als geschehensvermittelnde Instanz fungieren.

<sup>5</sup> Die Studie von Böhme, Nohr und Wiemer (2014) bietet hierzu am Beispiel von Computerspielen eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten, um die literarischen Texte, die sich als eine Ausprägung eines bestimmten strategischen Handelns innerhalb des Literatursystems begreifen lassen, als Artefakte zu konzeptualisieren, die es den Lesern und «Mitspielern» ermöglichen, «Entscheidungen zu treffen.» (ebd. 7)

Was möglicherweise auf den ersten Blick wenig spektakulär erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als ein fundamentales Prinzip, von dem die schriftmediale Kommunikation geprägt ist: Texte werden zwar geschrieben, um Einfluss auf Wahrnehmungs- und Verstehensprozesse zu nehmen. Aber da sich Sender und Empfänger in den meisten Fällen nicht am gleichen Ort und zur gleichen Zeit aufhalten, basiert die vom Schriftmedium gestiftete Verbindung auf einer unaufhebbaren Differenz. Diese Differenz macht sowohl die Stärke als auch die Schwäche kommunikativer Vorgänge aus, die medial vermittelt sind. Das produktive Potenzial liegt in den vom Sender nicht vorhersehbaren Wirkungen des Textes. Das Risiko besteht im Andersverstehen, in den Umdeutungen sowie den Reaktionen, die der Botschaft des Senders auch widersprechen können.

### **1.3 Theoretische Grundlagen und Aufbau der Studie**

Zur Anwendung gelangt in der vorliegenden Arbeit ein diskursanalytisches Untersuchungsraster, das die vier Dramentexte daraufhin untersucht, wie sich die Steuerungsfunktion der Regiebemerkungen den jeweiligen narrativen Verfahren einschreibt. In der Argumentation werden sowohl kommunikations- und kulturtheoretische als auch Positionen aus Management- und Organisationslehre berücksichtigt. Die Bezugnahmen auf systemisch-konstruktivistisch orientierte Arbeiten zur Organisations- und Managementlehre haben zum Ziel, eine interdisziplinäre Perspektive im Sinne einer «Philologie als (Medien-)Kulturwissenschaft» (Schönert 1998:494) zu entwerfen, in der literarische und «skripturale Phänomene» (Voßkamp 2008:75) auch ausserhalb der traditionellen Geisteswissenschaften in den Blick geraten.

Das Theoriegebäude versucht das Paradoxon zu fassen, dass ein wichtiges Agens der ästhetischen Kommunikation darin besteht, ergebnisoffen zu steuern, wobei dies im Fall der Regiebemerkungen nicht schriftlos vonstattengehen kann: Kommt ein Medium als Mittleres im Prozess der Kommunikation zum Einsatz, verschwindet es nie vollständig, auch wenn man «jenes Medium für optimal [hält], das seinem Gegenstand dient, indem es selbst zurücktritt.» (Mann 2015:91). Die materiellen Bedingungen sind im Fall von Dramentexten durch die Entscheidung der Autoren für das aus Schrift und Sprache bestehende Kommunikat gegeben. Das Medium Text zwingt die

Autoren zu Assertionen und Deklarationen, zu Bezugnahmen auf grammatikalische Strukturen und semantische Felder sowie zu einer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Materialität des Textes und seinen Wirkungspotentialen. Zentral sind für die vorliegende Arbeit die von der poststrukturalistischen Diskursanalyse sowie von den wirkungsästhetischen Ansätzen geprägten Sichtweisen, denen zufolge die Suche nach dem *einen* Textsinn abgelöst wird von einem Interesse an intertextuellen Phänomenen, symbolischen Interaktionismen, spezifischen Ausprägungen von Textualität sowie an der Konstruktion von Macht- und Autoritätsverhältnissen über mediale Dispositive.<sup>6</sup> Die Textualität eines Textes, darauf machen sowohl Preußner (2013:9) als auch Baßler (1994:194) aufmerksam, konstituiert sich in besonderem Masse durch die *Lesbarkeit* seiner Textur. Dadurch wird garantiert, dass über die Rezeption des Medienangebots die Wirklichkeitswahrnehmung geprägt wird. In der Literaturwissenschaft führte eine solche Perspektive auf Texte in den 1960er-Jahren zu einem «Orientierungswechsel der Literaturbetrachtung, die nun weniger der Botschaft sowie der Bedeutung, sondern mehr der Wirkung und ihrer Rezeption galt.» (Iser 1984: IV) In der vorliegenden Arbeit spiegelt sich diese Sichtweise u. a. darin, dass die Argumentation die mediale Selbstreflexion als das verbindende Element der Theaterstücke von Düffel, Handke und Kroetz versteht. Dieses Motiv ist in den vier Dramentexten auf ihren materiellen Status als schriftlicher, gedruckter und veröffentlichter Text bezogen. Es spiegelt sich sowohl in den narrativen Verfahren als auch in der Darstellung von Schriftmedien. Das Motiv ist in zahlreichen weiteren Werken der Erzähl- und Postdramatik zu finden, in denen sich der Leser, um eine Formulierung Baßlers (1994:13) aufzugreifen, «auf die bloße Textur, das sprachliche Material in seiner spezifischen Verknüpfung, zurückgeworfen [sieht].»

Der Begriff der «Steuerung» fungiert im Folgenden als eine beobachterleitende Kategorie. Die transdisziplinären Überlegungen von Siegfried J. Schmidt, der seine eigenen Arbeiten dem Radikalen Konstruktivismus zuordnet, bilden dabei einen wichtigen konzeptuellen Leitfaden (vgl. Schmidt 1980, 1992a, 1992b, 2003, 2012 sowie Schmidt und Zurstiege 2000). Zur Beschreibung des Wirkungsmechanismus in der schriftmedialen Kommunikation werden Wolfgang Iser's rezeptions- und wirkungs-

---

<sup>6</sup> Für ein diskursanalytisches Forschungsvorhaben, das ein ähnliches Methodenkonzept wie die vorliegende Studie verfolgt – oder an diese anknüpfen will –, empfiehlt sich die Lektüre der Arbeiten von Angermüller (2007, 2010), Dreesen et al. (2012), Keller (2011a, 2011b) und Ostermeyer (2016).

ästhetische sowie Sybille Krämers medientheoretische Überlegungen beigezogen (vgl. Iser 1984, Krämer 2001, 2008, 2010). Texte steuern, indem sie Sachverhalte sprachlich in die Wahrnehmung heben, allerdings nicht als Abbild, sondern als Aufforderung zum Aufbau einer kognitiven Vorstellung: «Asthetisierung bildet den Nukleus von Übertragungsvorgängen; das Übertragen ist als ein Zeigen rekonstruierbar.» (Krämer 2008:262) Auf welche Art sich Rezipienten von Texten steuern lassen, hängt einerseits von der Bereitschaft ab, sich auf das Mitteilungsangebot einzulassen. Andererseits wirken zahlreiche, vom Text nicht voraussehbare ausertextuelle Faktoren auf den Verstehensprozess ein. Zur Erhellung dieser Grundbedingung des Kommunizierens greift die Argumentation auf Positionen aus der Sprechakttheorie zurück (Austin 1962, 1972, Searle 1971, 2012).

Die Studie setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Im ersten Teil (*Grundlagen*) wird der Textraum der Regiebemerkungen in einer literatur- und kulturhistorischen Perspektive erörtert. Anschliessend kommt der Begriff der ‹Steuerung› mit einem Fokus auf jene Kommunikationshandlungen zur Sprache, die von literarischen Texten gestiftet werden. Im zweiten Teil (*Analyse der Dramentexte*) werden die vier Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz in Einzelanalysen daraufhin untersucht, mit welchen narrativen Verfahren die Autoren das Bühnengeschehen im Textraum der Regiebemerkungen darstellen. Zudem wird ermittelt, wie die Dramentexte ihre Steuerungsfunktion adressieren. Dies zeigt sich am deutlichsten in jenen Episoden, in denen die Autoren Schriftmedien als literarischen Darstellungsgegenstand verarbeiten. Zur Beschreibung der Vermittlungsstruktur in den Dramentexten werden die narratologischen Studien Gérard Genettes herangezogen. Diese integrieren von der strukturalistischen Analyse herkommend ebenfalls Argumente aus der Sprechakttheorie (vgl. Genette 1992, 1993, 2001, 2010). Auf die Arbeiten von Roland Barthes wird verwiesen, wenn es darum geht, die Textualität des Steuerungsmittels ‹Text› herauszuarbeiten (vgl. Barthes 1974, 1981, 2001, 2002, 2005, 2006a, 2006b, 2008). Eine wichtige Referenzgrösse bilden in einer literaturgeschichtlichen Perspektive die Werke von Johann Wolfgang von Goethe. Diese sind in einer Epoche entstanden, in der die Kommunikation aufgrund der fortschreitenden gesellschaftlichen Ausdifferenzierung nicht nur auf dem Theater kritischer wurde. Im Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809/1994b), im *Faust* (1808-1832/1994a) – ein Lesedrama par excellence – oder in der autobiographischen Schrift *Dichtung und Wahrheit* (1811-1833/1986) führt

Goethe eine Auseinandersetzung mit der Schrift als einem Zeichensystem, das zum einen das Lebendige mortifiziert und zum anderen mittels der «toten» Schriftzeichen in die kommunikative Welt hineinwirkt. Er ruft damit einen Topos auf, der seit der Erfindung des Buchdrucks vor über 500 Jahren zu intensiven Auseinandersetzungen mit den Wirkungen der Schriftlichkeit auf die soziale Welt geführt hat (vgl. Wenzel 2008). Über die Schrift wird nicht nur das gesellschaftliche Zusammenleben überhaupt, sondern auch das kunstmässige Geschehen auf den Theaterbühnen organisiert. In der Aufführung zeigt sich nicht der Text selber, sondern das, was aus ihm herausgelesen wurde.

# Erster Teil: Grundlagen

## 2 Regiebemerkungen

### 2.1 Inhaltsübersicht zum zweiten Kapitel

In Kapitel 2. 2 wird die Funktion sowie die Vermittlungsstruktur dramatischer Texte erörtert. Dabei wird ein Schwerpunkt auf den Textraum der Regiebemerkungen gelegt. Kapitel 2. 3 thematisiert den Verzicht der Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz auf Figurenreden. Mit der Konzentration auf das nichtgesprochene Geschehen unterlaufen die Autoren jene Erwartungshaltungen, die unter ‹Theater› ein Reden von Figuren auf der Bühne verstehen. Auch wenn in den Aufführungen dieser Werke keine Sprache zu vernehmen ist, so hängen die Vorgänge auf der Bühne doch zu unterschiedlichen Graden von einem Text ab. Nur wird dieser in keinem Moment ‹laut›. Auf die Bezeichnung ‹Regiebemerkung› geht das vierte Kapitel (2. 4) gesondert ein. Dabei werden die Regiebemerkungen von den in der Literatur- und Theaterwissenschaft häufig anzutreffenden Begriffen ‹Nebentext› und ‹Regieanweisung› abgegrenzt.

Das fünfte Kapitel (2. 5) geht auf das Regietheater ein. Die Ausbildung der Regiefunktion sowie die stärkere Gewichtung der Inszenierung als eine Interpretationspraxis dramatischer Texte steht in einem auffallend engen Verhältnis zum Textraum der Regiebemerkungen und zur Literarisierung des Theaters. Das sechste Kapitel (2. 6) beleuchtet die Geschichte des Textraums der Regiebemerkungen. Da eine überblickshafte Darstellung bislang fehlt, kann dies nur fragmentarisch geleistet werden. Zur Sprache kommen dabei die Kommunikationskrise im 18. Jahrhundert und die Einforderung einer bestimmten Ästhetik der Natürlichkeit auf der Bühne über entsprechende schriftliche Angaben im Dramentext. Im 19. Jahrhundert kommt den Regiebemerkungen bezüglich der romantischen Konzeption des Gesamtkunstwerks eine wichtige Rolle zu. Die Autoren werten über den Textraum der Regiebemerkungen die nichtsprachlichen Elemente einer Aufführung auf. Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert ist vom aufkommenden Regietheater, der Medienkonkurrenz zum Film sowie der sprachskeptischen Haltung in der Literatur geprägt. Ein weiterer Abschnitt

der Untersuchung ist der Fluxus-Bewegung in der bildenden Kunst gewidmet. In den Texten, die in diesem Umfeld entstanden sind, ersetzen schriftliche Werke zum einen die Materialität von Gemälden, Skulpturen oder Installationen. Zum anderen bilden Event-Partituren in schriftlicher Form die Grundlage für performative Aktionen. Diese Texte unterscheiden sich von literarischen Regiebemerkungen in erster Linie durch den institutionellen Kontext. Abschliessend kommen die historischen Bedingungen zur Sprache, innerhalb derer die vier Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz entstanden sind.

## 2.2 Die Aufführungsbestimmung dramatischer Texte

Im dramatischen Text geben die Figurenreden vor, was Schauspieler auf der Bühne zu sagen haben. Die Regiebemerkungen stellen all jene Sachverhalte und Aktionen dar, die zum nichtgesprochenen Geschehen gehören. Aufgrund ihrer narrativer Verfahren lassen sich die vier Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz der Erzähl- oder Postdramatik zuordnen (vgl. Kapusta 2011b:142-149, Klessinger 2015, Lehmann 2013:17 und 31). Das bis weit ins 20. Jahrhundert geltende Differenzkriterium zwischen epischen und dramatischen Texten besteht darin, dass die Handlung in Dramentexten über Figurenreden und in epischen Texten über einen Erzähler vermittelt wird (vgl. Kapusta 2011b:142, Mahler 2010:28, Müller-Wood 2009:143). Diese Aufteilung lässt sich nicht aufrecht halten, wenn Autoren mit narrativen Verfahren aus der Epik operieren oder die dramatische Geschehensdarstellung hauptsächlich über den Textraum der Regiebemerkungen gelöst wird. In einem Dramentext wie Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* gehen Figurenreden und Regiebemerkungen sogar ineinander über und können (sollen) nicht mehr – oder nur mit erheblichen Schwierigkeiten – voneinander unterschieden werden (vgl. Kapitel 7. 3). Hier gilt, was sich in Graden auch für die anderen drei von dieser Studie berücksichtigten Dramentexte konstatieren lässt, dass es der Leser eines solchen Textes mit einem eigentlichen Lesedrama zu tun hat, mit dem die Kluft zwischen Text und Aufführung ins Maximale gedehnt wird. Sowohl Handke als auch Düffel legen zwar lesbare, aber nicht direkt Eins-zu-Eins umsetzbare Dramentexte vor. Dies hängt mit dem starken Schriftbegriff zusammen, der diesen Texten zugrunde liegt, was einen wichtigen Bestandteil ihrer medialen Selbstreflexion bildet. Den Autoren gelingt es damit aber zugleich auch, die

Funktionsträger der Regie auf den Plan zu rufen, die mit ihrer eigenen Lektürekompetenz konfrontiert und dabei aufgefordert werden, eine adäquate szenische Antwort auf das der Opazität der Schrift zuneigende Textsubstrat zu finden. Die Hinwendung zu Textur und Schrift im Bereich des Theaters markiert die Kluft zu jenen Epochen, in denen «primär der menschliche Körper als Träger der Kommunikation im Raum der Kopräsenz gemeinsamen sprachlichen Handelns» (Wenzel 2008:28) als Medium fungierte. Dies war beispielsweise noch in «mittelalterliche[n] Kommunikationsverhältnisse[n]» (ebd., Einf. SH) der Fall.

Das Theater greift auf Texte zurück, damit es sich als eine vom Ephemeren geprägte künstlerische Ausdrucksform an der Unveränderlichkeit des Gedruckten abarbeiten kann. Dramentexte, deren Aussagekraft die Zeiten überdauert, lassen sich in immer wieder neuen Variationen auf der Bühne umsetzen. Wie Iser (1984:156) in seinen wirkungstheoretischen Arbeiten herausgearbeitet hat, ist dies damit zu erklären, dass der Text «keineswegs bestimmte Auffassungen [präskribiert]». Er stellt vielmehr «die Bedingung vieler in ihm enthaltenen Realisationsmöglichkeiten» (ebd.) dar. Im Prozess der Transformation vom Text zur Aufführung werden vom Inszenierungspersonal Entscheidungen in performativer Form gefällt. Die Theateraufführung ist kein schriftförmiger Text mehr, sondern, wie Balme und Lazarowicz (1991:27) festhalten, «ein höchst fragiles Gebilde eigener Art und eigenen Rechts, das durch spezifische Schauspiel- und Zuschauer-Akte konstituiert wird». Dieses plurimediale Gebilde der Aufführung, in das der Dramentext aufgeht, erzeugt für das Publikum neue kommunikative Anschlussstellen.

Allen vier Dramentexten von Düffel, Handke und Kroetz liegt das pragmatische Ziel einer Transformation ins Aufführungsmedium zugrunde.<sup>7</sup> Im Textraum der Regiebemerkungen verfasst, zielen sie hauptsächlich auf «Ereignis- oder Geschehensfolgen von Aktanten» (Schmidt 2003:62) und nicht auf das *Sprechhandeln* von Figuren. Die Abwesenheit von Figurenreden wird deshalb, aufgrund normativer Vorstellungen, aus welchen Zeichen eine Theateraufführung zu bestehen habe, selbst zu einem Zeichen (vgl. Iser 1984:266). Die dramatische Vermittlung nähert sich in den aus Regiebemerkungen bestehenden Texten jenen narrativen Verfahren, wie sie aus der Epik

---

<sup>7</sup> «Dramen auf Papier sind ein Bauplan. Sie müssen umgesetzt und aufgeführt werden», wie der amerikanische Dramenautor Neil LaBute in einem Interview mit Muscicono (2016:40) formuliert.

bekannt sind. Dadurch vermögen die Dramentexte ihre Textualität zu thematisieren. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass die Autoren kommentierende und modalisierende Diskurselemente sowie inter- und intratextuelle Verweise einsetzen. Damit lenken sie die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Ebene der Narration sowie auf den dramatischen Text als Mittel der Steuerung von Wahrnehmungen. Barthes (2001: 260) erkennt in derartigen Techniken der «Zurschaustellung» der Sprache – in diesem Fall besteht sie paradoxerweise im Nichtsprechen der Schauspieler auf der Bühne – einen der wesentlichen Züge des Avantgardetheaters.<sup>8</sup> Elemente des Epischen im Dramentext sind jedoch keine Erfindungen der Moderne. Sie gehören nach Pauli (2013:25) «zum Grundbestand europäischer Dramaturgie seit der Entstehung von Tragödie und Komödie im antiken Griechenland.» Dazu lassen sich u. a. die Mauerchau (Teichoskopie), der Botenbericht sowie chorische oder erzählerische Kommentare zählen, die sich, von den Schauspielern als *ad-spectatores*-Adressen geäußert, direkt an das Publikum richten. Insgesamt lässt sich konstatieren, dass in post-modernen Dramentexten der normative Charakter von Regiebemerkungen in ihrer imperativischen Form als *Regieanweisung* einem Vermittlungsmodus weicht, der Sprachspiele und Mehrdeutigkeiten in den Vordergrund stellt. Das Episierende bezweckt damit in solchen Dramentexten *auch*, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Materialität der Schrift – auf die Textur des Textes – zu lenken.

Texte, in denen Bühnenaktionen festgehalten werden, sind nicht per se dramatisch. Als dramatisch können Texte nur bezüglich ihrer Bestimmung, ins Aufführungsmedium transformiert zu werden, bezeichnet werden (vgl. Kapusta 2011b:149, Korthals 2003:74, Meurer 2007:32).<sup>9</sup> Dies gilt auch für jene Werke, die sich hauptsächlich epischer Mittel bedienen und keine Signale auf der Textoberfläche einsetzen wie Sprecherbezeichnungen, typographische Konventionen oder Verweise auf die

---

<sup>8</sup> «Für das traditionelle Theater ist das Wort der reine Ausdruck eines Inhalts, es wird als die transparente Übermittlung einer von ihm unabhängigen Botschaft gesehen; für das Avantgardetheater hingegen ist das Wort ein opakes, von seiner Botschaft abgetrenntes Objekt, das sich sozusagen selbst genügt, solange es den Zuschauer provozieren und physisch auf ihn einwirken kann. Die Sprache wird im Grunde von einem Mittel zu einem Zweck. Man kann sagen, dass das Avantgardetheater wesentlich ein *Theater der Sprache* ist, in dem das Wort als solches zur Schau gestellt wird. Diese Zurschaustellung ist natürlich eine Provokation. Das Avantgardetheater hat die sozialisiertesten Stellen der sozialsten Einrichtung der menschlichen Welt – der Sprache – attackiert» (Barthes 2001:260, Herv. i. O.).

<sup>9</sup> Die Theaterbühne verleiht sich in der Gegenwart nicht nur dramatische, sondern auch nichtdramatische Texte wie epische, dokumentarische oder journalistische Texte ein, um sie in Szene zu setzen. Eine Praktik, die eine eingehendere Untersuchung verdiente.

Institution des Theaters. Das Wirkungsziel von Texten wird meistens durch Angaben zu Gattung und Genre im Paratext bestimmt (vgl. Meurer 2007:32). Damit wird nach Genette (1993:20) mit dem Leser ein Vertragsverhältnis hergestellt als «Bestandteil einer be-wussten und organisierten Pragmatik.» Als Texte, die explizit der ästhetischen Kommunikation angehören, lassen sich die Regiebemerkungen von Düffel, Handke und Kroetz nur schwer nach dem Prinzip gewöhnlicher Gebrauchsanleitungen und In-struktionstexte rezipieren (vgl. Solfjeld 2009:108).<sup>10</sup>

Bedienungsanleitungen, Verhaltensbestimmungen, Handlungsvorschriften oder an-ordnende Erlasse sind als «Instruktionstexte [...] integraler Bestandteil der heutigen Gesellschaft.» (Grove Ditlevsen et al. 2009:3) Sie haben die Funktion, Handlungsmöglichkeiten einzugrenzen. Im Gegensatz dazu nutzt der dramatisch-literarische Text gerade das semantisch offene Vermittlungssystem der Sprache dazu, unterschiedliche Auslegungen und Schlussfolgerungen zu erzeugen. Dramentexte geben vor, dass etwas geschieht, sagen aber nicht, *wie* Inszenierungsteams zu ihrem Resultat auf der Bühne kommen sollen. Prinzipiell ist das Theater nicht auf eine textförmige Vorlage angewiesen. Dies beweisen zahllose Tanzproduktionen oder Schauspielauf-führungen, die auf den Rückgriff auf einen Dramentext verzichten, wie z. B. das «Projekt ohne Worte» mit dem Titel *Nachtstück* von Barbara Frey, der Regisseurin und Intendantin des Zürcher Schauspielhauses (vgl. Schauspielhaus 2016). Das Thea-ter könne, wie der polnische Theatermacher Grotowski (1994: 33) argumentiert, gut ohne Text, jedoch nicht ohne Schauspieler und Zuschauer existieren. Und der russi-sche Regisseur Meyerhold (1974:54) gibt zu bedenken, dass improvisiert werde, wenn es keine geschriebenen Stücke gebe. Wenn sich eine Theateraufführung auf ei-nen Dramentext bezieht, gelangt ein spezifisches Wirkungspotenzial schriftlicher Texte zur Anschauung: Texte können zu verschiedenen Zeitpunkten und in unter-schiedlichen Räumen verwendet, gelesen, interpretiert und transformiert werden. Deshalb vermag eine Theateraufführung für ein von Texten vermitteltes Geschehen unmittelbare Gegenwärtigkeit im Hier und Jetzt herstellen, auch wenn die schriftliche Vorlage aus der Vergangenheit oder einer anderen Gegend der Welt stammt. In

---

<sup>10</sup> Die Funktion von Instruktionstexten besteht nach Solfjeld (2009:108) darin, dass die Leser zum Nachvollzug einer «Wiedergabe einer Reihe von sequenziell geordneten Handlungsschritten» befähigt werden sollen, um diese «entsprechend in die Praxis umzusetzen.» In diesem Zusammenhang machen die Herausgeber der 2009 erschienenen Studie zu Gebrauchsanleitungen auch darauf auf-merksam, dass Instruktionstexte im Alltag «nicht selten missverstanden [werden].» (Grove Ditlev-sen et al. 2009:3)

Handkes Dramentext *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* wird diese Eigenschaft u. a. mit einer bis ins Heute brennenden Schriftrolle illustriert. Diese wird von Äneas mitgeführt, nachdem er sie wahrscheinlich aus dem untergehenden Troja gerettet hat (vgl. Handke 1992:43 sowie Kapitel 6. 8). Wie der Rezeptionsprozess zum jeweiligen historischen Zeitpunkt vonstattengeht, hängt von spezifischen Kontextbedingungen ab, die weder vom Autor vorhersehbar, noch vom Text determinierbar sind.<sup>11</sup>

Das augenfälligste gemeinsame Merkmal der vier Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz bildet ihre schriftförmige und gedruckte Form als «materiales Resultat der Produktionshandlung» (Schmidt 1980:59). Was materiell als Text vorliegt, ist seine Textur, die «schweigende» Schrift, oder wie Barthes (1974:50) formuliert: «Der Text ist die Sprache ohne ihr Imaginarium». Die Textur ist nach Krämer (2008:350) das, was von Hand zu Hand gehen könne und sich gemeinschaftlich teilen lasse, während die Bedeutung des Textes, seine Interpretationen «interessengebunden, historisch, kontextspezifisch, also zutiefst eingelassen in die Bedingungen ihres Ortes und ihrer Zeit [sind].» Als Medienformat von einem Verlag publiziert, stellen die gedruckten Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz zudem «ein öffentliches, soziales Ereignis» (Giesecke 2007:59) dar. Der Verlag übernimmt die Funktion einer «Vermittlungsinstanz» (Schmidt 1980:59), womit einerseits ein öffentliches Interesse und andererseits die Zugehörigkeit der Texte zum Literatursystem signalisiert wird.

Der Status von Dramentexten als «literarische Werke» ist eine Zuschreibung, die auf einen Werkbegriff zurückgeht, der nach Belting (1998:10-13) erst mit dem Beginn der Moderne möglich geworden ist. Mit dem Werkstatus wird ein Unterschied zu Texten markiert, die in Kommunikationssituationen zum Einsatz kommen, die nicht dem Handlungsbereich der Kunst angehören. Zu solchen nichtliterarischen oder nicht-ästhetischen Texten gehören beispielsweise wissenschaftliche Gesprächs- und Beobachtungsprotokolle, organisationale Dokumentationen, journalistische Artikel, Präsentationsunterlagen oder Gesetzestexte. Sichtbarstes Zeichen so genannter «lite-

---

<sup>11</sup> Fish (1999a:70) argumentiert, dass das Interpretationsproblem auch bei der noch so akribischen Erforschung von nicht mehr direkt zugänglichen Kontexten keineswegs gelöst werde, da diese selber ein Interpretationskonstrukt darstellten.

rarischer Werke» ist, dass sie Angaben zum Genre und damit zu ihrer pragmatischen Bestimmung mitliefern. Zudem werden sie meistens in Buchgestalt publiziert. Das Buchformat stellt im Repertoire der «typographischen Formen eine Garantie für den Gehalt» (Barthes 2006a:139) dar. Als Kunstwerke sind literarische Texte auf mehrdeutige Botschaften und verschiedene Interpretationszugänge angelegt. Aus diesem Grund liefern sie nur in Ausnahmefällen eine Anleitung zu ihrer Auslegung. Es ist bezüglich der Rezeptionshandlungen mit einer Kluft zwischen Ursache und Wirkung zu rechnen.<sup>12</sup> Genau darin liegt jedoch das produktive Potenzial, worauf es ein ästhetisches Kommunikat intentional abgesehen hat: «Reale Gegenstände gilt es zu erfassen, ideale zu konstituieren. [...] Das Kunstwerk unterscheidet sich von [...] Gegebenheitsweisen der Gegenstände dadurch, dass es seinem Charakter nach ein intentionaler Gegenstand ist [...]. Intentionalen Gegenständen fehlt es insofern an vollkommener Bestimmtheit, als diese von den Sätzen des Textes erst angezielt wird» (Iser 1984:267).<sup>13</sup>

Die Rezeptionsbedingungen, wie sie beim Lesen eines Dramentextes oder einem Theaterbesuch gegeben sind, unterscheiden sich fundamental. Für Düffel (2009:155) manifestieren sie sich hauptsächlich in der Zeiterfahrung: «Wer ins Theater geht, gibt seine Zeitsouveränität [...] sozusagen an der Garderobe ab [...]. Alle performativen Künste sind dadurch charakterisiert, dass sie sich in einem gemeinschaftlichen Raum und Rahmen vollziehen und ein kollektives Zeiterleben erzeugen.» (ebd.) Literarisch-dramatische Texte geben kein Zeitgefäß vor, innerhalb dessen ihre Rezeption zu erfolgen hat. Die Lektüre hängt weder von zeitlichen Einschränkungen noch von der körperlichen Anwesenheit des Autors ab. Dagegen ist das Aufführungsereignis an Präsenz und Körper der Schauspieler sowie an das Miterleben des Zuschauers gebunden. Die temporale Ordnung wird von allen vier Dramentexten adressiert. Insbesondere Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* und Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* bauen mittels expliziter Vergangenheitsmarkierungen «Störun-

---

<sup>12</sup> Metelmann (2014:120) formuliert in Bezug auf die Unergründlichkeit des Arkanen, «dass uns Handeln selbst durch eine «metaphysische Erkenntnisgrenze» entzogen ist, die weder rational noch gefühlsethisch überschreitbar ist. Und vielleicht stört uns diese mangelnde Souveränität am meisten.»

<sup>13</sup> Iser (1984:38f.) schlägt vor, nur dann von «Werk» zu sprechen, wenn man damit jenen Prozess meint, in dessen Verlauf der Text gelesen und das Werk vom Leser konstituiert wird: «Der Text gelangt folglich erst durch die Konstitutionsleistung eines ihn rezipierenden Bewusstseins zu seiner Gegebenheit, so dass sich das Werk zu seinem eigentlichen Charakter als Prozess nur im Lesevorgang zu entfalten vermag.»

gen» in die üblicherweise vom Präsens bestimmte dramatische Geschehensdarstellung ein (vgl. Kapitel 6. 10 und 7. 5).

Die vier Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz sind an unterschiedlichen Zeitpunkten im Verlauf der letzten 50 Jahre entstanden. Während dieser historischen Phase haben markante Umwälzungen im Mediensystem stattgefunden. Für Baecker (2011:192) manifestieren sie sich im «Strukturwandel der Umstellung von der Kultur der Buchdruckgesellschaft auf die Kultur der Computergesellschaft». Die privilegierte Stellung des literarischen Textes und des Theaters wird dabei nicht mehr unbedingt durch einen übergreifenden gesellschaftlichen Konsens garantiert. Der veränderte medienhistorische und gesellschaftlich-kulturelle Kontext wird von allen vier Dramentexten in der einen oder anderen Form adressiert. In *Wunschkonzert* von Kroetz von 1972 bilden sowohl Schrift- als auch Übertragungsmedien (Radio und Fernsehen) markante Orientierungspunkte des dramatischen Geschehens. In diesem Dramentext nimmt der Autor die Funktionsweise der medialen Umwelt seiner Heldin kritisch unter die Lupe. Der vereinsamten Protagonistin darf das von der Institution Theater vergemeinschaftete Publikum bei der von Schrift- und Übertragungsmedien begünstigten Selbstausschöpfung zuschauen. Die beiden Dramentexte Handkes stellen das Theater auf dem Theater dar und weisen Aspekte der Theatralität auch jenseits institutioneller Rahmenbedingungen nach. In Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* (1997) scheint der Kontext <Theater> ganz verschwunden zu sein. In seinem Dramentext wird weniger ein dramatisches Geschehen, als vielmehr die Textproduktion selber dargestellt. Von allen vier von dieser Arbeit berücksichtigten Dramentexte macht Düffel am deutlichsten auf den materiellen Status des literarisch-dramatischen Textes aufmerksam. Dieser muss sich in einem medialen Umfeld behaupten, in dem mittels digitaler Plattformen das Schriftliche entmaterialisiert und die Funktion des traditionellerweise von der Literatur bestimmten Theaters in Frage gestellt wird. Durch diese Entwicklung wird die herkömmliche dramatische Vermittlungsweise kritisch.

### **2.3 Das Verhältnis des Theaters zur Ordnung der Schrift**

Seit der Aufklärung wird unter einer Schauspielaufführung ein Ereignis verstanden, in dem die auf der Bühne auftretenden Schauspieler eine auswendig gelernte Rede

aufsagen und diese «mit einer Reihe von Bewegungen illustrier[en]» (Grotowski 1994:28, Einf. SH). Diese Norm wird durch die nur aus Regiebemerkungen bestehenden Dramentexte ins Wanken gebracht. Die «Praxis des Unterlassens» (Gronau und Lagaay 2010:11), die sich in der Nicht-Verwendung von Figurenreden zu erkennen gibt, stellt die Frage nach dem Verhältnis von Schrift, Sprechen und Aufführung. Zum schriftlichen Dramentext hat das Publikum in der Aufführung keinen direkten Zugang. Dieser Umstand gilt aber auch für Dramentexte *mit* Figurenreden. Nur macht hier das vom Publikum zu hörende Sprechen der Schauspieler Glauben, der schriftliche Text sei noch in irgendeiner Weise vorhanden.

Im Fall der aus Regiebemerkungen bestehenden Dramentexte handelt es sich keineswegs um «schweigsame» oder «stumme» Dramentexte. Denn sie vermögen das Lautwerden der Sprache gerade dadurch auszustellen, indem sie das Sprechen auf der Bühne aussparen. Aufführungen, in denen auf der Bühne kein Sprechen laut wird, stellen die im Sprechtheater praktizierte «Kultivierung der Rede» (Pikulik 2007:69) zur Diskussion.<sup>14</sup> Sie illustrieren einen Befund von Wenzel (2008:11), wonach im Übergang von der Buchkultur zu den neuen Technologien weniger von einer Ablösung auszugehen ist, sondern es in den verschiedenen Medien zu einer «wechselseitigen Spiegelung» kommt. Dies zeigt sich u. a. auch im gesteigerten selbstreflexiven Grad literarischer Texte. Die Regiebemerkungen von Düffel, Handke und Kroetz stellen den normativen Charakter dieses Textraums in Frage, indem sie das Autoritäre eines auktorialen, anweisenden Handelns mittels der Schrift bewusst zum Einsatz bringen (Kroetz) oder durch episierende Mittel unterlaufen (Düffel und Handke). Das Nicht-Reden wird in den vier Dramentexten in ganz unterschiedlicher Weise in Szene gesetzt: Handkes *Das Mündel will Vormund sein* endet in einer kommunikativen Wüste. Hier kann sich das Lautwerden von Sprache schon deshalb nicht mehr ereignen, weil das Mündel durch die Ausschaltung des Vormunds zugleich die Möglichkeit zur (dialogischen) Kommunikation abgewürgt hat (vgl. Kapitel 4. 8). In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* gelingt es einer der Figuren nur im Ansatz, den Raum des Nicht-Redens zu durchbrechen. Ein «sehr Alter» unternimmt hier den vergeblichen Versuch, die eigene Wahrnehmung in Worte zu fassen (vgl.

---

<sup>14</sup> Vollmer (2011:108) erkennt in Dramentexten, die auf Figurenreden verzichten, ein Gefäß für alternative Ausdrucksmöglichkeiten, ein Experimentierfeld für neue Gestaltungsformen sowie ein Reflexionsraum über die Problematik sprachlicher Kommunikation.

Handke 1992: 56 sowie Kapitel 6. 3). Kroetz' suizidale Angestellte einer Papierwarenfabrik bringt sich in *Wunschkonzert* um jede Möglichkeit des Sprechens. Am Ende des Stücks, in dessen Verlauf nur die Stimme eines Radiomoderators zu vernehmen ist, nimmt sie sich das Leben nach genauer Konsultation der Gebrauchsanweisung aus der Medi-kamentenschachtel, da ihr eine (medial) fremdbestimmte Existenz zum Ekel geworden ist. Düffels Dramentext *Die Unbekannte mit dem Fön* stemmt sich dagegen, Figurenreden als benutzbare Dialogelemente zu liefern (vgl. Düffel 1997:6 sowie Kapitel 7. 4). Gleichwohl endet der Dramentext in einem zu sprechenden Satz. Mit diesem erzwingt die musenhaft-monströse Titelfigur der unbekanntenen Frau die Beendigung des narrativen Akts des Ich-Erzählers. Dieser stellt ein Zerrbild einer auktorialen Instanz dar und träumt davon, ein totales Theater zu schaffen. An diesem Anspruch scheitert er und verschwindet am Ende gar im diegetischen Raum seines eigenen Textes.

Indem die vier Dramentexte mit den Figurenreden auf ein signifikantes Element der Zeichen-Polyphonie einer Theateraufführung verzichten, machen sie die Regeln und Konventionen sichtbar, auf denen entsprechende normative Erwartungshaltungen beruhen. So wurde dem Sprechtheater bei der Bestimmung des Dramatischen lange Zeit ein Primat eingeräumt (vgl. Hulfeld 2010:74f.).<sup>15</sup> Es stand für einen privilegierten Repräsentationsort der schriftkulturellen Ordnung. Das von Literarität bestimmte Theater stellte ein von der Schrift abgesichertes Vermittlungssystem zur Verfügung. Es war damit nicht mehr den Improvisationskünsten oder momenthaften Erfindungen der Darsteller ausgesetzt. Genau diese Elemente wurden jedoch später vom Avantgardetheater aufgegriffen. Dieses ging, wie beispielsweise das epische Theater Brechts, einen Flirt ein «mit <untergeordneten> Schauspielkünsten: Marionettentheater, Pantomime, Zirkus, Varieté oder Kabarett, ganz zu schweigen vom Boxkampf.» (Rancière 2014:70f.) Zu den künstlerischen Ausdrucksformen, die sich immer wieder gegenüber dem abendländischen Verständnis des Theaters als ein Ort des – von einem hegemonialen Kulturprogramm abgesicherten – Sprechens zu rechtfertigen hatten, gehören der Tanz und das Ballett, die Commedia dell'arte, «Feerien, Zauberpossen und Ausstattungsstücke» (Grund 2002:16), Pantomimen, Mysterien- und Fast-

---

<sup>15</sup> Das Sprechtheater wurde lange Zeit als Ausdruck einer Hochkultur verstanden, «die der Sinnfälligkeit des auf der Bühne gesprochenen Dichterwortes Priorität einräumte und das <Theatrale> diesem unterordnete.» (Hulfeld 2010:74)

nachtsspiele, Elemente des Volkstheaters, verschiedene Typen des Puppenspiels, die englischen «Extravaganzas» (ebd. 77), eine Vielzahl aussereuropäischer Theaterformen wie das japanische Nō-Theater oder das indische Kathakali sowie artistische und clowneske Darbietungen (vgl. Rancière 2013:250f.).

Erklären lässt sich die auf gewisse Teile des Publikums irritierende Wirkung von Theateraufführungen, in denen keine Figurenreden zu vernehmen sind, dadurch, dass auf der Bühne kein sprachlicher Sinngehalt vermittelt wird. Barthes (2005:59f.) zufolge kann der Verzicht auf das Artikulieren in totalitären Gesellschaften gar als verbrecherisch empfunden werden. Denn das Nichtsprechen entziehe sich dem Zugriff der Macht (vgl. ebd.). Provozierend wirkt die Stille, wenn sie als «Leere und Bedrohlichkeit erfahren [wird], als Machtlosigkeit, Unterdrückung oder Isolation.» (Benthien 2006:237, vgl. Arns 2012) Zur Anschauung gelangte dies in letzter Zeit u. a. bei einem Ereignis, das hohe mediale Wellen schlug: Als der Autor Navid Kermani nach der Übergabe des Friedenspreises des deutschen Buchhandels im Jahr 2015 das Publikum zu einer Schweigeminute aufforderte, wurde diese Geste vom Journalisten Schloemann (2015:11) als «Übergriff» empfunden, wie er in seiner Berichterstattung zur Preisverleihung schreibt.<sup>16</sup> Das Nicht-Reden kann aber auch «als Intensität und Fülle» (Benthien 2006:237) erfahren werden. Diese Wirkung wird von sakralen oder kulturellen Institutionen mittels bestimmter Rituale, Zeremonien und Inszenierungen angestrebt. In diesen Fällen bedeutet die Stille «keine unbestimmte Leere, sondern die eigentümliche *Offenheit des Geschehens*, [...] also die Offenheit für ein Ankommen, Dasein und Verschwinden. Es ist die Offenheit, in der es ein «noch nicht», ein «jetzt» und ein «nicht mehr» gibt» (Figal 2006:305, Herv. i. O.). Von den vier in dieser Studie untersuchten Werken kommt dieser Aspekt der Stille als ein Erlebnis der Fülle ganz besonders in Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* zum Ausdruck.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Arns (2012:41-44) bezieht die Erfahrung der Stille auf die «weisse Folter» und den Horror von echoischen Räumen in Filmen wie Ridley Scotts *Alien* (1979) oder Stanley Kubricks *The Shining* (1980).

<sup>17</sup> Die «Stille» wird in Handkes Dramentext *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* dreimal explizit erwähnt: Zum ersten Mal, als der Todeskampf des Knäuels vorbei ist (vgl. Handke 1992:34). Der Begriff «Stille» bezeichnet hier den akustischen Raum des Toten und Nicht-mehr-Seienden. In der zweiten Hälfte des Dramentextes markiert die Stille den Umschlag in ein poetisches Verwandlungsgeschehen (vgl. ebd. 50). Zuletzt stellen die Regiebemerkungen Handkes die Stille als eine Gelenkstelle zu einer Szene dar, in der sich ein Alter sprechend zu artikulieren versucht (vgl. ebd. 56). Hier führt der Dramentext den Leser an jenen Punkt, an dem ein neues oder andersartiges Sprechen einsetzen könnte.

In Dramentexten ohne Figurenreden unterbrechen, anders als in den Sprechstücken, nicht Momente der Stille und Redepausen das Bühnengeschehen, sondern performative und technische Vorgänge sowie Klänge und Geräusche (vgl. Zender 1990:12f.). Der Komponist Nicolas A. Huber (1993:23) erkannte beispielsweise in einer Aufführung von Handkes *Das Mündel will Vormund sein* im Zerbrechen der Teller eine musikalische Qualität. Er interpretierte den Vorgang als eine akustische «Befreiungshandlung aus psychischer Unterdrückung».<sup>18</sup> Die Qualität der Stille als «phänomenale Negativität der Musik» (Zender 1990:11) wird in vielen Kompositionen des 20. Jahrhunderts ästhetisch genutzt, wie es in zahlreichen Werken von John Cage, Pierre Boulez, Luigi Nono, Helmut Lachenmann oder Anton Webern zu hören ist.<sup>19</sup> Die Stille ist integraler Teil dieser Werke und bildet nicht nur einen Rahmen für das Erklängen der Komposition, wie er im klassischen Konzertsaal kultiviert wird. Durch das Nicht-Reden auf der Bühne rücken jene theatralen Zeichen in den Vordergrund, die *nicht* Sprache sind. Zugleich wird die Funktion der Sprache als Mittel der Verständigung adressiert, indem sie akustisch gerade nicht zu vernehmen ist. Luhmann sieht den Grund solcher künstlerischen Strategien darin, die Erwartungshaltungen des Publikums zu testen: «Die Information, die das Kunstwerk vermitteln will, liegt in der Differenz zu den Erwartungen, die an es gerichtet werden, und in dem, was es *stattdessen* bietet: die weisse Fläche als Bild, der bewegungslose Tanz, die tonlose Musik» (Luhmann 2008:136, Herv. i. O.).

## 2.4 Zur Funktion von Regiebemerkungen im dramatischen Text

Jede theatrale Aufführung besteht aus einer «Polyphonie von Informationen» (Barthes 2006a:151) und setzt sich zusammen aus einer «*Dichte von Zeichen*» (ebd., Herv. i. O.). Im Textraum der Regiebemerkungen wird jenes plurimediale Geschehen einer Theateraufführung dargestellt, das sämtliche nichtsprachlichen Phänomene umfasst, die von Zuschauern wahrgenommen oder von Lesern im Verlauf der Lektüre als Vor-

---

<sup>18</sup> Die Studie von Özelt (2012) untersucht die Klangräume im Werk Handkes, die vom Lautwerden der Betonmischmaschinen bis zur Popmusik reichen.

<sup>19</sup> Legendar geworden ist die 1952 zum ersten Mal aufgeführte *silent composition* mit dem Titel *4'33''* von John Cage (vgl. Cage 1960, Kotz 2007:4-8). Der Katalog von Daniels und Arns (2012) führt als Faksimiles sowohl die graphischen und musik-notationalen als auch die sprachlichen Versionen der Komposition Cages auf. Den Herausgebern zufolge wird durch die Werke Cages die Frage gestellt: «what do we hear when there is nothing to hear?» (ebd. 15)

stellung konstruiert werden können. Grundsätzlich beruht die Auseinandersetzung mit einer literarischen Vorlage auf einem Lektürevorgang. Hagner (2015:20) versteht diesen nicht «im Sinne einer unmittelbaren, affektgeladenen Intervention, sondern als Einübung in Geduld und Nachdenklichkeit, als Aufschub der Suche nach Bestätigung und als Erwägung solcher Gedanken und Ansichten, die einem erst einmal fremd erscheinen.» Ähnlich argumentiert Barthes (2005:230), für den das «Gespräch» mit einem Werk «nicht so sehr heisst: einen Inhalt entgegenen, ein Argument zurückweisen, als vielmehr: an das Vorgehende anschliessen können oder wollen». Meurer (2007: 42) macht in Bezug auf die von der Lektüre gestifteten Wahrnehmungen auf den filternden Aspekt des Steuerungsmittels «Text» aufmerksam: Ihr zufolge sollen die «Bühnenvorgaben [...] die Regie lenken und den Entscheidungsspielraum eingrenzen.» (ebd.) Allerdings favorisiert der ästhetische Kommunikationsmodus vielfach nicht die Reduktion, sondern die Erhöhung von Komplexität. Wenn nichts Explizites bezüglich der pragmatischen Ausrichtung des Textes aufgeführt ist, gibt es keine sichere Antwort auf die Frage, auf welche Weise ein Diskurselement aufzufassen ist.<sup>20</sup> Genette diskutiert diese Problematik anhand einer Regiebemerkung aus Victor Hugos Drama *Hernani* (1830/2009):

Eine Didaskalie wie «Hernani schlüpft aus seinem Mantel und wirft ihn über die Schultern des Königs» beschreibt das Verhalten der Person und schreibt das Spiel des Schauspielers vor. Es ist hier also unentscheidbar, ob die Intention des autors [sic!] deskriptiv, präskriptiv oder direktiv ist (Genette 1992:43).

Grundsätzlich konstituieren sich dramatische Texte aus drei Texträumen: Dazu gehören zum einen die *paratextuellen Angaben*<sup>21</sup> und zum anderen die *Figurenreden* als den zu sprechenden Text sowie die *Regiebemerkungen*. Letztere vermitteln nicht nur Informationen zu «Bühnenbild, Szenenrealisierung, Gestik, Mimik usw.» (Schmidt 1980:230), sondern auch «Hinweise zu Sprecher, Ort, Zeit, Figurencharakteristik, Tonalität, Gestik [...] und] non-verbale Handlungen» (Mahler 2010:25, Einf. SH). Genette (1992:43) ist der Ansicht, dass es sich bei den Regiebemerkungen

---

<sup>20</sup> Gadamer (1993:422) zweifelt prinzipiell daran, ob die Intention von Autoren genau angegeben werden können: «Weiss ein Autor wirklich so genau und in jedem Satze, was er meint?»

<sup>21</sup> Von Genette (1993:11) werden u. a. folgende Elemente zum Paratext gezählt: «Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fussnoten, Anmerkungen, Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen». Für Fludernik (2013:34) gehören auch Kommentare, Informationen zum Autor, Inhaltsverzeichnisse, visuelle Gestaltung und typografische Elemente zum Paratext, wobei sie darauf hinweist, dass sich die Grenze zwischen auktorialen und editorischen Verantwortlichkeiten in diesen Bereichen schwer ziehen lasse.

um die einzigen Teile des dramatischen Textes handle, in denen nicht eine Erzählinstanz, sondern direkt der Autor spreche. Diese Behauptung kann aber nur für solche Texte Geltung beanspruchen, in denen die Funktionen von Figurenreden und Regiebemerkungen klar unterschieden werden können. Dass eher von graduellen Unterschieden als von klar voneinander abgrenzbaren Texträumen ausgegangen werden sollte, lässt sich bereits anhand von dramatischen Texten ab Mitte des 18. Jahrhunderts zeigen (vgl. Kapitel 2. 6).

In den gedruckten Ausgaben von Dramentexten *mit* Figurenreden machen die Autoren die Regiebemerkungen oftmals dadurch kenntlich, dass sie den Textraum vom sonstigen Schriftbild der Figurenreden durch Petitsatz oder ein kursives Schriftbild absetzen (vgl. Bayerdörfer 2006:37). Häufig wird, wenn vom Textraum der Regiebemerkungen die Rede ist, von *«Regieanweisungen»* gesprochen (vgl. Gray und Schalkwyk 1986:9, Kuhla 1997:74). Die Bezeichnung ist deshalb problematisch, weil die Dramentexte *«in aller Regel die syntaktische Form von Aussagen, nicht aber von Anweisungen haben»* (Tschauder 1991:52, vgl. Genette 2010:103). Ihr Modus der Vermittlung ist hauptsächlich deskriptiv-deklarativ. Da weder ein Sollen, Müssen oder Dürfen explizit angegeben wird, handelt es sich im pragmatischen Sinne nicht um anweisende Sprechakte. Nicht nur das von einem Dramentext Mitgeteilte ist auf mehrere Arten interpretierbar, ebenfalls sein illokutionärer Status lässt sich unterschiedlich auffassen. Genette (1992:43) erklärt diese Unbestimmtheit u. a. mit Bezug auf sprechakttheoretische Überlegungen: Schauspieler und Regisseure würden den illokutionären Status von Regiebemerkungen eher als direktiv auffassen, d. h. als *«Anweisungen hinsichtlich der Art, das Stück zu spielen»*. Aber der normale Leser könne in den Anweisungen *«genausogut [...] eine Beschreibung dessen [sehen], was in der Handlung (in der fiktionalen Diegese) vor sich geht»* (ebd.). Iser (1984:45) argumentiert aus rezeptionsästhetischer Perspektive, dass die Unbestimmtheitsbeträge in literarischen Texten *«kein Manko dar[stellen], sondern [...] elementare Kommunikationsbedingungen des Textes [verkörpern], die eine Beteiligung des Lesers am Hervorbringen der Textintention ermöglichen.»*

In der Forschung finden sich für die Regiebemerkungen weitere Bezeichnungen wie Vermittlerrede, Bühnen-, Handlungs-, Inszenierungs- oder Vorgangsanweisung, Daskalie, Direktive, Neben- oder Zusatztext (vgl. Bayerdörfer 2006:37, Girshausen

1999:101, Meurer 2007:42, Pavis 1989:17). In Bezug auf die sprachliche Bezeichnung choreografischer Strukturen und körperlich zu vollziehender Bewegungsabfolgen sprechen Rüegg (1991:1) und Burger (1976:313) auch von «Kinegrammen». Begriffe wie «Event Partitur» (Grögel 2013:41, Kotz 2007:4) oder «Performance Instruktion» (ebd.) werden hauptsächlich in der Konzeptkunst, für performative Werke sowie in der Musik verwendet. Der Begriff «Nebentext» besitzt eine ähnliche Problematik wie die «Regieanweisung». Er geht auf die Einteilung des dramatischen Textes in Haupt- und Nebentext von Roman Ingarden zurück (vgl. Detken 2009:1, Hawkins 1997:222, Horn 1998:162, Pfister 1997:35). Die Bezeichnung «Nebentext» macht nicht nur bezüglich der in dieser Arbeit untersuchten Werke wenig Sinn, da das Geschehen ausschliesslich im Textraum der Regiebemerkungen vermittelt wird und deshalb von «Haupttext» die Rede sein müsste. Die Einteilung in Haupt- und Nebentext, woran sich beispielsweise auch noch Scherer (2013:24) für die Dramenanalyse orientiert, nimmt darüber hinaus eine Klassifizierung von Texträumen vor, die sich an Normen orientiert, welche höchstens für das Regeldrama der Klassik Gültigkeit beanspruchen können. Diesbezüglich fordert Kapusta (2011b:150), dass in Dramentexten durch «die Integration von epischen Erzähltechniken und -instanzen» das traditionelle Schema von Haupt- und Nebentext zu ersetzen sei. Dafür spricht sich ebenfalls Meurer (vgl. 2007:42 und 44f.) sowie – mit der Bezeichnung «Regiebemerkung» – die vorliegende Studie aus. Da in erzähldramatischen Werken wie Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* auch die Einteilung in Regiebemerkungen und Figurenreden wenig hilfreich ist, ist in diesen Fällen einfach von einem «dramatischen Text» zu sprechen (vgl. Kapitel 7. 3).

In der Literaturgeschichte wurden die Regiebemerkungen lange als zweitrangiges Gestaltungsmittel begriffen. Gemäss Bayerdörfer (2006:40) wurde diesem Textraum die Literarisierung deshalb verweigert, weil er «weder Anteil an der poetischen Gestaltung, etwa der Versform, noch am stilistischen Niveau der Figurenrede [hat].» Die Knappheit und geringe Poetizität von Regiebemerkungen muss jedoch nicht unbedingt Ausdruck einer bestimmten Wertung sein. Sie kann, wie sich anhand der Erstpublikation der Werke Shakespeares zeigen lässt, mit einer spezifischen Form der Textgenese zusammenhängen. So wurden im elisabethanischen Zeitalter die Regiebemerkungen erst kurz vor Druck ins Manuskript eingefügt, nachdem die Proben abgeschlossen waren (vgl. Detken 2009:27). Die Regiebemerkungen mussten somit

aufgrund des Publikationsverfahrens kurzgehalten werden. Zudem richteten sie sich weniger im Sinne einer Anweisung an das an der Aufführung beteiligte Personal, sondern zur besseren Verständlichkeit des Dramentextes an ein *Lesepublikum*. In modernen und postmodernen Dramentexten kann dieser Textraum gar zum privilegierten Ort der dramatischen Vermittlung aufsteigen, da hier eine Führungsmodalität praktiziert werden kann, die nicht direkt ein Sprechen von Figuren oder eine Bühnenaktion *anweist*, sondern eine Verstehensoperation über episierende Mittel einfordert. Der Leser wird dabei mit seinen eigenen Wirklichkeitskonstruktionen konfrontiert, die er ausgehend von der Textualität des schriftlichen Medienangebots ‹Dramentext› entwirft.

Um ein theatrales Geschehen festzuhalten, sind im Prinzip ganz verschiedene mediale Formate und Darstellungsverfahren denkbar. Was in einer Aufführung auf der Bühne zu sehen und zu hören sein soll, liesse sich auch als eine Folge einzelner Skizzen, Photographien, Graphiken oder in Listenform vermitteln. Um eine präzise Abfolge von Handlungen und Ereignissen darzustellen, wäre nach Lobin (2014:181) gar das Videoformat das bessere Mittel als eine «Abfolge sprachlicher Anweisungen.»<sup>22</sup> Es stellt sich die Frage, warum unter diesen Bedingungen überhaupt noch Regiebemerkungen in gedruckter Form publiziert werden sollen. Eine Antwort können die literarischen Texte gleich selber geben, denn sie nutzen die durch Sprache und Schrift gegebene halblenkende Führungsmodalität in produktiver Weise. Es geht in vielen Fällen postmoderner Dramentexte gar nicht darum, ein Bühnengeschehen eindeutig zu präskribieren. Vielmehr wird mit einem perlokutionären Nachspiel gerechnet, in dem neue Bedeutungspotenziale zur Erscheinung gelangen. Dieser Effekt kann ein Video aufgrund seiner Nicht-Sprachlichkeit in weit geringerer Masse als ein literarischer Text herstellen, da seine Zeichen innerhalb eines dichten Schemas organisiert sind. Dass sich die dramatisch-literarische Vermittlungsweise auf ihre Abhängigkeit von der Ordnung der Schrift und auf die Textualität ihres Kommunikationskanals besinnt, ist auf die Ausdifferenzierung des Mediensystems zurückzuführen. Die *special effects* in der Literatur werden von den Autoren auf innovative Weise neu konfiguriert, indem ihre Texte herausfordernde Rezeptionssituationen erzeugen.

---

<sup>22</sup> Der Einsatz von nicht-schriftlichen Medien, um Handlungen anzuleiten, diskutiert auch Andersen (2009) in ihrem Artikel *Instruktion und Multimedialität*.

Die Festschreibungskraft der Schrift steht zu Prozessen der Wahrnehmung in einem Spannungsverhältnis. Da Regiebemerkungen in den meisten Fällen auf der Bühne in nichtsprachlicher Weise umgesetzt werden, reflektieren sie auf der poetologischen Ebene immer auch die Frage mit, zu welchen Graden das Aufführungsgeschehen durch einen geschriebenen Text überhaupt gesteuert werden kann oder muss, denn, wie Muschg (2014:11) formuliert, sind «[r]egellose Verhältnisse [...] so unerträglich wie überregulierte». Die Komplexität des Zusammenwirkens sinnlich wahrnehmbarer Phänomene können von der Sprache nur sequenzartig abgebildet werden.<sup>23</sup> Während sich Figurenreden aufgrund ihrer Sprachlichkeit vergleichsweise einfach vertexten lassen, müssen für die schriftliche Umsetzung nichtsprachlicher, ineinander verwobener, sich überlagernder oder parallel stattfindender Ereignisse komplexe narrative Verfahren zur Anwendung kommen. In welcher Form auch immer Autoren sich entscheiden, das Bühnengeschehen in der Schrift zu organisieren, müssen sie Bezug auf die «Sinnform Zeit» (Schmidt 2003:88) nehmen. Die dramatische Geschehensdarstellung im Textraum der Regiebemerkungen erfolgt meist im Präsens. Damit lässt sich aber nicht unmittelbare Gegenwart herstellen, sondern höchstens, wie Korthals (2003:347) formuliert, einen «Schein der Gegenwärtigkeit».

Das Präsens, wie es beispielsweise die Dramentexte von Handke (*Das Mündel will Vormund sein*) und Kroetz (*Wunschkonzert*) prägt, kreierte die Illusion, der Text könne das Geschehen simultan begleiten (vgl. Korthals 2003:351, Meurer 2007:45). Die Gegenwartsform vermittelt den Eindruck, der Leser habe es mit einem ästhetisch neutralen Textraum zu tun, der das Geschehen in objektiver Weise zur Darstellung bringt. Aber was sich objektiv gibt, ist für Barthes (1987:14f.) «angefüllt» und «ein imaginäres System wie alle anderen». Die Einzelanalysen der Dramentexte von Dörfel, Handke und Kroetz im zweiten Teil der Studie zeigen, dass alle vier Werke in der einen oder anderen Weise mit beobachterabhängigen Erzählperspektiven operieren und «Interferenzen und temporale Spielereien» (Genette 2010:141) einbauen, um den Leser auf seine vom Text gesteuerten Wahrnehmungen hinzuweisen und die vermeintlich «neutrale» oder «objektive» Schreibweise als kodiert zu kennzeichnen.

---

<sup>23</sup> Die Wahrnehmungswelt zeichnet sich nicht durch eine festgelegte, und von der Sprache abbildbare, dauerhafte Ordnung aus, sondern durch das Prozesshafte: «Wie schon mehrfach betont, spielt sich alles, was geschieht, in *Übergängen* ab, im Zwischen, im Während, also in der Form von räumlicher Zeitlichkeit oder zeitlicher Räumlichkeit. Es gibt für uns keine endgültigen Anfänge und Enden [...], sondern nur Übergänge.» (Schmidt 2003:86, Herv. i. O.)

## 2.5 Zwei Autoritäten: Schrift und Regie

In einer ausdifferenzierten Gesellschaft beansprucht nicht *eine*, sondern mehrere Instanzen Deutungshoheit. Dies wirkt sich auch auf den Umgang mit Texten aus. Im Theater als eine Institution, die der Selbstbeobachtung der Gesellschaft dient, gewinnt der Prozess des Interpretierens von älteren und jüngeren Texten in der Form von Inszenierungen seine gemeinschaftlich teilbare Gestalt. Die Zahl möglicher Zugänge zu einer literarischen Vorlage ist unendlich und deshalb auch unendlich debattierbar. Die Regie zeichnet dafür verantwortlich, wie Figurenreden und Regiebemerkungen vom Text ins plurimediale Aufführungsmedium transformiert werden. Sie stellt in gewissem Sinne einen «Klon» des literarischen Textes her, indem ausgehend vom *Blueprint* in schriftlicher Form ein Produkt mit einem Eigenleben kreiert wird. Nach Rancière (2013:166) sichert sich der Regisseur als zweiter Schöpfer «die totale Herrschaft über die Elemente der Darstellung».<sup>24</sup> Zwar gibt es den diktatorischen und autokratischen Führungsstil am Theater immer noch, doch hat die regieführende Person in der Gegenwart auf vielerlei Faktoren Rücksicht zu nehmen. Diese erlauben es ihr nicht, eine Form von uneingeschränkter Herrschaft auszuüben. Dazu gehören nicht nur Vorgaben von Seiten der Theaterleitung, Gepflogenheiten der Organisationskultur sowie arbeitsrechtliche und gewerkschaftliche Bedingungen, sondern auch die Stimmen und Meinungen der Mitwirkenden und der übrigen Mitglieder des künstlerischen Leitungsteams (Bühnen- und Kostümbild, Lichtdesign, Dramaturgie). Wie auch Wilharm (2015:333) bemerkt, seien die «konkrete[n] Entwürfe szenischer Gestaltung [...] immer von verschiedenen Kräftefeldern beeinflusst».

Die Autoren dramatischer Texte stehen mit der Funktion der Regie in einem produktiven Spannungsverhältnis. Beide beanspruchen künstlerische Autorschaft an einer Theateraufführung. Barthes (2001:165) erkennt in der Relation zwischen den beiden

---

<sup>24</sup> Totale Herrschaft kann es schon aus urheberrechtlichen Gründen nicht geben. Mosimann (2009: 662) macht darauf aufmerksam, dass die Bühnenregie im juristischen Verständnis nicht als eigenständiges Werk behandelt werde. Sie bleibe «das Ergebnis von *Deutung und Wiedergabe eines vollendeten Werkes*. So gekonnt sie auch immer ist, die Regie bleibt eine vergängliche Leistung.» (ebd.). Ein anderer Fall besteht, wenn der Regisseur einen dramatischen Text bearbeitet und dabei als Werkschöpfer zu klassifizieren ist (vgl. ebd. 663).

Instanzen «heilsame Konflikte».<sup>25</sup> Überhaupt darf es dem Theater nie allzu angenehm werden, wenn es als kritischer Reflexionsort bestehen bleiben will. Aus Sicht von Dramentextproduzenten bedeuten gewisse Praktiken der Regie massive Eingriffe in ihr Recht als Urheber. Düffel nimmt darauf in seiner programmatischen Vorrede *Der Text ist das Theater*, die seinem Dramentext *Die Unbekannte mit dem Fön* voran-gestellt ist, explizit Bezug. Er plädiert für eine Stärkung der auktorialen Position des Autors, weil sich das Interesse «im letzten Jahrzehnt auf Regie und Regisseure verlagert hat. Von den Autoren weg.» (Düffel 1997:5) Auch Handke bezieht sich in seinem Dramentext *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* auf die Instanz der Regie. Er vertextet ein unverhohlen kritisches Porträt einer Figur, die als «Platznarr alias -meister alias -patron» (Handke 1992:50) den Anderen ihre Plätze zuweist: «[S]o sehr ist dann noch niemand an seinem Platz gewesen» (ebd.).<sup>26</sup>

Grundsätzlich lässt sich das Regieführen – vorausgesetzt, dass sich die Inszenierung auf einen Dramentext beruft – als ein durch das Schriftmedium moderierter Vermittlungsvorgang verstehen. Als Interpret und Werkvermittler kann die regieführende Person einiges provokatives Potenzial entfalten. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn sie nicht den Erwartungshaltungen derjenigen entspricht, die die Regie in einer dienenden Funktion gegenüber Autor und Text ansiedeln. Die Instanz der Regie strebe, wie Korthals (2003:55) ausführt, mindestens danach, «zum Ko-Autor zu werden». Sie eignet sich den Text an durch «Streichung, Hinzufügung oder Kontrastierung der verschiedenen Zeichensysteme» (ebd.). Die Regie kann Verbindungen zu aktuellen politischen oder gesellschaftlichen Ereignissen ziehen, ungewohnte Lesarten des Textes anbieten oder die Vorlage mit komplett anderen Textmaterialien konfrontieren. Bisweilen entfernen sich Inszenierungen so weit vom Ursprungstext, dass davon nur der Titel übrigbleibt. Dies war 2017 u. a. in der zum Berliner Theatertreffen eingeladenen Aufführung des Theaters Basels von Anton Tschechovs *Drei Schwestern*

---

<sup>25</sup> «Ich gehöre nicht zu denen, die systematisch in Ausrufe der Bewunderung ausbrechen über die *Treue* eines Regisseurs zu dem Text, den er auf die Bühne bringt. Ich glaube, ganz im Gegenteil, dass es zwischen dem, der schreibt, und dem, der aufführt, heilsame Konflikte gibt.» (Barthes 2001: 165, Herv. i. O.)

<sup>26</sup> In einem Interview mit Thomas Oberender bezeichnet Peter Handke den Regisseur von *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*, Claus Peymann, als einen «Organisator», der «halbwegs auch Fußballtrainer sein [könnte]» (Handke und Oberender 2012:10). Handkes ehemaliger Lektor bei Suhrkamp, Karlheinz Braun, betitelt Peymann als «Zuchtmeister» (Braun 2012:62). Beide Beschreibungen treffen in der einen oder anderen Form auf das literarische Porträt des Regisseurs in Handkes Dramentext zu (vgl. Handke 1992:50).

(1901/1980) in der Regie von Simon Stone zu erleben. Obwohl die Inszenierung keine Zeile Tschechovs hören liess, wurde eine sehr eindringliche Umsetzung des Textes gezeigt.

Der Vorwurf, ein Inszenierungsteam sei einem Werk untreu geworden, gibt der Möglichkeit keinen Raum, dass sich unter Umständen gerade in der <Untreue> ein besonders verantwortungsvoller Umgang mit dem literarischen Text zeigt. In einer kritischen Distanznahme zur Vorlage macht die Regie darauf aufmerksam, dass sie den Text nicht als eine unhinterfragbare Deklaration, sondern als Aufforderung versteht, eine adäquate Antwort zu formulieren. Selbstverständlich garantiert eine zweifelnde Praktik am Quelltext noch kein überzeugendes Resultat auf der Bühne. Vom Urheberrecht, das sich im 15. Jahrhundert nicht zuletzt aufgrund der «neu entdeckten Techniken der Vervielfältigung» (Wronewitz 1999:15) entwickelte, werden Grenzen gezogen, wie frei mit literarischen Werken umgegangen werden kann.<sup>27</sup> Insbesondere im Umfeld von dramatischen Gattungen wie Musical, Operette und Revuen, die ihren Erfolg nicht nur mit künstlerischer Bedeutsamkeit, sondern auch in Bezug auf ihre Einspielergebnisse messen, wird der Werkbegriff tendenziell eher eng ausgelegt. So-wohl ökonomische Interessen, als auch ein Unbehagen gegenüber einem sehr kritischen oder freien Umgang mit den Werken bestimmen die jeweiligen Rechtshändler, die von Autoren, ihren Verlagen, Erbgemeinschaften oder Nachlassverwaltern ausgelöst werden. Einige Wenige sowie darauf spezialisierte Anwaltskanzleien ziehen daraus Profit, am allerwenigsten jedoch die Kunstform Theater.

Je weniger der <Wille der Dichter> als verbindlich angesehen wird, desto konfliktbeladener wird das Verhältnis zwischen den einzelnen auktorialen Instanzen, die im Fall einer Inszenierung und Aufführung eines Dramentextes zusammenfinden müssen. Die kontroverse Beziehung lässt sich mit einer Überlegung Krämers (2008:78) zur Funktion des Boten illustrieren. Wenn die Regie in der Botenrolle gesehen wird, dann wird erwartet, dass sie den Text möglichst unverfälscht übermittelt. Folglich scheitert sie, «sobald der Übertragende sich vor seine Botschaft schiebt, in den Vordergrund tritt und sich die Bedeutung der Botschaft selbst aneignet, mithin eine Auto-

---

<sup>27</sup> Mosimann (2009:615-697) diskutiert urheberrechtliche Aspekte in einem eigenen Kapitel, das dem Theaterschaffen gewidmet ist.

rität für sich in Anspruch nimmt, die ‹er eigentlich nur vertritt›» (ebd., Zitat von Serres 1995:104, vgl. Wenzel 2008:53-76). Dass die Regie den Text aber nur ‹verfälscht› übermitteln kann, liegt in der Natur der Sache begründet, da die Inszenierung eines Dramentextes auf einem Medienwechsel beruht und sich von der schriftlichen Vorlage entfernen *muss*.

In der Antike gab es noch keinen Begriff von ‹Regie›, wie er heute verwendet wird. Damals war nach Girshausen (1999:349) der so genannte ‹Didaskalos› für die Choreographie zuständig. Während im Theater des Mittelalters die Mysterien-, Ostern- und Weihnachtsspiele von Mönchen durchgeführt wurden, leitete später ein ‹Choragus› die Proben von Jesuitendramen (vgl. Hänzi 2013:71). Im Theater des Barock und der Klassik strukturieren Spiel- und Theaterleiter sowie gegebenenfalls auch die Autoren selber – wie im Fall Goethes – den Ablauf des Bühnengeschehens.<sup>28</sup> Name und Funktionsbezeichnung des Regisseurs tauchen nach Hänzi (2013: 72) erst ab dem 19. Jahrhundert auf Theaterzetteln auf, weshalb man davon ausgehen könne, dass sich in diesem Zeitraum das Berufsbild des Regisseurs als eigenständiger Beruf etabliert habe. Seither werden Theateraufführungen von einer regieführenden Person oder manchmal auch von einem Kollektiv angeleitet.

Bayerdörfer (2006:37f.) und Hänzi (2013:77) sehen das 20. Jahrhundert als besonders prägend für die Entwicklung des Regietheaters an. In diesem Zeitraum steht in verschiedenen Phasen ‹das Verhältnis von literarisiertem Theater und neu zu gewinnendem theatralischem Theater zur Debatte› (Bayerdörfer 2006:37). Rancière (2014: 197f.) argumentiert, dass die Theaterreformer im 20. Jahrhundert auf einen von Rousseau begonnen Diskurs reagiert hätten.<sup>29</sup> Ihnen sei es darum gegangen, ein das Publikum aktivierendes Theater zu schaffen und mit den Mitteln der Kunst gesellschaftli-

---

<sup>28</sup> Mosimann (2009:647) macht diesbezüglich auf den sehr freien Umgang mit Textvorlagen aufmerksam, wie er in Weimar unter der Intendanz von Goethe herrschte.

<sup>29</sup> Rousseaus Theaterkritik ist als eine Reaktion auf die ‹allgemeine Krise der Repräsentation› (Primavesi 2008:17) zu verstehen. Er formulierte sie 1758 im berühmt gewordenen *Lettre à d’Alembert sur les spectacles* (1758/2012a). Nach Senarclens (2013:315) habe Rousseau die pädagogischen Erwartungen, die im 18. Jahrhundert an ein aufklärerisches Theater gestellt worden seien, überhaupt nicht geteilt. Aus seiner Sicht habe das Theater die Zuschauer von der Mitwelt entfremdet, und die Schauspieler seien ihm als professionelle Lügner vorgekommen (vgl. ebd. 315f.).

che Veränderung zu bewirken (vgl. ebd.).<sup>30</sup> Ein wichtiges Element stellte dabei die Aufwertung des nichtgesprochenen Geschehens auf der Bühne sowie die für das Publikum erkennbare Handschrift der Regie dar.<sup>31</sup> Im Zuge dieser Entwicklung wird ab dem 20. Jahrhundert über inszenatorische Mittel nicht nur das literarische Werk, sondern insbesondere auch dessen Auslegung zum Thema gemacht. Befragt wird, inwiefern die das Kulturprogramm repräsentierenden Texte immer noch Gültigkeit beanspruchen, und welche Rolle sie im gesellschaftlichen Selbstverständigungsverfahren einnehmen. Es etablieren sich neue Strategien im Umgang mit literarischen Werken, die umgeschrieben, ergänzt oder sehr frei über- und umgesetzt werden.

Kontroversen entzündeten sich bis in die späten 1990er-Jahre an Theateraufführungen, in denen das Sprachereignis auf der Bühne in den Hintergrund tritt. Grund (2002:11 und 25) diskutiert dies in ihrer Studie mit Blick auf die stark vom Visuellen bestimmten Inszenierungen von Jo Fabian, Jan Fabre, Achim Freyer, Robert Lepage und Robert Wilson. Im Kontext der Schweizer Theaterlandschaft ist ebenfalls an die Produktionen von Christoph Marthaler zu denken, die u. a. am Theater Basel (1988-1993) und anschliessend während der Ära seiner Intendanz am Zürcher Schauspielhaus (2000-2004) entstanden sind. Marthalers Theaterabende bauen auf einer Dramaturgie auf, die die Inszenierungselemente Text, Choreografie, Musik, Licht, Bühnen- und Kostümbild nicht hierarchisiert. Dieses Merkmal prägt auch die ungefähr zeitgleich zu den Inszenierungen von Marthaler entstandenen Arbeiten von Robert Wilson, wie z. B. seine Umsetzung von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* (1876/1980) am Zürcher Opernhaus in den Jahren 2000-2002. Der Dramentext wird sowohl bei Marthaler als auch bei Wilson als *ein*, aber nicht *das* Element einer Inszenierung verstanden.

---

<sup>30</sup> Rancière (2014:198) kommentiert die Aktivierung des Publikums in Bezug auf eine Utopie, dass das Theater die Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufzuheben vermöchte: «Es gibt immer diese Vorstellung, dass das Theater in sich eine Gemeinschaft ist, dass diese Gemeinschaft verloren gegangen ist, dass man sie wiederfinden muss, nämlich genau dadurch, dass man die Trennung zwischen dem Sehen und dem Handeln abschafft. Das Problem ist, wie man weiss, dass in der Logik des Theaters dasselbe geschieht wie in der pädagogischen Logik, nämlich dass die Regisseure, um die Zuschauer zu aktivieren, eine Menge von Mitteln einsetzen müssen – von spektakulären Gebäuden über Filmvorführungen bis zu Eingriffen durch das vorgeblich ausserhalb der Bühne befindliche Leben –, und dass all diese Mittel der Aktivierung des Zuschauers in Wirklichkeit Mittel sind, die Macht der Theatermaschine zu erweitern und den Zuschauer noch mehr in der Lage dessen zu behalten, der mit offenem Mund vor dem steht, was ihm geschieht.»

<sup>31</sup> Fischer-Lichte (1990:163) konstatiert für die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eine «Entliterarisierung des Theaters».

Die Bezeichnung ‹Regietheater› fungiert ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bisweilen gar als ein Synonym für ‹Werkzerstörung› oder ‹Autorenfeindlichkeit›. Allerdings deuten die fast verschwundenen Theaterskandale darauf hin, dass das Regietheater mittlerweile ‹zu einer weitgehend akzeptierten, selbstverständlichen Interpretationsform geworden ist›, wie Holst (2004:11) anlässlich der vieldiskutierten *Parsifal*-Inszenierung von Christoph Schlingensiefel bei den Bayreuther Festspielen im Jahr 2004 feststellte. Insbesondere wenn es sich nicht um lebende, sondern um tote Autoren handelt, werden immer wieder Stimmen laut gegen den von der Regie begangenen ‹Textmissbrauch› (Lütteken 2014:45). Ein solcher besteht für den Musikwissenschaftler Lütteken in Regiearbeiten, die Giuseppe Verdis *La forza del destino* (1862/1960) in Guantánamo oder Richard Wagners *Tannhäuser* (1845/1992) in der Biogasanlage spielen lassen (vgl. ebd.). Auch Stadelmaier äusserte sich 2016 in seinem Impulsreferat am Lucerne Festival zu autoritär anmutenden Praktiken der Regie: ‹Denn am Regiepult sitzt die wahre Primadonna im heutigen Theater – der ‹primo uomo› der Bühne, der Spielvogt, der Herr aller Szenen, der alle ab- und weggeräumt hat: den Dramatiker, den Komponisten, die Schauspieler, die Sänger natürlich auch.› (Stadelmaier 2016:27)

Solche Polemiken zeichnen ein sehr einseitiges Bild der Regietätigkeit. Sie setzen die Instanz der Regie gleich mit Einzelfällen, in denen das Bühnenresultat den Inszenierungsverantwortlichen tatsächlich kein gutes Zeugnis über ihre Lektürekompetenzen ausstellt. Zum anderen wird mit solchen Behauptungen der Eindruck vermittelt, der Dramentext könne das zu inszenierende Geschehen auf eine eindeutige Weise repräsentieren. Mit Sicherheit lässt sich nur sagen, dass es so etwas wie eine objektive Kategorie für eine werkgerechte Umsetzung eines dramatischen Textes auf der Bühne nicht gibt und nicht geben kann. Die Regiebemerkungen stellen kein Handbuch dar, aus dem sich das ‹korrekte› Regieführen und Inszenieren ableiten liesse, würden nur die Anweisungen befolgt, wie es im Kürzel ‹RTFM (Read the f . . . cking manual)› (Betschon 2017:11), das im Umfeld von Informatikern verwendet wird, zum Ausdruck kommt. Stallknecht (2018:19) nimmt diesbezüglich mit seinen Überlegungen zum gegenwärtigen Regietheater eine pragmatische Haltung ein, wenn er sich für einen Pluralismus an den Theatern ausspricht, auf deren Bühnen Altes und Neues nebeneinander Platz haben sollte.

Zu fragen ist des Weiteren, ob sich in den ›Exzessen‹ der Regie nicht auch ein Aspekt der Aufmerksamkeitsökonomie im Kunstmarkt manifestiert. Dieser fordert von den Schauspiel- und Opernhäusern geradezu, dass sie Produktionen auf den Spielplan setzen, die die Form von pädagogisierten Überwältigungsspektakeln oder sehr lauten PR-Maschinerien annehmen. Nicht hoch im Kurs steht zurzeit die strategische Ausrichtung von Theaterinstitutionen als Orte, an denen etwas zum Verstehen vorgegeben wird, um einen Gedanken von Rancière (2014:202) aufzugreifen: «[D]as Theater oder die lebendigen Formen müssen ein wenig wie die Bücher sein, die man sich anschaut, die man mit mehr oder weniger Aufmerksamkeit durchblättert und wo man sich ausgehend von der Geschichte seine eigene Geschichte bastelt.» Zu guter Letzt ist aber in diesem Zusammenhang auch daran zu erinnern, dass sogar die scheinbar konventionellste Aufführung eine Lesart darstellt und nicht automatisch ›Werktreue‹ bedeutet. Sie entspricht vielmehr einer ›Werkerwartung‹. Ein Theater ohne Regie kann es nicht geben, höchstens eines ohne Regisseure.

## 2.6 Fragmentarische Geschichte der Regiebemerkungen

Je organisierter eine Theaterraufführung ausfallen soll, desto eher wird auf Schriftliches zurückgegriffen. Zur Debatte steht der Textraum der Regiebemerkungen seit dem 18. Jahrhundert auffallend oft im Umfeld von sich verändernden Theaterpraktiken. Diese betreffen Gestaltungskonventionen oder Reformbestrebungen, die sich auf das Verhältnis zwischen Bühne und Text richten (vgl. Bayerdörfer 2006:37f.). In der postmodernen Erzähldramatik verwischen die Grenzen zwischen Figurenreden und Regiebemerkungen. Solche Dramentexte akzentuieren ihren Status als Mittel der Steuerung, indem sie ihre Textualität in verstärkter Weise thematisieren und eine von Ambiguität geprägte Rezeptionssituation ausbilden. Dadurch, dass weder ein Bühnengeschehen noch ein Sprechen von Figuren eindeutig präskribiert wird, hat das Inszenierungspersonal, bevor es handelt, das, was auf der Bühne zu hören und zu sehen sein soll, zuerst aus dem Text herauszufiltern.

Die griechischen Dramen sind hauptsächlich «als reine Rede-Kontinua überliefert [...] ohne Angabe, wer jeweils spricht» (Detken 2009:13). Eine rudimentäre Form von Regiebemerkung findet sich in den *paragraphoi*, die Korthals (2003:457) als

«minimale Nebentexte» bezeichnet. Diese dienten dazu, die von verschiedenen Figuren zu sprechenden Passagen voneinander abzugrenzen. Im Mittelalter sind Spieltexte der Wanderbühnen oder Fastnachtsspiele hin und wieder mit Angaben versehen, die auf die Aufführungssituation Bezug nehmen (vgl. ebd. 13). Ab dem 15. Jahrhundert ermöglichte die Einführung des Buchdrucks, dass Dramentexte nicht nur unabhängig von einer konkreten Aufführungssituation, sondern auch von einem größeren Lesepublikum rezipiert werden konnten. Die Autoren von Renaissance- und Barockdramen setzten Regiebemerkungen noch verhältnismässig selten ein. Wie in Kapitel 2. 4 zum Publikationsverfahren der Dramentexte Shakespeares erwähnt wurde, hat dies u. a. auch damit zu tun, dass die Regiebemerkungen teilweise erst kurz vor Drucklegung als Ergänzung zu den bereits bestehenden Figurenreden eingefügt werden konnten (vgl. ebd. 27). Ein weiterer Grund für das Fehlen der Regiebemerkungen waren in jenen Epochen aber auch die normativen Darstellungskonventionen, die keiner Verschriftlichung im Dramentext bedurften.

Verstärkte literarische Gestaltung erfahren die Regiebemerkungen spätestens im 18. Jahrhundert. Diese Epoche definiert Schmidt (2003:78) als eine «Umbruchzeit».<sup>32</sup> Sie fällt mit jenen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Entwicklungen zusammen, die die Moderne insgesamt prägen. Im Zentrum steht der «Zusammenbruch des alten Regelsystems» (Belting 1998:26), in dessen Verlauf «die objektive *Kunstlehre* von der subjektiven *Kunstschöpfung* abgelöst [wurde].» (ebd., Herv. i. O.)<sup>33</sup> Im Bereich der Literatur zeigt sich dieser Wechsel als eine Umstellung auf Autoreflexivität, was sich daran ablesen lässt, dass das Nicht-Selbstverständliche der Sprache und des

---

<sup>32</sup> In den Geschichts- und Kulturwissenschaften wird auch von der «Sattelzeit» gesprochen, womit nach Assmann (2013a:100) und Koselleck (1979:XV) die Epoche der Aufklärung bezeichnet wird. Um 1770 seien auch die abstrakten Begriffe von «Geschichte» und «Zukunft» zur Bezeichnung von historischen Ordnungskonzepten entstanden (vgl. Assmann 2013a:48). Ebenfalls die Ausprägung des Begriffs der «Kunst» ist in dieser Epoche anzusiedeln, wie Rancière (2013:16) anhand der Schriften Winckelmanns ausführt.

<sup>33</sup> Wenn der Gegenstand durch «Ausdruck und Subjektivität» (Schmidt 1992b:156) ersetzt wird, gerät «notwendig das Subjekt mit seinen Wahrnehmungs- und Darstellungsbedingungen und -möglichkeiten ins Zentrum des philosophischen wie ästhetischen Interesses. Das Sehen und nicht das Dargestellte. [...] Unter diesen Bedingungen werden Bildende Kunst und Literatur notwendig autoreflexiv, subjektabhängig und experimentell.» (ebd.) Nach Luhmann (2008:28) sind die «Hochformen der Reflexivität [...] erst in der bürgerlichen Gesellschaft der europäischen Neuzeit [entstanden].» Dazu gehört für ihn ein Hang zur Selbstreflexion, der sich darin äussert, «wenn der Künstler sie [die Produktion] selbst mitdarstellt, zum Beispiel das Malen mitmalt, das Maltempo zum Ausdruck bringt, die Regie im Theaterstück selbst erscheinen lässt usw.» (Luhmann 2008:27, Fn. 23, Einf. SH) Dies führt für Bourdieu (2001:384) zu einer kritischen Besinnung auf das Kunstwerk selbst: «Immer häufiger schliesst das Kunstwerk [...] etwas wie Selbstverhöhnung ein.»

Sprechens immer wieder zum eigentlichen Thema des literarischen Schaffens wird. Dies ist beispielsweise in Goethes epochaler *Faust*-Dichtung (1808-1832/1994a) der Fall. Nach Kiermeier-Debre (1989:112) hat man es bei diesem Werk mit einem Dramentext zu tun, der «reflektorische Distanz zur eigenen Form schafft».<sup>34</sup>

Der Gültigkeitsschwund unhinterfragter, repräsentativer, objektiv-gültiger Zeichensysteme «in einer als gültig empfundenen Adelskultur» (Mahler 2010:24) erfordert neue Strategien der Lenkung und Steuerung. Diesbezüglich verstärken sich die Bestrebungen der Theaterautoren, die dramatische Darstellung nicht nur über den Textraum der Figurenreden zu leisten, sondern auch Angaben zu Geschehensabläufen, choreografischen Mustern, Gestik und Bühnengestaltung in ihre Texte einfließen zu lassen. Somit kommt der Produktionsinstanz von dramatischen Texten ab dem 18. Jahrhundert vermehrt die Aufgabe zu, jene verbindliche Organisation der gesellschaftlichen Sinnstiftung zu leisten, die früher von den alten Regelsystemen übernommen wurde. Dies spiegelt sich u. a. in der Aufwertung des Textraums der Regiebemerkungen wider. Handke bezieht sich in *Das Mündel will Vormund sein* implizit auf diese Epoche, in der die Literarisierung der Theaterbühne vorangetrieben wurde. Er verweist auf die Spannungen zwischen dem bürgerlichen Guckkastentheater und der von improvisatorischen Elementen bestimmten Commedia dell'arte. Deren Aufführungen bezogen sich traditionell weniger stark auf schriftliche Vorlagen, weshalb sie von den Theaterreformern im 18. Jahrhundert als minderwertig eingeschätzt wurden.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Es handelt sich Kiermeier-Debre (1989:112) zufolge um eine «[...] Distanz, wie sie etwa die Oper stets mit jener musikalischen zweiten Stimme (wie die literarische zweite Stimme in der Parodie) schaffte. [...] der *Faust* ist ein gewaltiges Opernlibretto. [...] In Goethes *Faust* gerinnt das moderne dramatische Genre schlechthin [...] zum Paradigma des Theaters der Moderne. Das Weltgedicht lässt Nachahmungsapparat und Einfühlung hinter sich, weil es die Totalität des Mythos als Gleichnis der Welt, nicht als ein Teilbild der Welt selbst, und die Identifikation eines illusionistischen Theaters durch die Reflexion ersetzt.»

<sup>35</sup> Das Ringen um ein literarisches Theaterwesen diskutiert Detken (2009:31) in ihrer Studie in Bezug auf den Textraum der Regiebemerkungen in Dramentexten von Aufklärung sowie aus dem Sturm und Drang: «Gerade bei Schiller und generell im Sturm und Drang, aber auch schon bei Lessing werden neben den Körperhandlungen auch die Emotionen innerhalb der Regiebemerkungen verstärkt berücksichtigt.» (ebd., vgl. dazu auch Hulfeld 2010:76f.). Am Beispiel der Dramen von Jakob M. R. Lenz zeigt Detken (2009:227), dass die Regiebemerkungen einerseits «als bewusste Absetzungsgeste gegen das klassische französische Theater verstanden» wurden und andererseits Merkmale jener Ästhetik aufnahmen, die von Shakespeare und der als natürlich empfundenen Darstellungsweise des englischen Theaters herrührten.

Attraktiv ist der Textraum der Regiebemerkungen, weil er von «weniger starken Stilisierungs- und Normierungsbestrebungen» (Detken 2009:40) geprägt ist. Im Gegensatz zu den Figurenreden lässt sich im Textraum der Regiebemerkungen ein Theater erfinden, das von den klassischen Regeln abweicht. In diesem Zusammenhang sind auch die «neuen» Regeln zu lesen, die im 18. Jahrhundert formuliert werden. Diese verfolgten das Ziel, über die Schrift ein Theater zu organisieren, das verstärkt von der «subjektiven *Kunstschöpfung*» (Belting 1998:26, Herv. i. O.) der Dramenautoren bestimmt sein sollte. Exemplarisch für solche Absichten stehen Gottscheds Reformideen, die er ab den 1720er-Jahren für eine von «unnatürliche[n] Romanstreiche[n] und Liebeswirrungen, [...] Fratzen und Zoten» (Gottsched 1970:5, Einf. SH) gereinigte Schaubühne entwickelte (vgl. dazu auch Hesselmann 2014:204f.). Zu denken ist in diesem Zusammenhang auch an Lessings Forderungen nach einem Kanon verbindlicher Regeln und «Verhaltensanweisungen für die Körpersprache des Schauspielers» (Pikulik 2007:69). Diese stellte er zwischen 1767 und 1769 in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-1769/1985) auf. Auch Goethes *Regeln für Schauspieler* (1832/1998) die als 91 Paragraphen im Jahr 1832 von Johann Eckermann publiziert wurden, zielen auf eine Normierung des Geschehens auf der Bühne.

Ein solches Theater, das stärker von der Schrift und der Literatur bestimmt ist, äussert das Versprechen, nicht nur die Freiheiten des Bühnendarstellers beschränken, sondern auch das Neue und Innovative schaffen zu können. Es geht darum, wie es Luhmann (2008:148, Herv. i. O.) formuliert, nicht einfach «ein weiteres Exemplar» zu produzieren, «sondern vielmehr etwas, was vom vorherigen *abweicht* und *dadurch* überrascht.»<sup>36</sup> Die schriftliche, literarische Vorlage wird zum Steigbügel, um im Theatersaal einen ästhetischen Erfahrungsraum zu kreieren, der von ganz bestimmten Wirkungszielen bestimmt ist. In der Aufführung soll das Publikum vergemeinschaftet und von den bürgerlichen Bildungsidealen affiziert werden.

Im späten 17. Jahrhundert und mit der Frühaufklärung setzt mit der Ablehnung von Regelmäßigkeit und überkommenen Posen zugleich eine Suchbewegung nach dem

---

<sup>36</sup> Darauf, dass diesem auf Fortschritt und Neuheit ausgerichteten Paradigma zugleich ein Fluch anhängt, macht Luhmann (2008:149) aufmerksam: «In dieser Bindung des Neuen ans Überraschende, ans Abweichende liegt mehr, als auf den ersten Blick sichtbar ist. Denn was neu sein muss, hat eben deshalb keine Zukunft. Es kann nicht neu bleiben. Es kann nur als Neu-Gewesen verehrt werden. Das soziale System Kunst hat es von da ab mit dem Problem des ständigen Neuheitsschwundes zu tun.»

Natürlichen und Authentischen ein (vgl. Jahn 2012:228).<sup>37</sup> Das Barockdrama konnte noch – ohne beim Publikum Irritationen auszulösen – die Bedeutung des dramatischen Geschehens in der Aufführung mit Schrifttafeln, Spruchbändern, Schildern, einer «Beyschrift» oder gar, wie in den *scenae mutae*, durch einen Sprecher erläutern, der einen auslegenden Verskommentar vortrug (vgl. Schöne 1964: 181, 186 und 203). Solchen Mitteln verschliesst sich die Dramenproduktion im 18. Jahrhundert. Als ästhetisches Element, das auf die Künstlichkeit des theatralen Vorgangs verweist, wurden die emblematischen Spielereien des Barocktheaters erst wieder mit dem epischen Theater Brechts «wiederentdeckt». Dieses zitierte in jüngerer Zeit u. a. die Produktion *Oratorium* des Performance-Kollektivs *She She Pop*. Die als work-in-progress konzipierte Aufführung kam im Februar 2018 am HAU (Hebbel am Ufer) in Berlin heraus (vgl. She She Pop 2018). Mit dem Publikum wurde in der am 25. Mai 2018 vom Verfasser in der Kaserne Basel besuchten Vorstellung über vorproduzierte und via Beamer an die Rückwand der Bühne geworfene Regiebemerkungen kommuniziert. Diese forderten das Publikum zum lauten Lesen von Sprechpassagen in verschiedenen Rollen, zum Singen und Summen sowie zum Mitwirken auf der Bühne auf. Dabei setzte das Performance-Kollektiv mit seinem Rückgriff auf die Lehrstücke Brechts das Mittel der Schrift ein, um einerseits die Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu markieren. Andererseits machte es die Autorität der Schrift erfahrbar, der sich das Publikum unterwarf. Dabei verwandelte es sich unversehens von einer Gruppe von Theatergängern in einen schauspielernden Lesechor.

Spätestens im 20. Jahrhundert wird das im 18. Jahrhundert verfolgte Ideal der Natürlichkeit seiner Künstlichkeit überführt. Dies macht nicht zuletzt eine Theaterkonzeption wie jene Becketts deutlich. In seinem Theater treten Figuren auf, die sich nicht

---

<sup>37</sup> Für Rousseau sei die Schrift toter Buchstabe gewesen und habe den Tod in sich getragen, wie Derrida (1983:33) schreibt. Die hohen Erwartungen, die Theaterschaffende im 18. Jahrhundert mit einer sich am Natürlichen orientierenden Ästhetik verbanden, kommt auch in einem Zitat des Choreographen Noverre zum Ausdruck. Er strebte mit seinen Balletten eine Ausdrucksform an, mit der die Schrift und das vom Gesellschaftlich-Unnatürlichen durchwirkte Reden überwunden werden sollte: «Alles wird von sich aus «sprechen» und jede Bewegung wird eine «Redensart» sein. Jedes Arrangement wird eine Situation schildern, jede Gebärde wird einen Gedanken enthüllen und jeder Blick wird eine neue Empfindung ankündigen. Alles wird begeistern und beeindrucken, weil alles wahr wirkt, weil die Nachahmung aus der Natur selbst geschöpft sein wird.» (Noverre 2010:65, vgl. Rancière 2013:30). Goethe nahm gegenüber solchen Vorstellungen eine skeptische Haltung ein. So formulierte er in *Dichtung und Wahrheit* (1811-1833/1986): «Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche [sic!] übrig bleibt.» (Goethe 1986:532)

in illusionistisch behaupteten Landschaften oder Innenräumen bewegen, sondern einem Spiel ausgesetzt sind, das von den Bedingungen der Theatralität der Aufführungssituation abhängt.<sup>38</sup> In der Gegenwart wird dem Ideal der Natürlichkeit im Fernsehen gehuldigt, wo es, von Kameras beobachtet, im Reality-TV oder in medial begleiteten Live-Events zum Auftritt gelangt – allerdings dann bereits wieder in der Form einer Inszenierung von Authentizität und damit in seiner Widernatürlichkeit.

Der vermehrte Einsatz von Regiebemerkungen im 18. Jahrhundert, um das Bühnengeschehen zu organisieren, setzt sich im 19. Jahrhundert fort. In diesem Zeitraum erleidet das bürgerliche Kunstverständnis einen Verlust an Verbindlichkeit und beginnt mit der stärkeren Gewichtung der Opsi künstlerische Ausdrucksformen zu akzeptieren, die zuvor als minderwertig bewertet wurden.<sup>39</sup> Iser (1984:17) erklärt diese Entwicklung mit einer gewachsenen Komplexität der gesellschaftlichen Systeme, die ihren Geltungsanspruch wechselseitig immer wieder eingeschränken würden. Das autoreflexive Element im Bereich der Literatur kommt dabei u. a. in der romantischen Ironie als Mittel der Episierung und Distanzierung zum Ausdruck. Diese Vermittlungsstrategie lässt sich ausgehend von Werken wie der Theatersatire *Der gestiefelte Kater* (1797/1978) von Ludwig Tieck studieren. Dieser adressiert in seinem Dramentext die Theatralität der Bühnensituation und verarbeitet sie als integrales Element der Geschehensdarstellung (vgl. Beyer 1960:199, Kiermeier-Debre 1989:134-147, Pauli 2013:80f., Reinkemeier 2011:420f.). Von der Aufwertung des Optischen profitiert im 19. Jahrhundert ebenso die Idee des Gesamtkunstwerks, wie sie in der Form des Festspiels von Richard Wagner entworfen und bis weit ins 20. Jahrhundert immer wieder aufgegriffen wurde.<sup>40</sup> Ihre Fortführung findet sie in den symbolistischen Dramentexten Maurice Maeterlinks, in Wassily Kandinskys literarischen Bühnenkompo-

---

<sup>38</sup> Mit Bezug auf ein solches Avantgarde-Theater schreibt Barthes (2001:259, Herv. i. O.): «Der Schauspieler darf darin alles mögliche sein, nur nicht «natürlich»; er kann neutral sein wie eine Leiche oder besessen wie ein Magier; wichtig ist, dass er keine *Person* ist. Das ist vielleicht die revolutionärste Forderung dieses Theaters, weil sie den solidesten Wert unserer gängigen Dramaturgie (seit ein- einhalb Jahrhunderten) schockiert: die Natürlichkeit des Schauspielers.»

<sup>39</sup> Rancière (2013:155) macht darauf aufmerksam, dass für Aristoteles das Optische das unwichtigste Element der Tragödie und eine Sache des Requisiteurs und nicht des Dichters gewesen sei (vgl. dazu auch Lehmann 2013:15).

<sup>40</sup> Primavesi (2008:555) stellt bezüglich eines die Öffentlichkeit einbeziehenden Theaterkonzepts den Zusammenhang her zwischen Rousseaus Theaterkritik und Richard Wagners Projektentwurf *Ein Theater in Zürich* (1851/2013). Letzterer lese sich «wie ein Echo des *Briefes an d'Alembert*, nur mit der entscheidenden Veränderung, dass alle Argumente, die Rousseau gegen ein dauerhaftes Theater in Genf vorbrachte, von Wagner gegen die in Zürich auftretenden Wandertruppen und *für* die Einrichtung eines festen Theaters verwendet werden.» (ebd., Herv. i. O.)

sitionen oder Max Reinhardts Regieprojekten. Auch in dem aus sieben Teilen bestehenden und der totalen Autorschaft zuneigenden *Licht-Opernzyklus* (1977-2003) von Karlheinz Stockhausen setzt sich die Gesamtkunstwerksphantasie fort.

Im Verlauf der Neubewertung des Aufführungsmediums, das nicht mehr einfach bloss ein Sprachereignis darstellen soll, kommt es im 19. Jahrhundert zur Ausbildung des Begriffs der «Inszenierung» und des Berufsbilds des Regisseurs. Die Inszenierung wird in dieser Zeit noch im Sinne einer «Hilfskunst» (Rancière 2013:160) verstanden. Zugleich beginnen die Dramenautoren über die Regiebemerkungen Inhalte in ihren Dramentexten zu integrieren, die zuvor in dieser Weise nicht versprachlicht wurden und sich über die Wechselrede der Figuren nicht – oder nur umständlich – realisieren liessen. Hierzu zählt Bayerdörfer (2006:38) insbesondere «die Darstellung der psychologischen und sozialen Voraussetzungen des Geschehens». Die Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben, dass sich das Gesamtkunstwerk nur schwer zur Sprache bringen lässt, werden an der Wende zum 20. Jahrhundert anhand der Frage, inwiefern sich Wirklichkeit ohne Verluste in die Schrift übertragen lasse, im literarischen Feld intensiv bearbeitet.<sup>41</sup> Wenn das Reden und die Sprache die anvisierten Sachverhalte nicht mehr zu treffen vermögen, wird mit dem Theater die Hoffnung verbunden, es könne das Manko des Unsagbaren ausgleichen.<sup>42</sup> Die figurenredenlose Pantomime wird für Autoren wie Hermann Bahr, Carl Einstein, Hugo von Hofmannsthal, Else Lasker-Schüler, Arthur Schnitzler oder – wenn man das Genre etwas weiter fasst – auch für Gertrude Stein und Robert Walser zum bevorzugten Experimentierfeld, um der Sprachskepsis zu begegnen (vgl. Vollmer 2011).<sup>43</sup> In dieser Zeit werden von solchen Autoren mittels spezifischer Textverfahren vermehrt gezielt Rezeptionsbe-

---

<sup>41</sup> Stellvertretend für diese Positionen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert sei Rilke (1929:7) zitiert, der sich im ersten seiner *Briefe an einen jungen Dichter* (1929) vom 17. Februar 1903 auf das Unsagbare bezieht: «Die Dinge sind alle nicht so fassbar und sagbar, als man uns meistens glauben machen möchte; die meisten Ereignisse sind unsagbar, vollziehen sich in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat, und unsagbarer als alle sind die Kunst-Werke, geheimnisvolle Existenzen, deren Leben neben dem unseren, das vergeht, dauert.»

<sup>42</sup> In seiner Studie zur literarischen Pantomime um die Jahrhundertwende weist Vollmer (2011:308f.) nach, wie in den betreffenden Texten nicht mehr unbedingt die «naturalistische Abbildung und Nachahmung der äusseren Wirklichkeit» im Vordergrund steht, sondern die «körperliche Visualisierung des Unsagbaren und Aussersprachlichen.» Des Weiteren verweist er auf die Vertreterinnen und Vertreter des modernen Ausdruckstanzes (Loïe Fuller, Rudolf von Laban, Vaslav Nijinsky, Isadora Duncan, Gret Palucca, Ruth Saint Denis, Mary Wigman) als wichtige Einflussgrössen auf die literarische Produktion geschehendarstellender Dramentexte (vgl. ebd. 31 und 312).

<sup>43</sup> Die Sprachskepsis sieht Vollmer (2011:499) in Zusammenhang mit «massiven Zweifeln an den traditionellen künstlerischen Ausdrucksformen.» In den sprachskeptischen Haltungen lässt sich zudem eine Reaktion auf das Aufkommen der Print- und Massenmedien feststellen.

dingungen geschaffen, die mit einem erschwerten Zugang zum Sinnangebot des Textes operieren (vgl. Baßler 1994:4f.). Damit werden jene Grundlagen gelegt, die in der Postdramatik mit der Hinwendung der Autoren zur Textur der literarisch-dramatischen Vermittlung ihre volle Bedeutung entfalten.

Deutliche Spuren in der dramatischen Textproduktion hinterlässt der Erste Weltkrieg. Den traumatischen Erfahrungen scheint eine «sprachlich pompöse Selbstreflexivität der Figuren» (Kuhla 1997:73) auf der Theaterbühne nicht mehr zu entsprechen. Die Figurenreden werden durch eine «Sprache der Körper in Haltung, Geste, Gebärde» (ebd.) abgelöst. Mediengeschichtlich stellt in dieser Zeit die massenmediale Verbreitung von Film und Fotografie ein prägnanter Einschnitt dar (vgl. Steltz 2010:68). Ab den 1920er-Jahren löst der Tonfilm seinen stummen Vorgänger ab. Der Literatur und insbesondere dem Theater erwächst daraus in Bezug auf Publikumsgunst und gesellschaftliche Aufmerksamkeit ein einflussreiches Konkurrenzmedium. Von diesem wird die Stellung und Funktion des Theaters als eines der Leitmedien der damaligen Zeit existenziell in Frage gestellt (vgl. ebd. 69, Vollmer 2011:484 und 497). Die Entwicklung wird einerseits als Angriff auf die traditionellen Kunstauffassungen empfunden und als Entwertung der Sprache und des Geistes interpretiert. Andererseits beginnt das Theater mit filmischen Dramaturgien zu experimentieren und sich auf seine eigenen medialen Bedingungen zu besinnen. Sprachskepsis, Medienkonkurrenz, Aufwertung des nichtsprachlichen Geschehens auf der Theaterbühne sowie eine von Extremismen geprägte politische und gesellschaftliche Landschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts spiegeln sich auf vielfältige Weise in den Dramentexten jener Zeit. In Bezug auf die vier in dieser Untersuchung berücksichtigten Werke sind die Verwischung der Grenzen zwischen dramatischer und epischer Darstellungsweise sowie die Anfänge der Erzähldramatik zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders relevant.

Im naturalistischen Drama wird das Bühnengeschehen gleichsam in der Schrift vorweggenommen. Hierfür steht das narrative Verfahren des so genannten «Sekundenstils» (vgl. Bayerdörfer 2006:38, Korthals 2003:20).<sup>44</sup> Mit dieser Technik versuchten

---

<sup>44</sup> Korthals (2003) Studie zur geschehensdarstellender Literatur zeigt detailreich auf, wie bereits Ende des 19. Jahrhunderts das naturalistische Drama über die Aufwertung des Textraums der Regiebemerkungen in die Nähe der Epik rückte. Das dramatische Vermittlungssystem schreibt damit eine Entwicklung fort, deren Wurzeln ins späte 18. und frühe 19. Jahrhundert reichen.

die Autoren, das Bühnengeschehen bis ins kleinste Detail zu regeln. Von einem solchen ‹Beschreibungswahn› setzt sich dann das literarisch-dramatische Schaffen Brechts, der im deutschsprachigen Raum als Vorreiter des epischen Theaters gilt, explizit ab. Vergleichbare antinaturalistische Strategien finden sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber auch im amerikanischen und englischen Theater: In *Our Town* (1938) führt Thornton Wilder die Figur des *stage manager* ein, der sich als Erzähler aus dem Zeitgefüge der Dramenhandlung herauszunehmen und vom Geschehen, von dem er berichtet, zu distanzieren vermag. Mit Rückblenden arbeitet Arthur Miller in *Death of a Salesman* (1949). Diese gehören nicht nur dem Erzählrepertoire der Epik an, sondern werden auch im Film angewendet, dem eigentlichen Konkurrenzmedium des Theaters. Die Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz greifen allesamt in der einen oder anderen Form auf solche Gestaltungsmittel zurück, worauf der zweite Teil dieser Studie näher eingehen wird. Ende der 1950er-Jahre entstehen dann die beiden einflussreichen Dramentexte ohne Figurenreden von Samuel Beckett: *Acte sans paroles I* (1957) – englische Fassung: *Act without words I* (1958) – sowie *Act without words II* (1959). Auf diese Form kommt Beckett zu Beginn der 1980er-Jahre mit der Bewegungsstudie *Quad* (1984a) oder dem Fernsehspiel *Nacht und Träume* (1984b) mehrfach zurück.<sup>45</sup>

Zur Realisierung performativer Ausdrucksformen werden schriftliche Vorlagen ab den 1960er-Jahren von Konzept-Künstlern, Fluxus-Akteuren und Vertretern der Performance- und Happeningbewegung eingesetzt (vgl. Grögel 2013:26, Grund 2002: 111, Kotz 2007:59, Schmidt 2000:137).<sup>46</sup> Solche Texte stehen mit den figurenredenlosen Dramentexten insofern in Verbindung, als sie zum Ziel haben, das Handeln der Akteure über die Schrift zu koordinieren. Klessingers Studie zur Postdramatik diskutiert in einem eigenen Kapitel die Einflüsse von Happening, Fluxus und Pop-Art auf die Dramentextproduktion seit den 1960er-Jahren (vgl. Klessinger 2015:106-

---

<sup>45</sup> Der Dramentext *Quadrat* (englischer Originaltitel: *Quad*) ist nach Macho (2010:125) «eine sprachlose, präzise choreographierte Bewegungsstudie, in der eine wachsende Anzahl von Personen, zunächst mit farbigen Kутten, danach in Schwarzweiß, eine quadratische Fläche abschreiten und durchqueren.»

<sup>46</sup> Während die Fluxus-Bewegung in Europa durch einen eher improvisatorischen Charakter geprägt gewesen sei, habe in Amerika die strukturierende Rolle von Texten eine grössere Rolle gespielt, wie Kotz (2008:90) die sprachbasierten Arbeiten kommentiert. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass der Autor von *Wunschkonzert*, Franz Xaver Kroetz, nach seiner Ausbildung als Schauspieler über Happenings und experimentale Theaterformen Mitte der 1960er-Jahre zu seinen ersten Engagements am Theater kam (vgl. Reinhold 1985:229-231).

109). Der Verzicht der Vertreter von Fluxus und Konzeptkunst auf sichtbare oder gegenständliche Werke hat, wie Belting (1998:23) argumentiert, einen «verlassenen Ort» produziert. Dieser sei mit der Schrift besetzt worden (vgl. ebd.).<sup>47</sup> Mit Kunstwerken aus schriftlichen Zeichen verfolgten die Künstler das Ziel, ihre Werke der Warenwelt zu entziehen (vgl. ebd. 459). Der medientechnologische Wandel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts führte dazu, dass die Körper von Film und Fernsehen in zweidimensionale Bilder und Pixel aufgelöst, räumlich distribuiert und auf Bildschirme und Screens gebannt werden konnten. Als Reaktion darauf erfährt nicht nur der individuelle Körper als Produktions- und Rezeptionsinstanz in der Kunst verstärkte Aufmerksamkeit, sondern auch die Materialität von schriftlichen Medienangeboten, wie es in den aus Regiebemerkungen bestehenden Dramentexten der Fall ist.

Texte vermögen den Körper zwar nicht abzubilden, aber sie können ihn beschreiben und in der Form schriftlicher Sprechakte zu Handlungen anleiten und in Bewegung versetzen. So entstehen beispielsweise im Umfeld von Fluxus und Concept Art *event scores* oder *word pieces* (vgl. Kotz 2007:7f.). Dabei handelt es sich nicht im eigentlichen Sinne um dramatische Texte, sondern um Performance-Partituren. Den Künstlern geht es dabei nicht um irgendeine Form von Wirklichkeitsdarstellung, sondern um «Wirklichkeitserzeugung» (Schmidt 2000:137). Zu einem der bekanntesten dieser Werke gehört die u. a. von Grögel (2013:26) beschriebene, auf einer schriftlichen Vorlage beruhende Performance aus dem Jahr 1969 mit dem Titel *The Identical Lunch* (1973) von Alison Knowles. Die Teilnehmer dieser mehrmals durchgeführten Performance führten ein Mittagessen nach einem schriftlich festgelegten Ablauf durch. Was sich zeigte, war die Unmöglichkeit, das Ritual so durchzuführen, dass es «identisch» mit einer der vorhergehenden Versionen gewesen wäre. Dieser Befund kann für jedes Geschehen, das sich für seine Realisierung an einem schriftlichen Text orientiert, Geltung beanspruchen. Der Text als Mittel der Steuerung vermag das Resultat seiner Transformation in ein anderes Medium nicht bis ins Letzte zu determinieren. Identisch bleibt nur der unveränderliche Quelltext, nicht das darauf beru-

---

<sup>47</sup> Auch für Schmidt (2000:321) ersetzt in der Konzeptkunst «die Kommunikation Schritt für Schritt das Material am Kunst-Werk [sic!].» Als Antwort auf die Arbeiten von John Cage entstanden im Umfeld von Fluxus kurze, anweisungshafte Texte von Künstlern wie George Brecht, La Monte Young, Tony Conrad, Walter de Maria, Henry Flint, Dick Higgins, Alison Knowles, Robert Morris, Yoko Ono oder Mieko Shiomi (vgl. Kotz 2007:6f.).

hende Ereignis, sei dies eine Theateraufführung oder ein künstlerisch eingerichteter <lunch>. Im Wesentlichen beruht die Führungsmodalität dramatischer Texte auf dieser halblenkenden Form der Steuerung.

In den 1960er-Jahren, von Assmann (2013a:230) als «Hochmoderne» bezeichnet, kommt es nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Musik zu Experimenten mit Sprache. Hier findet gemäss Kotz (2007:17) eine Verschiebung von einem älteren repräsentationalen hin zu einem operationalen Funktionsmodell in der Notation statt. Das operationale Funktionsmodell der Notation beschreibe nicht, was man hören, sondern was man tun solle (vgl. ebd.). Die Schrift wird im Fall dieser Kompositionen nicht dazu eingesetzt, Höhe und Dauer eines zu produzierenden Tons anzugeben. Vielmehr wird eine Handlungsfolge beschrieben, aus der dann ein klangliches Geschehen hervorgeht. So besteht beispielsweise Karlheinz Stockhausens Musiktheaterstück *Originale* (1961/2017) von 1961 aus achtzehn Szenen, die sich aus Regiebemerkungen und zeitlichen Angaben zusammensetzen. In einer Aufführung sollen sie mit bestimmten Kompositionen und Tonbandaufnahmen Stockhausens unterlegt werden (vgl. Stockhausen 2017). Von zentraler Bedeutung einer solchen Komposition ist, dass die Notation *sprachlich* realisiert wird (vgl. Kotz 2007:24) und keine Zeichensetzung zum Einsatz kommt, wie sie sich seit Ende des 16. Jahrhundert für Partituren und Notenblätter eingebürgert hat (vgl. Wolf 1992:9 und 285). Für Cage liegt der Vorteil eines solchen Notationsmodells darin, dass damit keine Kontrolle ausgeübt werden muss, sondern mit dem Unbestimmten gerechnet werden kann: «I began to move away from the whole idea of control, even control by chance operations.» (Cage nach Kotz 2007:46)

Mit dem Verzicht auf Kontrolle und Festschreibung partizipieren die offenen Funktionsmodelle an einer Haltung, die mit jenen Paradigmen bricht, die mit «order, predictability and reliability» (Gabriel 1995:477) in Verbindung stehen.<sup>48</sup> Der Überraschungseffekt, der aus den unabsehbaren Folgehandlungen resultiert, die von solchen offenen Funktionsmodellen ausgelöst werden, hat auch in der aktuellen Gegenwart nichts von seiner Faszination eingebüsst. So basiert für Schmidt (2000:137) die heutige interaktive Medienkunst auf den Kunstpraxen der 1960er-Jahre und den Versu-

---

<sup>48</sup> Das Zitat Gabriels (1995:477f.) bezieht sich auf die Arbeiten zur Bürokratie von Max Weber.

chen, «den passiven Rezipienten zum Ko-Produzenten zu wandeln [...], Gattungsgrenzen zu überschreiten und Medien zu integrieren (Multimedia, Gesamtkunstwerk-tendenzen).» Allerdings unterscheidet sich der Kontext der gegenwärtigen Medienkunst erheblich von jenem der 1960er-Jahre: «Man bringt rückblickend die künstlerischen Provokationen mit einem politischen Potenzial in Verbindung, und vergisst dabei oft, dass es die Existenz von politischen Bewegungen war, die ihnen Sichtbarkeit und die Codes ihrer Interpretation geliefert hat.» (Rancière 2014:20)

Praktiken der Fluxusbewegung haben auch Eingang im Theaterumfeld gefunden. So strukturieren in Produktionen von Rimini-Protokoll oder vom Performance-Kollektiv Ligna schriftliche Anweisungen die Aufführungen. Die Regiebemerkungen werden dem Publikum zur Durchwanderung des Bühnenraumes in die Hand gereicht oder teilweise über ein Tonsystem eingesprochen. Der theatrale Raum wird damit gleichsam durch die von den Texten gesteuerten Zuschaueraktionen erschaffen. Der inszenierte Körper des Publikums ersetzt dabei jenen der Schauspieler. Analog zu den Performances in den 1960er-Jahren werden Schrift und Sprache dazu eingesetzt, Aktionen in Echtzeit zu strukturieren. Hier steht nicht mehr die Interpretation im Zentrum, sondern, worauf Schmidt (2000:137) verweist, die Interaktion mit dem Medium.

Die figurenredenlosen Dramentexte von Handke (*Das Mündel will Vormund sein*) und Kroetz (*Wunschkonzert*) sind Ende der 1960er- und zu Beginn der 1970er-Jahre entstanden. Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* sowie Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* folgten 1992 bzw. 1997. Die Autoren nutzen die Möglichkeiten des Textraums der Regiebemerkungen in ganz unterschiedlicher Weise, um das dramatische Bühnengeschehen anzuleiten, das Verhältnis von Text und Aufführung zu bestimmen und die Rezeptionsprozesse zu steuern. Düffel überblendet in seinem Dramentext (*Die Unbekannte mit dem Fön*) den Textraum der Regiebemerkungen mit jenem der Figurenreden so stark, dass zwischen Regiebemerkungen und Figurenreden nicht mehr unterschieden werden kann. Die Dramentexte von Handke und Kroetz lassen sich ihrerseits, je nach Lesart, gar als eine einzig lange, monologisierende, aber in der Aufführung nicht laut werdende Figurenrede eines geschehensvermittelnden Erzählers auffassen. Klessinger (2015:58) macht darauf aufmerksam, wie in postdramatischen Dramentexten die auktoriale Instanz, und damit «ihre schöpferische, deutende, organisierende Verfügung über den Text» hinterfragt und relati-

viert werde, nachdem sie im epischen Theater Brechts immens aufgewertet worden sei. Die episierenden Dramentexte der Postmoderne setzen Vermittlungsweisen ein, die das Bühnengeschehen nicht exakt vorschreiben, sondern umschreiben, skizzieren und erzählerisch imaginieren. Die Autoren übertragen damit dem Leser die Aufgabe, die schriftlichen Vorgaben zu konkretisieren und ein Geschehen zu erfinden, dessen Darstellung sich der Text in Graden entzieht. Die Autoren praktizieren mit derartigen Schreibweisen eine Modalität der Führung, die mit der Selbststeuerung der Rezipienten rechnet. Diese werden von den Dramentexten zu einem Spiel eingeladen, dessen Ausgang offenbleibt und offenbleiben muss.

Der historische Kontext, in dem sich die Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz verorten lassen, zeichnet sich durch fundamentale Umbruchsprozesse in verschiedenen Gesellschaftsbereichen aus.<sup>49</sup> In Bezug auf die Theaterlandschaft spricht Pauli (2013:391) gar von materieller Verarmung, Verlust von gesellschaftlicher Bedeutung und einer Spaltung «in ästhetische Konservative und Avantgardisten.» Um das Theater als künstlerische Ausdrucksform braucht man sich allerdings keine allzu grossen Sorgen zu machen. Wird ihm keine Bühne zur Verfügung gestellt, findet es seinen Ort anderswo. Pessimismus ist eher für das *politische* Bewusstsein der Gegenwart in Bezug auf die Bedeutung der Institution <Theater> als Teil des Mediensystems in einer Demokratie angebracht. Diese ist existenziell auf Plattformen angewiesen, auf denen Diskurse unabhängig von ökonomischen und machtpolitischen Interessen geführt werden können. Dass in Athen das Theater und die dem Gott Dionysos geweihte Stätte auf der Südseite des Akropolis-Hügels funktionell und räumlich aufs Engste mit dem politischen und ökonomischen Raum auf der Nordseite bezogen war, ist kein Zufall. Auf der Bühne konnte das Unausgesprochene der politischen und wirtschaftlichen Händel, die auf der anderen Seite des Hügels auf dem Versammlungs- und Marktplatz der *agora* ausgetragen wurden, vor einem grossen Publikum zur Sprache kommen und einer öffentlichen Debatte zugeführt werden. Das heutige Mediensystem ist im Vergleich mit dem Theater der Antike disparater, ausdifferenzierter und zersplitterter. Allerdings findet auch hier der produktive Stör-

---

<sup>49</sup> Schmidt (2012:60f.) bestimmt als das beherrschende Thema der 1960er-Jahre den «Umbau der Gesellschaft, [dieser] wurde nach dem Scheitern neomarxistischer Revolutionsmodelle allmählich abgelöst von Fragen nach der Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung des Subjekts, seiner Betroffenheit und Authentizität.»

faktor seine Plattformen, solange das demokratische System entsprechende Freiräume, auch in finanzieller Hinsicht, zur Verfügung stellt.

Dass die Theater- und Kulturinstitutionen in der Gegenwart weder von den Privilegien des Unhinterfragbaren und Selbstverständlichen noch von automatisch fliessenden Fördergeldern der öffentlichen Hand profitieren können, führt zu einer verstärkten Beschäftigung mit der eigenen Position und Legitimation im gesellschaftlich-kulturellen Umfeld. Diese Haltung spiegelt eine seit den 1960er-Jahren wahrnehmbare Entwicklung. In diesem Zeitraum lässt sich gemäss Schmidt (2012:34) eine «massive Erhöhung von Kontingenzerfahrungen» feststellen. Dies betrifft die «Widersprüche zwischen politischer Steuerung/Steuerbarkeit [...] und gesellschaftlichem Wandel in einer differenzierteren, pluralistischen und individualistischen Gesellschaft» (ebd.).<sup>50</sup> Die Vorstellungen, die mit Kapitalismus, Demokratie, Parlamentarismus, Familie und patriarchalischer Erziehung, Religion, Kunst und bürgerlicher Bildung verbunden sind, werden verstärkt in Frage gestellt.

Einen Höhepunkt, der sich auf die krisenhaften Erfahrungen in der Postmoderne bezieht, konstatiert Assmann (2013a:18 und 243) für die 1980er-Jahre. Was mit dem Fortschrittsparadigma in der Aufklärung einsetzte und zu einer «Distanzierung und Historisierung» (ebd. 243) des geschichtlichen Erfahrungsraums führte, dem werden nach 1989 Praktiken der «Erinnerung und Wiederaneignung» (ebd.) entgegengesetzt.<sup>51</sup> Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* aus den frühen 1990er-Jahren inszeniert in diesem Zusammenhang die Hinwendung zum Vergangenen äusserst effektiv, worauf das Kapitel 6. 10 näher eingehen wird. In einer solchen Hinwendung zur Vergangenheit liegt insofern ein provokatives Potenzial, als es dem Fortschrittsparadigma, der marktwirtschaftlichen Innovation sowie dem Wachstums-

---

<sup>50</sup> Zu diesen nur bedingt unter einen Nenner zu bringenden Zeitphänomene gehören für Schmidt (2012:33) das erste tatsächliche Globalisierungsereignis der Ölkrise 1973/1974, der Siegeszug der Psychoanalyse sowie das Brüchig-Werden des Wertekanons.

<sup>51</sup> Luhmann (2008:184) bezeichnet dies als «Selbstbezweiflung der Gegenwart». Mit der Neubewertung der Vergangenheit ist für Assmann (2013a:246) «ein zentrales Element der westlichen Modernisierungsgeschichte zu Ende gegangen». Die verstärkte Hinwendung zur Vergangenheit wird u. a. von der historischen Aufführungspraxis im Musiktheater illustriert. Dieser Zugang ermöglicht seit den 1970er-Jahren einem breiten Publikum die Rezeption des vorklassischen, musikalischen Erbes. Dabei kommen alte Instrumente zum Einsatz, «obwohl – und weil! – es Instrumentenentwicklungen gibt, die einen besseren Klang ermöglichen.» (Luhmann 2008:184)

gesetz der Ökonomie entgegensteht.<sup>52</sup> In Handkes Dramentext *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* geht es dabei nicht um eine reaktionäre Haltung, sondern um eine Re-Poetisierung der Welt über den literarischen Vermittlungsmodus.

Ein weiterer Aspekt dieses Vergangenheitsbezugs findet sich in einem gesteigerten Interesse der Theaterinstitutionen an der Geschichtlichkeit ihrer Produktionen. In den 2010er-Jahren zeigen sie vermehrt nicht einfach nur Wiederaufnahmen von Inszenierungen, die noch im Fundus lagern – eine gängige Praxis im Repertoirebetrieb –, sondern rekonstruieren nicht mehr vorhandene Regiearbeiten oder denken sie im besten Fall produktiv weiter.<sup>53</sup> Während Texte und Partituren unveränderlich sind und ohne Verluste wieder aus der Schublade geholt werden können, unterliegt die Konservierung von Inszenierungen anderen Gesetzen: Zum einen stellen Regiearbeiten keine schriftlichen Texte, sondern *Interpretationen* von Texten dar. Zum anderen liegen der Aufführungsdokumentation zumeist nur lückenhafte Angaben zugrunde, die den Weg ins Regiebuch geschafft haben oder aus einer verwackelten Videoaufzeichnung gefiltert werden müssen. Die Versuche, Inszenierungen zu reanimieren, stehen dem innovatorischen Potenzial des Theatermediums fundamental zuwider. Verabschiedet sich das Theater von der Gegenwart, stellt es selber die Bedingung bereit für sein Irrelevant-Werden, da sich für die Bewahrung und Speicherung von Vergangenheiten andere Medien besser eignen.

Der weiter vorne ausgeführte Strukturwandel seit den 1960er-Jahren betrifft nicht nur die Art, wie Theateraufführungen organisiert, besucht und künstlerisch gestaltet werden, sondern auch die Schreibpraxen der Autoren. Dazu gehören die Experimente mit offenen Funktionsmodellen, die literarische Verarbeitung von dialektalen Sprechweisen und die Hinwendung zur Sprachverwendung in der Alltagskommunikation, Ver-

---

<sup>52</sup> Die Hinwendung zur Vergangenheit wird von Regiepraktiken illustriert, auf die Pauli verweist: In der Gegenwart würden die einstigen Theaterrebelln und Stückezertrümmerer der 1960er- und 1970er-Jahre nun mit quasi historischen, d. h. ungestrichenen und ungekürzten Aufführungen von älteren Theatertexten, die Seh- und Rezeptionsgewohnheiten des heutigen Publikums strapazieren und herausfordern (vgl. Pauli 2013:391f.). Als «quasi-historisch» sind solche Aufführungen deswegen zu bezeichnen, weil das Einrichten und «Zurechtrücken» von Theatertexten keine Erfindung der Postmoderne, sondern integraler Bestandteil einer Theaterpraxis ist, die mit literarischen Vorlagen operiert.

<sup>53</sup> 2017 wurden beispielsweise bei den Osterfestspielen in Salzburg Herbert von Karajans *Ring*-Inszenierung aus dem Jahre 1962 sowie an der Opéra National in Lyon die aus dem Jahr 1986 stammende Umsetzung von Richard Strauss' *Elektra* von Ruth Berghaus gezeigt (vgl. Büning et al. 2017:8). Am Opernhaus Zürich rekonstruierte Alexei Ratmanskij 2016 die Choreographie von Marius Petipa und Lew Iwanow von 1895 zu Tchaikowskys Ballett *Schwanensee* (1877/1980) (vgl. dazu auch Opernhaus Zürich 2016).

suche mit digitalen Hypertextformaten sowie narrative Verfahren, die den Dramentext um Darstellungsweisen aus anderen literarischen Gattungen wie der Epik erweitern. Auf die Frage, welche Rolle der «alte Ort» der Bühne einnehmen soll, wenn die übrigen gesellschaftlichen Kommunikationssysteme auf Digitalisierung und Interaktivität umstellen, finden die Autoren literarisch-dramatischer Texte ganz unterschiedliche Antworten.<sup>54</sup> Wie der zweite Teil dieser Studie zeigen wird, lässt sich an den Werken von John von Düffel, Peter Handke und Franz X. Kroetz erkennen, dass die Autoren mit ihren Schreibweisen auf die veränderten Bedingungen des Mediensystems reagieren. Durch die neuen technischen Möglichkeiten können die Elemente des Visuellen, Akustischen und sogar Räumlichen (3D- oder *virtual reality*-Formate) zur strategischen Kommunikation eingesetzt werden. Darauf gehen die Produzenten literarischer Texte ein, indem sie zum einen den Fokus ihres Schreibens auf das von den Gesetzen der Sprache und der Ordnung der Schrift abhängige Handeln und Wahrnehmen richten. Zum anderen rücken sie in ihrem Schreiben die Materialität des gedruckten Textes in den Vordergrund, der sich gegenüber entmaterialisierenden Tendenzen, die von der Digitalisierung und dem technologischen Wandel begünstigt und hervorgerufen werden, behaupten muss.<sup>55</sup>

Lehmann (2012:71) ist der Ansicht, dass das «Theater [...] seit Jahrzehnten nur wenige Dichter gefunden [hat], deren Poetik mit dem gewandelten und vor allem enorm erweiterten Theaterverständnis kommuniziert.» Peter Handke gehört für ihn dabei zu jenen, «die ein verändertes Denken über Theater beflügelt haben» (Lehmann (2012: 71). Für die Institution des klassisch-bürgerlichen Theaters, das lange als eines der gesellschaftlichen Leitmedien galt, stellen die Veränderungen in Politik, Gesellschaft

---

<sup>54</sup> Düffel (1997:5) erwähnt die «Sprachneuheiten à la Schwab», die für ihn aber bloss ein «neues Idiom in alten Schläuchen» darstellen. Andere literarische Strategien reichen von richtiggehenden Redeorgien oder Sprachflächen in Dramentexten von René Pollesch oder Elfriede Jelinek, über dokumentarische Zugänge, wozu Rolf Hochhuths *Stellvertreter* (1963) oder Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965) zu zählen sind (vgl. Bayerdörfer 2006:40f.), bis hin zum kreativen Spiel zwischen Figurenrede und Regiebemerkungen in Stücken von Heiner Müller (*Hamletmaschine*, 1978), Marlene Streeruwitz (*New York. New York*, 1993), Roland Schimmelpfennig (*Vor langer Zeit im Mai*, 2004) oder Albert Ostermaier (*The Making Of B.-Movie*, 1999).

<sup>55</sup> Goldsmith (2017) stellt in seiner Studie *Uncreative Writing* eine ganze Reihe literarischer Verfahren vor, mit denen sich im digitalen Zeitalter mit poetischen Mitteln das «Management» des Sprachlichen betreiben lässt.

und Wirtschaft grosse Herausforderungen dar.<sup>56</sup> Theateraufführungen sind heute verstärkt der Konkurrenz durch andere Medienangebote und vielfältige Formen der Freizeitgestaltung ausgesetzt. Sie haben sich zudem an diversifizierten Publikumschichten auszurichten. Nach Landfester und Pross (2010:8) partizipiert das Theater in der Gegenwart dabei immer noch an einer prekären «Konzeptualisierung von Kunst, die deren Nutzen für die Öffentlichkeit aus der Befreiung von ökonomischen Zwängen ableitet». Die Herausforderungen bestehen darin, dass, wie Hulfeld (2010: 83) formuliert, ein Spagat geübt werden muss, «hoch-subventionierte Theater sowohl als exklusive, mit künstlerischer Qualität aufwartende und trotzdem niederschwellige Institutionen zu positionieren, die im Kontext einer Event- und Medienkultur bestehen können.» Je nach Bedürfnislage und öffentlich-rechtlichem Auftrag wird das Theater als Bildungseinrichtung, Forschungslabor, Sponsoringplattform, Event-Lokalität, Museum einer performativen Erinnerungskultur oder Sozialexperiment konzipiert. Im traditionellen Stadttheater werden dazu sowohl konventionelle Aufführungen als auch Regietheaterexzesse gezeigt. Jahrhunderte alte Texte werden neben Damentexten der Gegenwart auf der Bühne präsentiert. Dabei lässt sich konstatieren, dass das gesellschaftliche Interesse an theatralen Formen ungebrochen besteht. Dies beweisen eindrücklich die neuen digitalen Bühnen. Diese haben sich als öffentliche Plattformen für die Selbst- und Fremddarstellung in den 2010er-Jahren zu Milliardenkonzernen entwickelt. Sie erlauben ihren Nutzern eine ganz eigene Form von Theatralität in ihrer Kommunikation mit einer sozialen Umwelt, die sich über das technische Dispositiv vernetzt, konstruiert und sich damit überhaupt erst hervorbringt.

Die kritische Reflexion von Situationen des Aufgeführt-Werdens, von Maskierung, Schauspiel und Zeichenverwendung ist gerade auch im Hinblick auf die Steuerung der gesellschaftlichen Wirklichkeitskonstruktion eine Frage der Medienkompetenz. Diese zu adressieren stellt für das Theater einen äusserst lohnenden Darstellungsgegenstand dar. Die Konzentration der figurenredenlosen Damentexte von Düffel, Handke und Kroetz auf das, was die Bühne zu vermitteln vermag, ohne auf *gesprochene* Sprache zurückzugreifen, korreliert mit der Frage nach dem, was sich über-

---

<sup>56</sup> Bourdieu (2001:530) spricht in diesem Zusammenhang von einer bedrohten Autonomie, die aus der «zunehmenden gegenseitigen Durchdringung der Welt der Kunst und der des Geldes» hervorgeht: «Ich denke an die neuen Formen von Kultursponsoring und an die neuen Allianzen, die zwischen bestimmten Wirtschaftsunternehmen [...] und den Kulturproduzenten geschlossen werden». Die Wechselwirkungen von Ökonomie und Kunst diskutiert auch Zahner (2017) in ihrem Artikel zu den Heteronomien des Marktes.

haupt schreibend vorgeben lässt. Die Beschränkungen, die dem Steuerungsmittel <Text> aufgrund der Bedingungen der Schrift auferlegt sind, bilden zugleich seine Stärken in strategischen Kommunikationssituationen. Aufgrund der halblenkenden Führungsmodalität vermögen Texte Handlungsfähigkeit herzustellen, indem sie das Geschehen gerade *nicht* abbilden können, sondern zu dessen kognitiver Konstruktion durch Rezipienten auffordern.

## **3 Steuerung und Schrift**

### **3.1 Inhaltsübersicht zum dritten Kapitel**

Im Folgenden wird der Wirkungsmechanismus des Steuerungsmittels ‹Text› in kommunikationstheoretischer Perspektive beleuchtet. Der Textraum der Regiebemerkungen sowie die Textsorte ‹Dramentext› stehen dabei im Zentrum des Interesses. Der Argumentationsgang geht von Kommunikationssituationen aus, die von den Bedingungen der Schriftlichkeit bestimmt sind (Kapitel 3. 2). Die Lektüre eines schriftlichen Textes stiftet Wahrnehmungen, die sich vom Text nicht kontrollieren und vom Autor nur bedingt vorhersehen lassen. Im Verständigungsgeschehen, das auf sprachlichen Prozessen basiert, ist immer auch ein Schwanken der Bedeutung wirksam. Diesem Schwanken sind sowohl mündliche als auch schriftliche Äusserungen ausgesetzt. Wenn Schriftliches in der Kommunikation zum Einsatz kommt, kann sich der Sender noch weniger als in Situationen der Oralität des richtigen Verstehens seiner Mitteilungen versichern. Diese Eigenschaft von Äusserungen in Schriftform wird insbesondere in der ästhetischen Kommunikation und in literarischen Texten produktiv genutzt. Hier besteht das Wirkungsziel der Schreibweisen oftmals darin, den Komplexitätsgrad für das Verstehen nicht zu reduzieren, sondern zu erhöhen.

In Kapitel 3. 3 werden die Begriffe ‹Lenkung› und ‹Steuerung› näher bestimmt. Im Anschluss folgt ein Kapitel (3. 4) zum Einsatz der Schriftlichkeit als Mittel der Steuerung in kulturhistorischer Perspektive. Dazu wird ein Bogen geschlagen von der Klosterregel im Mittelalter bis zur Automatensteuerung in der Gegenwart. Die Kapitel zu Steuerungsmodellen der Ökonomie (Kapitel 3. 5) und zum Verhältnis von Schrift und Management (Kapitel 3. 6) werfen einen Blick auf Positionen zu Themen der Steuerung und Führung aus Sicht der Organisationstheorie und der Managementlehre. Kunst und Ökonomie werden in dieser Studie als sich gegenseitig ergänzende, gesellschaftliche Handlungsbereiche verstanden.

In Kapitel 3. 7 wird die Argumentation zum schriftlichen Text als ein Wahrnehmungen stiftendes Medium vertieft. Mit Filter, Schranke und Karte werden drei Metaphern für das Steuerungsmittel ‹Text› vorgestellt. Nach einer Erörterung zur Spezi-

fität literarischer Texte werden in Kapitel 3. 8 die Textrezeption und entsprechende Effekte innerhalb eines von Krämer (2008) entwickelten Kommunikationsmodells diskutiert. Mit dem sogenannten ‹postalischen Prinzip› benennt sie eine der zentralen Wirkungsmechanismen in der schriftmedialen Kommunikation. Das Kapitel 3. 9 widmet sich sprechakttheoretischen Überlegungen von Austin (1962 und 1972) und Searle (1971 und 2012). Es fokussiert zum einen auf die Autorität, die einer Äußerung zugeschrieben wird, und zum anderen auf die Theatralität sprachlicher Handlungen. Im letzten Kapitel (3. 10) wird der Begriff der ‹Transformation› näher angeschaut. Dramentexte sollen nicht nur zu einem Verstehen beim Leser führen, sondern auch ins plurimediale Medium einer Aufführung transformiert werden. In einem solchen Medienwechsel liegt eines der primären Steuerungsziele dramatischer Texte.

### **3. 2 Kommunizieren und Organisieren mit Texten**

Wenn Texte als Mittel der Steuerung zum Einsatz kommen, wird mit einem Wirkungsmechanismus gerechnet, der auf den kommunikativen Möglichkeiten von Sprache und Schrift beruht. In Vollzug gebracht werden die vom Text übermittelten Botschaften innerhalb eines Verständigungsgeschehens. Dieses entfaltet sich, vom Schriftmedium vermittelt, zwischen Sender und Empfänger. Es beruht auf den jeweils vorhandenen individuellen, gesellschaftlichen und historischen Voraussetzungen. Zwar bleibt der Text dabei als materielles Substrat unverändert, die von ihm gestifteten Rezeptionshandlungen können sich jedoch fundamental unterscheiden. Die materielle Beständigkeit des Schriftmediums bildet die Grundlage dafür, dass sich etwas Neues zeigen kann. Darauf, dass der Mensch ohne Medien weder zur Konstruktion komplexer sozialer Organisationsformen, noch zu Lernprozessen fähig wäre, verweist Cassirer (1960:39) mit seiner Feststellung zur Notwendigkeit der ‹Zwischenschaltung dieser künstlichen Medien›:

Die unberührte Wirklichkeit scheint in dem Masse, in dem das Symbol-Denken und -Handeln des Menschen reifer wird, sich ihm zu entziehen. Statt mit den Dingen selbst umzugehen, unterhält sich der Mensch in gewissem Sinne dauernd mit sich selbst. Er lebt so sehr in sprachlichen Formen, in Kunstwerken, in mythischen Symbolen oder religiösen Riten, dass er nichts erfahren oder erblicken kann, ausser durch Zwischenschaltung dieser künstlichen Medien. (Cassirer 1960:39)

Das ‹künstliche Medium Text› ist auf Mitwirkung und Auslegung durch Leser angewiesen. Was Rezipienten genau erfahren, und ob der Text überhaupt gelesen wird, darüber haben die Urheber der schriftlichen Mitteilung weder Sicherheit noch Kontrolle. Diesbezüglich verfolgt insbesondere Kroetz' Dramentext *Wunschkonzert* eine Strategie, um seine Intentionen explizit zu machen und die ‹richtige› Interpretation abzusichern. Dagegen rechnen Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* oder Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* damit, dass sich etwas Anderes auf der Bühne zeigen kann, als von den Regiebemerkungen vorgegeben wird.

Die Verwendung von Sprache bildet die Basis für ein Verständigungsgeschehen, aus dem die soziale Welt überhaupt erst hervorgeht. Nicht nur mündliche, sondern auch schriftliche Äusserungen stiften organisationale Zusammenhänge: «[W]riting is organizing», wie die Organisationstheoretikerin Czarniawska (2003:245) festhält.<sup>57</sup> Die figurenredenlosen Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz loten diesbezüglich die Möglichkeiten dessen aus, was das Steuerungsmittel ‹Text› organisatorisch zu leisten vermag. Sie laden zu einer Reflexion darüber ein, wie Texte Wahrnehmungen lenken und manipulieren, und welche (interpretativen) Handlungsspielräume Leser haben, wenn sie aufgefordert sind, auf das Wahrnehmungsangebot zu reagieren. Grundsätzlich vermag die Schrift Kommunikationsteilnehmer «von der Notwendigkeit der gegenseitigen Anwesenheit» (Schmidt 2000:192) zu befreien. Dadurch ermöglichen Texte Wirklichkeitserfahrungen, die auf vermittelten Zusammenhängen beruhen (vgl. ebd. 178).<sup>58</sup> Im Bereich des Theaters sind es Schauspiel-, Opern- oder Tanzaufführungen, die auf der Basis von teils Jahrhunderte alten schriftlichen Texten in der Gegenwart stattfinden. Die «wahrnehmungsleitende Funktion» (Baecker et al. 1992:120) von Texten sieht diese Studie als zentrale Eigenschaft des Steuerungsmittels ‹Text› an. Was allerdings ein Text wahrnehmbar macht und zeigt, hängt von der operativen Autonomie des kognitiven Systems der Empfänger ab. Durch das Schriftmedium

---

<sup>57</sup> Den ordnenden Aspekt des Schreibens hält auch Barthes (2006a:199) fest, wenn er formuliert, dass das Schreiben die Welt auf eine bestimmte Weise ordne.

<sup>58</sup> Aus der Sicht Ruschs (1992:246) hat sich durch die Schrift das Kommunikationsgeschehen verkompliziert, indem ein enormes Potenzial für die «Subjektivierung des Verstehens in das Kommunikationsgeschehen eingebracht wird.» Mit der Schrift ist die hermeneutische Aufgabe der Auslegung entsprechender medial vermittelter Äusserungen gegeben. Der Kontakt zwischen Sprecher und Hörer wird, wie Ruch (ebd.) schreibt, durch eine imaginierte Beziehung zwischen Autor und Leser ersetzt.

werden «Sinnressourcen» (Sandbothe 2003:11) aufgerufen, wozu Texte aber zuerst gelesen werden müssen. Der Traum aller autoritären und autokratischen Lenker wäre eine Sprache, womit die Handlungen der Kommunikationsgemeinschaft in eine ganz bestimmte Richtung gesteuert werden könnten, um exakt programmierbare Wirkungen zu erzielen. Zwar lassen sich Empfängerkreise mittels einer bestimmten Informationspolitik manipulieren, bis ins Letzte können sie allerdings nicht kontrolliert werden: «Wir können mit lebenden Systemen nur *kommunizieren*, wir können sie nicht *kontrollieren*.» (Ziemke und Stöber 1992:65, Herv. i. O.)

Texte bestehen aus einem heterogenen Substrat von Wörtern und Sätzen, die auf der Basis des grammatischen Systems zu Aussagen verbunden werden. Nebst dem semantischen Gehalt des Sprachmaterials kommen Elemente zum Einsatz, die für die «Binnenorganisation» zuständig sind. Dazu gehören die Interpunktion oder die von Barthes (2008:55, Herv. i. O.) als «*Perigraphie*» bezeichnete visuelle Ordnung. Auf diese Weise können die Textproduzenten mit Absätzen, Leerzeilen, Spalten, Titeln, Zwischentiteln, Kopf- und Fusszeilen oder unterschiedlichen Schriftarten ihr Werk in Sinneinheiten einteilen und damit dem Leser auf *implizite* Weise mitteilen, wie die schriftliche Äusserung gelesen werden will. Für dramatische Texte ist hierbei beispielsweise an die Aufteilung in Figurenreden und Regiebemerkungen zu denken.

Zu Steuerungssignalen mit *explizitem* Charakter gehören: (a) Angaben zur Textsorte im Paratext, womit nach Rusch (1992:249) die «generelle und prinzipielle Uneindeutigkeit schriftlicher Texte [...] durch pragmatisch-funktionale Beschränkungen reguliert» wird. Entsprechende Angaben erleichterten gemäss Lobin (2014:32) den «Umgang mit Texten enorm» (ebd.), (b) die Zurechnung des Textes zu einem bestimmten Verfasser oder Verlag, womit die Senderposition markiert und zugleich die Bedingung geschaffen wird, dass das Recht auf Urheberschaft eingefordert werden kann, (c) Kommentare und Interpretationshilfen im Klappentext sowie (d) Vorreden und Einleitungen, die im Sinne einer «*praeparatio*» auch zu den rhetorischen Figuren gezählt werden können (vgl. Ueding 2014:1888).

Dass eine steuernde Wirkung eines Textes eintritt, hängt neben den expliziten und impliziten Signalen stark von kognitiven, historischen, biographischen und sozialen Voraussetzungen auf Seiten der Leser ab. Das, was ein Text mitteilt, lässt sich nicht

unabhängig vom kommunikativen Geschehen betrachten, in das er eingebunden ist. Die Steuerung des Bühnengeschehens und das Verstehen eines Dramentextes hängen deshalb von zahlreichen sozialen und kulturellen Faktoren ab, die mit dem literarischen Werk als Textsubstrat nur indirekt zusammenhängen. So muss man in der Theatergeschichte nicht sehr weit zurückgehen, um ein ganz anderes kulturelles Bezugssystem aufzufinden, dessen ‹Sinn› sich einem heutigen Theaterpublikum nicht mehr ohne Kommentar erschliesst. Allegorische Symbole, emblematische Spielereien, zeitgeschichtliche Anspielungen und Referenzen auf das herrschende politische und kulturelle System, wie sie beispielsweise in den Dramen des 16. und 17. Jahrhunderts verschriftlicht wurden, sind für heutige Leser und Theatergänger nicht ohne Weiteres zu entschlüsseln. Was für einen Leser als erinnerungswürdig, verstehbar, aufmerksamkeitsweckend oder relevant in den Fokus rückt, ist durch kognitive Prozesse bestimmt, die zum ‹Voraussetzungssystem› (Schmidt 1980:29) auf Empfängerseite gehören. Die Institutionen ‹Literatur› und ‹Theater› stellen für die Verstehensprozesse ‹symbolische Ordnungsmechanismen› (Schmidt 2003:48) zur Verfügung. Diese werden von einem ‹System konstitutiver Regeln› (Searle 2012:24) gebildet und stellen die Grundlagen der Kommunikation bereit. Sie sorgen dafür, dass es überhaupt zu gelingender Verständigung kommen kann (vgl. Fish 1999a:70). Deshalb tritt im Fall der Rezeption von Dramentexten der Effekt ein, dass, wie Handke 2012 in einem Interview formulierte, ‹das Theater [...] als Handlung selber immer mit[spielt ...]. In jedem Stück› (Handke und Oberender 2012:18).

### **3.3 Die Begriffe ‹Lenkung›, ‹Steuerung› und ‹Regelung›**

‹Lenkung› stellt einen Oberbegriff sowohl für ‹Regelung› als auch für ‹Steuerung› dar (vgl. Grösser und Schwaninger 2014:30). ‹Steuerung› unterscheidet sich von der ‹Regelung›, indem bei der Steuerung ‹mittels Feedforward› (ebd.) gelenkt wird. Hingegen wird von ‹Regelung› dann gesprochen, wenn die Lenkungsfunktion ‹mittels Feedback› (Grösser und Schwaninger 2014:30) ausgeübt wird (vgl. dazu auch Gie-

secke 2007:167).<sup>59</sup> In der vorliegenden Studie wird deshalb von *Steuerung* und nicht von *Regelung* gesprochen, weil die Schrift kein dynamisches System darstellt. Gedruckte Texte verändern sich nicht aufgrund entsprechender Feedback-Signale aus der Umwelt – zumindest gilt dies für Texte aus dem vordigitalen Zeitalter, die unveränderlich einem Beschreibstoff inskribiert sind. Der Vermittlungsmodus reicht in den Dramentexten von Düffel, Handke und Kroetz von einem autoritär über die Schrift verordneten dramatischen Geschehen bis hin zu einem gezielt eingesetzten Offen-Lassen von Vorgängen auf der Bühne.

«Steuerung» ist ein Begriff, der im Umfeld organisationaler Praktiken diskutiert wird. Entsprechende Handlungen sollen das Verhalten von Menschen beeinflussen sowie zukünftige Ereignisse planbarer gestalten. Steuerungshandlungen kommen in Gang, wenn «der blosse naturwüchsige Ablauf der Ereignisse von Beobachtern/Akteuren [...] als nicht akzeptabel beurteilt wird.» (Willke 1998:76f.) Dabei bringt, wie Seyr (2013:80) formuliert, «[d]er Steuerungsvorgang [...] das System von einem bestehenden in einen anderen Zustand.» Welcher Stellenwert dabei der Sprache zukommt, lässt sich anhand von Werkeinführungen im Theater illustrieren, wenn die Theatergänger «durch mündliche Kommentare oder schriftliche Ergänzungen auf das aufmerksam gemacht [werden]» (Kolesch 2006:43), was gesehen, gehört und verstanden werden soll.

Mit «Steuerung» ist eine Handlungsform bezeichnet, die einen bewussten Umgang mit Komplexität anstrebt und gemäss Willke (1998:3) ein Gegenprogramm zum «Durchwursteln» darstelle. Als Steuerungsmittel zeichnen sich Texte durch ihre materiell-feststehende Form und ihre diskursive, von syntaktischen Regeln abhängige Struktur aus. Gegenüber Ganzheiten und Prozessualitäten, die sich dem Erkennen-

---

<sup>59</sup> In Bezug auf Feedback-Prozesse machen Aussagen des polnischen Regisseurs Grotowski (1994: 289) deutlich, dass steuernde Handlungen immer auch Feedback-Effekt zeitigen und auf die steuernde Instanz zurückwirken können: «Der Regisseur muss, während er den Schauspieler lenkt und inspiriert, gleichzeitig zulassen, dass er selbst von ihm gelenkt und inspiriert wird. Das ist eine Frage der Freiheit, der Partnerschaft, und dies impliziert nicht einen Mangel an Disziplin, sondern Respekt vor der Autonomie der anderen.» Dieser Feedback-Effekt kann umgangen werden, wenn Steuerung mittels eines schriftlichen, unidirektionalen Diskurses praktiziert wird und sich die Verfasser mit den Wirkungen ihrer schriftlichen Äusserungen gar nicht auseinandersetzen müssen. Weick (1985:124) hat das Umgehen von Feedback-Effekten u. a. für mobile Managerpositionen festgestellt, die in der Rolle von «Durchreisenden» in Organisationen die Folgen ihrer Äusserungen nicht erleben: «Durchreisende behalten den Eindruck, dass ihre Handlungen einen Effekt hatten. Was sie nicht sehen, ist, dass dieser Effekt, wenn sie geblieben wären, sie selbst beeinflusst hätte.» (ebd.)

Können entziehen, fungieren sie als WahrnehmungsfILTER. Texte steuern, indem sie als Mittel eingesetzt werden, um zu einem Verstehen und Handeln zu gelangen.

### 3.4 Lenkungspraktiken und Schriftlichkeit

Schrift und Texte werden dazu benutzt werden, «das Leben und die Sitten der Menschen sowohl individuell als auch kollektiv zu lenken.» (Agamben 2010:16) In heutigen Organisationen und Unternehmen werden mit Texten Prozesse dokumentiert, Aktivitäten geplant, mögliche Szenarien entworfen, Handlungen der Beschäftigten angeleitet oder bestimmte Vorgänge und Abläufe festgeschrieben. Mit der Schrift erweitern sich die Möglichkeiten von Führung und Lenkung erheblich, da sich Botschaften über Räume und Zeiten hinweg einrichten lassen. Lenkungspraktiken, die auf der Oralität beruhen, sind dagegen darauf angewiesen, dass die Hörer und Empfänger einer Mitteilung in dem Moment, in dem die Stimme laut wird, anwesend sind. Dies wird beispielsweise durch eine Szene in Kroetz' Dramentext *Wunschkonzert* illustriert, als die Protagonistin einer Radiosendung lauscht. Die Bedingung der Anwesenheit des Hörers in oralen Situationen muss, wie sich in diesem Theaterstück zeigt, auch dann gegeben sein, wenn die Stimme nicht *live*, sondern von einem Gerät abgespielt oder elektronisch-digital erzeugt wird.

Wird Sprachliches in seiner schriftlichen oder mündlichen Form als elementarer Bestandteil einer Führungspraxis aufgefasst, ist ein Paradigma bezeichnet, das in der Management-Literatur seit Ende der 1960er-Jahren bearbeitet wird (vgl. Grand und Rüegg-Stürm 2017:6 und 276f., Ulrich 1970:257-268). Auf der Basis der Systemtheorie wurde ein Denken implementiert, das, wie es Jörg Metelmann in einem Gespräch vom 23. April 2018 formulierte, «die Ambivalenzen einer gewollten Steuerung» in den Blick nimmt. Das elementar Ambivalente bestehe darin, dass die Steuerung mit Feedback-Schleifen und einem dauernd zu leistenden Abgleich von Ist-/Soll-Zuständen konfrontiert werde (vgl. ebd.). Steuernde Praxen sind in unterschiedlichste und nicht voraussehbare kontextuelle Bedingungen eingebettet, die sich durch einen prozesshaften Charakter auszeichnen. Organisationales Handeln, zu dem ebenfalls die Hervorbringung sprachlicher Kommunikate gehört, ist Teil eines sozialen Systems, das der Komplexität der Realität zu einem nicht unwesentlichen Teil da-

durch Rechnung trägt, dass es sich zur Selbstvergewisserung über materielle Texte zu stabilisieren versucht.

Während Sprecher mit stimmlichen Signalen und erklärenden Hinweisen die Verstehensprozesse direkt steuern können, vermag der schriftliche Text nur über ein sehr eingeschränktes Repertoire an Zeichen den ihm zugrundeliegenden intentionalen Charakter und Steuerungsmodus kenntlich zu machen. Den <Ton> einer Mitteilung kann die Schrift nicht oder nur rudimentär mittels entsprechender Interpunktionszeichen angeben. Im Textraum der Regiebemerkungen kommen solche Signale verhältnismässig selten zur Anwendung. Handke setzt Frage- und Ausrufezeichen an ausgewählten Stellen seiner beiden von dieser Studie berücksichtigten Dramentexte ein (vgl. Kapitel 4. 9 und 6. 3). Er durchbricht damit die Konvention der neutral und objektiv scheinenden Schreibweise in diesem Textraum. Kroetz verwendet in *Wunschkonzert* ein einziges, aber dadurch umso nachdrücklicher wirkendes Ausrufezeichen zur Markierung eines auktorialen Kommentars in den Regiebemerkungen (vgl. Kapitel 5. 7). Auch Düffel operiert im letzten Abschnitt seines Dramentextes *Die Unbekannte mit dem Fön* mit einem Imperativ (vgl. Düffel 1997:68 sowie Kapitel 7. 4).

Mit der Schrift ist die Frage nach ihrer Auslegung gegeben. Je weiter die räumlichen, zeitlichen oder sozialen Kontexte voneinander entfernt sind, in denen Produktion und Nutzung von Medien stattfinden, desto fragiler und unvorhersehbarer wird der Mechanismus der Verständigung. Für Derrida (1983:254) ist mit der Herausbildung der Schrift einerseits die «Macht der Ergänzung» gegeben, die es dem Sender erlaubt «abwesend zu sein und qua Vollmacht, Stellvertretung und über die Hände anderer etwas zu erreichen. Also über Geschriebenes.» Zudem stellt Schriftlichkeit die Möglichkeiten bereit «zur Kapitalisierung und für die politisch-administrative Organisation» (ebd. 168). Die Schrift ermöglicht das Entferntsein voneinander. Dadurch wird das kommunikative Geschehen verkompliziert und entfaltet eine Eigendynamik. Diese lässt sich nur dadurch organisieren, indem noch mehr Schriftliches zum Einsatz kommt. Nickl (2009:8) ist diesbezüglich der Ansicht, dass sich «in den letzten Jahrzehnten ein sehr viel stärkerer Bedarf an Orientierung, Erklärung und eben Anleitung» ergeben hat. Er führt diese Entwicklung auf gesellschaftliche Ausdifferenzierung und Arbeitsteilung zurück (vgl. ebd.).

Folgt man den Überlegungen von Agamben (2010:15) und Eco (1977a:34) stellte eine Epoche wie das Mittelalter ein Sinnsystem zur Verfügung, von dem das Textverstehen insofern erleichtert wurde, als die Zeichenstrukturen in Bezug auf die christliche Heilslehre gelesen und interpretiert werden konnten.<sup>60</sup> Ein solcher, einheitlicher Rahmen ist in aufgeklärten, säkularen Gesellschaften nicht mehr vorhanden. Dieser «Mangel» wird u. a. mit schriftlichen Prozeduren kompensiert, wie es in der modernen Bürokratie und in der «Schriftlichkeit des Verwaltungshandelns» (Giesecke 2007: 162) der Fall ist.<sup>61</sup> Mit Schriftlichkeit als «ein Instrument der bürokratischen Steuerung» (Jancsary 2013:87) wird einerseits das Verhalten von Beschäftigten festgelegt und auf Ordnung, Vorhersehbarkeit und Verlässlichkeit ausgerichtet (vgl. Gabriel 1995:477, Mattson 1996:21). Andererseits lassen sich dadurch die «messy proceedings» (Czarniawska 1997:376) rationalisieren. In Bezug auf eine solche Zweckrationalität der schriftlichen Steuerung nimmt der ästhetische Kommunikationsmodus eine Gegenposition ein. Dies kommt beispielsweise in den Dramentexten des Theaters des Absurden oder in den offenen Funktionsmodellen der Postdramatik besonders deutlich zum Ausdruck.

Unter ganz neue Vorzeichen wurde die Schriftlichkeit mit der Digitalisierung gestellt. Die Art, wie durch die neuen Medientechniken Texte geschrieben, publiziert, gelesen, gespeichert, analysiert und verbreitet werden, hat zu exponentiell erweiterten Kommunikationsleistungen geführt (vgl. Schmidt 2000:26, Luhmann 2008:114f.). Texte können mittlerweile von extra dafür eingerichteten Programmen generiert werden. Diese stellen Informationen nach vorgegebenen Mustern zusammen (vgl. Nickl 2009:14f.). In Bezug auf Steuerungsprozesse wurde es durch das Aufkommen der formalen Programmiersprachen und der entsprechenden digitalen Schriften in den

---

<sup>60</sup> Agamben (2010:15) nennt die Textgattung der Klosterregeln, die im vierten und fünften Jahrhundert aufgekomen waren, um das Klosterleben zu organisieren. Für das Mittelalter stellt Eco (1977a: 34) fest, dass dieser Epoche «ein geordneter Kosmos, eine Hierarchie der Wesenheiten und Gesetzmässigkeiten» zugrunde lag: «Die Ordnung des Kunstwerks ist die einer herrscherlichen und theokratischen Gesellschaft; die Leseregeln sind Regeln einer autoritären Führung, die den Menschen bei allen seinen Handlungen leiten, ihm die Ziele vorschreiben und die Mittel die Hand geben.» (ebd.). Die entsprechenden Gesetzmässigkeiten wurden «in den Enzyklopädien, den Bestiarien und Lapidarien dieser Zeit» (ebd.) festgelegt.

<sup>61</sup> Der von Organisationen praktizierten «Dokumentenwirklichkeit» (Ortmann 2010:237) liegt einerseits ein «concept of control» (Gabriel 1995:477) und andererseits, in ihrer Ausprägung als Bürokratie, der «Traum einer Technisierung der Organisation» (Baecker 2011:63) zugrunde. Die Studie von Graeber (2016) zur Utopie der Regeln in der Bürokratie schreitet im Argumentationsgang entsprechende Paradigmen von der Theologie des Mittelalters bis zu den regulatorischen Praktiken in der gegenwärtigen Bankenwelt ab.

letzten Jahrzehnten zudem möglich, komplexe Prozesse zur Ausführung an Automaten zu delegieren (vgl. Fey 2009:79). Die Kehrseite dieser Techniken besteht darin, dass Texte hervorgebracht werden, für deren Inhalt kein Autor die Verantwortung übernehmen kann. Eine künstliche Intelligenz operiert mit linearen Sequenzen aus Einsen und Nullen und muss keine Rücksicht nehmen auf Auslegungs- und Sinnstiftungspotenziale, die über die Zeit im gesellschaftlichen Diskurs ausgehandelt und abgewogen werden (vgl. Gabriel 1995:497). Allerdings hängt das Funktionieren programmierbarer Apparaturen immer noch davon ab, dass sie von Menschen eingerichtet werden müssen.<sup>62</sup> Die Heilserwartungen gegenüber digitalen, interaktiven und mit Metadaten verknüpften Texten werden vom Wissenschaftsforscher Hagner (2015:45) sehr kritisch bewertet. Er spricht sich für das medientechnologische Potenzial des Schriftmediums aus.<sup>63</sup> Gedruckte Texte entzögen sich, wie er meint, der Lektüre durch lesefähige und durch Algorithmen gesteuerte Maschinen im digitalen Netz, womit «Geheimdienste und Politik [...] Kontrolle ausüben und Unternehmen ziemlich viel Geld verdienen [können]» (Hagner 2015:61). Zudem sei Gedrucktes, anders als E-Books oder sonstige digitale Texte, nicht auf kommerziell verwertbare Lesegeräte angewiesen (vgl. ebd. 236).<sup>64</sup>

Die Art der Steuerung wird dann virulent, wenn die Richtung des Handelns in Frage steht und Entscheidungen über Fortgang und weiteren Verlauf von Geschehnissen

---

<sup>62</sup> Das Unbehagen an Steuerungsprozessen, die programmiert und der Ausführung durch Maschinen überlassen werden, drückt sich bereits vor der Digitalisierung in Erzählungen aus wie Goethes Ballade *Der Zauberlehrling* (1815/1988) aus. Hier findet der Lehrling die Stopptaste für die von ihm gerufenen Geister nicht mehr. Das Unbehagen findet sich auch in jener jüdischen Legende vom Golem, einem sprachlosen Wesen aus Lehm, das durch magische Worte oder Buchstaben zum Leben erweckt werden kann und Befehle ausführen muss, die sich gegen seinen Erschaffer kehren (vgl. Vollmer 2011:120 und 133). Die problematische Seite der künstlichen Intelligenz – und der gläubigen Selbstausslieferung an ihre Versprechen – wird ebenfalls durch ein Ereignis im Mai 2016 illustriert, als sich in Florida ein gewisser Joshua Brown in seinem Tesla sitzend der digitalen Steuerung durch seinen Autopiloten überliess. Dabei geriet sein Gefährt unter einen Sattelschlepper und der Fahrer verlor buchstäblich seinen Kopf (vgl. Betschon 2017:11). Metelmann (2014:119) diskutiert die Intransparenz technischer Prozesse in Bezug auf «die für die Moderne charakteristische Kopplung von Geheimnis und Transparenz als Dual von struktureller Opazität und notwendiger Visualisierung.»

<sup>63</sup> Hagner (2015:49) nimmt McLuhans These «vom post-Gutenbergschen Menschen» in den Blick, «der den Büchermenschen als Störfaktor ansieht, weil er den ständigen Kommunikationsfluss unterbricht. Die Auseinandersetzung mit einem Text, egal ob man ihn schreibt oder liest, bedeutet, für eine gewisse Zeitspanne nicht auf Sendung zu sein.»

<sup>64</sup> Hagner (2015:65-67 und 194-218) sieht die staatliche Propagierung von Open Access im Wissenschaftsbereich durch ökonomische Interessen gesteuert, um lukratives Data Mining betreiben und die Autoren dazu zwingen zu können, ihre Ergebnisse in dafür geeigneten Publikationsformen zu veröffentlichen – eine Strategie wie sie beispielsweise auch der Schweizer Nationalfonds verfolgt.

erforderlich sind. So kann es jenem, der mit Steuerungsfrage konfrontiert ist, ähnlich zumute sein wie dem jungen Goethe. Er wünschte sich für die Lebensführung eine «Magnetnadel» (Goethe 1986:937), wie er in den Paralipomena zu *Dichtung und Wahrheit* (1811-1833/1986) schreibt. Eines der Mittel, um Orientierung zu erhalten, sind Texte. Darin lassen sich sowohl Kausalitäten als auch Folgen von Handlungen festhalten. Zudem können Argumentationsfiguren sowie kulturelle Bezüge und historische Orientierungsmuster referiert werden. Als ein Steuerungsmittel, das Wahrnehmungen kanalisiert und die Aufmerksamkeit auf bestimmte Sachverhalte ausrichtet, legen Texte dem Wirrwarr der Welt eine Ordnung auf. Allerdings bedürfen schriftliche Äusserungen der Auslegung und entbinden Leser nicht von der Verantwortung für die Schlussfolgerungen, die sie aus der Lektüre ziehen. Der Text als Mittel der Steuerung ist kein Programm mit berechenbaren Wirkungen, sondern weist Grade an Offenheit in Bezug auf die von ihm ausgelösten Verstehensprozesse auf. Bisweilen erweisen sich die äusseren Umstände eines Lektürevorgangs gar als die stärkeren Einflussgrössen als der WahrnehmungsfILTER, der vom Leser seiner Lebenswelt auferlegt wird.<sup>65</sup> Das Unvorhersehbare, dem jede steuernde Handlung ausgesetzt ist, lässt sich auch anhand der mythologischen Erzählungen zur Steuermannskunst studieren (vgl. Grösser und Schwaninger 2014:16f.). Im Gegensatz zu einem Paradigma, in dem es um Effizienz und Komplexitätsminderung geht, folgt Kybernetes, der griechische Steuermann, einer entscheidungsoffenen Logik. Er kennt zwar das Ziel, hat aber mit dem Einfluss von Wind und Wetter zu rechnen.

### 3.5 Szenarioplanung: Steuerungsmodelle der Ökonomie

Das nach Willke (1998:64) am weitesten verbreitete Steuerungsmodell in modernen Gesellschaften ist jenes der Hierarchie, weil sie «Effektivität und Effizienz koopera-

---

<sup>65</sup> Auf die Illusionen bezüglich Steuerbarkeit und Einfluss macht Rancière (2013:211) in einem Kommentar zu den Generälen in den Romanen Tolstois aufmerksam: «Tolstois Generäle bildeten sich vergeblich ein, Schlachten zu lenken, die in Wirklichkeit vom Zufall eines Verzweigungsschreis oder einer improvisierten Kavalkade entschieden wurden». In der Studie von Waldmann (2017) sind zahlreiche Beispiele aus dem gesellschaftlichen und politischen Bereich aufgeführt, in denen zum Ausdruck kommt, wie «überzogene Zukunftserwartungen» (ebd. 273) und unrealistische Steuerungsphantasien von den tatsächlich stattfindenden Ereignissen durchkreuzt werden. In der Organisationstheorie und Managementlehre werden die Illusionen von Kontrolle und Planbarkeit seit den 1970er-Jahren adressiert (vgl. Mintzberg et al. 1998:152).

tiver Aufgabenbewältigung» erlaubt.<sup>66</sup> Aber wie fragil und angreifbar ein Steuerungsverhältnis ist, das seine Basis im Modell der Hierarchie findet, zeigt Handke in *Das Mündel will Vormund sein*. Hier torpediert die untere Hierarchiestufe die Aktivitäten der oberen und lässt sie ins Leere laufen, bis es im Endeffekt nichts mehr zu steuern gibt. Aufgrund der Komplexität der organisationalen Aufgaben in der Gegenwart werden Steuerungsstrukturen, die auf Hierarchie basieren, zunehmend mit diskursiveren Formen der Koordinierung ersetzt (vgl. Willke 1998:70). Baecker (2011: 7) spricht diesbezüglich für das organisationale Umfeld eine Empfehlung aus: Manager in Organisationen, die «von der klassisch pyramidalen Hierarchie auf die postklassische Netzwerkorganisation» (ebd.) umstellen, sollen sich nicht am Steuerungs begriff, sondern am Potenzial des Störungsbegriffs orientieren (vgl. ebd.). Er bringt dazu die Begriffe «Irritation», «Oszillieren», «Mehrdeutigkeit» und «Beunruhigung» ins Spiel. Diese werden sonst eher in künstlerischen Zusammenhängen oder in den Geisteswissenschaften verwendet und zur Beschreibung der Wirkungsweise ästhetischer Kommunikate eingesetzt. So hat bereits das 18. Jahrhundert, wie Iser (1984:76) schreibt, den Begriff des *beau désordre* gekannt und «damit das ästhetische Vergnügen [gemeint], das aus der temporären Gestörtheit der Ordnung sowie der gleichzeitigen Gewissheit eines möglichen, obwohl nicht vorhersehbaren Ausgleichs dieser Störung erwächst.» (Iser 1984:76, Herv. i. O.)

Dass die Ökonomie auf künstlerische Praktiken der Störung und Irritation zurückgreift, dürfte den Vertretern einer strikten Autonomie der Kunst suspekt vorkommen. Sie könnten sich damit ihrer «Exklusivität» (Bourdieu 2001:527) beraubt sehen.<sup>67</sup> Die Rede von «Innovationszentren» und «Kreativwirtschaft», die Suche nach neuen Vermittlungsformaten sowie die Forderung in Unternehmen nach Denkweisen «outside the box» und «störenden» managerialen Handlungsweisen verweisen auf die starke Anziehungskraft von Äusserungsmodi aus dem künstlerischen Bereich, da die-

---

<sup>66</sup> «Hierarchie ist die Verkörperung einer einfachen Ordnung. Eine minimale Ausstattung an Regeln genügt, um ganze Heere von Soldaten, Sklaven, Arbeitern, Beamten, Angestellten, Ingenieuren oder Programmierern in eine Ordnung zu bringen, die jeder versteht.» (Willke 1998:148f., Herv. i. O.)

<sup>67</sup> Zwischen Kunst und Ökonomie stellt Bourdieu (2001:530) eine zunehmende «Durchdringung der Welt der Kunst und der des Geldes» fest. Er stellt die Frage nach Abhängigkeiten, die durch das Kultursponsoring entstehen, womit nicht nur Firmen, sondern auch staatliche Organe Einfluss und Wirkung erzielen wollen: «[M]an müsste auch die Zwänge untersuchen, die der Staat als Sponsor auferlegt, mag er es auch wenigstens zum Schein ermöglichen, den direkten Pressionen des Marktes zu entgehen [...] bis hin zu den subtileren Mechanismen der Arbeit von Kommissionen und Ausschüssen [...], die allermeist eine wahre Nivellierung der wissenschaftlichen Forschung wie auch des künstlerischen Experimentierens bewirkt.» (ebd. 531)

se Handlungsoptionen kreieren. Sowohl in der Kunst als auch im Unternehmertum geht es darum, Lösungen abseits ausgetretener Pfade zu generieren. Der Unterschied besteht darin, dass die Kunst künstlerische und die Ökonomie ökonomische Probleme bearbeitet.

Ob im künstlerischen oder im ökonomischen Bereich; jeder steuernden Praxis wohnt ein politischer Aspekt inne. Dazu gehört «jede Form systematischer Verhaltenssteuerung, von der ‹Menschenführung› in Unternehmen [...] bis hin zur Steuerung sozialer Problemfelder und ökonomischer Prozesse.» (Krasmann 2005:309).<sup>68</sup> Zu lenkenden Praktiken, die auf schriftlichen Prozeduren basieren, sind einerseits Entscheidungen zu zählen, die in Form von Konzepten, Erlassen oder Gesetzen verabschiedet werden.<sup>69</sup> Andererseits können auch anweisende und den Entscheidungsspielraum eingrenzende Vorgaben dazu gerechnet werden, die einen bestimmten Ablauf einfordern. Kroetz stellt dies anhand verschiedener Ausprägungen der Textsorte ‹Gebrauchsanweisung› in seinem Dramentext *Wunschkonzert* dar.

Die Führungsmodalität von literarischen Texten zeichnet sich durch eine Offenheit bezüglich der von ihnen ausgelösten perlokutionären Nachspiele aus. Allerdings hat jeder Steuerungsvorgang, der von den Gesetzen der Schriftlichkeit bestimmt ist, damit zu rechnen, dass die Pläne, Programme und Szenarien nicht mit Sicherheit zu den intendierten Effekten und Wirkungen führen. So spricht Willke (1998:1) in Bezug auf Steuerungstheorien davon, dass diese immer mit einem Trümmerhaufen gescheiterter Steuerungsvorhaben und Steuerungshoffnungen konfrontiert seien.<sup>70</sup> Auf die unvorhersehbaren Wirkungen eines vorgeschriebenen Ablaufs kommt Krasmann (2005:310, Fn. 4) in einer Fussnote ihres Artikels zur *Gouvernementalität der Gegenwart* zu sprechen. Sie macht dabei auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs ‹Programm› als ‹öffentliches Vorschreiben› sowie auf die Unplanbarkeit der entsprechenden Folgehandlungen aufmerksam:

---

<sup>68</sup> Krasmann (2005:309) bezieht sich in ihren Ausführungen auf das auf Foucault zurückgehende «Konzept der Gouvernementalität».

<sup>69</sup> Zu den komplexen Organisationsformen gehören für Schmidt (2000:179) auch der «Aufbau formalisierter Verwaltung, Rechtsprechung und Kriegsführung.»

<sup>70</sup> «Nicht nur die Praxis sozialistischer Gesellschaftsteuerung ist tragisch und mit unvorstellbaren Kosten gescheitert; auch die Praxis westlich-demokratischer Steuerung hat in unzähligen Bereichen tiefe Spuren der Enttäuschung, Konfusion und Resignation hinterlassen.» (Willke 1998:1)

Im Alltagsverständnis meint Programm [...] einen Veranstaltungsablauf, den es ankündigt, den es aber auch selbst darstellt. Schon hier freilich sind prospektiver Verweis und der Prozess selbst nicht dasselbe. Das eine ist sozusagen das Reden über, das Protokoll, das andere das Tun, das dem Protokoll folgen soll, dabei jedoch seine eigene Grammatik entfaltet, die nicht immer vorhersehbar ist und von Ereignissen durchkreuzt werden kann. (Krasmann 2005: 310, Fn. 4)

Im Gegensatz zu jenen Texten, die das Tun festlegen, berechnen und auf bestimmte Parameter einschränken wollen, lädt der literarische Text zu einem Spiel ein. Dieses rechnet mit der Handlungsfreiheit und bisweilen auch mit einer Überforderung auf der Empfängerseite. Einen solchen Mechanismus setzen insbesondere die beiden Dramentexte von Düffel (*Die Unbekannte mit dem Fön*) und Handke (*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*) ein: Ein Traumgeschehen, die Umkehrung der zeitlichen Ordnung oder pfingstwunderhafte Ereignisse lassen sich zwar erzählen, können aber auf der Bühne nur schwer umgesetzt werden. Trotzdem müssen von Inszenierungen Lösungen gefunden werden, wenn sie eine performative Antwort auf das vom Dramentext bereitgestellte Wahrnehmungsangebot formulieren wollen. Hierin liegt das produktive Potenzial des literarischen Äusserungsmodus.

In der «Oikonomia» werden zwar auch Steuerungsmodelle verfolgt, die zum Ziel haben, Probleme effizienter zu lösen und die Profitabilität des wirtschaftlichen Handelns zu erhöhen. Dies beruht aber nicht immer allein auf der Maximierung von Gewinn und Steigerung von Effizienz, sondern ebenso auf Kundenzufriedenheit und einer positiven Wahrnehmung von Produkten und Dienstleistungen. In einer ausdifferenzierten, arbeitsteiligen Gesellschaft hängt ökonomischer Erfolg nicht einzig von Innovationen und einer möglichst effizienten Aufgabenbewältigung ab, sondern auch von entsprechenden Kommunikationsmassnahmen. Dem Element der Schriftlichkeit kommt hierbei immer noch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. Dies spiegelt sich in der Textsorte «Gebrauchsanleitung», womit der Umgang für die Kunden mit den erworbenen Produkten oder Dienstleistungen erleichtert werden soll. In diesem Zusammenhang stellt Kvam (2009:139f.) fest: «[E]ine Gebrauchsanleitung soll gerade die einfache und reibungslose Verwendung eines erworbenen Produkts durch eine für den Kunden verständliche und kohärente appellative, hier vorwiegend anweisende, Handlungsstruktur ermöglichen.» Verständlichkeit, Nachvollziehbarkeit und störungsfreie Umsetzbarkeit sollten an erster Stelle stehen, wenn es um die Handhabung

eines Produkts geht. Dass die Nutzerfreundlichkeit entsprechender Texte keine Selbstverständlichkeit ist, wird wohl jeder erfahren haben, der sich durch ein Bedienungsmanual für eines jener Geräte ackern musste, mit denen heute der technologisch aufgerüstete Haushalt organisiert wird.

Aspekte der Steuerung sind begriffsgeschichtlich eng mit der Ökonomie verbunden. Während Agamben (2008:23) zufolge in der Theologie unter dem Begriff *«oikonomia»* «die heilbringende Regierung der Welt und der Menschheitsgeschichte» verstanden wird, bezeichnet der Begriff in den philosophischen Werken Foucaults und Heideggers «eine Gesamtheit von Praxen, Kenntnissen, Massnahmen und Institutionen, deren Ziel es ist, das Verhalten, die Gesten und die Gedanken der Menschen zu verwalten, zu regieren, zu kontrollieren und in eine vorgeblich nützliche Richtung zu lenken» (ebd. 24). Diese *«nützliche Richtung»* meint die Zukunft. Deshalb ist mit *«oikonomia»* immer auch ein Wissen bezeichnet, das nach Hiepko (2010:27) erlaubt, «ein Hauswesen durch die Regulierung der Aktivitäten seiner Mitglieder und die Verteilung seiner Ressourcen nicht nur zu erhalten, sondern wachsen zu lassen.»

Durch die Zukunftsgerichtetheit entsprechender Aktivitäten und Massnahmen ist die *Oikonomia* an der Vorsehung interessiert. Diese ist in Bezug auf moderne Organisationen in all jenen Tätigkeiten wirksam, die sich gemäss dem Organisationstheoretiker Weick (1985:268) mit «Planen, Vorausschauen, Vorwegnehmen und Vorhersagen» beschreiben lassen.<sup>71</sup> Als ein Managementwerkzeug für die *«Zukunftsschau»* ist u. a. die so genannte *«Szenarioplanung»* bekannt geworden.<sup>72</sup> Deren Grundgedanke liegt nach Grösser und Schwenke (2014:161) darin, «dass es in turbulenten Unternehmensfeldern nicht ausreicht, vergangene Trends durch simple Verfahren fortzuschreiben. Deshalb werden mehrere Szenarien möglicher

---

<sup>71</sup> Weick (1985:268) macht darauf aufmerksam, dass Strategien für die Zukunft erst dann formuliert würden, nachdem sie bereits verwirklicht worden seien, da «Selektion stets nach rückwärts und im nachhinein wirkt.» Dieser Effekt wurde auch von Robert Musil festgestellt. In seinem *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-32/1978a) lässt er einen Professor auftreten, der unerwartet an der Sitzung über die grosse patriotische Aktion teilnimmt. Er äussert sich über den Gegensatz zwischen unentscheidbarer Zukunft und geordneter Vergangenheit: «Wenn wir vor uns blicken – sagte er [der Professor] –: eine undurchsichtige Wand! Wenn wir links und rechts blicken: ein Übermass wichtiger Geschehnisse, ohne erkennbare Richtung! [...] Wenn man aber zurückblickt, ist wie durch eine wunderbare Fügung alles Ordnung und Ziel geworden» (Musil 1978a:172, Einf. SH).

<sup>72</sup> «Der Begriff des *Szenarios* wurde im Jahr 1967 zuerst von den Futurologen und Kybernetikern Hermann Kahn und Anthony J. Wiener als ein Instrument systematischer Zukunftsforschung eingeführt.» (Christians 2016:248, Herv. i. O.)

Zukunftsverläufe entworfen und analysiert. Das Ziel ist die Formulierung von Strategiealternativen, die dann auf ihre Robustheit getestet werden können. In diesem Sinne bildet die Szenarioplanung einen Teil der strategischen Planung im Unternehmen.» Das Szenario hat die Aufgabe, als Vorschrift oder *blueprint* eine Vorstrukturierung zukünftigen Geschehens zu leisten, gerade auch in Kontexten, in denen nicht gewusst wird, was getan werden soll.<sup>73</sup> Das Szenario stellt die schriftliche Form der ausgehandelten und gewählten Strategie eines Unternehmens dar und entwirft für Angestellte, Führungsgremien und Organisationsmitglieder eine Perspektive auf das, was passieren soll (vgl. Mintzberg et al. 1998:13). Es übernimmt die Funktion, Legitimationen für Entscheidungen bereit zu stellen, Komplexität zu reduzieren und mit der Autorität der Schrift einen Weg durch die mehrdeutige, unvorhersehbare Zukunft vorzuzeichnen. Als ein «Lehrbegriff», wie Jörg Metelmann in einem Gespräch vom 23. April 2018 vorschlug, lassen sich anhand des Szenarios zahlreiche Transformationsfragen für unterschiedliche Handlungsfelder diskutieren. Zur Bearbeitung von strategischen Fragen – Was sollen wir tun? Wie soll Zukunft bewältigt werden? Woran orientieren sich unsere Handlungen? – dienen Szenarien als ein Mittel des Wahrnehmbarmachens und als ein gemeinschaftlich teilbarer Bezugspunkt. Was hier wiederkehrt, sind die Spannung zwischen Text und seinem performativen Potenzial sowie das Spiel zwischen schriftlicher Rahmung und dem expliziten Einsatz von Unbestimmtheiten. Dies kann, so die These der vorliegenden Untersuchung, auch auf poetologischer Ebene in den Texten von Duffel, Handke und Kroetz beobachtet werden.

Der Flirt von Unternehmen mit der Kunst gründet möglicherweise auch in Vorstellungen, die künstlerische Werke als «Zukunftsmedium» (Theisohn 2012:VII) begreifen. So ist der Dichter als Seher ein Modell, das sich bis zur Antike zurückverfolgen lässt und bis heute wirksam ist. Wenn das Unentscheidbare der Zukunft nach unternehmerischen Entscheidungen verlangt, stellt das Kunstwerk oder der literarische

---

<sup>73</sup> Der Dramaturg und Autor Thomas Oberender entwickelte für Siemens Präsentationsformate im Rahmen der *Expo 2000* in Hannover zum Thema «Wissensgesellschaft» und schildert in einem Gespräch mit Andrea Schurian seine positive Erfahrung mit diesem Weltkonzern: «Es geht darum, die Welt zu gestalten, Probleme zu erkennen und darauf mit Vorschlägen zu reagieren, mit Produkten, die einer Idee folgen, und dieses Nachdenken ist sehr gewissenhaft und tatsächlich verantwortungsvoll. [...] An keinem Theater, an dem ich war, wurde so gründlich über unsere Gesellschaft nachgedacht wie dort, das fand ich atemberaubend, und es hat mich nachdenklich gemacht – wir sind am Theater ziemlich naiv in unseren Meinungen.» (Oberender und Schurian 2011:138f.)

Text ein Filter dar, der Wahrnehmungen und ein Mehr-Sehen ermöglicht. Welche Schlussfolgerungen aus der Rezeption gezogen werden und ob die daraus abgeleiteten Entscheidung richtig oder falsch sind, darüber entscheidet erst die Zukunft, wenn sie dann zur Gegenwart geworden ist.

Ein auf die Zukunft bezogenes Planen, wie es in unternehmerischen Szenarien zum Ausdruck kommt, heisst nach Figal (2006:196, Herv. i. O.), «sich *Handlungsschemata* vorstellen und zu einzelnen Handlungsschritten gliedern, auch verschiedene Handlungsschemata miteinander verbinden und koordinieren. Ein Handlungsschema ist ein mehr oder weniger genaues Bild von einem Tun». Mit der Geschehensdarstellung in Dramentexten ist der Entwurf eines solchen Tuns insofern verwandt, als sich die erwartbaren Ereignisse in narrativen Verfahren niederschlagen. Diesbezüglich formuliert der Strategietheoretiker Mintzberg: «Under this constructionist perspective, strategy formation takes on a whole new color. Metaphors become important, as do symbolic actions and communications [...]. And vision emerges as more than an instrument for guidance: it becomes the leader's interpretation of the world made into a collective reality.» (Mintzberg et al. 1998:170)

Im unternehmerischen Umfeld lässt sich die Formulierungsarbeit an einem Szenario als ein «Verifikationsverfahren» (Betschon 2017:11) verstehen. Dadurch sollen Konstruktionsfehler oder ungetestete Annahmen aufgedeckt werden. Die Entscheidungen, die aufgrund solcher Dramaturgien gefällt werden, werden in entsprechenden Papieren, Dokumenten und Graphiken niedergelegt und für das weitere Handeln der am Prozess Beteiligten für verbindlich erklärt. Damit wird nicht nur die Zukunft festgelegt, sondern auch dem flüchtigen Charakter von mündlichen Äusserungen und prozesshaften Geschehensfolgen entgegengewirkt. Über ihre schriftliche Form gewinnen entsprechende Vorgaben «Gegenstandscharakter [...], wie ein gedichteter Vers, eine geschriebene Seite, ein gedrucktes Buch» (Arendt 2002:113). Die Festschreibung im «Ur-Medium» (Lobin 2014:29) der Schrift, in Stein, auf Papier oder in digitalen Dokumenten, erhöht dabei die Wahrscheinlichkeit, dass geschaffene und deklarierte Tatsachen und Sachverhalte für längere Zeit bestehen bleiben und prozessiert werden können. Searle weist diesen Umstand am Beispiel komplexer Organisationsformen nach:

Es ist zwar logisch möglich, dass es eine Gattung von Lebewesen geben könnte, die auch ohne Schrift dazu imstande wäre, aber Menschen unseres Schlages ist es nicht möglich, Firmen zu gründen, aufrechtzuerhalten und bei allen ihren Tätigkeiten mitzuwirken, ohne eine komplexe Menge schriftlich fixierter konstitutiver Regeln [...] heranzuziehen, und ohne vielschichtige schriftliche Aufzeichnungen über die Firmenaktivitäten in Anspruch zu nehmen. (Searle 2012: 167f.)

Die Funktionsweise der Schriftlichkeit in organisationalen Zusammenhängen zeigt allerdings, dass der «Gegenstandscharakter» der Sprache weder die Stabilität eines implementierten Szenarios, noch den Verlauf zukünftigen Geschehens garantieren kann. Aus Sicht der philosophischen Hermeneutik argumentiert Figal (2006:196f.), dass «wenn die Dinge, mit denen man umgeht, so standardisiert sind, dass sie den Handlungsschemata entsprechen, können sie faktisch, vielleicht durch die Umstände bedingt, immer anders sein als man erwartete hatte. [...] Es gibt eine Offenheit des Handelns zu den Dingen.» Auf einen solchen Befund reagieren Organisationen, indem sie ihre Steuerungspraktiken nicht mehr an «bürokratisch-hierarchischen Modi der Koordinierung» (Franzpötter 2000:167), sondern vermehrt an «diskursiv-kommunikativen Koordinierungsformen» (ebd.) ausrichten. Damit halten sie sich für verschiedene Ereignisverläufe in der Zukunft bereit, um flexibel auf neue Umstände reagieren zu können.<sup>74</sup> Muschg (2014:131) mahnt in diesem Zusammenhang daran, dass eine Gesellschaft existentiell auf die Möglichkeiten zum Spiel und zum Ausleben des Spieltriebs angewiesen ist, auch wenn dieser «vor dem allmächtigen Tribunal der Berechenbarkeit als Sicherheitsrisiko erscheint und auf die dafür vorgesehene Sparte – die kontrollierten Spielwiesen des Amüsierbetriebs – umgelenkt wird.»

Der Verlust an Gewissheiten und verbindlichen Vorgaben kann im vormalig *top-down* geregelten Hauswesen der Oikonomia einerseits als Unsicherheit und Willkür erfahren werden. Andererseits erweitern diskursive Koordinierungsformen die Handlungsspielräume der beteiligten Akteure. So können Firmen, um einen Hinweis Nickls

---

<sup>74</sup> In Organisationen gelangen vermehrt nicht-hierarchische Koordinierungsformen zum Einsatz. Dies hat damit zu tun, dass ein komplexes Gesellschaftssystem gemäss der Studie von Breit (2008: 43) nicht mehr «ausschliesslich rechtlich bzw. politisch-administrativ steuerbar ist.» Eine manageriale Praktik, die sich an diskursiv-kommunikativen Koordinierungsformen orientiert, wird von Ingold (1993:52) als «flexibles Management» bezeichnet. Die Aktivitäten werden in diesem Fall nicht «durch Direktiven und Massnahmen *von oben*» (ebd., Herv. i. O.) geführt oder beherrscht, sondern der «Selbstorganisation» (ebd.) der Belegschaft überlassen. Daraus können allerdings auch Nebeneffekte hervorgehen, die als wenig positiv zu bewerten sind, wie übersteigerte Selbstkontrolle oder Selbstzensur.

(2009:15) aufzunehmen, Anleitungstexte für Produkte und Dienstleistungen durch einen verstärkten Einbezug ihrer Kunden erstellen lassen. Dies bedingt zwar, dass «Autoren einen Teil der <Herrschaft> über den Text abgeben müssen» (ebd. 16). Aber es können dabei im Aushandlungsprozess im besten Fall verständlichere und dem Empfängerkreis besser gerecht werdende Informationsangebote entstehen. Das Hauswesen der Oikonomia sowie der darin stattfindende Schriftverkehr sind immer mit unterschiedlichen Rationalitäten und Bedürfnislagen konfrontiert. Die Steuerung organisationaler Gebilde erweist sich deshalb als ein fortdauernder Balanceakt und erfordert manageriales Handeln, das immer die Folgen von Entscheidungen für die Zukunft im Blick behält.

### **3.6 Das Management in der kulturellen Ordnung der Schrift**

Die Lenkung von Handlungen von Mitgliedern einer Organisation oder eines Unternehmens erfolgt durch mündliche oder schriftliche Äusserungen des Managements. Mit <Management> ist ein Geschäft bezeichnet, das hauptsächlich kommunikativ realisiert wird (vgl. Gabriel 2004:63f.). Die manageriale Funktion in einer Organisation stellt eine Reaktion auf gewandelte Vorstellungen von Führung und <Leadership> dar. Sie ist eng mit der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung sowie der Einrichtung arbeitsteiliger Prozesse verknüpft. Kommuniziert werden vom Management Entscheidungen über den Fortgang des organisationalen Geschehens. Darin unterscheiden sich ein Technologiekonzern, ein Pharmaunternehmen oder eine NGO nur wenig von einem Kulturbetrieb wie das Theater. Allerdings verschieben sich in unterschiedlichen Organisationen die Gewichte, die bestimmten Texten als Referenzpunkten für das Handeln beigemessen werden. In der unternehmerischen Welt sind es Börsen- und Analystenberichte, organisationale Leitbilder, festgeschriebene Prozeduren oder Strategiepapiere und Szenarien für die Zukunft. Dagegen orientiert sich eine kulturelle Institution wie das Theater neben älteren und jüngeren literarisch-dramatischen Texten auch an Diskursen im Kunstsystem sowie an Prinzipien künstlerischen Handelns. Dies befreit den Kulturbetrieb natürlich nicht davon, ökonomische und politische Vorgaben ebenfalls zu berücksichtigen, um handlungsfähig zu bleiben.

In der Gegenwart werden Lenkung und Steuerung, wie bereits weiter vorne ange-merkt, nicht mehr ausschliesslich mittels hierarchisch-autoritären Verordnungen ‹top down› ausgeübt. Manager sind mit der Aufgabe betraut, Diskurse zu moderieren, die organisationale Entwicklung zu steuern und die Handlungen der Organisationsmit-glieder auf bestimmte Ziele hin auszurichten. Das wichtigste Werkzeug der Manager ist die Sprache, um ihre Tätigkeiten wie ‹Planen, Entscheiden, Organisieren, Führen, Kontrollieren, Beurteilen› (Bleicher 2000:489) auszuüben und sich um die ‹Gestal-tung, Lenkung und Entwicklung von sozialen Systemen› (Grösser et al. 2014: 5) zu kümmern. Dabei materialisiert sich das Kommunizieren von Entscheidungen häufig in schriftlichen Dokumenten. Mit solchen Vorgängen werden in organisationalen Zu-sammenhängen Sicherheiten, Orientierungspunkte und Bezugsmöglichkeiten ge-schaffen.

Das Management ist in einer Prozess-Sicht mit der Handhabung des Unkontrollier-baren und Unentscheidbaren konfrontiert. Darauf verweist auch die Etymologie die-ser Funktionsbezeichnung. Sie hat ihre Wurzeln in den romanischen Sprachen. Im Italienischen wird ‹maneggiare› in der Bedeutung von ‹handhaben› und ‹bewerk-stelligen› verwendet (vgl. Boos und Mitterer 2014:82). Im Französischen bezeichnet ‹Mener un cheval en main› die Lenkung eines Pferdes im Sinne von: ‹ein Pferd in der Manege an der Leine herumführen› (Baecker 2011:26). Der Umgang mit Un-sicherheit und Unvorhersehbarkeit prägt den Umgang mit dem Fluchttier. Dieses fügt sich freiwillig in die Dressur, wenn nicht Zwang und Gewalt angewendet werden. Die Praktiken der Führung, die von der mehr oder weniger glücklichen Hand des Managers abhängen, haben ihre Entsprechung auch in Prozeduren des Schreibens. Die Textproduktion lässt sich als Management im Medium der Schrift verstehen. Auch hier muss der Prozess, wie das Lenken des Pferdes, von eigener Hand (ital. ‹mano›, franz. ‹main›) angeleitet werden (vgl. dazu auch Thorpe und Holt 2007:1).<sup>75</sup> Im St.Galler Management-Modell wird ‹Management› aus einer systemtheoretischen Perspektive als eine ‹reflexive Gestaltungspraxis› (Grand und Rüegg-Stürm 2017:

---

<sup>75</sup> Der Verbindung von managerialem und auktorialem Handeln geht Adolf Muschg in der essayhaf-ten Erzählung *Der weisse Freitag* (2017) nach, wo er Goethe als ‹Event-Manager› (2017:26) be-schreibt, der ‹für bewegliche Feste aller Sparten zuständig [war]› (ebd.). Goldsmith (2017:9) schlägt für ein von Poetizität geprägtes ‹Sprachmanagement› im digitalen Zeitalter vor, dass wir lernen soll-ten, ‹mit den riesigen Mengen existierenden Textes fertigzuwerden. Es ist die Art und Weise, in der ich mich durch dieses Dickicht an Informationen schlage – wie ich sie manage, wie ich sie ‹parse›, wie ich sie organisiere und verbreite –, die mein Schreiben von dem anderer unterscheidet.›

34) verstanden. Diese lässt sich nicht auf das individuelle Tun eines einzelnen Funktionsträgers zurückführen, sondern wird als «eine vielfältige, arbeitsteilig und gemeinschaftlich aufeinander bezogene *kommunikative Tätigkeit* [erbracht]» (Grand und Rüegg-Stürm 2017:34, Herv. i. O.). Die Textproduktion findet in dieser Perspektive in einem von sprachlichen Phänomenen bestimmten Raum statt. Dieser ist auch aus Sicht der prozessorientierten Organisationstheorie nicht fixiert, sondern befindet sich in einem beständigen Werden (vgl. Chia und Nayak 2011:288, Steyaert 2012: 153). Das «Management», das von Autoren literarischer Texte betrieben wird, kommt dabei als ein Handeln in den Blick, das aus einem «*verteilten Zusammenspiel* unterschiedlichster, historisch gewachsener *Voraussetzungen* [erwächst]» (Grand und Rüegg-Stürm 2017:35, Herv. i. O.). Die aus Regiebemerkungen bestehenden Dramentexte beziehen sich über die Gattungsangaben auf das spätestens seit dem 18. Jahrhundert von der Literatur bestimmte Theatersystem. Zugleich entwerfen sie eine Perspektive auf die Gegenwart, in der weder die Autorität des literarischen Textes, noch jene des Managements als sakrosankt und unhinterfragbar gilt. Deswegen schreibt sich den Dramentexten eine sich selbst reflektierende Führungsmodalität ein. Die Autoren machen zum einen auf die Abhängigkeit des schriftlichen Kanals von der Lektürekompetenz der Leser aufmerksam, damit es zu einer gelingenden Kommunikationssituation kommt. Zum anderen richten sie die Vermittlungsstruktur in den Texten auf eine Aktivierung der Rezipienten aus, die sich dadurch in ihrem Verstehensvermögen herausgefordert sehen.

Als Zwischenfazit lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass im Literatur- und Kunstsystem sowie im Umfeld von Unternehmen und Organisationen vergleichbare Veränderungen in Bezug auf die Vorstellungen und Konzeptionen von Führung, Autorität, Regie und Steuerung beobachtet werden können. Dies betrifft insbesondere (a) den Umgang mit Ambivalenzen, (b) die Handlungsweisen in den von wachsender Komplexität bestimmten gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Systemen sowie (c) den veränderten Blick auf herkömmliche, von der Schriftkultur bestimmte Organisationsformen. Diese sind durch die Umstellung auf digitale Prozesse und die Integration neuer Technologien auf fundamentale Weise einer Veränderungsdynamik unterworfen. Welche Auswirkungen dies auf die Institution des Theaters hat, ist noch nicht abzusehen. Möglicherweise wird dieser paradigmatische Ort, an dem Öffentlichkeit hergestellt wird, aber gerade dadurch gestärkt, dass sich das

Aufführungsgeschehen im Hier und Jetzt abspielt, eine Rede nicht von Siri und Alexa erzeugt oder von einer Führungsequipe in Übersee per *skype* übermittelt wird, sondern personalisiert ist und einer Stimme gehört, die zeitlich und räumlich eingeordnet werden kann.

Die Sprache zwingt den Verfasser eines Textes dazu, seine Aussagen in Sequenzen zu organisieren und sich für bestimmte narrative Strukturen zu entscheiden: «Alles, was in der Form des Nebeneinander sich präsentiert, muss in die Form des Nacheinander transponiert werden.» (Franck 2011:161, vgl. Janich 1992:37).<sup>76</sup> Im Schreiben werden Zusammenhänge hergestellt, unterschiedliche Diskurselemente miteinander kombiniert oder textförmige «Prototypen von Geschehnisabläufen» (Musil 1978b: 1029) entwickelt.<sup>77</sup> Wie die Autoren literarischer Texte müssen Manager, die mit Schriftlichem operieren, auf Wirkungsweisen verzichten, die mit individueller Autorität, Beherrschbarkeit oder direkter Kontrolle verbunden sind.<sup>78</sup> Das Gewicht verschiebt sich dabei auf «Selbststeuerung, Selbstorganisation, Selbstentwicklung und Selbstverpflichtung» (Ingold 1993:55) auf Seiten der Empfänger. Negative Begleiterscheinungen dieser Verschiebung sind übermäßige und zwanghafte Selbstkontrolle oder sogar Selbstzensur. In diesem Zusammenhang macht Ofner (2000:84) darauf aufmerksam, dass mit der Verlagerung der Verantwortung die Ungewissheit darüber erhöht wird, ob «Beschäftigte Freiräume, über die sie verfügen, im Sinne des Managements nutzen [...] und sich an die vom Management vorgegebenen Regeln des neuen <Organisationsspiels>, das ihnen einen grösseren Freiraum gewährt, halten». Ob in Buchform, als Zeitungsartikel, Geschäftsbericht oder Strategiepapier materialisiert, lässt sich die Produktion eines Textes als eine organisatorische Praxis begreifen, wie es in einer Feststellung Czarniawskas (2003: 245) zum Ausdruck kommt: «[W]riting is organizing». In verschriftlicher Form gewinnen die teils mehrdeutigen,

---

<sup>76</sup> In Bezug auf erzählerische Ordnungen lässt Robert Musil seinen Protagonisten Ulrich in *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-32/1978a) darüber reflektieren, wie die Wirklichkeit, wenn überhaupt, in Sprache gefasst werden kann: ««Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!» [...] Wohl dem, der sagen kann <als>, <ehe> und <nachdem>!» (Musil 1978a:650)

<sup>77</sup> Ingold (1993:57, Herv. i. O.) schlägt vor, «die Strategien des <Schreibens> und <Lesens> (als Gestaltungs-, Lenkungs-, Übertragungs-, Lernvorgang) mit der systematischen *Unternehmensführung*» zu vergleichen.

<sup>78</sup> Die Funktion von Texten in managerialen Zusammenhängen werden in der Organisationstheorie im Umfeld diskursanalytischer Studien untersucht: «The term <organizational discourse> refers to the structured collections of texts embodied in the practices of talking and writing [...] that bring organizationally related objects into being as these texts are produced, disseminated and consumed» (Grant et al. 2004:3).

unübersichtlichen und chaotischen Prozesse kommunizierbare Gestalt. Die in Texten festgehaltenen Beschreibungen und Beobachtungen schaffen dabei die Grundlage für Folgeentscheidungen (vgl. Weick 1985:250).<sup>79</sup> Mit Texten kann ein Steuerungsmodus praktiziert werden, der auf ein innovatorisches Potenzial abzielt – vorausgesetzt, der Sender einer Mitteilung akzeptiert, dass seine Vorgaben nicht einfach abgenickt, sondern weitergedacht und kreativ genutzt werden.<sup>80</sup> Im künstlerischen Feld stehen insbesondere die offenen Funktionsmodelle für einen solchen Wirkungsmechanismus. In Bezug auf die Modalitäten der Führung in der Schrift ist hierbei auch auf eine Beobachtung von Balme und Lazarowicz (1991:32) zu verweisen, wonach «Andeutungen, Abkürzungen und Auslassungen die Bereitschaft des Publikums zur Komplettierung des Fragmentarischen fördern; während umgekehrt alle Spielarten dogmatischer Penetranz oder das Ausführliche, Überdeutliche, Eindeutige eher lähmend wirken.»<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Mit Texten werden Sachverhalte in die Aufmerksamkeit des Lesers gerückt, um als Voraussetzung für weitere Setzungen zu dienen (vgl. Sandbothe 2003:12).

<sup>80</sup> Pongratz und Voß (2000:231, Herv. i. O.) bewerten die Verlagerung von Fremd- zur Selbststeuerung nicht nur positiv: «Im Zuge einer solchen Entwicklung heisst Arbeitskraftverausgabung für die Betroffenen immer weniger passive Erfüllung fremdgesetzter Anforderungen bei mehr oder minder geringen Gestaltungsspielräumen der Arbeitsausführung. Es bedeutet für sie vielmehr zunehmend fast das genaue Gegenteil: eine verstärkte und vor allem jetzt explizite *aktive Selbst-Steuerung und Selbst-Überwachung der eigenen Arbeit* im Sinne allgemeiner Unternehmenserfordernisse [...] bei nur noch rudimentären betrieblichen Handlungsvorgaben.» (ebd., vgl. dazu auch Moldaschl und Sauer 2000:213)

<sup>81</sup> Auch Vollmer (2011:371) zufolge «beschränken und lähmen allzu präzise und detaillierte Deskriptionen eher die Imagination des Rezipienten. Textuelle Leerstellen regen dagegen verstärkt die Phantasie an und fördern so eine produktive Rezeption.» Dieser Befund wird von Pongratz und Voß (2000:228) in Bezug auf den unternehmerischen und organisationalen Bereich geteilt, wenn sie darauf hinweisen, dass in einem Umfeld, das von den Beschäftigten mehr Eigenverantwortung verlangt, eine zu «rigide Detailsteuerung von Arbeit [...] zu einem Entwicklungshemmnis werden [kann].» Dieser Effekt wird durch eine Beobachtung Handkes illustriert, der 2012 in einem Interview mit Thomas Oberender schilderte, wie bei ihm die Anarchie erwache bei Schreibweisen, die wie ein Zwölf-Ton-Musikstück geschrieben seien (vgl. Handke und Oberender 2012:9).

### 3.7 Führungsmodalitäten schriftlicher Texte

Als Mittel der Steuerung profitiert der schriftliche Text von einer Qualität der Sprache, die Genette (1992:150) als «halb-leitend oder semi-opak» beschreibt (vgl. dazu auch Krämer 2008:294f.). Das Verstehen eines Textes hängt nicht nur von dessen materieller Struktur ab, die den Pfad der Lektüre vorgibt, sondern ist ebenso von den Kontextbedingungen der Lektüre und dem Voraussetzungssystem des Lesers bestimmt. In diesem Sinne gibt es keinen «Klartext». Die semi-opake Qualität des Steuerungsmittels Text stellt die Bedingungen dafür her, dass Handlungs- und Interpretationsspielräume gegeben sind. Dabei lässt sich der Grad von Transparenz oder Opazität durch entsprechende Schreibweisen stärker hervorrufen oder zurückdämmen.

Die Sprache ist weder gänzlich Leiter, noch gänzlich Widerstand, sie ist immer halb-leitend oder semi-opak, und mithin immer zugleich als denotativ intelligibel und als exemplikativ perceptibel. «Denn die Ambiguität des Zeichens», sagt Sartre, «besagt, dass man es sowohl wie eine Glasscheibe durchdringen und durch sie hindurch die bedeutete Sache verfolgen, als auch sich seiner Realität zuwenden und es als Objekt betrachten kann». Doch was Sartre der poetischen Sprache vorbehielt, gilt für jeden Diskurs. (Genette 1992:149f.)

Die halb-leitende Funktion von mündlichen oder schriftlichen Äusserungen wird oft mittels der Metaphern von Filter, Schranke, Karten oder Gewebe beschrieben.<sup>82</sup> Damit wird eine Funktion von Medien beschrieben, die im Auswählen, Selektieren und Zeigen besteht. Im Poststrukturalismus hat der «Tod» des Autors dazu geführt, dass Texte nicht mehr als das Gefäß für eine vom «Autor kontrollierte, monologische Werkbedeutung» (Baßler 1994:5) aufgefasst werden, sondern in ihrer spezifischen Textualität, als ein aus sprachlichen und schriftlichen Zeichen bestehendes Gewebe in den Vordergrund treten, das unterschiedliche Lektüren ermöglicht. In Handkes Dramentext *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* sind diesbezüglich eine ganze Reihe von metaphernhaften Gegenstandsbezeichnungen verarbeitet. Der Text lässt ein ganzes Bataillon von Sehapparaten und Beschreibstoffen auf der Bühne

---

<sup>82</sup> Wenzel (2008:29) diskutiert die Metaphernbildung in seiner Mediengeschichte und arbeitet die medialen Umbrüche im Umfeld der Schrift- und Buchkultur auf.

sehen, die für die wahrnehmungslenkende Eigenschaft der Medien stehen.<sup>83</sup> Die Baumodelle, Land- und Sternenkarten, Bücher und Schriftrollen stellen Hilfsmittel für die Lesbarkeit der Welt dar. Sie werden wegen ihrer filternden Leistung zur Wahrnehmbarmachung und Orientierung eingesetzt.

Der Steuerungsmodus von Medien hängt davon ab, was der «Filter des (medien)technisch Möglichen» (Schmidt 2000:43f., vgl. Iser 1984:151) zu leisten vermag.<sup>84</sup> Barthes (1974:43) stellt fest, dass die filternde Leistung insbesondere auch von der Disposition des Rezipienten bestimmt wird: «Der Text erwählt mich durch eine ganze Vorrichtung von unsichtbaren Filtern, selektiven Hindernissen: das Vokabular, die Bezüge, die Lesbarkeit». In diesem Sinn ist ein Text ein Mittel, mit dem aus der prinzipiellen Unbegrenztheit der Wirklichkeit für einen individuellen Leser eine Struktur hervorgebracht und Sichtbarkeit hergestellt werden kann. Krämer illustriert die wahrnehmungsleitende Funktion der Medien am Beispiel von Karten:

Sich auf das zu beziehen, was Karten *explizit* zeigen, heisst [...], die Karte zur Orientierung zu nutzen, um mit ihrer Hilfe auf einem Terrain praktisch zu operieren. Dass die Materialität und Eigengesetzlichkeit der Karte sich dabei «unsichtbar macht», [...] entspricht dann unseren «natürlichen» Umgangsformen mit heteronomen Medien, der für ihr reibungsloses Funktionieren nötigen Selbstneutralisierung und Selbstausblendung. (Krämer 2008:303f., Herv. i. O.)

Als besonderes populäre Metapher taucht die Karte des Öfteren auch in der Managementlehre neben Begriffen auf wie «label, schema, concept, script, plan, mental model» (Mintzberg et al. 1998:159). Damit werden einerseits unterschiedliche Konzepte in der Strategiearbeit bezeichnet. Andererseits wird damit die Arbeit von Managern beschrieben, die nicht nur «map makers» sondern auch «map users» sind (vgl. ebd. 162). Nicht mit der Metapher des Filters, sondern der «Schranke» wurde der Steu-

---

<sup>83</sup> Zu den Sehapparaten lassen sich sowohl technische Geräte als auch die unterschiedlichen schrift- und bildmedialen Formate zählen, die Handke in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* aufführt: dazu gehören Zeitungen (Handke 1992:15 und 16), Bücher (15, 20, 32, 47, 48, 39, 53 und 60), Fotos (17 und 53), Fotoapparate (24), nicht näher definierte Papiere (19, 59 und 61), Briefe (28), Poststücke (28), Globen (29), Brillenapparate (30), Dossiers (31), Telephone (31), Landvermessungs-Geräte (32), die Gesetzestafeln von Moses (33), Bühnen-, Bau-, Brücken- und Labyrinthmodelle (39, 46 und 61), Filmausrüstungen (41), Schriftrollen (43) sowie Land-, Stern- und Speisekarten (44 und 61).

<sup>84</sup> Figal (2006:298, Einf. SH) stellt dabei aus hermeneutischer Perspektive fest: «[J]e komplexer die Struktur oder je grösser die Prägnanz ist, desto mehr fordern sie [die Texte als organisierte Struktur] als Gegenstände [...] Auslegung und Deutung.»

erungsmodus von Texten von den Kybernetikern Foerster und Glasersfeld (2004: 191) beschrieben: «Da sind wir wieder bei dem kybernetischen Prinzip, dass man den Lauf der Dinge besser durch Schranken steuert als durch Zwang und mechanische Ursachen. Aber wer soll das Recht haben, die Schranken zu setzen?» (ebd., vgl. dazu auch Iser 1984:10f.) Der Hermeneutiker Gadamer (1993:165, Herv. i. O.) schlägt vor, «an die Stelle des Machens das alte Modell des *Steuerns*» zu setzen. Dabei geht es einerseits um die «Aufrechterhaltung eines Gleichgewichts» (ebd.) und andererseits um «die Bestimmung einer Richtung der Fortbewegung, die unter Wahrung dieses schwankenden Gleichgewichts möglich ist. Es leuchtet ein, dass sich all unser Planen und Tun innerhalb einer labilen Gleichgewichtslage vollzieht, die unsere Lebensbedingungen darstellen.» (ebd.)<sup>85</sup>

Gegenüber mündlichen Verlautbarungen kommt der Schrift eine besondere Definitionsmacht zu. Schriftlich niedergelegte Beobachtungen können räumlich und zeitlich unabhängig eingerichtet und die darin niedergelegten Interpretationen für verbindlich erklärt werden. Davon profitiert insbesondere das Medienformat «Buch», dem Autorität und symbolisches Kapital zugesprochen wird. Der «Buchwert» wird von allen vier in dieser Studie behandelten Dramentexten thematisiert, ob in Bezug auf Medienkonkurrenz und -geschichte oder auf seine pragmatischen Ziele, Handlungen und Wahrnehmungen von Rezipienten zu beeinflussen.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Rusch (1992:243) hebt hervor, dass sich das System der Sprache durch das Schwanken der Bedeutungen zwar als labil aber äusserst flexibel erweist. Die Labilität hängt insbesondere damit zusammen, dass die Sprache jene Sachverhalte, von denen die Rede ist nicht abbilden, sondern nur über Vorstellungen aufrufen kann. Diesbezüglich weisen auch Foerster und Glasersfeld (1999:229) darauf hin, dass Wörter nicht Dinge, sondern Vorstellungen von Dingen bedeuten. Im Gegensatz dazu gehören Fotografien oder Gemälde nach Goodman (1997:213f.) zu «dichten Schemata». Für Iser (1984: 311) gründen die «Schwankungsbreiten in der Auffassung» weniger in der Struktur des Textes, «sondern eher in den unterschiedlichen Vorstellungsinhalten, die die Textsegmente in der Einbildungskraft des Lesers aufrufen.» (Iser 1984:311)

<sup>86</sup> In Handkes *Das Mündel will Vormund sein* wird die Medienrivalität zwischen Buch und Zeitung in einem Wettstreit zwischen den Protagonisten ausgefochten. In dessen Verlauf das Buch den Sieg über die Zeitung davonträgt (vgl. Kapitel 4. 5). Der Dramentext von Kroetz (*Wunschkonzert*) markiert mit dem von der Protagonistin nicht gelesenen, sondern nur angestarteten Buch einen Handlungsumschwung, der im Verein mit ihrem Überdross an medial gelenkter Fremdsteuerung letztendlich zur Selbsttötung führt (vgl. Kapitel 5. 7). Mehr und bedeutungsvollere «Auftritte» als das Buch, inkl. seiner mit ihm verwandten Formate wie Schriftrolle und Gesetzestafeln, hat in Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* kein anderes der zahlreichen Medien, die als Requisiten auf die Bühne gebracht werden (vgl. Kapitel 6. 7 und 6. 8). Zur Darstellung einer Rivalität dient das Medienformat «Buch» auch in Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön*. Hier wird es zum Auslöser und Streitobjekt in einem tödlich endenden Beziehungskonflikt (vgl. Kapitel 7. 7).

Die Führungsmodalität von Texten gründet in ihrer Textualität.<sup>87</sup> Sich von einer schriftlichen Äusserung steuern zu lassen, heisst, davon zu profitieren, dass durch den Text Wahlmöglichkeiten für Entscheidungen geschaffen werden (vgl. Baecker 2011:265).<sup>88</sup> Überlässt sich der Leser dem Steuerungsmodus des Textes, hat er einerseits der textuellen Struktur zu folgen, die ihm Wahrnehmungen ermöglicht, Denkfiguren vorschlägt und ihm eine Richtung vorgibt. Andererseits kann der Text das genaue Ziel sowie die Konsequenzen und Schlüsse, die aus der Lektüre gezogen werden, nicht bestimmen. Für das Steuerungsmittel <Text> als eine Handlungsform in der Schrift gilt, was Arendt (2002:237) ganz allgemein für menschliches Handeln konstatiert, dass dieses nicht nur Reaktionen auslöse, sondern immer auch eigenständiges Handeln hervorrufe.

Texte steuern mittels ihrer aus Grammatik, Semantik und Rhetorik bestehenden Struktur. Hierzu gehört auch die Perigraphie, zu der Barthes (2008:55) die visuelle Anordnung, die Absätze und Leerzeilen zählt. Das <Feedforward> von Texten besteht in ihrer Textualität. Diese gelangt allerdings nicht in der Art eines Programms zur Wirksamkeit, das sich durch das kognitive System von Rezipienten schleusen liesse. Vielmehr beruht der Steuerungsmodus von Texten auf einem Vorgang, der sich gemäss Krämer (2008:262) als Zeigen rekonstruieren lässt. Das Schriftmedium rede nicht im sprechakttheoretischen Sinne, sondern mache wahrnehmbar, was ein anderer gesagt und aufgetragen habe: «Daher ist das Wahrnehmbarmachen und nicht etwa das Kommunizieren, das Zeigen und nicht das Sagen seine originäre Aufgabe.» (Krämer 2010:44)<sup>89</sup> Das Zeigen, mit dem etwas in die Aufmerksamkeit rückt, ist nach Figal (2006:235) «eine Bezugnahme, die ohne Entfernung vom Gezeigten unmöglich ist. [...] Man kann nur auf etwas zeigen, das man nicht ergriffen hat und nicht in der Hand hält. Das, worauf man zeigt, ist nicht bei einem selbst.» So wird das, worauf

---

<sup>87</sup> Krämer (2008:350) schreibt, dass sich die Textur des Textes gemeinschaftlich teilen lasse, «denn sie allein ist mobil und geht von Hand zu Hand. Interpretationen dagegen sind immer (auch) individuell: interessengebunden, historisch, kontextspezifisch, also zutiefst eingelassen in die Bedingungen ihres Ortes und ihrer Zeit.» (vgl. dazu auch Bourdieu 1979:156, Titzmann 1977:50)

<sup>88</sup> «Führung kann daher schon deswegen gesucht und akzeptiert werden, weil sie dort Wahlmöglichkeiten konstruiert, wo es zuvor möglicherweise keine gab.» (Baecker 2011:265)

<sup>89</sup> Diesbezüglich hält auch der Linguist und Medienwissenschaftler Lobin (1998:36) für die Wirkungen schriftlicher Äusserungen fest, dass diese «niemals vollständig vorab determiniert werden [können]. Die Realisierung einer Aktion in einer bestimmten Situation kann immer mit unverhofften Begleitumständen, Fehlschlägen und überlagernden Zielsetzungen konfrontiert sein. [...] Anweisungen und Pläne müssen Gebilde sein, die beim Akteur nicht nur Aktivität hervorrufen, sondern auch seine Wahrnehmung steuern.» (vgl. dazu auch Krasmann 2015:310, Fn. 4)

der Text deiktisch hinweist, *nicht* in der Schrift wahrnehmbar, sondern hängt vom Verstehensprozess des Lesers ab. Dieser sieht etwas, was der Text selber weder weiss, noch zeigen, sondern nur bedeuten kann.

Dass Schriftliches überhaupt steuernde Vorgänge auszulösen vermag, lässt sich mit der methodologischen Unterscheidung zwischen dem Text als Inhaltselement (Signifikat) und in seiner materiellen Form als Textur (Signifikant) erklären (vgl. Krämer 2008:350., Eco 1977b:87). In Auseinandersetzung mit Positionen von Paul Ricœur schreiben Brügger und Vigsø (2008:79), dass der Text [...] zugleich (durch die Struktur) geschlossen und (durch den Leseprozess) offen [ist.]» Die Textur des Textes, ihre Oberfläche, bleibt sich trotz jeder noch so verschiedenen Nutzung gleich. Auf jeden Fall gilt dies für *gedruckte* Texte, die nicht als vernetzte, digitale und veränderbare Hypertexte in Umlauf gebracht, sondern als «Originalformat» (Hagner 2015:241, Herv. i. O.) publiziert sind.

Textproduzenten können für die Strukturierung der Textur des Textes auf eine un-absehbar breite Palette narrativer Verfahren zurückgreifen. Dabei lassen sich, wie Hagner (2015:184) formuliert, «verschiedene thematische und theoretische Stränge, die ansonsten nichts miteinander zu tun bekämen, zusammenflechten.» So reichen die Verfahren, welche von Düffel, Kroetz und Handke zur Geschehensdarstellung in ihren Dramentexten eingesetzt werden, vom parataktischen Aufzählen und Aneinanderreihen von Ereignissegmenten bis hin zum Einsatz komplexer Strukturen, die verschiedene Erzählperspektiven, temporale Bezüge, Kausalitätsverhältnisse, rhetorische Mittel und intertextuelle Verweise miteinander verknüpfen.

Texte sind – unabhängig davon, ob sie nun Komplexität reduzieren oder erzeugen – allesamt davon abhängig, dass sie gelesen werden. Von sich aus steuern sie gar nichts. Ihre steuernde Wirkung tritt erst ein, wenn das von ihnen Mitgeteilte von Lesern in Vollzug gebracht wird. Das Risiko, dass ein Text dabei anders verstanden wird, als er ursprünglich intendiert war, teilen Autoren literarischer Texte mit sämtlichen Urhebern, deren Werke der Auslegung, Interpretation und Reproduktion bedürfen. Hoffmann (2011:180) bezeichnet deshalb die Logik, die der Rezeption literarischer Texte zugrunde liegt, als eine «experimentelle Operation», bei der es «kein Innen des Textes mehr und kein Aussen, keine Position [gibt], von der aus sich souverän über

das Erzählte verfügen lässt. Es gibt nur einen Prozess, in den alles und alle einbezogen sind: Erzähltes und Erzähler, Zuhörer und Leserschaft.» Dabei lassen sich unterschiedliche rezeptive Strategien zur Anwendung bringen: Texte können als Wort für Wort mechanisch zu verwirklichende Handlungsvorlagen verstanden werden, wie es die Protagonistin in Kroetz' *Wunschkonzert* im Befolgen der Gebrauchsanweisungen demonstriert (vgl. Kapitel 5.6 und 5.7). Oder sie werden als ein Mittel zur Erzeugung eines nicht voraussehenden perlokutionären Nachspiels genutzt.<sup>90</sup> Auf Letzteres zielen insbesondere die Geschehensdarstellungen von Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* und Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön*.

Eine an Wahnsinn grenzende Strategie, die den Text als eine Aufforderung zur Imitation oder Nachahmung auffasst, diskutiert Barthes (2008:215 und 282-284) in Bezug auf religiöse Schriften. Wenn diese nicht in einem übertragenen, sondern in einem wörtlichen Sinne verstanden, nachgeahmt und verwirklicht werden, führe dies zu einem wahnhaften Verhalten (vgl. ebd. 215).<sup>91</sup> Imitation und Nachahmung einer vom Text vorgegebenen Handlung gehören darüber hinaus aber auch zu den normativen Vorstellungen in der Dramentheorie seit Aristoteles (Kapusta 2011b:142, Lehmann 2013:37).

Ausgehend von einer Reflexion über das Steuerungsmittel Text, wie sie von den figurenredenlosen Dramentexten geleistet wird, gerät «die kommunikative Fragwürdigkeit und Unzuverlässigkeit der Sprache und ihre soziale, historische und psychische Bedingtheit» (Vollmer 2011:504) in den Fokus. Die kommunikativen Wirkungen von

---

<sup>90</sup> Die Publikation von Fuhrmann et al. (1981) diskutiert unter dem Titel *Text und Applikation* mit Bezug auf hermeneutische Positionen das Verstehen und «Anwenden» von schriftliche Texten in Theologie, Recht und Literaturwissenschaft.

<sup>91</sup> «Das Buch nachahmen = das Buch ANWENDEN: ein Buch nehmen und es Punkt für Punkt, Wort für Wort im Leben «verwirklichen»; das tun Bouvard und Pécuchet mit einer ganzen Reihe von Büchern. Bekanntlich führt diese Imitation zu katastrophalen Ergebnissen und weckt den Eindruck von Wahnsinn, zumindest eines «Kollers» (vgl. Don Quixote) → Eine radikale Version dieser Imitation = ANWENDUNG = Nachfolge: die *imitatio* Jesu Christi (aber auch Sades).» (Barthes 2008: 215). Eine ähnliche Beobachtung machte 1944 der Schriftsteller Ludwig Hohl in *Die Notizen* (1944/2014): «Es ist nicht so leicht, nach den Anweisungen grosser Männer zu leben, ich meine, die Lehre grosser Männer, wenn diese gestorben sind, zu realisieren. Denn von den zwei Richtungen, Möglichkeiten, die gegeben sind, birgt jede ihre Gefahren. Man kann nach den Sätzen leben. Die Gefahr davon: Sinnlosigkeit. Die andere Richtung ist: Wissen, dass die Sätze verändert, erweitert werden müssen, sich also durch ihren Wortlaut nicht binden lassen, sondern es wagen, vom gesamten jener Denkweise aus neue Sätze zu bilden. Die Gefahr davon: dass etwas ganz anderes wird (wie es durch Paulus mit den Evangelien geschehen ist).» (Hohl 2014:135, Notiz 203)

Äusserungen entziehen sich bis zu einem gewissen Grad «unserem Willen und unserer Kontrolle» (Brügger und Vigsø 2008:24).<sup>92</sup> Dies hängt damit zusammen, dass in kommunikativen Prozessen keine Bedeutungen *übertragen*, sondern *aufgerufen* werden (vgl. Schmidt 2003:71f.). Deshalb kann nicht davon ausgegangen werden, dass der Empfänger einer Mitteilung eine Interpretation aufbaut, die identisch wäre, mit jener, die der Sender anvisierte.<sup>93</sup> Die steuernde Wirkung von Texten ist folglich von einem Faktor bestimmt, den Krämer (2008:31) als «Aussenbedingtheit» des Mediums bezeichnet: «Was auch immer Medien tun, stets bleibt die <Aussenbedingtheit> ihres Tuns signifikant.»<sup>94</sup>

Die Abhängigkeit der Wirkung eines Textes von der Kognition des Lesers und den Umständen der Rezeption macht sowohl die Stärke als auch die Schwäche des Schriftmediums als Mittel der Steuerung aus. Inwiefern Leser das von Texten Mitgeteilte akzeptieren oder ablehnen, gehört zu den perlokutionären Nachspielen, die weder vom Textproduzenten noch von seinem schriftlichen Kommunikat kontrolliert werden können. Werden die kommunikativen Risiken und Beschränkungen, die von der Schriftlichkeit gesetzt sind, produktiv genützt, wie es in literarischen Texten der Fall ist, dann findet die Steuerung der Rezipienten in die Richtung von Mutationen, Nicht-Intendiertem und Unvorgedachtem statt.

Mittels literarischer Texte wird eine Steuerungsmethode praktiziert, die mit einer individuellen Sinnkonstruktion durch die Leser sowie mit einem unvorhersehbaren perlokutionären Nachspiel rechnet. Zur Realisierung ihrer narrativen Verfahren setzen die Verfasser literarischer Texte Funktionsmodelle ein, die unterschiedliche Grade an Offenheit und Geschlossenheit aufweisen. In Bezug auf die Schreibweisen für

---

<sup>92</sup> Diesbezüglich weist Derrida (1976:272) darauf hin, dass das Verstehen immer aus einem «organisierten Feld der Rede» hervorgeht: «Dieses organisierte Feld [...] ist zuallererst [...] das kulturelle Feld, in dem ich meine Wörter und meine Syntax schöpfen muss, das geschichtliche Feld also, in dem ich schreibend lesen muss.» (ebd.)

<sup>93</sup> «Die von der Buchstäblichkeit des Textes bewirkten Assoziationen [...] sind, ob man will oder nicht, nie anarchisch; sie werden immer bestimmten Codes, bestimmten Sprachen, bestimmten Listen von Stereotypen abgewonnen [...]. Die denkbar subjektivste Lektüre ist immer nur ein von bestimmten Regeln aus betriebenes Spiel.» (Barthes 2006b:31)

<sup>94</sup> Nach Schmidt (1980:29, Herv. i. O.) ist das «*Voraussetzungssystem*» des Lesers dafür verantwortlich, dass es so etwas wie einen «unschuldigen Blick» oder ein «ungetrübtes Verstehen» nicht gibt. Auch aus diesem Grund sind für Goodman (1997:222, Einf. SH) Vorstellungen absurd, die den von einem ästhetischen Kommunikat ausgelösten Sinnstiftungsprozess als einen Vorgang konzipieren, der «unbelastet von irgendeiner Begriffsbildung, abgeschnitten von all den Echos der Vergangenheit und all den Bedrohungen und den Hoffnungen der Zukunft [ist]».

das Theater zeigt sich, dass die Autoren entweder genaue Handlungen und Ereignisabfolgen bis ins Detail vorschreiben oder auf die Konstruktion ambiguer Situationen zielen. Literarische Texte unterscheiden sich damit in wesentlichen Punkten von anderen «Formen der Textorganisation» (Schmidt 1980:170), wie sie beispielsweise zum Bewältigen von Situationen des Alltags eingesetzt werden. So geht es im Bereich der ästhetischen Kommunikation vielfach darum, ein «Spiel der Assoziationen» (Eco 1977a:184) zu ermöglichen und die Bedingungen für unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zu schaffen.<sup>95</sup> Literarische Texte sind «durch die anerkannte Freiheit von Lesern [...] gekennzeichnet, unterschiedliche Bedeutungen auf der Basis des gleichen Textes zu konstruieren.» (Hejl 1991:107)

Die in poetischer Form zur Anwendung gebrachte Sprache ist eine Praktik, von der anzunehmen ist, dass sie dem Menschen seit dem Zeitpunkt gegeben ist, als sich das menschliche Selbstbewusstsein ausbildete. Damit werden die Möglichkeiten der Selbstbezüglichkeit im Sprechen und Schreiben erprobt. So schreibt Barthes (2006a: 102), dass die Handlung des Autors in literarischen Texten «paradoxe Weise auf sein eigenes Instrument, die Sprache, gerichtet [ist].» Was zur Literatur gehört und als literarisch eingestuft wird, wird u. a. durch das «Literatursystem als spezielles Mediensystem» (Schmidt 1992b:96) vorgegeben. Dieses wird seit dem 18. Jahrhundert verstärkt zur «kommunikativen Wirklichkeitskonstruktion und der Selbstbeobachtung der Gesellschaft und ihrer Mitglieder genutzt» (Schmidt 2000:330). Es bildet einen Teil eines sich ausdifferenzierenden Mediensystems (vgl. Schmidt 1992b:96).<sup>96</sup> Mit der Ästhetisierung der Kommunikation werden die Leser und Hörer zu einem Reflexionsprozess über die Bedingungen sprachlicher Vermittlung eingeladen. Mehrdeutigkeit wird nach Schmidt (1980:104) «gerade als der Vorzug von «Kunstwerken» [gedeutet], der es möglich macht, dass jeder Kommunikationsteilnehmer einer Kommunikatbasis ein individuelles Kommunikat zuordnen darf.» Aus diesem

---

<sup>95</sup> Gemäss Genette (1992:36) zeichnet sich ein literarischer Text dadurch aus, dass sein Gegenstand einen fiktionalen Charakter besitzt. Damit einher geht «eine paradoxe Funktion der Pseudo-Referenz oder eine Denotation ohne Denotatum». Die Beziehung zum Leser wird dadurch als eine ästhetische konstituiert, indem der literarische Text «zu keiner aussertextuellen Realität [*führt*], denn alle seine (ständig) bei der Realität gemachten Anleihen [...] verwandeln sich in Elemente der Fiktion» (ebd. 37, Herv. i. O.).

<sup>96</sup> Die Texte, die für den Handlungsbereich der Literatur produziert werden, gehören zu einem «Handlungssystem, das eine Struktur aufweist, über eine Aussen-Innen-Differenzierung verfügt, von der Gesellschaft akzeptiert wird und Funktionen erfüllt, die kein anderes gesellschaftliches Handlungssystem übernimmt.» (Schmidt 1980:VIII)

Grund erlauben literarische Texte, dass man auf sie zurückkommen kann, wodurch, wie Schürmann (2015: 57) formuliert, «immer wieder aufs Neue sichtbar gemacht und formuliert, verkörpert und aufgeführt» werden kann. Ausserhalb des Kunstsystems kann ein auf Mehrdeutigkeit und Selbstreflexion angelegter Äusserungsmodus auf Unverständnis stossen oder als Zeichen der Unentschiedenheit, Schwäche oder des Zauderns ausgelegt werden. Am Beispiel dramatisch-literarischer Texte, die ins Aufführungsmedium übersetzt werden, wird die von poetischen Prinzipien bestimmte Führungsmodalität augenfällig. Die Transformationen auf der Bühne führen von einem zum anderen Inszenierungsteam zu komplett unterschiedlichen Resultaten. Die Texte werden entweder als exakt zu befolgendes Aufführungsschema, in bruchstückhafter oder fragmentierter Form, zur künstlerischen Inspiration, als gedanklicher Steinbruch oder kreatives Sprungbrett eingesetzt.

### **3.8 Das postalische Prinzip der Kommunikation**

Krämer (2008:16) unterscheidet mit dem «postalischen» und dem «personalen Prinzip» zwei mögliche Ausprägungen von kommunikativen Situationen: Während in der direkten mündlichen Interaktion Kommunikationsteilnehmer mittels ihrer sprachlichen Äusserungen direkt auf die Sinnproduktion Einfluss nehmen und das Verstehen absichern können, fällt dieser Aspekt in der schriftmedialen Kommunikation weg. Die Debatte über die Ambivalenz, welche den Kommunikationssituationen inneohnt, die durch das postalische Prinzip bestimmt sind, weist eine lange Geschichte auf. Vorbehalte gegenüber der Schriftlichkeit als eine «künstliche Technik» (Derrida 1983:61) werden seit Platons Schriftkritik im *Phaidros* (4. Jh. v. u. Z./1964) diskutiert (vgl. dazu auch Wenzel 2008:10). Krämers Argumentation in ihrer Studie zur *Metaphysik der Medialität* (2008) relativiert die Vorstellung von dialogischer Kommunikation als ein «Heilmittel» für die Differenz zwischen Kommunikationsteilnehmern. Sie weitet den Blick auf das Potenzial des Schriftmediums, Wahrnehmungen zu stiften.

Wird der Text als ein Mittel der Steuerung innerhalb eines kommunikativen Zusammenhangs begriffen, steht seine «Positionierung als Mittleres [...] in Gebrauchssituationen» (Krämer 2008:334, vgl. Pruiskens 2007:25 und 258) und damit seine Mediali-

tät im Fokus. Diese begreift Krämer als pragmatisch: «*Nur in der Prozessualität eines Vollzugs ist etwas überhaupt ein Medium.*» (ebd., Herv. i. O.) So wird der Begriff «Kommunikation» allgemein gemäss der Vorstellung verwendet, dass Kommunikation als ein «Prozess der Verständigung» (Gadamer 1993:431) die Probleme und Unverständlichkeiten schaffende *Differenz* zum Verschwinden bringen und «eine *Vereinheitlichung* vormals divergierender Zustände von Individuen» (Krämer 2008: 15, Herv. i. O.) zu erreichen vermag.<sup>97</sup> Es kann aber auch das kommunikative Ziel einer Äusserung sein, diese Differenz erst zu erzeugen, um als geplante Störung einen Verstehensprozess auszulösen.

Die Grundbedingung aller kommunikativer Vorgänge ist, wie Krämer (2010:44) schreibt, «das Entferntsein voneinander». Dieser Befund wird «in komplexen, differenzierten, dynamischen und selbstreferentiellen Systemen» (Giesecke 2007:61) als ein permanentes Problem verstanden. In allen kommunikativen Prozessen wird versucht, die Differenz wenn nicht komplett aufzuheben, so immerhin zu verringern. Kroetz' Dramentext *Wunschkonzert* führt diesbezüglich das Scheitern entsprechender Praktiken vor. Hier vermag die mediale Umwelt, die aus Radiosendungen, schriftlichen Gebrauchsanweisungen und Reklameschriften besteht, die existenzielle Einsamkeit und soziale Isolierung der Protagonistin nicht aufzuheben. Dem äusserst medienkritischen und pessimistischen Blickwinkel von Kroetz lässt sich entgegenhalten, dass der Einsatz von Medien kein von der Moderne erfundenes Mittel ist, mit dem ein ökonomisches System danach trachtet, den gesellschaftlichen Zusammenhalt zu sprengen. Die von Medien abhängigen Kommunikationsprozesse akzentuieren sich immer wieder auf unterschiedliche Weise zu verschiedenen Zeiten. Dies war zunächst mit der Erfindung der Schrift vor über 5000 Jahren der Fall (vgl. Wenzel 2008:21), später mit dem Buchdruck und heute mit der Digitalisierung. Im Zuge der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung und einer verstärkt arbeitsteiligen Organisation der Produktion, lässt sich allerdings ein gesteigerter Bedarf nach Kommunikation feststellen, was sich im Entstehen einer Vielzahl neuer Vermittlungskanäle spiegelt.

---

<sup>97</sup> Für eine am Verstehen interessierte Philosophie wie der Hermeneutik besteht darin eine der zentralen Aufgaben von Verständigungsprozessen überhaupt, «nämlich die Überwindung der Fremdheit und die Aneignung des Fremden» (Gadamer 1993:285). Das ideelle Ziel aller Kommunikation liege in der Überwindung der Störung im kommunikativen Geschehen, wie Gadamer schreibt (vgl. ebd. 189).

Dass Sprecher mit mündlichen oder Autoren mit schriftlichen Äusserungen ihre Empfängerkreise zu beeinflussen suchen, ist nicht per se als ein autoritärer Gestus aufzufassen, sondern liegt allem Kommunizieren als Zweck zugrunde: «Jedes Sich-Einlassen auf Kommunikation bedeutet deshalb zwingend, sich äusserer Einflussnahme auszusetzen. Sobald ich Kommunikationsofferten annehme, übernehme ich Vorselektionen, die ein anderer getroffen hat» (Willke 1998:146). Um Rezeptionshandlungen in eine bestimmte Richtung zu steuern, hat bereits die antike Rhetorik Strategien entwickelt. Diese verfolgen das kommunikative Ziel, auf Meinungsbildungsprozesse einzuwirken und die «Schwäche der Sprache» (ebd.), unterschiedlich auslegbar zu sein, auszugleichen.<sup>98</sup> Darin erweist sich nicht zuletzt auch ein theatraler Aspekt jeglicher Form von mündlichen oder schriftlichen Äusserungen in «lebensweltlichen Aufführungssituationen» (Mahler 2010:16). Sender verfolgen Wirkungsziele, zu deren Erreichung inszenatorische Praktiken zum Einsatz kommen. Diese wirken in der Kommunikation als eine Art «Verstärker», indem Wahrnehmung und Aufmerksamkeit auf Gegenstände und Ereignisse gerichtet werden, die von den Mitteilungsempfängern ansonsten unbeachtet geblieben wären. Im Verlauf der vergangenen zwei Jahrzehnte wurden durch die Digitalisierung die Möglichkeiten geschaffen, dass sich die medialen Nutzungsprozesse sogar bewirtschaften lassen. Klicks, aufgerufene Webseiten und Verweildauern können nachverfolgt werden, wodurch die Mediennutzer nur noch jene Inhalte zu sehen erhalten, die sie (vermeintlich) sehen wollen. Es handelt sich dabei in gewisser Weise um eine neue Form der Rhetorik, die ihre Wirkung dadurch entfaltet, dass sie ihr Publikum besser kennt, als dieses sich selbst.

Um Missverständnissen in einem Lektürevorgang entgegenzuwirken, werden in der schriftmedialen Kommunikation paratextuelle Angaben eingesetzt. Damit lässt sich anzeigen, ob ein Text beispielsweise als ästhetischer, juristischer oder journalistischer zu lesen ist (vgl. Genette 1992:61 und 1993:19). So machen beispielsweise alle vier von dieser Studie berücksichtigten Dramentexte im Paratext mit den Bezeichnungen «Regieanweisungen», «Theaterstück» oder «Schauspiel» ihre Zugehörigkeit

---

<sup>98</sup> In Bezug auf wirkungsvolle Beeinflussung spricht Searle (2012:250) davon, dass es einem Sprecher gelingen muss, «das Verhalten der Menschen zu verändern, indem er sie dazu bringt, etwas zu tun, was sie sonst nicht getan hätten.» Dazu gehört «was man mit dem Begriff der «Überzeugungskraft» [...] bezeichnet» (ebd.). Insbesondere die Sophistik hat sich Eco (1977b:110) zufolge die Frage gestellt, nach welchen Regeln die Zeichen angeordnet werden müssen, «um die Menschen dazu zu bewegen, das zu tun, was ich möchte».

zum dramatischen Genre deutlich.<sup>99</sup> Des Weiteren gehören zu solchen Hinweisen auch Textsegmente wie die Vorbemerkungen in Kroetz' *Wunschkonzert* oder die manifestartige Vorrede in Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön*. Ob aber die Empfänger mit der schriftlichen Mitteilung und den entsprechenden paratextuellen Angaben so verfahren, wie es der Intention der Autoren entspricht, darüber besteht aufgrund der Bedingungen im postalischen Prinzip der Kommunikation Ungewissheit.

### 3.9 Dramatische Texte als Sprechakte in schriftlicher Form

Ist von der Steuerung durch Texte die Rede, gerät der Handlungscharakter schriftlicher Äusserungen ins Blickfeld. «Kommunikationsereignisse [...] involvieren grundsätzlich mehr als einen Teilnehmer», wie Hutter (1992:335) formuliert. Als Äusserung des Autors in der Rolle des Senders wird mit dem Verfassen und Publizieren des Textes der Beginn einer Handlung gesetzt. Diese muss «unvollständig» und «unvollendet» bleiben, weil erst der Leser die kommunikative Handlung zum Abschluss bringt. Der Handlungscharakter schriftlicher Äusserungen ist nicht nur dramatischen Texten eingeschrieben. Er liegt ebenso allen epischen und lyrischen Formen sowie sämtlichen nicht-literarischen Texten zugrunde. Diesbezüglich schreibt Genette (2010:235) im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie in *Fiktion und Diktion*, dass «jede Aussage in sich selbst die Spur eines Aussagevorgangs [ist]: dies ist, denke ich, eine der Lehren der Pragmatik. [...] Noch in der nüchternsten Erzählung spricht jemand zu mir, erzählt mir eine Geschichte, fordert mich auf, sie so zu verstehen, wie er sie erzählt».<sup>100</sup> Auch Iser (1984:7) erkennt im Text einen impliziten Appell, als sich in seiner Struktur eine «Instruktion für seine Auffassung niederschlägt.» Insofern lassen sich nicht nur mündliche, sondern auch schriftliche Äusserungen wie literarisch-dramatische Texte als Sprechakte charakterisieren. Die Performativität von Texten beruht darauf, dass sie den Vollzug eines Sprechaktes darstellen, der, wenn er gelingt, zu aussertextlichen Wirkungen führt.

---

<sup>99</sup> Während Handke seinem Dramentext *Das Mündel will Vormund sein* (1969) keine nähere Angabe beifügt, bezeichnet er *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (1992) als «Ein Schauspiel» (Handke 1992:3). Kroetz weist *Wunschkonzert* (1972) als «Ein Theaterstück» aus (Kroetz 1972:97). Für *Die Unbekannte mit dem Fön* (1997) verwendet Düffel die Angabe «Ein Stück in Regieanweisungen» (Düffel 1997:3).

<sup>100</sup> Der in schriftlicher Form erfolgende Sprachakt illustriert Genette (1992:46, Fn. 1) am Beispiel von Textsorten wie «Liebeserklärungen» oder «Scheidungsurteilen».

Der Handlungscharakter sprachlicher Äusserungen wird seit den 1960er-Jahren in der Sprechakttheorie untersucht, ausgehend von der Vorlesungsreihe Austins, die 1962 posthum unter dem Titel *How to do things with Words* (1962) erschien.<sup>101</sup> In seiner Vorlesung beschäftigte sich Austin mit Fällen, «in denen etwas *sagen* etwas *tun* heisst; in denen wir etwas tun, *dadurch dass* wir etwas sagen oder *indem* wir etwas sagen.» (Austin 1972:33, Herv. i. O.).<sup>102</sup> Dabei können sowohl konstative als auch explizit performative Äusserungen Handlungscharakter annehmen und zu sozialen Tatsachen führen (vgl. Villers 2011:12).<sup>103</sup> Weitergeführt wurden Austins Ansätze u. a. in den Studien Searles (vgl. Searle 1971 und 2012) sowie ab den 1980er-Jahren auch in diskurstheoretischen Ansätzen in der Organisationstheorie und der Managementlehre (vgl. Cooren und Fairhurst 2004:136).

Die Folgen oder Wirkungen von kommunikativen Handlungen werden in der Sprechakttheorie als «perlokutionäre Akte» bezeichnet. Sie folgen auf einen erfolgreichen Vollzug eines illokutionären Akts (vgl. Austin 1972:132f.). Der perlokutionäre Akt besteht entweder darin, dass ein perlokutionäres Ziel erreicht (überzeugen, überreden) oder ein perlokutionäres Nachspiel erzeugt wird (vgl. ebd. 131, Meibauer 2001: 86f.). Die Wirkungen von Sprechakten bestehen darin, dass sich durch die entsprechenden Äusserungen soziale Tatsachen ergeben.<sup>104</sup> Diese bestehen darin, dass ein Kind getauft ist, eine angeordnete Aktion ausgeführt wird oder jemand auf ein gegebenes Versprechen vertraut. Im Fall von Dramentexten besteht das perlokutionäre Nachspiel u. a. in ihrer Transformation ins Aufführungsmedium. Die Gelingensbedingungen stellen dabei die Umstände und Kontextbedingungen dar. Diese machen die Unmöglichkeit rein instrumentellen Sprachgebrauchs deutlich. So kann keine

---

<sup>101</sup> «Ein Sprechakt ist die kleinste Einheit menschlicher Kommunikation, mit welcher der Sprecher gegenüber einem Hörer eine Handlung ausübt. Er besteht aus zwei Komponenten, aus propositionalem Gehalt und illokutionärer Funktion. Unter «propositionalem Gehalt» versteht Searle Aspekte von Referenz und Prädikation, die «illokutionäre Funktion» bezieht sich auf die Rolle, auf das, was ein Sprecher mit der Äußerung eines Satzes in einer bestimmten Situation zu tun beabsichtigt» (Krämer 2001:60).

<sup>102</sup> Zu den oft zitierten Fällen, die Austin als Beispiele für Sprechakte anführt, gehören das Taufen, das Befehlen oder das Versprechen. Damit ein Sprechakt gelingt, ist nicht nur das Äussern von Worten erforderlich: «Ganz allgemein gesagt, ist es immer nötig, dass die *Umstände*, unter denen die Worte geäußert werden, in bestimmter Hinsicht oder in mehreren Hinsichten *passen* [...]. Wenn ich ein Schiff taufen will, ist es zum Beispiel wesentlich, dass ich dazu bestimmt bin.» (Austin 1972: 29, Herv. i. O.)

<sup>103</sup> Fish (1999a:67) zeigt, wie Austin im Verlauf seiner Argumentation die anfängliche Unterscheidung in konstative und performative Äusserungen auflöst.

<sup>104</sup> Ortman (2010:235) weitet den Blick von individuellen Sprachhandlung auf solche von Organisationen aus, die durch sprachliches Bezeichnen und Definieren Wirklichkeit schaffen.

noch so überzeugende Narration oder textuelle Strategie garantieren, dass jenes Nachspiel erzeugt wird, von dem die Urheber schriftlicher oder mündlicher Äusserungen ausgehen.

Wie alle Handlungen unterscheiden sich auch Sprechhandlungen von blosser Aktivität durch ihre Intentionalität (vgl. Dijk 1975:279f., Lobin 1998:8, Mahler 2010:21, Schmidt 1980:65). Wenn eine Äusserung auf die Veränderung eines Zustandes ausgerichtet ist, dann wird ihr Erfolg oder Misserfolg darin gesehen, ob die Wirkungen und perlokutionären Nachspiele die Intentionen der Sprecher widerspiegeln. Allerdings sind die Autorintentionen im Fall literarischer Werke in vielen Fällen schwer oder nur als Annäherung rekonstruierbar.<sup>105</sup> Im Gegensatz zum schriftlichen Text können in der mündlichen Rede die Intentionen des Senders durch stimmliche Mittel hervorgehoben werden. Dadurch lässt sich die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass das Gegenüber die Äusserung so versteht, wie sie gemeint ist. Zur Kenntlichmachung der Intention können nach Austin (1972:94-99) folgende Mittel zur Anwendung gebracht werden: (a) das Explizitmachen des performativen Charakters über entsprechende Redefiguren, (b) der Modus (wie zum Beispiel der Imperativ bei einem Befehl), (c) die intonatorische Gewichtung bestimmter Redeteile, (d) der Einsatz von Adverbien, adverbialen Bestimmungen und Konjunktionen, um das Gemeinte näher zu bestimmen, (e) das die Rede begleitende physische Verhalten sowie (f) die Wahl der Umstände, in denen die Äusserung getan wird. Auf einen Grossteil dieser Mittel müssen die Autoren literarischer Texte verzichten, was im Gegenzug die Frage von Rezipienten nach den Intentionen, die dem Text zugrunde liegen, verstärkt.

Von einem gelingenden Sprechakt eines literarischen Textes lässt sich dann sprechen, wenn er von den Empfängern als Aufforderung verstanden wird, sich auf die Bedingungen des Medienangebots als ästhetisches Kommunikat einzulassen. Hierbei gehen die Autoren davon aus, dass die Leser den auf das Kunstsystem bezogenen Hand-

---

<sup>105</sup> Auf das Thema der Intentionalität geht auch Goethe in *Dichtung und Wahrheit* (1811-1833/1986) ein. Er schreibt, dass ihm gewahr worden sei, «dass Autoren und Publikum durch eine ungeheure Kluft getrennt sind, wovon sie, zu ihrem Glück, beiderseits keinen Begriff haben. Wie vergeblich daher alle Vorreden seien, hatte er [Goethe] schon längst eingesehen: denn jemehr man seine Absicht klar zu machen gedenkt, zu desto mehr Verwirrung gibt man Anlass.» (Goethe 1986:645, Einf. SH)

lungscharakter eines literarischen Textes erkennen.<sup>106</sup> Es wird damit gerechnet, dass Leser wissen, dass Äusserungen im ästhetischen Kommunikationsmodus, wie im Fall von Figurenreden auf der Bühne, nicht «unter normalen Umständen getan [werden].» (Austin 1972:42, Einf. SH) Aus diesem Grund müssen nach Schmidt (1980:95) «Handlungsaufforderungen in einem <literarischen Text> nicht als Imperative aufgefasst werden [...], oder Beschimpfungen wie in P. Handkes *Publikumsbeschimpfung* können als nicht <persönlich gemeint> aufgefasst werden.»

Im Umfeld der Institution <Theater> orientiert sich das an einer Inszenierung beteiligte Personal an den Vorgaben, die vom Autor als Figurenreden und Regiebemerkungen verschriftet wurden. Im Befolgen anerkennen Schauspieler und Regie nicht nur die Autorität des Autors, sondern auch des Textes (vgl. Searle 2012:244f., Weik 2014:367f.). In der Materialität der Schrift verkörpert sich insofern ein Machtaspekt, als sich durch dieses Medium die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass einmal geschaffene und etablierte Sachverhalte bestehen bleiben. Nicht nur lassen sich Argumentationen und Begründungen in Texten aufbewahren und vervielfältigen, auch Interpretationen können verbreitet und Fakten geschaffen werden (vgl. Weik 2014:350). Mit der Schrift verfügen Autoren damit über eines der ältesten Machtdispositive überhaupt (vgl. Agamben 2008:26). Durch die Ausdifferenzierung der Gesellschaft und die Ablösung hierarchischer Strukturen hat sich die Zurechnung von Autorität gegenüber einem Text oder eines Autors in der Gegenwart verkompliziert – zumindest lässt sich dies für aufgeklärte Gesellschaften konstatieren, in denen «die Ausübung der kritischen Aktivität» (Foucault 2009:51) gewünscht und gefördert wird. Nicht nur das <Dichterwort> büsst dabei an Autorität ein, auch die Äusserungen von Führungspersonen in anderen Handlungsbereichen der Gesellschaft sind verstärktem Hinterfragen ausgesetzt.

Autorität und symbolisches Kapital werden von den vier Dramentexten Döffels, Handkes und Kroetz' in unterschiedlicher Weise adressiert. Handke stellt die Macht der Schrift in *Das Mündel will Vormund sein* anhand eines Buches dar. Dieses be-

---

<sup>106</sup> Eine illokutionäre Definition des Fiktionsdiskurses kann sich nach Genette (1992:60f., Herv. i. O.) «prinzipiell nur auf seinen *intentionalen* Aspekt und sein geglücktes [...] Ergebnis beziehen [...], welches zumindest darin besteht, dass seine fiktionale Intention anerkannt wird. Genauso wie jedoch eine Redefigur oder ein indirekter Sprechakt scheitern kann, weil der Empfänger sie nicht zu dechiffrieren vermochte [...], so kann auch ein Fiktionsakt als solcher scheitern, weil der Empfänger seine Fiktionalität nicht wahrgenommen hat».

fähigt das Mündel zur Artikulation (vgl. Kapitel 4. 5). In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* wird das symbolische Kapital des Schriftlichen von einer brennenden Schriftrolle des aus Troja flüchtenden Äneas illustriert (vgl. Kapitel 6. 8). In einer anderen Szene tritt ein Schreiber-Zauberer auf, der mit magisch scheinenden Fähigkeiten über die Erscheinungen zu gebieten vermag (vgl. Kapitel 6. 9). In Kroetz' *Wunschkonzert* sind es schriftliche Gebrauchsanweisungen, an die sich die Protagonistin bis zur Pedanterie hält und denen sie sich freiwillig unterwirft (vgl. Kapitel 6. 6 und 6. 7). In Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* steht das symbolische Kapital des Buchkörpers für ein besitzbares Objekt. Dieses wird vom Protagonisten als ein konstituierendes Element seiner Lebensgeschichte verstanden und bis zur Anwendung von Gewalt verteidigt (vgl. Kapitel 7. 7).

Nach Fludernik (2013:25) hat sich das Konzept der Autorschaft in Bezug auf literarisch-dramatische Texte rechtlich erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts ausgebildet, «da zuvor die Schauspieltruppe für die Stücke verantwortlich zeichnete.» Das Urheberrecht wurzelt Giesecke (2007:453) zufolge im norditalienischen Patentrecht und in der Gewährung von Privilegien durch die politisch Herrschenden. Spätestens ab Mitte des 15. Jahrhunderts und mit dem Aufkommen des Buchdrucks wurden literarische Texte dann mit dem Namen ihres Verfassers versehen (vgl. Wandtke 2014:7). Diesbezüglich kommentiert Austin (1972:79): «Tun muss man das natürlich deshalb, weil schriftliche Äusserungen nicht so an ihren Ursprung gebunden sind wie mündliche.» Durch die im Gutenberg-Zeitalter geschaffenen Verbreitungsmöglichkeiten schriftlicher Informationen sind «Wissen und Gedächtnis sind seit der Erfindung der Schrift vor über 5000 Jahren nicht länger an den Körper gebunden, sondern liegen in Dokumenten und Archiven, in Datenbanken und Enzyklopädien für Nutzer bereit.» (Schmidt und Zurstiege 2000:209, vgl. Lehmann 2013:158f.)<sup>107</sup> Im Zuge dieser Entwicklung verlor der menschliche Körper an Bedeutung «als Ort unmittelbarer Wahrnehmung von Sinn und Kultur» (Schmidt 2000:179). Er wurde «zunehmend ersetzt durch das Buch.» (ebd.)<sup>108</sup> Über den Namen des Urhebers wird das Schriftmedium

---

<sup>107</sup> Giesecke (2007:167) bemerkt, dass ein Nachteil in dem vom Körper des Urhebers abgetrennten, geschriebenen Wortes darin besteht, dass es «von anderen Personen gegen seinen Urheber verwendet werden [kann].» Dabei können Interpretationen entstehen, «die vom Autor ursprünglich nicht bedacht wurde[n].» (ebd., Einf. SH)

<sup>108</sup> Insbesondere mit der Einführung des Buchdrucks hat nach Schmidt (2000:26) und Luhmann (2008:114) eine Steigerung von medial vermittelten Kommunikationsleistungen stattgefunden.

an den Körper der auktorialen Instanz zurückgebunden, um als schriftlicher Sprechakt Wirkung zu erlangen.

In Bezug auf das Sprechen der Schauspieler auf der Bühne und theatrale Situationen des Alltags konstatiert die Sprechakttheorie «Auszehrungserscheinungen». Als «uneigentliche» oder «parasitäre Rede» wird jenes Sprechen bezeichnet, wenn Schauspieler auf der Theaterbühne eine auswendig gelernte Rede äussern (vgl. Austin 1972: 36-42 und 108, Fn. 26, Iser 1984:99, 115, Landfester 1995:247). Nach Krämer (2001:63) ist allerdings ein «gut Teil unserer Rede» geprägt von einer «Dimension von Rollenspiel, von Selbstdarstellung und Selbstinszenierung» (ebd.).<sup>109</sup> Dies ist für Barthes (2002:9) unweigerlich mit der sozialen Dimension kommunikativer Vorgänge gegeben: «In erster Linie verlieren wir offensichtlich eine Unschuld; nicht, dass die Rede von sich aus frisch, natürlich, spontan, wahrhaftig und Ausdruck einer Art reiner Innerlichkeit wäre; ganz im Gegenteil, unsere Rede (vor allem in der Öffentlichkeit) ist unmittelbar theatralisch» (ebd.). Überdeutlich werden die inszenatorischen Praktiken auch ausserhalb des Theaters in Gottesdiensten, Ehrungen oder Gerichtsverhandlungen. So definiert Grätzel (2003:33) die Theatralität als anthropologische Kategorie, was «bedeutet, dass es eine performative Anlage im Menschen gibt. [...] Performance wäre damit ein Lebensmittel, ohne das Menschen nicht überleben könnten». Auch Landfester und Pross (2010:8) machen in diesem Zusammenhang auf die jedem kommunikativen Prozess zugrundeliegende Theatralität aufmerksam: «Rollenspiel und Inszenierung gehören in das gestische, mimische, vestimentäre und verbale Repertoire des Managers ebenso selbstverständlich wie des Politikers, des Geistlichen, des Lehrers oder des Arztes.» Wilharm (2015:633) stellt diesbezüglich im Fazit seiner Studie *Die Ordnung der Inszenierung* die Forderung auf, dass ausserhalb des Theaters, im politischen Feld, «beim Streit um die Wörter und die Begriffe, um Darstellungen jeder Art [...] der theatergerechten Umgestaltung aller Szenen des Sozialen» zu widerstehen sei. Dieser Befund für das Gelingen kommunikativer Vorgänge in jenen Handlungsräumen, in denen das Theater zurückstehen sollte, entspricht ebenfalls der Haltung Landfesters (1995:277), wenn sie schreibt: «Doch auch wenn

---

<sup>109</sup> Spörl (2006:87) verweist in Bezug auf die kommunikative Selbstinszenierung auf die Bedeutung der Tropen in der Rhetorik: Sie stellen ihm zufolge eine «*Abweichung* von der sprachlichen Normalform» (ebd., Herv. i. O.) dar. Sie gehören zu einem «Teil von Inszenierung im Alltag», wie Kotte (2010:46) jene Prozesse versteht, die mittels bestimmter «Hervorhebungsmerkmale» (ebd.) Aufmerksamkeit einfordern.

Kommunikation nie vollkommen authentisch sein kann, muss Authentizität immer der Fluchtpunkt kulturell verantworteten Schauspiels bleiben; jede Inszenierung sollte auf eine Minimierung der Differenz zwischen Rolle und spielendem Subjekt hinarbeiten.» (Landfester 1995:277) Die Theaterbühne ist der Ort, an dem sich solche theatralen Praktiken des Redens und Handelns beobachten und reflektieren lassen. Hier gewinnt das einstudierte Reden, um einen Gedanken Krämers (2001:253) aufzugreifen, ein «Potential zur Transformation», indem «die Reproduktion zugleich als die *Inszenierung* des Reproduzierten zu begreifen ist.» (ebd., Herv. i. O.)<sup>110</sup> Formelhaftes Sprechen und auswendig Gelerntes gelangen im Theater in ihrer Theatralität zur Erscheinung. Die Sprache wird auf der Bühne gleichsam ausgestellt und beginnt selber, Theater zu spielen. Im Fall der figurenredenlosen Dramentexte ist es gerade die Abwesenheit der Sprache in der Aufführung, die bewirkt, dass das Nicht-Reden zu einem Hervorhebungsmerkmal des Sprachlichen wird und die Frage aufwirft, auf welche Weise das Geschehen auf einer schriftlichen Präskription beruht. Mit den aus Regiebemerkungen bestehenden Dramentexten machen die Autoren auf die Abhängigkeit des Handelns von einem Sprechakt in schriftlicher Form aufmerksam.<sup>111</sup>

### 3. 10 Das Steuerungsziel dramatischer Texte: Transformationen

Grundsätzlich gilt für literarische Texte, dass die ihnen zugrundeliegende intendierte Wirkung darin besteht, dass vom Rezipienten ein fiktionales Werk hervorgebracht werden soll (vgl. Genette 1992:59). Der perlokutionäre Akt manifestiert sich aber nicht nur in sichtbaren Handlungen als Reaktion auf einen illokutionären Akt, sondern umfasst auch die psychischen Wirkungen (vgl. Fish 1999a:68). Im Fall dramatischer Texte besteht der perlokutionäre Akt zudem in der Transformation der Vorlage ins plurimediale Aufführungsmedium. In der szenischen Realisation wird nach Horn (1998:166) das präzisiert und konkretisiert, «was im Text selber allgemein, schema-

---

<sup>110</sup> Krämer (2001:253) bezieht sich hier auf Judith Butlers Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie.

<sup>111</sup> Das Nicht-Reden lässt sich mit Gehring (2006:109) als «eine Geste quasi sprachlicher Art» bezeichnen. Es stelle auch in dieser Form Anschlussfähigkeit her (vgl. ebd.). Wenn das Nicht-Reden unverständlich bleibe, bewege es sich in Richtung einer Leerstelle, «die nichts besagt» (ebd.).

tisch, [...] abstrakt bleiben muss.»<sup>112</sup> In der Aufführung werden, wie Gadamer (1993: 310) schreibt, «neue Wirklichkeiten [...] geschaffen und festgelegt». Dabei bleibt der Quelltext unverändert, weswegen Leser zu einem anderen Zeitpunkt auf ihn zurückkommen und die Lektüre «wiederholen» können. Aber dabei «[erfolgt] die Wiederkehr nicht am gleichen Ort» (Barthes 2002:192). Pavis (1989:16) bringt es auf den Punkt, wenn er den «obsessiv wiederkehrende[n] Begriff der Werktreue» kritisiert und festhält, dass die Inszenierung aufgrund der Verschiedenheit der semiotischen Systeme nicht die getreue Wiedergabe des dramatischen Textes sein könne (vgl. ebd. 16f.).

Im Prinzip lässt sich jeder Text auf die Bühne bringen. Was aber dramatische Texte von anderen Texten im Literatursystem unterscheidet, ist, dass sie mit der Absicht eines Medienwechsels und zum «Aufführungsgebrauch» (Mahler 2010:16) produziert worden sind. Wenn der Damentext als «Ausgangstext» und die Aufführung als «Resultattext» angeschaut werden, findet die «*Kommunikatverarbeitung*» (Schmidt (1980:61, Herv. i. O.) als Transformation statt (vgl. dazu auch Iser 1984:108). Dabei wird eine erkennbare Relation hergestellt «zwischen einem beobachteten Medienangebot [...] und einem [...] aufgrund der Beobachtung erstellten Medienangebot» (Schmidt 2000:163).<sup>113</sup> Wie jede Umsetzung auf der Theaterbühne beweist, sind Transformationen «keine Eins-zu-eins-Umsetzungen, sondern erfordern immer Selektionen und Interpretationen» (ebd. 164).<sup>114</sup> «Beim Übergang von der Erzählung zur dramatischen Aufführung» kann man, wie Genette (1993:386) formuliert, «eine beträchtliche Einbusse an textuellen Mitteln fest[stellen]». Dies wird in der Auffüh-

---

<sup>112</sup> Den interpretativen Aspekt, der sich in der Inszenierung manifestiert, unterstreicht auch Gadamer (1993:17): «[D]a handelt es sich um eine neue Realisierung im sinnlichen Stoff der Klänge und Töne – damit um so etwas wie eine Art neuer Schöpfung. [...] und diese lebendige Reproduktion führt mit Recht, meine ich, den Namen der Interpretation. [...] Auch Reproduzieren ist Verstehen, wenn auch mehr als das.»

<sup>113</sup> Als weitere Beispiele für Transformationen von einem Medium ins andere nennt Schmidt (2000: 164) Romanverfilmungen, die Aufführung musikalischer Partituren oder das Erstellen von Hörspielen. Auch von Genette (1993:108) wird diese Operation in Bezug auf die Abänderung oder Nachahmung eines Ausgangstextes als «Transformation» bezeichnet. Aus urheberrechtlicher Perspektive handelt es sich für Mosimann (2009:663) bei der Transformation des dramatischen Textes um einem der Übersetzung vergleichbaren Vorgang, bei dem der dramatische Text in die «visuelle und auditive Sprache des Theaters überführt [werde], als eine vom Originalwerk abhängige «Neuformulierung» in der Sprache des Theaters.»

<sup>114</sup> Aus den verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation, die ein Text bietet, können die «Produzenten der Aufführung», wie Mahler (2010:19) festhält, «nur eine Version wählen. [...] Die Wahlmöglichkeit ist also zugleich auch Wahlzwang, der perspektiviert, interpretiert, das Bedeutungspotenzial einschränkt, andere Möglichkeiten ausblendet.»

rung jedoch «durch einen immensen aussertextuellen Gewinn aufgewogen» (ebd., vgl. dazu auch Mahler 2010:15).

Im Vorgang der Transformation geht es nicht um eine Vervollkommnung des Textes. Vielmehr bietet das postalische Prinzip die Möglichkeit, dass «die grossen Erfindungen [...] aus einer Mutation, etwas Unerhörtem, Andersartigem [hervorgehen]» (Barthes 2005:286).<sup>115</sup> Auf dieses Potenzial zielen insbesondere jene narrativen Verfahren, wie sie von Handke in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* oder von Düffel in *Die Unbekannte mit dem Fön* zur Geschehensdarstellung eingesetzt werden. Der Textraum der Regiebemerkungen wird von diesen beiden Autoren nicht in der Art konzipiert, dass er einen Bühnenablauf eindeutig festlegen würde. Er wird vorzugsweise für eine Darstellungsweise genutzt, welche die Leser dazu auffordert, interpretative Entscheidungen zu fällen und das Unbestimmte, Mehrdeutige und teilweise Elliptische zu konkretisieren. In diesem Zusammenhang ist auch auf Preußers Einleitung zu seiner lesenswerten Untersuchung zu verweisen, die sich mit der seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachtenden verstärkt «*medial reflexiven Literatur*» (Preußner 2013:12, Herv. i. O.) beschäftigt. Darin geht er auf verschiedene Transformationsprozesse zwischen den Künsten im Umfeld eines von Medienvielfalt geprägten kulturellen Umfeldes ein (vgl. ebd. 7-19). Jüngerer Datums ist die Studie *Störfaktor Vorlage*, die sich mit einer vergleichbaren Fragestellung beschäftigt. Darin diskutiert Meyer (2017) den Transformationsbegriff anhand der *filmischen* Umsetzung von literarischen Texten.

Um welche Effekte, Konsequenzen, Folgehandlungen und Nachspiele es sich bei einem Leseakt genau handelt, ist den vier Dramentexten von Düffel, Handke und Kroetz nur bedingt eingeschrieben. Es ist deshalb von einer nicht determinierbaren Beziehung zwischen Text und Aufführung auszugehen. Zu einem ähnlichen Befund, wie er bereits anhand von Krasmanns (2005:310, Fn. 4) Überlegungen zur Wirkungsweise schriftlicher Programme im Kapitel 3. 5 diskutiert wurde, gelangt Lobin (1998:34) in seiner Auseinandersetzung mit schriftlichen Plänen: «Pläne müssen [...]

---

<sup>115</sup> Gleichzeitig entstehen nach Schmidt (2009:104) im «Akt der Nutzung» ebenfalls «Abwandlungen, evolutionäre Neubildungen oder Verfallsprodukte, die jedoch stets eine Verwandtschaft mit dem Vorhergehenden haben.» Schmidt bezieht sich u. a. auf Studien von Georges Didi-Hubermann sowie auf die antiken Pathosformeln Aby Warburgs, die in Werken der Gegenwart ein Nachleben führen (vgl. ebd.).

nicht möglichst genaue Spezifikationen von Tätigkeiten sein, sondern gewinnen gerade aus ihrer Abstraktheit ihre eigentliche Funktion». <sup>116</sup> In Bezug auf das Steuerungsmittel <Text> ist diese Feststellung äusserst bedeutsam. Denn könnten Texte als ein genau auszuführendes Programm Eindeutigkeiten vorschreiben, käme es zu absolut identischen Transformationen. Die abstrahierende Eigenschaft der Sprache erlaubt, dass es überhaupt zu Verständigung und neuen Auslegungen kommen kann. Nur ein idealer Leser könnte «den gleichen Code wie der Autor besitzen.» (Iser 1984:53) Überraschungen, Mutationen und unerwartete Lösungen als perlokutionäre Nachspiele *können*, müssen aber nicht das einzige Wirkungsziel eines Dramentextes sein. Die Bandbreite von Schreibweisen, die von den Autoren eingesetzt werden, reicht von einer das Bühnengeschehen möglichst exakt und detailgetreu vorschreibenden Geschehensdarstellung bis hin zu Strategien, die sich an offenen Funktionsmodellen orientieren und «abstrakte Stilisierungen und metaphorische oder symbolisch-allegorische Evokationen» (Vollmer 2011:287) zur Vermittlung des dramatischen Geschehens nutzen. Welches narrative Verfahren auch immer zum Einsatz gebracht wird: der Steuerungsmodus dramatischer Texte ist von der halbleitenden Führungsmodalität bestimmt, die durch Sprache und Schrift gegeben ist. Davon hängen die unterschiedlichen Transformationen eines Dramentextes auf der Bühne massgeblich ab. Diese spielen sich in jenem Raum ab, der sich zwischen einer «Fleischwerdung des Wortes (Inkarnation)» (Wenzel 2008:286) durch die Inszenierung auf der einen Seite und der schriftlichen Vorlage auf der anderen Seite aufspannt. Letztere beruht dabei ihrerseits auf einer Transformation, wenn man die Dramentextproduktion und die literarische Geschehensdarstellung als «Schriftwerdung des Fleisches (Exkarnation)» (ebd.) versteht.

---

<sup>116</sup> «In anderer Terminologie ist also auch hier das generelle Problem der behaviorbasierten Robotik formuliert, wie nämlich hochgradig situiert agierende autonome Systeme so gesteuert werden können, dass sie nicht in sklavenhafte Abhängigkeit zu ihrem Steuerungssystem verfallen.» (Lobin 1998: 35)

## Zweiter Teil: Analyse der Dramentexte

### 4 Das Mündel will Vormund sein (Peter Handke)

#### 4.1 Inhaltsübersicht zum vierten Kapitel

Im Anschluss an die Inhaltsübersicht (Kapitel 4. 1) und den Angaben zu Uraufführung und Rezeptionsgeschichte (Kapitel 4. 2) von Peter Handkes Dramentext *Das Mündel will Vormund sein* (1969c) wird die Steuerung ausgehend von Überlegungen zur Antriebskraft des Wollens diskutiert (Kapitel 4. 3). Das Kapitel 4. 4 geht auf die traditionell weniger stark von der Schriftlichkeit bestimmte Theaterform der *Commedia dell'arte* ein. Im fünften Kapitel (4. 5) kommt mit dem symbolischen Kapital, das verschiedenen schriftmedialen Formaten zugesprochen wird, ein wichtiger Aspekt der Schriftkultur zur Sprache, von dem der Text als Mittel der Steuerung profitiert. Das sechste Kapitel (4. 6) setzt sich mit jenen sprachlichen und nichtsprachlichen Handlungen auseinander, die als gewalttätig empfunden werden, wenn sie sich gegen eine als gültig und unverrückbar geltende hegemoniale Ordnung richten. Kapitel 4. 7 diskutiert eine Szene aus Handkes Dramentext, in der das Schreiben und die Schrift als Mittel der Aufmerksamkeitslenkung vom Vormund mit priesterlichem Duktus und weihevolem Pomp inszeniert werden. Das achte Kapitel (4. 8) stellt zwei Extremformen der Schriftproduktion vor, die von der Figur des Mündels zur Aufführung gebracht werden: damit ist einerseits die Blutschrift der Revolution mit der guillotinenartigen «Rübenschneidemaschine» (Handke 1969c:176) gemeint und andererseits die Nicht-Schrift aus Sand am Schluss des Dramentextes. Die Sand-Schrift materialisiert sich nicht in etwas Geschriebenem, sondern besteht hauptsächlich in einer Schreibgeste. In der Situation der Vereinzelung und der Abwesenheit des Gesellschaftlichen, in der sich das Mündel am Schluss des Theaterstücks befindet, haben Sprache, Schreiben und Schrift keine Funktion mehr. Es ist niemand mehr da, mit dem ein kommunikatives Verständigungsgeschehen in Gang kommen könnte. Wie der Dramentext seine eigene Steuerungsfunktion thematisiert, wird im letzten Kapitel (4. 9) anhand des narrativen Verfahrens diskutiert, das Handke in *Das Mündel will Vormund sein* einsetzt.

## 4.2 Uraufführung und Rezeption

Uraufgeführt wurde der 1968 entstandene Dramentext am 31. Januar 1969 am Theater am Turm in Frankfurt am Main, drei Jahre nach der vieldiskutierten *Publikumsbeschimpfung* (1966a). Der Erstabdruck von *Das Mündel will Vormund sein* erschien 1969 in der Zeitschrift *Theater heute* (vgl. Handke 1969b). Im Folgenden wird aus der Suhrkamp-Ausgabe von 1969 zitiert (vgl. Handke 1969c). Regie führte bei der Uraufführung Claus Peymann, Bühne und Kostüme gestaltete Moidele Bickel. Die Musik stammte von der Langspielplatte *I Feel Like I'm Fixin' To Die* (vgl. Country Joe and the Fish 1967). Auf das während der gesamten Aufführungsdauer zu hörende, aus einzelnen Gitarren-Akkorden und Schlagzeug-Klängen bestehende, psychedelisch-balladenhafte Instrumentalstück *Colors for Susan* wird auch in den Regiebemerkungen hingewiesen (vgl. Handke 1969c:161f., Özelt 2012:128 und 153).<sup>117</sup> Das Mündel spielte Hans Joachim Diehl, als Vormund war Claus Berlinghof zu erleben. Die Inszenierung wurde noch im gleichen Jahr zum Berliner Theatertreffen eingeladen (vgl. Braun 2012:65, Baloch 2010:90, Kankkonen 2009:126, Kastberger und Pektor 2012:76-79, 91 und 243).

*Das Mündel will Vormund sein* wurde in der zweiten Hälfte einer Vorstellung gezeigt, deren erster Teil aus Handkes Sprechstück *Selbstbeziehung* (1966b) bestand. Im Gegensatz zum figurenredenlosen Dramentext *Das Mündel will Vormund sein* setzt sich *Selbstbeziehung* aus einzelnen Aussagesätzen zusammen, die von zwei Schauspielern gesprochen werden. Der Gegensatz von Reden und Nicht-Reden, gesprochener und geschriebener Sprache wurde damit bereit durch die Programmierung der beiden Stücke thematisiert. Im Umfeld der Uraufführung kam es nach Peymann (2012:90) zu Tumulten, «weil die linken Studenten sagten: <Wie kann man heute, in diesen Zeiten, so ein elitäres Theater machen?>».<sup>118</sup> Nägele (1981:221) argumentiert, dass sich die Vertreter der Linken durch Handkes «Formalismus und Subjektivis-

---

<sup>117</sup> Özelt (2012:153) weist darauf hin, dass die Instrumentalnummer das letzte Stück auf der Platte sei und sich deswegen «am Übergang zur Stille befindet.» Im Weiteren diskutiert er in seiner Studie die selbstreflexiven Bezüge zwischen Musik und Dramentext.

<sup>118</sup> «Und diese Ebennochrevoluzzer sassen abends in unserm Theater und sahen dann in dem stummen Spiel die Geschichte eines Unterdrückten, der (das wurde nicht gezeigt, nur gemutmasst) seinem Unterdrücker mit einer bäuerlichen, grossen Rübenschere den Kopf abschneidet. Da verstanden die Revolutionäre der Frankfurter antiautoritären Bewegung plötzlich: Das war ihre eigene Geschichte, ihre Autoritätskrise, ihr Machtanspruch.» (Peymann 2012:90)

mus» provoziert gefühlt hätten. Allerdings entzieht sich Handkes Dramentext jeglicher ideologischen Parteinahme. Er stellt keine Eindeutigkeit darüber her, wie das Verhältnis der Macht zwischen Mündel und Vormund im Detail strukturiert ist. Eben- sowenig lässt sich der Text als eine Milieustudie funktionalisieren, trotz des Bau- erhauses als Schauplatz oder des Herr-und-Knecht-Verhältnisses.<sup>119</sup>

*Das Mündell will Vormund sein* folgt, wie auch die übrigen Dramentexte Handkes, einer Theaterkonzeption, die sich nach Kiermeier-Debre (1989:275) nicht als «Vehi- kel zur direkten Aktion und Veränderung der Welt» versteht. Das Theater Handkes setze im «Verzicht auf solchen Aktivierungsglauben» auf eine ästhetische Wirkung (vgl. ebd.). Darin sei es dem Theater Robert Wilsons verwandt und verweise «zurück auf Schillers Position des zweckfreien ästhetischen Spiels, das nicht vielgeschmähtes *l'art pour l'art* ist, wiewohl es einen Zweck nur in sich selbst besitzt.» (ebd. 279).<sup>120</sup> Ein Verständnis der Theaterbühne als ein poetisch-ästhetischer Raum kommt bei Handke im über zwei Jahrzehnte später zur Uraufführung gebrachten Dramentext *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (1992) noch stärker zur Geltung. Beide Dramentexte Handkes illustrieren seine «Neigung zu streng selbst-bezogener litera- risch geformter Reflexion» (Lehmann 2012:67, vgl. Nägele 1981:224).

### 4.3 Steuerungshandeln: Der Antrieb des Wollens

Das Wollen beschreibt eine Handlungsrichtung, die auf Veränderung eines bestehen- den Zustandes gerichtet ist. Sie gehört für Barthes zu einer der Ideologien des Abend- landes: «Unser gesamtes Abendland: moralische Ideologie des Willens, des Wollens (erfassen, beherrschen, leben, seine Wahrheit aufzwingen usw.)» (Barthes 2005:292) Eine davon unbeeinflusste Existenzweise, die das intentionale, berechnende und stra- tegisch ausgerichtete Wollen nicht kennt, stellt der Dramentext Handkes anhand einer Katze dar. Sie wird an mehreren Stellen von den Regiebemerkungen erwähnt: «Die Katze tut, was sie tut.» (Handke 1969c:177) Das Tier erfährt sich nicht in einer Dif-

---

<sup>119</sup> Milieustudien liegen den so genannten «neuen Volksstücken» der 1960er- und 1970er-Jahre zu- grunde, zu denen sich auch das Ein-Personen-Stück *Wunschkonzert* (1972) von Kroetz zählen lässt.

<sup>120</sup> «Die Welt, die nicht mehr als Abbild auf dem Theater gezeigt wird, gezeigt werden kann, sondern sich als Nachbild des Theater [sic!] zeigt, ist bei Handke eine Welt aus Wörtern. *Sie* nur sind wirklich, und der Dichter nimmt sie als seine Welt und Wirklichkeit.» (Kiermeier-Debre 1989:280, Herv. i. O.)

ferenz und gehört zu jener animalischen «Parallelgesellschaft, die den Prozess unserer Zivilisierung laufend kommentiert.» (Dean 2015:41) Die Katze befindet sich in jener Welt, die unabhängig von jeglicher *modernité* besteht. Eine solche Welt als Idealzustand wurde von den Protagonisten der philosophischen Debatte im 17. und 18. Jahrhundert mit dem «Naturzustand» in Verbindung gesetzt (vgl. Elbe 2015:12-70). Das Tier trägt keine Maske und kennt die Konzepte von intentionaler Steuerung, theatraler Rolle und strategischem Handeln nicht. Die Katze macht auf der Bühne die Differenz zum künstlichen Spiel der Schauspieler deutlich. Eine solche Funktion übernimmt ebenfalls, wie Muschg (2014:16) in einer Bildanalyse ausführt, eine Katze im berühmten Gemälde *Las Hilanderas* (Die Spinnerinnen) von Diego Velázquez. Das Bild hängt heute im Prado-Museum in Madrid. Während eine der weiblichen Figuren im Bildhintergrund mit ihrer Hinwendung zum Betrachter zu verstehen gibt, dass «sie weiss, dass sie sich in einer Inszenierung befindet» (ebd.), malt Velázquez die Katze wie «sie sitzt und ist, die sie ist.» (ebd. 34)

Der Mensch ist aufgrund seines Eingebundenseins in soziale Zusammenhänge sowie als sprachbegabtes und selbstreflektierendes Wesen unweigerlich damit konfrontiert, dass sein Verhalten und seine Äusserungen in der Öffentlichkeit Grade von Theatralität aufweisen. In Kapitel 3. 9 wurden in diesem Zusammenhang auf Positionen in der Sprechakttheorie verwiesen, die solches Reden, wie jenes auf der Bühne, zu den «uneigentlichen» oder «parasitären» Sprechhandlungen zählen. Eine Welterfahrung, wie sie der Katze gegeben ist, die tut, was sie tut, ist dem Sozialwesen Mensch nur schwer zugänglich. Um sich in ein Verhältnis zu seiner Umwelt zu setzen und zu einer Identität zu gelangen, ist von ihm bisweilen ein schmerzlicher Bildungsprozess zu durchlaufen, in dessen Verlauf auch die Konzepte verschiedener Ausprägungen von Theatralität erlernt werden müssen. Ein solcher Vorgang wird von Handkes Dramentext anhand der Figur des Mündels vorgeführt. Indem es Vormund werden will, manifestiert sich in seinem Agieren ein Streben, das zur Befreiung aus der Bevormundung, zu selbstverantworteter Autorschaft, zur Aneignung von Welt sowie zu Autorität und «ownership» drängt. Das Zielverhaftete eines solchen Wollens birgt allerdings auch die Gefahr, dass man, wie Ludwig Hohl 1944 in *Die Notizen* schreibt «sicher [...] den Zusammenbruch erleben [wird].» (Hohl 2014:67)

Am Mündel verkörpert sich geradezu exemplarisch das Streben nach Autonomie. Ihr ging Kant in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785/2004) auf den Grund mit der Frage nach der «Eigenschaft des Willens, sich selbst Gesetz zu sein» (Kant 2004:60, vgl. dazu auch Karstein und Zahner 2017:2). Die Handlungen des Mündels sind darauf ausgerichtet, seine von Unmündigkeit geprägte Situation zu verlassen. Es will in die Rolle jener Position wechseln, die ihm, verkörpert durch den Vormund, hierarchisch übergeordnet ist. Mit der Erreichung dieses Ziels sind Vorstellungen von erweiterter Autonomie und Freiheit des Handelns verbunden. Rousseau hat das Ideal der Autonomie im *Contrat social* (1762/2012b) als das «Nicht-Abhängigsein vom Willen der anderen» konzipiert, wie Spelsberg (2013:69) Rousseaus Überlegungen kommentiert.

Mit dem Gesellschaftsvertrag überwindet zwar die menschliche Gemeinschaft den von Anarchie geprägten Naturzustand. Mit der Autonomie von Willen und Handeln besteht aber zugleich die Gefahr, dass die auf Ausgleich bedachten Verhältnisse aufgehoben werden aufgrund eines fatalen Willens zur Macht. So ist beispielsweise das Mündel in Handkes Dramentext in erster Linie auf den Umsturz der bestehenden Verhältnisse bedacht. Insofern lässt der Dramentext die Figur nicht bloss als Opfer herrschaftlicher Strukturen, sondern ebenso als Täter in den Blick geraten: «Die paradoxe Beherrschung des Selbst durch Leidenschaft indiziert die Herrschaft eines Fremden im Selbst», wie Wilharm (2015:257) die Positionen von Kant und Hegel zum Verhältnis von Herr und Knecht kommentiert. Worin liegt für das Mündel die Attraktivität, als Vormund walten zu können? Einerseits ermöglicht diese autoritäre Position, in der gesellschaftlichen Hierarchie Macht ausüben sowie über soziale Verhältnisse bestimmen zu können. Andererseits ist damit die Aussicht verbunden, sich von der Mühe auszuruhen, die der Aufstieg gekostet hat – oder wie es Rancière (2013:73) formuliert: «Man genießt die Qualität der sinnlichen Erfahrung, die man erreicht, sobald man aufhört zu berechnen, zu wollen und zu erreichen, sobald man sich dazu entschliesst, nichts zu tun.»

Das Nicht-mehr-Wollen und Nicht-mehr-Handeln des Mündels erweist sich am Schluss des Dramentextes aber nicht als ein wiederhergestellter Naturzustand. Vielmehr wird dem Mündel von der Situation, in die es sich selber begeben hat, die Aufgabe gestellt, sich selber eine Ordnung zu setzen. Das am Ende des Theaterstücks zu

seinem eigenen Vormund gewordene Mündel ist zur Selbststeuerung aufgefordert. Diese Aufgabe verlangt ihm um einiges mehr ab, als wenn es einer vorgegebenen, vormundschaftlichen Regiebemerkung folgen könnte. Mit einer Art Sand-Spiel, das von dieser Studie in Kapitel 4.8 näher angeschaut wird, führt das Mündel eine Schreibform aus, die weder Schrift ist, noch Text werden kann. Zwar ist in diesem Spiel der autoritär-herrschaftliche Blick eines Vormunds abwesend. Das Potenzial des Barbarischen und Machthungrigen scheint gebändigt. Das Mündel spielt, – aber es spielt alleine.

Dass hierarchische Verhältnisse, wie jene von Knecht und Herr, Mündel und Vormund, Diener und König, Follower und Leader oder aber auch Leser und Autor von eigentümlichen Energien bestimmt sind, wird von Handke in mehreren seiner Werke umkreist, so zum Beispiel in der Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972). Darin berichtet der Ich-Erzähler von Hans Moser, einem der populärsten österreichischen Schauspieler, «der zwar nur Dienerrollen spielte, aber im Lauf der Begebenheiten doch jedem seinen Platz anwies.» (Handke 1972:151)<sup>121</sup> Auch in *Das Mündel will Vormund sein* werden vom Dramentext Ambivalenzen und Illusionen zur Darstellung gebracht, die mit bestimmten gesellschaftlichen Rollen verbunden sind. Dabei wird ersichtlich, dass sich gewisse Aspekte der Knechtschaft auch am oberen Ende der Leiter einer gesellschaftlichen Hierarchie nicht abschütteln lassen. Vielmehr wechseln sie ihre Form. Entscheidungen werden nicht über die eigene Person gefällt, sondern man ist selber zum Positionsbezug aufgefordert. Der Herr wird dabei zu seinem eigenen Knecht. Diesbezüglich stellt Düffel (2009:60) in seinen Überlegungen zur Arbeitsökonomie des Schriftstellers vergleichbare Wechselwirkungen fest: «Es ist eben nur die halbe Wahrheit, dass man sein eigener Herr ist, man ist auch sein eigener Knecht, und dieses spannungsgeladene Selbstverhältnis treibt mitunter seine Blüten.» (ebd.)

---

<sup>121</sup> Der Werdegang von Hans Moser wird sowohl in der Publikation von Dembski und Mühlegger-Henapel (2004) als auch im Dokumentarfilm von Liemberger (2014) nachgezeichnet. Die Formulierung des Platz-Anweisens verwendet Handke zudem in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* im Zuge eines versteckten Porträts der Regiefunktion (vgl. Handke 1992:50). Der Regisseur wird keineswegs als eine das Bühnengeschehen ausschliesslich autokratisch lenkende Instanz ausgewiesen, sondern als eine Funktion in der sich Nürrisches und Herrisches mischen (vgl. Kapitel 2.5 und 6.7).

Figuren, die sich durch Tatkraft, die Verkörperung von Autorität und einen starken Willen auszeichnen, gehören zu jenen, denen ‹Leadership-Skills› zugeschrieben werden, weil sie das Vermögen besitzen, die Realität als bewältigbar erscheinen zu lassen. Grand und Rüegg-Stürm (2017:266, Herv. i. O.) kritisieren im Zusammenhang der Organisations- und Managementlehre ein ‹individualistisches Organisations- und Management-Verständnis›, dem ‹ein instrumentalistisches Steuerungsverständnis zugrunde [liegt]. Es dominiert die Vorstellung, dass die Management-Praxis durch die Aneignung, Entwicklung Anwendung einzelner ‹Tools› und Instrumente wirksam weiterentwickelt oder gar neu gestaltet werden kann.› Leadership formiert sich aber insbesondere dadurch als Handlungspraxis, indem, wie Jörg Metelmann in einem Gespräch vom 23. April 2018 anmerkte, die Akteure wüssten, wie Spannungen zu gestalten und Ambivalenzen auszuhalten seien. Hierzu ‹angemessene Sprach- und Kommunikationsformen› (Grand und Rüegg-Stürm 2017:268) zu entwickeln und einzusetzen, ist für eine adäquate Modalität der Führung im gesellschaftlichen und organisationalen Umfeld der Gegenwart unabdingbar.

An einem entgegengesetzten Pol der Verkörperungsmöglichkeiten von Leadership-Konzepten stehen jene, die durch Nichtführen führen. Die Zaudernden, Irrläufer, Träumer, Ausweichenden oder Willenlosen verweigern sich dem gesellschaftlichen Imperativ, dass einer wissen müsse, was und wohin er wolle. Indem sie sich zum Nichthandeln entscheiden, versetzen sie, gewollt oder nicht, ihr Umfeld in Bewegung. Zu solchen Figuren gehören Herman Melvilles Schreiberling in *Bartleby the scrivener* (1856), William Shakespeares Protagonist in *Hamlet* (1602/2008a), Richard Wagners müde gewordener Wotan in dritten Teil der Opern-Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (1876/1980) oder Robert Walsers zahlreiche Grenzgängerfiguren. Ihr Nichthandeln demonstriert eine alternative, anarchisch anmutende Lebenshaltung, die sich dadurch auszeichnet, ‹nichts zu wollen, und keine Strategie zu autorisieren, sich ihrer zu bemächtigen.› (Rancière 2013:20) Handkes Mündel findet sich am Ende des Stücks in einer vergleichbaren Situation, in der das Unheroische, Melancholische, Richtungs- und Ziellose vorherrschen. Zum anfänglichen Streben und Wollen steht das zwecklos scheinende und bis ans Morbide grenzende Spiel mit Sand in scharfem Gegensatz.

#### 4.4 Steuerungsloses Stegreifspiel der Commedia dell'arte

Mündel und Vormund bringen seit hunderten von Jahren in unterschiedlichen Personifikationen und Konstellationen das Spannungsfeld zwischen Befehlen und Gehorchen, Steuern und Gesteuert-Werden zur Darstellung. *Das Mündel will Vormund sein* stellt allerdings keine postmoderne Version der Commedia dell'arte dar. Handke setzt das eng mit dieser Theaterform verbundene erzählerische Motiv des Konflikts zwischen Herr- und Dienerschaft ein, um zu einer produktiven Auseinandersetzung mit der Rezeption dieser schriftlosen Theaterform einzuladen, die ihre Wurzeln in der griechischen und römischen Antike hat. Er lotet das Spannungsfeld zwischen einem Geschehen aus, das präskribiert ist, und einem, das nicht ins Wort gehoben wird und der individuellen Konstruktion der Rezipienten überlassen wird.

Die Commedia dell'arte steht seit Mitte des 16. Jahrhunderts für eine volkstümliche, theatrale Ausdrucksweise, bei der nicht das von einem Text vorgegebene Reden im Vordergrund steht, sondern das nichtgesprochene Geschehen sowie improvisatorische Elemente (vgl. Klotz 2013:89-94).<sup>122</sup> Sie verkörpert einen bedeutenden Traditionsstrang des Theaters, der nicht so sehr an die Schrift gebunden ist. Entsprechende Aufführungen setzen auf die individuellen Freiheiten und Improvisationskünste der Schauspieler: «Was auf der Bühne abläuft, stützt sich lediglich auf ein skizziertes Szenario. Es vermerkt die Schauplätze sowie den Gang der Handlungen und die Szenenfolge.» (Klotz 2013:91) Dasselbe gilt für die populären Pantomimen in England, die gemäss Grund (2002:99) zwar auf einer Textvorlage basierten, «die aber in der Aufführungspraxis zumeist bis zur Unkenntlichkeit verändert wurde.»

Die traditionell subversiven Erzählstränge der Commedia dell'arte lenken die Sympathien des Publikums auf die Seite der Diener, Mündel und Untergebenen. Diesen gelingt es mit Witz und Schlaueit den Sieg gegenüber den Obrigkeiten davonzutragen. Handke löst diese von Gegensätzen bestimmte Dramaturgie auf. Handlungsweisen und Charaktereigenschaften von Vormund und Mündel stützen sich in seinem

---

<sup>122</sup> Bessenbacher (2015) diskutiert die Wiederbelebung der Commedia dell'arte sowie ihre motivische Verarbeitung in der Dramatik des 20. Jahrhunderts in seiner Studie aus dem Jahr 2015. Dabei behandelt er neben Handkes *Kaspar* (1968) Dramentexte von Hugo von Hofmannsthal, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Ödön von Horváth, Wolfgang Hildesheimer, Thomas Bernhard, Georg Tabori und Botho Strauß.

Dramentext nur lose auf die traditionellen Handlungsraaster der Commedia dell'arte, wie sie in der Studie von Jaffe-Berg (2015) oder in der Interviewsammlung von Sesso (2015) kommentiert werden.

Von den Regiebemerkungen in *Das Mündel will Vormund sein* wird die Bühne als von «Seitenbegrenzungen» sowie von einem abgeschlossenen Hintergrund und einem Vorhang eingefasst beschrieben (vgl. Handke 1969c:157).<sup>123</sup> Die Erzählinstanz lässt den Vorhang hoch- und zugehen, die Bühne hell und dunkel werden und bestimmt über Sichtbares und Verborgenes.<sup>124</sup> Sie spielt mit «dem ihm immanenten Versprechen, sich zu öffnen und den Blick auf das Verborgene freizugeben.» (Landfester 1995:237) Die Guckkastenbühne, wie sie von Handkes Dramentext als äusserer Rahmen des Handlungsortes vorgegeben wird, ist allerdings nicht der primäre Herkunftsort der Stegreifspiele. Die Guckkastenbühne gehört einem Theatersystem an, das im Gegensatz zu den herumziehenden Wandertheatertruppen nach Regeln funktioniert, die sich erst im Verlauf der Institutionalisierung der Kunstform «Theater» ausbildeten (vgl. Pfister 1997:42-44). Das architektonische Prinzip der Guckkastenbühne stammt nach Schöne (1964:217) aus der Spätrenaissance. Es wurde im barocken Zeitalter weiterentwickelt und im bürgerlichen Theater verfeinert. Die Guckkastenbühne befriedigte nicht nur politische Repräsentationsbedürfnisse, sondern wurde ab dem 18. Jahrhundert auch als Disziplinierungs-, Bildungs- oder Unterhaltungsanstalt verstanden. So diente das architektonische Dispositiv nicht nur zur Regelung von Verhaltensweisen und Blickrichtungen der Zuschauer, sondern auch zur Kanalisierung des freien Spiels der Darsteller auf der Bühne.

Inszenierung und Sitzordnung richten sich bei der Guckkastenbühne am idealen Standpunkt der Herrschenden aus. Diese können als Einzige das Geschehen aus der Zentralperspektive verfolgen (vgl. Christians 2016:67). Für alle anderen Zuschauer im Publikum stellt dieses Modell eine Konstruktion dar, die sie einer weniger privilegierten Beobachterposition zuweist. Handke greift damit für die Geschehensdarstellung seiner beiden um Vormundschaft ringenden Figuren ein symbolträchtiges

---

<sup>123</sup> Die Bühnensituation in *Das Mündel will Vormund sein* ruft damit auch den bekannten literarischen Topos vom Theater im Theater auf (vgl. Fischborn 2013:11).

<sup>124</sup> Nach Barthes (1981:84) ist die italienische Bühne ein Raum der Täuschung: «Alles geschieht hier in einem Interieur von erschlichener Offenheit, einem Innenraum, der von einem Zuschauer überrascht, belauert und gekostet wird, welcher im Dunkeln sitzt. Dieser Raum ist theologisch, es ist der Raum der Schuld».

Dispositiv auf. Mit diesem wird architektonisch ein Kulturprogramm umgesetzt, das auf die Zementierung gesellschaftlicher Hierarchien, die Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum sowie auf die klare Unterscheidung zwischen «nicht-illusionistischen und illusionistischen Formen» (Müller-Wood 2009:152) setzt.<sup>125</sup> Die Bühnenvorgänge sind durch den Rahmen des Portals als Bild vom Alltagsleben abgesetzt, wodurch die Zuschauer zur Deutung des präsentierten, zeichenhaften Geschehens aufgerufen sind. Der Rückgriff Handkes auf das mit Autorität und idealem Beobachterstandpunkt verbundene Guckkastenmodell stellt eine Provokation und eine Theaterkritik dar. Im architektonischen Dispositiv verkörpert sich einerseits ein fundamentaler Gegensatz zu Normen, die in der Moderne als gültig für die Organisation des gesellschaftlichen Zusammenlebens erachtet werden.<sup>126</sup> Andererseits adressiert Handke über das Guckkastenmodell die der Institution Theater inhärenten hierarchischen Strukturen. Diese spiegeln sich beispielsweise in der Einteilung des Publikums im Zuschauerraum in mehr oder weniger privilegierte Beobachterpositionen (auch über entsprechende Preismodelle), im Gerangel um den Führungsanspruch zwischen den auktorialen Instanzen von Dramentextproduzenten und Regieverantwortlichen oder im Ein- und Ausschluss bestimmter Diskurse, die entweder als relevant oder irrelevant für das dominante Kulturprogramm erachtet werden.

Die *Commedia dell'arte*, auf die Handke in seinem Dramentext verweist, gehört zu einer Theaterform, die zwar auch auf den institutionalisierten Bühnen gezeigt wurde. Beheimatet ist sie aber in einem Umfeld, das sich ausserhalb jener Repräsentationsstrukturen findet, in denen sich die Funktionsträger politischer und gesellschaftlicher Machtpositionen gerne spiegeln. Die grössten Erfolge feierte die *Commedia dell'arte* bevor die Literarisierung der Theaterpraxis einsetzte (vgl. Theile 1997:43). Wie

---

<sup>125</sup> Müller-Wood (2009:153f.) zeigt die theaterhistorischen Entwicklungen anhand der verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten des Bühnenraums auf: «Diese Entwicklungen bewegen sich innerhalb eines Spektrums von nicht-illusionistischen und illusionistischen Formen, wobei sich am einen Ende das *environmental theatre* befindet, in dem Spielfläche und Zuschauerraum völlig ineinander übergehen (z. B. im mittelalterlichen Theater sowie in experimentellen Theaterformen der Gegenwart wie dem Strassentheater); am anderen die Guckkastenbühne, die Bühnen- und Zuschauerraum klar voneinander trennt und so den Eindruck absoluter Illusion herstellt.» (ebd.)

<sup>126</sup> Im Gegensatz zum barocken Zeitalter ist die Struktur der Moderne dadurch bedingt, wie Luhmann (2008:313) schreibt, «dass es keinen richtigen Platz mehr für die Beobachtung der Welt gibt. Es gibt keine privilegierten Plätze, wo man sieht, was der Fall ist, und es den anderen dann mitteilen kann. Es gibt also keine «gute Gesellschaft» mehr in dem Sinne, dass man sicher ist, keinen «Faux Pas» zu begehen, und wo man sicher ist, die Regeln zu kennen». Allerdings hat das Guckkastenmodell gerade im Zeitalter von Überwachungstechnologie, Datensammelaktivitäten und Big Brother wieder an beunruhigender Relevanz gewonnen.

Handkes Dramentext zeigt, greift die Dramenproduktion aber bis in die Gegenwart auf Motive und Figuren aus diesem Fundus zurück (vgl. Vollmer 2011:9). Im 18. Jahrhundert wurde versucht, mit der Propagierung eines stärker von der Literatur bestimmten Theaters im Zuge der «Lesekultur der bürgerlichen Neuzeit» (Lehmann 2013:38), das Unkontrollierte, Anarchische und Unvorhersehbare theatraler Formen wie der *Commedia dell'arte* auszumerzen (vgl. Primavesi 2008:37-41). Durch die Stärkung der Rolle des literarisch-dramatischen Textes als ein Mittel von Steuerung und Kontrolle des dramatischen Geschehens auf der Bühne wurde ab der Epoche der Aufklärung versucht, die Schaubühne als erzieherische und moralische Anstalt durchzusetzen. Eine solche schwebte u. a. Johann Christoph Gottsched vor, als er seine Überlegungen 1730 in seiner Schrift *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730/1973) festhielt (vgl. dazu auch Scherer 2013:65). In einem von Sprache und Schrift bestimmten Theater gab es für das Vorläufige, Unfertige, Momenthafte und Unvorhersehbare keinen Platz mehr. Im Wissen um ihre «Schwäche», als Theaterpraktik nicht durch die Schrift fixiert zu sein, nahm die *Commedia dell'arte* deshalb immer wieder auch das «hohe Register», das abgehobene, sich an der Schriftlichkeit orientierende Reden sowie das umständliche Sprechen von Figuren wie dem *dottore* zum Anlass, um sich darüber lustig zu machen und entsprechende Äusserungsweisen zu kritisieren (vgl. Giesecke 2007:162).

Die Aufführungen der *Commedia dell'arte* beruhen auf überlieferten, festgelegten Handlungsverläufen und schematischen Figurenkonzeptionen (vgl. Klotz 2013:93). Dem als «reich, geizig und misstrauisch» (ebd. 94) charakterisierten Kaufmann Pantalone kommt beispielsweise vielfach die Rolle zu, über das Geschick eines Mündels zu bestimmen. Dabei macht ihm dieses immer wieder einen Strich durch die Rechnung, weil es ganz andere Pläne verfolgt. In diesem Sinne lehnt sich die Darstellung des Mündels in Handkes Dramentext durch seinen aufbegehrenden Charakter und seine Intelligenz an einem solchen aus der Tradition bekannten Figurenschema an. Gewisse Eigenschaften von Handkes Mündel erinnern auch an die so genannten «Zanni» (abgeleitet von Gianni = Hans, Hanswurst). Diese mucken gegen die Autoritätsfiguren Pantalone und Dottore auf (vgl. Theile 1997:50, Vollmer 2011:19). Auf die *Commedia dell'arte* lassen sich im Dramentext Handkes auch die Angaben zum Kostüm beziehen. Diese geben vor, dass Vormund und Mündel Halbmasken tragen sollen (vgl. Handke 1969c:158 und 160). Dieses Kostümteil stellt in der *Commedia*

dell'arte ein wichtiges Element dar, um seine Träger zu typisieren (vgl. Czarniawska 1997:382). Die Masken verhüllen das <wahre> Gesicht, bewirken Unbestimmbarkeit und Mehrdeutigkeit desjenigen, der sich dahinter verbirgt und betonen den pantomimisch agierenden Körper als Kommunikationsmedium. Zudem lassen sie sich einfach aus- und anziehen und ermöglichen, dass man innert kurzer Zeit eine neue Identität annehmen und den vestimentären Code austauschen kann.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass sich das dramatische Geschehen in *Das Mündel will Vormund sein* innerhalb eines autoritären Modells entfaltet, für das nicht nur die Guckkastenbühne als ein <Theater der Kontrolle> steht, sondern auch die Ordnung der Schrift. Zu dieser steht das freie und improvisatorische Spiel in einer konfliktreichen Beziehung. Die Schrift, die im Damentext vorgibt, was auf der Bühne gesprochen und verhandelt werden soll, begrenzt die darstellerischen Freiheiten und steuert die auf der Bühne gezeigten Handlungen bis hin zu den aus Komödien und Tragödien bekannten komplexen Handlungsstrukturen, in denen der dramatische Text die Aktionen in ein <happy end> oder in eine Katastrophe aufgehen lässt. Handke überträgt diese von Spannungen geprägte Beziehung zwischen Determination und Offenheit auf das narrative Verfahren, mit dem er das Bühnengeschehen darstellt. Dieses schwankt zwischen einer äusserst detailreichen auf der einen und einer elliptischen Vermittlungsweise auf der anderen Seite (vgl. Kapitel 4. 9). Damit thematisiert Handke zugleich einen wichtigen Aspekt der halblenkenden Führungsmodalität dramatischer Texte. Diese stellen in ihrer schriftlichen Form überhaupt erst Handlungsfähigkeit her, indem sie den Inszenierungsteams als Voraussetzung für weitere Setzungen dienen (vgl. Sandbothe 2003:12). Die Ordnung der Schrift orientiert sich in diesem Sinne an einem Modell, das nicht nur autoritär festschreibt, sondern auch ein Antworten-Können ermöglicht – vorausgesetzt der gesellschaftliche und institutionelle Rahmen erlaubt einen vielstimmigen Diskurs, der die Freiräume, die vom Semi-Opaken des schriftlichen Diskurses gegeben sind, produktiv nutzen darf.

#### 4.5 Autorität und symbolisches Kapital von Texten

Ein schriftlicher Text vermag Handlungen zu stiften, weil ihm Autorität zuerkannt wird und sich Leser dazu entscheiden, sich auf die von ihm mitgeteilten Inhalte einzulassen. Die Autorität des Schriftlichen wird von Handke in *Das Mündel will Vormund sein* dadurch adressiert, dass Schreibwerkzeuge und Schriftmedien von Mündel und Vormund als Ausdruck ihrer Schriftkompetenz in ihren Auseinandersetzungen eingesetzt werden. Ihre Kämpfe kreisen um ihre Position im hierarchischen Gefüge. Das Mündel ist bestrebt, seine Stellung zu verändern, der Vormund dagegen versucht, die seinige zu behaupten. Im Verlauf des dramatischen Geschehens erweisen sich Schrift und Schreiben als Mittel, wodurch das Mündel das von Hierarchie geprägte Verhältnis zu sprengen und eine neue – allerdings nicht weniger prekäre – Ordnung zu etablieren vermag. Insbesondere das Medium «Buch» erweist sich im Verlauf der Geschehensdarstellung als Mittel des Mündigwerdens. Es wird von der Figur des Mündels als ein Sprungbrett für selbstgesteuertes, eigenverantwortliches Handeln eingesetzt.

Der Dramentext beschreibt das Mündel als eine junge, männliche Person im Unterhemd (vgl. Handke 1969c:158). Seine «Unbeschriebenheit» zeigt sich darin, dass das Mündel nicht nur durch vorhandene, sondern vor allem durch *abwesende* Merkmale charakterisiert ist: «Tätowierungen auf den Armen sind *nicht* zu sehen. Die Person trägt *keine* Kopfbedeckung.» (ebd., Herv. SH) Was ein Theaterzuschauer als Gegebenes hinnehmen würde, darauf wird der Leser des Textes explizit hingewiesen. Die Regiebemerkungen erwähnen nicht nur, was «da» ist und auf der Bühne zu sehen sein soll, sondern auch «fehlende» Attribute. Das Mündel gleicht im Fortgang des Geschehens die nichtvorhandenen Eigenschaften aus, indem es sich zu einer Figur *mit* Hut und *mit* Tätowierung – und damit zu einem Vormund wandelt.

Auf die Kompetenz, die auf die Ordnung der Schrift bezogen ist, weisen die Regiebemerkungen Handkes bereits im allerersten Auftritt des Vormunds hin. Hier lautet die Beschreibung im Dramentext, dass «hinter dem Ohr» (ebd. 160) des Vormunds «ein

Zimmermannsbleistift» (ebd.) zu sehen ist.<sup>127</sup> Mit dem Schreibwerkzeug ist der Vormund als eine Figur kenntlich gemacht, die über die Fähigkeit des Zeichengebrauchs verfügt – oder dies zumindest behauptet. Falls der Vormund des Schreibens und Lesens *nicht* mächtig sein sollte, dürfte ihm zumindest der Symbolwert bekannt sein. Der Zimmermannsbleistift weist den Vormund als einen ‹Wortführer› aus. Das Schreibwerkzeug lässt sich für alle möglichen planerischen, sprachlichen oder zeichnerisch zu vermittelnden Aktivitäten einsetzen. Damit lassen sich Regeln und Befehle vorschreiben, Definitionen festhalten, Linien und Grenzen ziehen sowie das postale Prinzip der Kommunikation zur Anwendung bringen. Nicht zuletzt wirkt die Unterschrift des Vormunds, sollte er sie auf amtliche Dokumente setzen, als bindend für das Mündel. Dem Vormund obliegt aus rechtlicher Sicht die Aufgabe, gegenüber dem unmündigen Mündel als gesetzlicher Vertreter zu wirken. In dieser Funktion hat er in «allen gerichtlichen und aussergerichtlichen Geschäften» (Heider 2011:139) stellvertretend für das seinem Schutz anempfohlene Mündel zu sprechen und zu schreiben.<sup>128</sup> Im Verlauf der vom Damentext dargestellten Ereignisse setzt der Vormund den Bleistift jedoch nie ein. Das einzige Mal, als er als Schreibender in Erscheinung tritt, notiert er mit einer Kreide ein aus drei Buchstaben bestehendes Akrostych an die Haustüre (vgl. Handke 1969c:172, Baloch 2010:99 sowie Kapitel 4. 7). Es handelt sich dabei um ein Schutzzeichen, mit dem Haus und Familie vor Schaden bewahrt werden sollen, was dieses von Handke entworfene Bühnen-Bauernhaus mit Sicherheit nötig hat.

Das hierarchische Verhältnis zwischen Mündel und Vormund gerät zu dem Zeitpunkt ins Wanken, als das Mündel zu lesen und mit einem Bleistift Zeichen zu produzieren beginnt. Damit ist es in den Besitz jener Kompetenzen gelangt, mit denen sich in der schriftkulturellen Ordnung nicht nur herrschaftliche Funktionen ausüben, sondern

---

<sup>127</sup> Baloch (2010:94) verweist darauf, dass der Vormund als Zimmermann den gleichen Beruf wie der Stiefvater Handkes ausübe. Auch Handkes Bruder sei als Zimmermann unterwegs gewesen, wie Peter Handke 2012 in einem Interview mit Thomas Oberender berichtet (vgl. Handke und Oberender 2012:7).

<sup>128</sup> Das Mündel kann als unmündige Person zwar nicht als selbständige Rechtspersönlichkeit auftreten. Es habe aber, wie Heider (2011:16) ausführt, ein Anrecht darauf, dass der Vormund seiner Schutzpflicht nachkomme. Als rechtliche Institution der Stellvertretung diskutiert die Studie von Brieskorn (1990) das vormundschaftliche Prinzip unter Einbezug von Positionen aus der politischen Philosophie.

auch Erfindungen, Innovationen und Veränderungen durchsetzen lassen.<sup>129</sup> Die Figur des Mündels steht für all jene «Neulinge, Unternehmer, Randpersonen, Aussenseiter, Querulanten und andere Anormale», welche nach Weick (1985:253) häufig entscheidende Quellen für Neuerungen sind. Sie stellen die bestehenden Verhältnisse in Frage und bringen die von «Trägheit und Unbeweglichkeit» (ebd.) bestimmten Positionen ins Wanken. Um Veränderungen im hegemonialen System zu bewirken, müssen sie sich die dominanten Codes aneignen, gerade auch dann, wenn es darum geht, sie zu unterwandern. Wie Landfester (1995:54) formuliert, «[steht am] Anfang jeder individuellen Entfaltung [...] die Kultur, die die Codes vorgibt [...]. Das Erlernen dieser Codes – als Modifikation durch die Kultur – befähigt den einzelnen erst, auf die Kultur modifizierend zurückzuwirken. Subjektivität kann also nur durch die Aneignung überindividueller Kommunikationsverfahren [...] und die Akzeptanz basaler gesellschaftlicher Fakten überhaupt verwirklicht werden.» Das Mündel hat diese Grundbedingung für das eigene Bestehen im gesellschaftlichen Raum begriffen und macht sich mit der ihm eigenen, willensgetriebenen Zielbestimmtheit daran, sich die von der Schrift bestimmte, hegemoniale Ordnung anzueignen. Nicht zuletzt wird diese durch den Vormund verkörpert, der zugleich als Vorbild und zu überwindende Instanz fungiert.

Neben dem Zimmermannsbleistift verweist auch die Kopfbedeckung, die der Vormund bei seinem ersten Auftritt trägt, auf jemanden, der mit Tätigkeiten beschäftigt ist, welche von gesellschaftlichen Autoritäten ausgeübt werden. Der vom Vormund getragene «Hut mit einer Fasanenfeder» (Handke 1969c:160) figuriert als Fürstenabzeichen, zugleich lässt sich die Feder aber auch als Schreibinstrument verwenden. Zu diesem Zweck kamen vor der Erfindung des Füllfederhalters vom siebten bis ins 17. Jahrhundert hauptsächlich Vogelfedern in Frage, insbesondere die Schwungfedern aus den Flügeln der Gänse (vgl. Huber 1985:19, Reith 2010:865-866).<sup>130</sup> Der

---

<sup>129</sup> Die von Körperlichkeit abhängende Kulturtechnik des Schreibens hat nicht nur befreiende, sondern auch disziplinierende Effekte auf all jene, die sich ihrer bedienen. In diesem Zusammenhang verweist Gronau (2010:135) auf den körperlichen Drill, für den die Moderne viele Institutionen erfunden habe, und der nicht nur von Soldaten, Sportler, Gymnasiasten oder Haftinsassen erfahren werde, sondern auch künstlerische Praxen bestimme.

<sup>130</sup> Als Schmuck an Hüten und Mützen waren die Fasanenfedern besonders ab dem 15. Jahrhundert beliebt, wobei eine einzelne Fasanenfeder als Hutschmuck, wie ihn der Vormund trägt, eher selten anzutreffen ist (vgl. ZfKM 1981:920 und 940). Die Fasane wurden gemäss einer Beschreibung aus dem späten 17. Jahrhundert von «vornehmen Fürsten und Potentaten gehalten, der Wollust halben» (ebd. 439).

Hut mit der kostbaren Fasanenfeder, der den Personen von Rang zur Selbstdarstellung diene und Reichtum sowie herrschaftliche Potenz zum Ausdruck brachte, taucht als karikierender oder kritischer Verweis andernorts auch in allegorischen Personifikationen der Luxuria sowie als Kopfbedeckung von Narren auf (vgl. ZfKM 1981: 956f.).<sup>131</sup> Der Bedeutungsgehalt des Hutschmucks umfasst damit zugleich auch den potenziellen Fall jener Autorität, die ihren Kopf mit dem herrschaftlichen Zeichen der Schmuck- und Schreibfeder bekleidet.<sup>132</sup>

Als ‹Herr›, der sich kraft seiner sozialen Stellung eine Fasanenfeder an den Hut stecken kann, übt der Vormund mit dem Utensil des Bleistifts planerische, vorschreibende und vorausschauende, denkerische Tätigkeiten aus. Zum ‹Narren› wird er durch das seine Autorität anfechtende Mündel. Dieses fängt zuerst mit seinem eigenen Bleistift an, Zeichen zu produzieren. Damit eignet sich das Mündel allmählich jene Herrschaftsattribute an, mittels denen der Vormund bislang das hierarchische Verhältnis aufrechterhalten konnte. Der Beginn der Auflösung dieses sozialen Gefüges wird vom Damentext in einer Szene dargestellt, in der das Mündel ein Spiel initiiert, das den Vormund in einen Wettkampf um seine Souveränität und Überlegenheit zieht.<sup>133</sup> Die Wettkampfeinsätze stellen Buch (Mündel) und Zeitung (Vormund) dar.

Der Wettkampf beginnt, als das Mündel zuerst ‹ein winziges Buch› (Handke 1969c: 165) und daraufhin ‹einen Bleistift aus der Hose [zieht]› (ebd.). Derweil beginnt der Vormund die Zeitung zu lesen (oder gibt vor, dies zu tun). In einem ersten Schritt findet das Spiel als Umkehrung der sonst üblichen Dialoge in einem Damentext statt.

---

<sup>131</sup> In deutschen Harlekinaden trugen Figuren wie Jean Potage (Hanswurst), Zanne (Gianni), Harlekin oder Pickelhering Federn am Hut, wie aus Abbildungen überliefert ist (vgl. Hansen 1984:44-56 und 135). In der Kunst der Moderne stehen die Narren und Clowns, wie Belting (1998:156) anhand der Figur des Pierrot diskutiert, als Aussenseiter, kritische Betrachter und Visionäre für die ‹Verkörperung des modernen Künstlerschicksals› (ebd.) überhaupt.

<sup>132</sup> Narren, Geisteskranke und Idioten treten als Chiffren der Freiheit und Unangepasstheit im Figurenuniversum Handkes immer wieder auf, so z. B. in *Die Wiederholung* (1986): ‹Es war, als seien die Geisteskranken oder -schwachen meine Schutzheiligen› (Handke 1986:53, vgl. dazu auch Kapitel 6. 7).

<sup>133</sup> Die Beobachtung solcher ‹Choreographien›, wie sie sich im Alltag in den ‹Spielen der Erwachsenen› zeigen, stellen für Handke immer Schreibanlässe dar. In *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) beschreibt Handke ein dem Wettkampf von Mündel und Vormund vergleichbares Paar-Duell. Dieses baut auf Regeln auf, die nur von den Mitspielern gewusst werden können: ‹Und nicht, was man tat, war entscheidend für den Ausgang dieser Duelle, sondern die Abfolge, in der man dabei vorging. Ein falscher Rhythmus, ein überflüssiger Weg, ein Zögern vor der nächsten Tätigkeit setzten einen sofort ins Unrecht. Es gewann immer der, der für das, was er sich ausgesucht hatte, ohne Überlegen den kürzesten Weg fand. So bewegten wir uns vor Hass wie in einer Choreographie aneinander vorbei› (Handke 1972:128).

Das Hin-und-Her ereignet sich nicht als Wechselgespräch, sondern als nichtgesprochene Schreib- und Leseszene. Während das Mündel im Buch liest und zeichnet, liest und faltet der Vormund die Zeitung. Dies tut er so lange, bis er nur noch einen Knäuel in der verkrampften Faust hält. Dieses stumme, nur aus Gesten bestehende «Gespräch» steigert sich in der Form eines Schneeballeffekts. Dieser Effekt beruht darauf, dass «kleine Differenzen in den Anfangsbedingungen [...] grosse Komplikationen [...] erzeugen]» (Kalisch 1997:202). Solche szenischen Abfolgen werden u. a. in der Commedia dell'arte oder im Slapstick immer wieder eingesetzt, um absurde Situationen und komische Effekte hervorzurufen. Mit dem Buchmedium «sieg» das Mündel schliesslich über den mit der Zeitung beschäftigten Vormund. Es gerät nicht wie dieser in ein destruktives Zerstören und Verkleinern, sondern aus dem Lesen ins schöpferische Zeichnen und Schreiben. Damit führt es dem Vormund zum einen seine Kapazität vor Augen, Ressourcen verschwenden zu können.<sup>134</sup> Zum anderen beweist es dem Vormund, dass es mit dem Medium «Buch», den potenteren Wettkampfeinsatz gewählt hat.

Buch und Zeitung stehen für eine «Medienrivalität» (Hagner 2015:11). Diese gründet darin, dass verschiedenen Schriftmedien unterschiedliche Grade von Autorität und Gehalt zugeschrieben werden. Von Handkes Dramentext wird das Buch des Mündels gegenüber der Zeitung des Vormunds als wirkungsvollerer Spieleinsatz gezeichnet. Das Buch besitzt «eine Aura der Geltung, der Gültigkeit seiner Inhalte» (Lobin 2014: 73) und steht als Garant für den Gehalt im Repertoire der «typographischen Formen» (Barthes 2006a:139). Anders als die auf Okkasionelles bezogene Zeitung vertritt der (literarische) Buchtext den Anspruch, ««immer» sprechend zu sein» (Gadamer 1993: 180, vgl. Iser 1984:28).<sup>135</sup> Er repräsentiert «geistige Macht» (Vollmer 2011:119) und steht für Lesetechniken des *Deep Reading* gegenüber solchen des *Scanning* (vgl. Hagner 2015: 227).

---

<sup>134</sup> Gerade im unproduktiven, verschwenderischen Gebrauch der Mittel kann in Spielen, in denen es nicht um Effizienz und Nützlichkeit, sondern um Status und Ruhm geht, Überlegenheit zum Ausdruck gebracht werden (vgl. Bataille 2001:313).

<sup>135</sup> «Denn es charakterisiert literarische Texte, dass sie ihre Kommunikationsfähigkeit nicht verlieren, wenn ihre Zeit vorbei ist; viele von ihnen vermögen auch dann noch zu «sprechen», wenn ihre «Botschaft längst historisch und ihre «Bedeutung» schon trivial geworden ist.» (Iser 1984:28)

Das Buch kreiert ein Mehr-Sehen und befähigt das Mündel zu eigenverantwortlichem und schöpferischem Handeln. Handke stellt dies in der Geschehensdarstellung des Dramentextes folgendermassen dar: Im Buch beginnt das Mündel mit dem Bleistift zuerst etwas anzustreichen, dann etwas durchzustreichen und schliesslich kommt es ganz ins Zeichnen (vgl. Handke 1969c:165). Darin stellt sich die spezifische pragmatische Dimension von Texten dar, indem sie erst dann Wirkung entfalten, wenn sie rezipiert, d. h. gelesen, bearbeitet, interpretiert und in Vollzug gebracht werden. Die Aktivität des Mündels beschränkt sich aber nicht auf den Lektürevorgang alleine. Das Lesen des Mündels geht in eine Schreibhandlung über, die sich als Vorzeichnung zu einer Tätowierung der eigenen Haut einschreibt:

Das Mündel: gerät mit dem Zeichnen über das Buch hinaus und zeichnet sich in die Handfläche [...], auf den Handrücken [...], auf den Unterarm; es müssen gar nicht ähnliche Figuren sein wie in der Tätowierung des Vormunds. (Handke 1969c:165)

Das Mündel beginnt in dem Moment seinen sozialen Status zu verändern, als es sich in der Auseinandersetzung mit dem Medium Buch das von der Schrift- und Buchkultur vorgegebene dominante Kulturprogramm anzueignen beginnt und daraus eine individuelle Ausdrucksfähigkeit entwickelt. Über das selbsttätige Zeichnen und Artikulieren schwingt es sich zum gleichberechtigten Partner im Wettkampf der Zeichenproduktion auf. Dass es sich bei den Zeichnungen des Mündels tatsächlich um Vorzeichnungen zu einer Tätowierung handelt, darauf verweist der Dramentext, indem die Regiebemerkungen den Leser auf vergleichbare Muster auf der Haut des Vormunds aufmerksam machen: «[E]s müssen gar nicht ähnliche Figuren sein wie in der Tätowierung des Vormunds.» (Handke 1969c:165) Auf dieses Merkmal des Vormunds wird der Leser des Dramentextes bereits bei dessen ersten Auftritt hingewiesen: «auf den Armen Tätowierungen» (ebd. 160).

Die Anverwandlung von Merkmalen des Vormunds durch das Mündel beschränkt sich somit nicht nur auf den Umgang des Mündels mit Schreibwerkzeug (Bleistift) und Schriftmedien, sondern umfasst neben der Zeichenproduktion auch die eigene

körperliche Selbstbezeichnung.<sup>136</sup> Mit den Vorzeichnungen zu einer Tätowierung weist das Mündel sein vorher unbeschriebenes und unbestimmtes Selbst als eines aus, das zur Zeichenproduktion fähig ist und dies auf der eigenen Haut sichtbar werden lassen kann. Das Mündel entzieht sich den autoritären, vormundschaftlichen Fremdzuschreibungen. Es verleiht sich im Über- und Weiterschreiben des Buchtextes mit selber entworfenen Zeichen und Figuren eine Identität. Die Ordnung der Schrift erweist sich am Beispiel der Figur des Mündels aber als eine zwiespältige: Einerseits verlangt sie als eine Technik, die von der vormundschaftlichen Position abgeschaut wird, ein unterwerfendes und anpasserisches Verhalten. Andererseits ermöglicht das Schreiben und Lesen autarkes Handeln und stellt die Bedingungen her für eine Selbstbefreiung aus der Unmündigkeit. Als schriftkompetente Figur vermag das Mündel ab jetzt Verantwortung für seine Handlungen zu übernehmen, mit seinem Namen Dokumente zu zeichnen, als Vormund aufzutreten und, theoretisch, selber über ein Mündel zu bestimmen.

#### 4.6 Selbststeuerung: Fluch und Segen eigenverantwortlichen Handelns

Der <Sieg> des Mündels im Wettkampf zwischen Buch und Zeitung ist nur von kurzer Dauer. Dem Vormund gelingt es, die ursprüngliche Hierarchie wiederherzustellen und seine Position als Hausautorität erfolgreich zu verteidigen. Dabei spielen mit <autoritärem Blick>, <Gewaltanwendung> und <Kontrolle> drei Elemente eine Rolle, die das Steuerungsmittel Text *nicht* kennt, sondern die von der Körperlichkeit übergeordneter Instanzen abhängen. Zuerst macht der Vormund seine Hausmacht geltend, indem er nicht befiehlt, anordnet oder verbietet, sondern das Mündel ruhig mit seinem Blick fixiert.<sup>137</sup> Diese Strategie wendet der Vormund mehrmals im Stück an, und zwar bereits in der allerersten Szene, als das Mündel einen Apfel isst:

---

<sup>136</sup> In ihrer Auseinandersetzung mit Derridas Überlegungen zum Bezug von Körper und Schrift in *Die Schrift und die Differenz* schreibt Landfester (2012:12), dass die Tätowierung dem Körper «das Wesen der Schrift selbst ein[trägt], indem sie ihn zeichnet; sie ist eine Grenzüberschreitung, die im Spiel der Differenz zwischen Fleisch und Zeichen, in dem sie entsteht, gerade nicht das Fleisch bezeugt, sondern dessen Unterworfenheit unter die Macht der Schriftökonomie.»

<sup>137</sup> Diese Form der Ausübung von Autorität greift Handke in *Die Wiederholung* (1986) auf: «doch von jenen stummen Blicken der Mutter fühlte ich mich in einer Weise beschrieben, dass ich mich davon nicht bloß erkannt, sondern verurteilt sah.» (Handke 1986:21)

Allmählich, wie wir sehen, beginnt sich auch das Essen des Apfels hinzuziehen. / Je länger der Vormund schaut, desto langsamer wird das Essen des Apfels. / Als der Vormund am längsten geschaut hat, hört das Essen des Apfels auf. (Handke 1969c:160)

In gleicher Weise gelingt es dem Vormund nach dem Wettstreit zwischen Buch und Zeitung dem Mündel die Lust am Geruch der neu gewonnenen Freiheiten, die sich im Zeichnen und Schreiben ausdrückten, auszutreiben. Der autoritäre Blick hat zur Folge, dass das Mündel «den Bleistift langsam neben den Hut auf den Tisch [legt]» (ebd. 166). Erst jetzt löst der Vormund «die Faust vom Papierknollen» (ebd.), eine Geste, die u. a. auch das Gewaltpotenzial zur Anschauung bringt, mit dem er seine Autorität nachdrücklich geltend machen könnte, um Gehorsam einzufordern. Der Blick bewirkt das Unselbstverständlich-Werden des Tuns. Baloch (2010:95) macht auf den theologischen Zusammenhang dieser Szene im Dramentext aufmerksam, die ihn an den «stets wirkenden, alles sehenden Blick Gottes» erinnert.<sup>138</sup> So erwies sich auch für die ersten Mündel der Schöpfung, Adam und Eva, das Paradies nach dem Sündenfall als ein von Gesetzen und Regeln bestimmtes Geviert, das unter Aufsicht steht. Dem freien, erkenntnislosen und sich keiner Differenz bewussten Agieren wird ein Ende gesetzt, als bei Adam und Eva nach dem Essen des Apfels vom Baum der Erkenntnis das Denken und Reflektieren einsetzt. Wie Arendt (2002:216) schreibt, erscheint mit der Erschaffung des Menschen «das Prinzip des Anfangs, das bei der Schöpfung der Welt noch gleichsam in der Hand Gottes und damit ausserhalb der Welt verblieb, in der Welt selbst». Das Einpflanzen von Scham- und Schuldgefühlen nach dem frevelnden Apfelbiss stellt für die Gottheit ein äusserst effizientes Instrument der Kontrolle dar. Es sind damit keine weiteren steuernden Eingriffe des «Oberleitenden» erforderlich, weil durch den göttlichen, alles sehenden Blick das Handeln von Adam und Eva von Fremd- auf Selbstkontrolle umgestellt wird. Damit findet der paradiesische Zustand sein Ende. Ab jetzt findet das Leben nicht einfach statt, wie es der Katze in Handkes Dramentext immer noch gegeben ist, sondern muss, mit einem Blick im Rücken, selber geführt, gelenkt und gesteuert werden – bis hin zur Selbstzensur.

---

<sup>138</sup> In Bezug auf eine Aufführungssituation macht Baloch (2010:95) darauf aufmerksam, dass «auch der Blick des Zuschauers [...] ein vormundschaftlicher Blick [ist] – er droht, die Handlungen auf der Bühne zu determinieren, indem er ihnen eine andere Bedeutung gibt, überhaupt eine Bedeutung gibt.»

Die Umstellung vom paradiesischen Nicht-Handeln auf ein vom Willen gesteuertes Agieren inszeniert Handke in *Das Mündel will Vormund sein* mit einem ‹Urknall›. Der paradiesische Frieden besteht anfangs in einer in sich ruhenden, schäferspielhaften Szene. Als stehendes Bild ist die Bühnensituation von nichts und niemandem bezeichnet, beschrieben, perforiert oder sonstwie zugerichtet. Der Anfangszauber dauert allerdings nur solange an, wie die Bühnentechnik für das Öffnen des Theatervorhangs benötigt und sich das Bild in ein prozesshaftes Geschehen auflöst. Zu sehen ist, wie das explizit untätowierte und hutlose Mündel auf einem Schemel sitzt ‹mit dem Rücken am Prospekt der Hauswand› (Handke 1969c:158). Die Maske zeigt ein Gesicht, das ‹ziemlich eitel Wonne darstellt› (ebd.) und ‹[ü]ber dem ganzen Bild liegt etwas, was man, mit einem Bild, als tiefer Frieden bezeichnen könnte.› (ebd.)

Der Frieden besteht darin, indem in diesem Anfangsbild nicht nur jegliches Handeln und Wollen, sondern auch alles Artikulieren vermeintlich stillgestellt ist: ‹Krieg gibt es nur mit der Eröffnung des Diskurses›, wie Derrida (1976:178) formuliert. Die Ruhe des Bildes in Handkes Theaterstück täuscht jedoch. Requisiten wie Hackklotz, Axt, Beil sowie ‹viele schon zerkleinerte Holzscheite und Holzsplitter› (Handke 1969c:157) deuten darauf hin, dass auf diesem Bauernhof nicht nur paradiesischer Friede herrscht, sondern ebenfalls unzimperlich verhackstückt und ‹artikuliert› wird. Für den Zuschauer des Theaterstücks setzt die Artikulation mit dem bereits erwähnten ‹Urknall› ein, als das Mündel mehr oder weniger krachend in einen Apfel beißt: ‹Der Apfel kracht nicht besonders, so, als ob niemand zuhören würde.› (ebd. 158) Als ein sich artikulierender Zeichenproduzent wandelt sich das Mündel mit dem Apfelbiss zum Zeichenproduzenten, Schreiber und Wortführer und beendet den paradieshaften Zustand des in sich ruhenden, friedvollen Bildes. In diesem Zusammenhang ist auch auf eine weitere überaus prominente Apfelszene in der Kulturgeschichte zu verweisen, mit der der Krieg der Kriege seinen Anfang nahm; nämlich als Paris im Schönheitswettbewerb zwischen den Göttinnen Aphrodite den Apfel zuerkannte. Die Göttin hatte allerdings den Jüngling mit dem Versprechen bestochen, ihm die schönste Frau der Welt (Helena) zu organisieren. Die darauffolgenden Zwiste lösen später den Trojanischen Krieg aus. Das Begehren kann sich als ein fataler Zug erweisen, wenn es um jeden Preis Erfüllung finden will. Anhand des Willens des Mündels, eine Machtposition zu erlangen, findet die von der Leidenschaft angetriebene Handlungsrichtung in *Das Mündel will Vormund sein* zu einer literarischen Gestalt.

Ebenfalls in Handkes Erzählung *Die morawische Nacht* (2008) wird der Wille zur Artikulation als unheilvoll bewertet gegenüber einer Haltung des Geschehen-Lassens. Den damit verbundenen Schuldkomplex führt der Ich-Erzähler auf den Beruf des «Schreibers, oder Aufschreibers» (ebd. 131) zurück, der sich aus dem Gesellschaftlichen zurückziehen muss. Dadurch werden destruktive Effekte in der sozialen Welt hervorgerufen, indem der Autor «nicht bloss das häusliche Leben behindert, sondern darüber hinaus die Familie durcheinander-, wenn nicht auseinandergebracht, und möglicherweise sogar zerstört [habe].» (ebd. 497) Handke bringt damit eine zutiefst ambivalente Haltung gegenüber dem Steuerungsmittel Schrift zum Ausdruck. Einerseits tritt die Schrift mit autoritärem Gestus auf, greift als «künstliches» Medium in die von der Natur vorgegebenen Abläufe ein und ist elementarer Teil dessen, was wir als Gesellschaft oder Kultur verstehen. Andererseits soll nichts festgeschrieben und Deutungsoffenheit erhalten werden, um den Frieden zu erhalten. Als Schreibender ist der Autor allerdings zum Lenken (des Sinns) geradezu verdammt. Sein Medium zwingt ihm das zu Steuernde gleichsam auf.

Der «Fluch des Auszugs» aus dem paradiesischen Naturzustand besteht nach Schneider (2013:33) darin, dass die Welt immer in «Symbolen, Bildern, Tabellen, Zahlen, Daten, Charts» angeeignet werden muss. Zum Paradies der Unmittelbarkeit gibt es deswegen keinen Zugang, weil, wie Cassirer (1960:39) formuliert, «der Mensch [...] in einem symbolischen und nicht mehr in einem bloss natürlichen Universum [lebt].»<sup>139</sup> Dieses Universum wird nicht nur durch Sprache geordnet und organisiert, sondern durch die menschliche Fähigkeit zur Artikulation immer wieder neu geschaffen: «Mit der Artikulation bricht die Sprache an: mit ihr beginnt das gesprochene Wort als eine aus der Leidenschaft geborene Institution» (Derrida 1983:416). Es ist eine solche Leidenschaft, die sich im Wollen des Mündels manifestiert, um sich Sprache und Schrift zur Erlangung von Vormundschaft sowie zur Bewältigung der Welt anzueignen.

---

<sup>139</sup> Aufgrund dessen, dass der Weg ins Paradies versperrt ist, spricht sich Rousseau im *Contrat social* (1762/2012b) für eine staatliche Ordnung aus. Diese versteht er als eine Form von Schutz, um die ursprüngliche Freiheit des Handelns innerhalb einer bestimmten Ordnung zu sichern. Spelsberg (2013:69) macht auf den entscheidenden Punkt des Vertragszustandes aufmerksam, der darin besteht, «dass die Freiheit und Unabhängigkeit, über die der Mensch im Naturzustand verfügte, für die einzelnen Gesellschaftsmitglieder gewahrt bleiben.»

Liest man den Biss des Mündels in den Apfel als Ausdruck dieses Wollens sowie als eine erste Schriftsetzung, ist darin ein gewalttätiger Aspekt erkennbar. Dieser ist mit dem Eingreifen in das So-Sein der Welt und mit kulturellem Handeln zwangsläufig gegeben. Barthes (2006b:177) zufolge ist das Schreiben selbst gewalttätig: «Ja gerade das Gewalttätige am Schreiben trennt es vom Sprechen und enthüllt die Macht der Inschrift, das Lasten einer unumkehrbaren Spur.» In Bezug auf einen theologischen Sinnhorizont kann die Artikulation deshalb als eine Art «Sündenfall» aufgefasst werden. Die von der Gottheit zur Benennung der Schöpfung eingesetzte Sprache wird, wie Krämer (2008:183) argumentiert, vom Menschen grammatikalisiert und dient «fortan als ein pragmatisches Mittel für das Bezeichnen, Aussagen, Mitteilen und Erkennen.» Im Artikulieren entwendet der Mensch nicht nur das Lieblingsinstrument der Gottheit, sondern setzt sich selber als Vormund über die Schöpfung. Wie sich am Ende des Theaterstücks *Das Mündel will Vormund sein* erweist, «büsst» das Mündel für sein von der Leidenschaft getriebenes Wollen. Es badet am Schluss des Stücks nicht im Glück einer vormundschaftlichen Position, sondern findet sich in einer Art Wüstenei wieder und ist zur Selbststeuerung aufgefordert.

Im Figuren-Universum Handkes steht das Mündel nicht alleine im Spannungsfeld von Paradies und der gesellschaftlich-kulturellen Welt der Artikulation. Ein anderer «krachender Apfelesser» (Handke 1992:44) tritt in Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* auf. Hier ist der Apfelesser eine als «Unbestimmter» (ebd. 43) bezeichnete Figur. Auch diesem Unbestimmten wohnt, wie dem Mündel, ein Gewaltpotenzial inne. Er versetzt dem aus Mozarts und Schikaneders Oper *Die Zauberflöte* (1791/2012) bekannten Papageno mit einem Windelpack einen Genickschlag. Während der unbestimmte Schläger als «krachender Apfelesser» (ebd. 44) abgeht, bleibt Papageno reglos liegen (vgl. ebd.). Das krachende Geräusch des Apfelessens bildet die Geräuschkulisse zu der Gewaltanwendung gegenüber einer Figur, für die es, wie es im Libretto Schikaneders (2007:170) heisst, «das höchste der Gefühle» ist, «wenn viele Pa-pa-pa-pa-pa geno» und «Pa-pa-pa-pa-pa gena» um die Eltern herumspielen, damit sich diese «ihres Ebenbildes freun». Dieser optimistischen Wunschvorstellung von Eltern, sich dereinst an ihren «Ebenbildern» ergötzen zu dürfen, versetzt der Schläger einen gehörigen Dämpfer. Weder verbleiben die Kinder, Mündel und Nachkommen im putzigen Windelalter, noch begnügen sie sich zeitlebens mit der Unterordnung unter die elterliche Autorität.

Im Fall Papagenos ist der Charakter der Vogelmenschenkinder, die er in der Fortsetzung der *Zauberflöten*-Handlung mit Papagena zeugt, aus Goethes Fragment *Der Zauberflöte zweiter Teil* (1802/1993) bekannt. Sobald sie aus den Eiern geschlüpft sind, sieht sich Sarastro durch das fragwürdige Betragen von Papagenos Brut dazu aufgerufen, «[e]inige Worte über Erziehung» (Goethe 1993:238) anzubringen. In *Das Mündel will Vormund sein* ist es für Erziehung zu spät. Hier entscheidet sich das Mündel in einer späteren Szene dazu, den Vormund ‹auszuschalten› – oder zumindest von der Bühne zu verbannen. Wie in diesem Fall der ‹Genickschlag› genau ausgeführt wird, darüber schweigen sich die Regiebemerkungen aus.

Übertragen lässt sich das konflikträchtige Funktionsgefüge zwischen Mündel und Vormund, Vor- und Nachkommen auch auf das Verhältnis von Dramentext und seiner Reproduktion im Aufführungsmedium. Die Artikulation schriftlicher Dramentexte durch eine auktoriale Instanz ist pragmatisch auf den perlokutionären Effekt ausgerichtet, ‹Nachkommen› und ‹Nachspiele› in der Form von Inszenierungen zu zeugen. Wie Papageno, der sich auf die ihn anhimmelnden Ebenbilder freut, gehen die Verfasser dramatischer Texte davon aus, dass das Geschehen auf der Bühne jenem gleicht, von dem im Text die Rede ist. Aber auch wenn die Umsetzung auf der Bühne vom schriftlichen Text nicht abzuweichen verspricht, kommt sie nicht umhin, performative Lösungen für die schriftlichen Vorgaben zu finden. Die perlokutionären Nachspiele und ‹Nachkommen› des dramatischen Textes zeichnen sich durch Unkontrollierbarkeit, Eigenständigkeit und Formen der Mutationen aus. Darin besteht nicht zuletzt das primäre Steuerungsziel literarisch-dramatischer Texte. Diese sind darauf ausgerichtet, dass der Leser wie das Mündel «mit dem Zeichnen über das Buch hinaus[gerät]» (Handke 1969c:165).

#### **4.7 Aufstand gegen autoritäre Inszenierungen der Schrift**

Nach dem Buch-Zeitungs-Wettstreit zwischen Mündel und Vormund entzündet sich in *Das Mündel will Vormund sein* eine zweite konfliktgeladene Szene, die in Zusammenhang mit der Ordnung der Schrift steht. Handke orientiert sich dazu am Muster eines von Hierarchie geprägten Verhältnisses zwischen Schüler und Lehrer. Als der Vormund auf die Bühne kommt hat er «in der einen Hand [...] eine Pfanne mit glühen-

dem Weihrauch, in der andern Hand eine grosse weisse Kreide.» (Handke 1969c:172) Daraufhin geht der Vormund «zur Tür und fängt an, etwas oben auf die Tür zu schreiben.» (ebd.) Dabei handelt es sich um eine Formel aus drei Buchstaben: «K + M + B» (ebd. 173). Für jene, die mit dem Symbolgehalt der drei Konsonanten nicht vertraut sind, stellt die Formel entweder eine mehrdeutige oder nichtssagende Formel dar, da sie keinen Sinngehalt transportiert. Beim Nachsprechen erinnert die vom hinteren Gaumen ausgehende Reihung der Konsonanten zudem an ein Stottern oder an ein verstümmeltes Sprechen, in dem vermeintlich nur «warme Luft», d. h. Nicht-Sinn produziert wird.<sup>140</sup> Als eine mathematische Formel aufgefasst, fehlt der Buchstabenfolge das Gleichheitszeichen und damit eine «Auflösung» der Gleichung. Andere erkennen darin das «Akrostych der Heiligen Drei Könige <K(aspar)+M(elchior)+B(althasar)» (Baloch 2010:99) oder die Segensbitte, dass Christus das Haus segnen solle – C(hristus) M(ansionem) B(enedictat). Die drei Initialen schreibt man auch heute noch «zum Segen des Hauses und zum Schutz vor Unheil» (ebd.) mit geweihter Kreide auf die Haustüre.

Die Kreide, mit welcher der Vormund die Buchstaben an die Türe notiert, ist ein trockenes Zeichnungsmittel, mit dem «rasche Aufzeichnungen und Entwürfe» (Reith 2010:865) vorgenommen werden können. Was mit Kreide geschrieben wird, kann wie auf einer Schultafel einfach wieder abgewischt werden. Deshalb eignet sich dieses Schreibmittel einerseits dazu, Wissen zu vermitteln, das nicht für Jahrhunderte aufbewahrt werden muss, andererseits lässt sich der Schreibakt an der gleichen Stelle wiederholen. Auf diese Weise kann ein aus Kreide beschworener Haussegner immer wieder erneuert werden, wie es der Vormund mit dem Akrostych praktiziert. Diesen zu erbitten hat der Vormund auch allen Grund, deuten doch alle Zeichen darauf hin, dass sich die bestehende hierarchische Ordnung in seinem Haushalt nicht mehr lange wird halten können.

Der Vormund führt neben der Kreide auch Weihrauch mit sich. Mit diesem nebelt er den Raum nicht nur visuell, sondern auch olfaktorisch ein. Beim Weihrauch handelt es sich nach Buchberger et al. (1965:990) um einen seit der Antike bekannten Wirk-

---

<sup>140</sup> Das <k> wird als velares Plosiv im Hintergaumen artikuliert, gefolgt vom labialen Nasal <m>, zu dessen Bildung der Mundraum mittels der Lippen geschlossen werden muss. Um schliesslich das labiale Plosiv <b> zu bilden, wird im Mundraum Druck aufgebaut, der sich dann beim raschen Öffnen der Lippen entlädt (vgl. Duden 2016:22-25).

stoff aus dem Harz des Boswellia-Strauches und sei neben religiösen Zeremonien insbesondere auch für den Herrscherkult eingesetzt worden. Er habe zugleich der Ver- und Enthüllung der göttlichen Gegenwart gedient und Anbetung und Ehrung zum Ausdruck gebracht (vgl. ebd. 991). Der symbolische Wert des Wirkstoffes wird ebenfalls von der Gabe aufgerufen, die die Heiligen Drei Könige – oder die ‹Sterndeuter›, wie die Übersetzung in der Zürcher Bibel lautet (vgl. Bibel 2009, Matthäus 2,1-12) – zusammen mit Gold und Myrrhe dem Jesuskind darbringen. Die Szene im *Neuen Testament* gehört zu «einem der zentralen Andachtsbilder der Weihnachtszeit» (Baloch 2010:100). In *Das Mündel will Vormund sein* ist weder von weihnächtlich-freudiger Stimmung etwas zu spüren, noch lässt sich das Mündel als göttliches Kind bezeichnen, das die Rolle eines gnädigen Erlösers übernehmen könnte. Unverhohlen bringt es sein Missfallen zum Ausdruck, als der Vormund mit der Weihrauch-Kreideschrift-Zeremonie beginnt. Der Weihrauch des Vormunds hat die Funktion, die Buchstabenformel zu einer heiligen Schrift zu adeln. Das Brimborium, das der Vormund dazu veranstaltet, fordert Aufmerksamkeit ein und verfolgt als Überwältigungsstrategie das Ziel, kein Widerspruch laut werden zu lassen. Er inszeniert sich mit dem auch die katholische Messe eröffnenden Wirkstoff zum einen als eine mit dem Göttlichen in Verbindung stehende Autorität und zum anderen als Verwalter eines, «prestigeträchtige[n] Register[s] (etwa einer *heiligen* Schrift)» (Giesecke 2007: 162, Herv. i. O., Einf. SH). Eine geweihte Schrift ist sowohl für die Theologie als auch Handkes Vormund deshalb so attraktiv, weil sie gegenüber dem «Wesen der Welt als Veränderung, Bewegung, [...] *Fluss*» (Hohl 2014:71, Notiz 70, Herv. i. O.) etwas Feststehendes und Dauerndes entgegensetzen kann. Wird sie zum Gesetz erhoben, lässt sich damit Autorität behaupten und Herrschaft legitimieren.

In der Kirche fungieren Priester als Vermittlerinstanzen zwischen Inner- und Ausserweltlichem. Sie legen in einer Schriftreligion wie dem Christentum im Rahmen von Predigten den Sinn der Heiligen Texte aus, um den Mitgliedern ihrer Gemeinde den ‹rechten› Glauben beizubringen.<sup>141</sup> Das Schreiben des Vormunds mit der Kreide an der Türe wird durch die Weihrauchwolken mit einer Aura des Geweihten umgeben. Die Entscheidung, ob eine Äusserung Autorität besitzt, liegt nicht bei den Autoritäts-

---

<sup>141</sup> Nietzsche (1964:103) zufolge sind die Priester «die Schauspieler von irgend etwas Übermenschlichem, dem sie Sinnfälligkeit zu geben haben, sei es von Idealen, sei es von Göttern oder von Heilanden».

personen selber, sondern muss ihnen zuerkannt werden (vgl. Gadamer 1993:244, Weick 1985:30 sowie Kapitel 3. 9). Diese Bedingung ist, wenn man das Verhalten des Mündels analysiert, in dieser Szene des Dramentextes nicht gegeben. So kündigt das Mündel der anmassenden, autoritären Inszenierung seine Gefolgschaft und beginnt, kaum hat der Vormund die Kreide angesetzt, diese ihm vorgesetzte Instanz mit Kletten zu bewerfen.

In Handkes Theaterstück entfalten weder Weihrauch noch heilige Buchstaben die intendierte Wirkung, die etablierte Hierarchie aufrecht zu erhalten. Das Mündel macht während der ganzen Prozedur des Vormunds keine Anstalten, dem Schreibvorgang des Vormunds folgen, geschweige denn, diesen verstehen oder sich zum unterwürfigen Schüler degradieren zu wollen. Der Vormund fährt unbeirrt in seinem Tun fort «in seinem sehr langsamen Schreiben, das wir fast als Malen bezeichnen können» (Handke 1969c:172). Das Schreiben, das als Malen geschildert wird, gleicht der Darstellung des selbstvergessenen Figurenzeichnens des Mündels, als es ausgehend vom Buch mit dem Bleistift Figuren auf die Haut zu zeichnen begann. In der Kreide-Weihrauch-Episode des Dramentextes steht aber nicht der schöpferisch-spielerische Charakter des Schreibens, als vielmehr seine disziplinierende und didaktische Funktion im Vordergrund. Die Situation erinnert an Frontalunterricht und an den Modus autoritärer Wissensvermittlung. Das Mündel fährt mit dem Klettenwerfen fort, wobei es ihm nicht gelingt, den Vormund aus der Fassung zu bringen.

Die Schreibszenen münden in eine Totalblockade im Verhältnis zwischen Vormund und Mündel. Weder fordert das Mündel eine Erklärung bezüglich Sinn und Bedeutung der Buchstabenformel, noch macht der Vormund Anstalten, seine Zeichenproduktion erläutern zu wollen. Wie bereits im Wettstreit am Tisch mit Buch und Zeitung beendet der Vormund die Provokationen des Mündels, indem er es bloss mit seinem Blick fixiert. Hierauf hört das Mündel mit dem Klettenwerfen auf. Möglicherweise greift der Vormund aber auch zu drastischeren Mitteln. Handkes Regiebemerkungen lassen in diesem Moment die Bühne dunkel werden, weshalb über die Vorgänge, die sich im Nicht-Sichtbaren abspielen, nur gemutmasst werden kann. Da die Erzählinstanz «schweigt» erfährt der Leser nicht, was sich im Dunkeln ereignet. So könnte das Nasenbluten des Mündels, als das Licht wieder angeht, die Folge einer Gewaltanwendung durch den Vormund darstellen. Darin lässt sich eine weitere Eskalation

lationsstufe im Konflikt zwischen den beiden Figuren um ihre Position im hierarchischen Gefüge erkennen. Ob mit oder ohne Gewalt: dass der Vormund zur Festigung und Aufrechthaltung seiner Position zu Weihrauch und Herrscherkultpraktiken greifen muss, weist darauf hin, dass das Fundament seiner Autorität nicht mehr trägt. Das Kreide-Akrostych an der Türe hat seine Bedeutung verloren, da es vom Mündel nicht als ein heiliges Zeichen anerkannt wird. Wie sich im Fortgang des Bühnengeschehens zeigt, bietet die Buchstabenfolge tatsächlich keinen Schutz vor den Dämonen des Hauses, die, von Leidenschaft getrieben, an die Machtposition gelangen wollen.

#### 4.8 Ergebnisoffene Spiele als Steuerungsziel

Das Wollen des Mündels findet zu Beginn des Theaterstücks seinen Ausdruck im Apfelbiss. Dieser gewinnt, auf der Theaterbühne aufgeführt, Zeichencharakter und lässt sich als Vorform einer Schrift lesen, mit der das Mündel die Richtung seines (bissigen) Handelns <kommuniziert>. Im Verlauf des dramatischen Geschehens eignet sich das Mündel jene Sprache an, mit der es seinen Willen durchzusetzen vermag. Die Bühnenaktionen in *Das Mündel will Vormund sein* verweisen immer wieder metaphorisch auf das Gewaltpotenzial der Sprache, auch wenn kein einziges gesprochenes Wort fällt: «Wo gesprochen wird, wo Zeichen sind und agieren, da sind Gewalt, Herrschaft und Zwang im Spiel», wie Nägele (1981:224) Handkes Sprachkritik kommentiert. Diese Kritik liegt all jenen Episoden zugrunde, in denen der Zeichenwert und das symbolische Kapital verschiedener Schriftmedien verhandelt werden oder Schreibvorgänge zur Darstellung gelangen.

Nach dem Apfelbiss als eine Vorform der Schrift werden vom Mündel weitere Schriften hervorgebracht: Die erste entsteht, als das Mündel ausgehend von der Lektüre des Buches ins Malen und Zeichnen gerät. Später setzt sich die Zeichenproduktion mittels einer «Rübenschneidemaschine» (Handke 1969c:176) fort. Der Apfelbiss hat sich im Verlauf des Stücks zu einer Extremform des Schreibens gewandelt. Diese gelangt mit einer Apparatur zur Ausführung, die an eine Guillotine erinnert. Es herrscht nicht mehr «ein sonniger Tag» (ebd. 157) wie zu Beginn des Stücks, sondern «ein regnerischer Tag.» (ebd. 176) In dieser tristen Atmosphäre werden von Mündel und Vormund mit dem Schneidegerät Rüben und Kürbisse von ihrem Kraut getrennt. Der

Vorgang gemahnt an die Tötungsmethode des Guillotinierens – die «Schreibweise der Revolution» (Barthes 2006a:23, vgl. Primavesi 2008:36f.).<sup>142</sup> Allerdings lässt der Dramentext die Frage unbeantwortet, ob das Mündel den Vormund mit der Rübenschnidemaschine tatsächlich umbringt oder ob der Vormund später aus freien Stücken abdankt.

In der Episode, in der den Rüben das Kraut abgehackt wird, fungiert der Vormund wiederum als Lehrmeister. Hier wird er aber nicht in einer Rolle gezeigt, in der er mit Kreide und Weihrauch doziert. Ganz ohne inszenatorische Mittel bringt er dem Mündel den Umgang mit der Maschine bei: «Der Vormund wiederholt den Vorgang ausführlich, lehrhaft» (Handke 1969c:176). Dabei schaut das Mündel zuerst zu und übernimmt anschliessend die Arbeit selbstständig. Die Episode zeichnet strukturell die Szene nach, in der sich das Mündel ausgehend von seiner Lektüre des kleinen Buches das Lesen und Schreiben im Wettstreit mit dem Vormund aneignete. Nach einigen nicht sehr erfolgreichen Versuchen, hantiert das Mündel mit der Zeit immer sicherer an der gefährlichen Maschine. Als die Bühne dunkler wird, ist ein Geräusch zu vernehmen wie «ein sehr angestregtes Luftholen» (ebd. 177) oder «ein Röcheln» (ebd.). Die Bühne ist komplett dunkel geworden. Als das Bühnenlicht wieder angeht, ist der Vormund nicht mehr zu sehen und tritt von da ab auch nicht mehr auf. In Handkes Kurzgeschichte *Augenzeugenbericht* (1969a) aus dem Jahre 1965 ist es ein Schwachsinniger, der seinem Vormund gemäss dem Bericht eines Zeugen mit eben einer solchen Maschine den Kopf des Vormunds abschlägt (vgl. Handke 1969a:83f., Kastberger und Pektor 2012:76). Sollte das Mündel dem Beispiel des jungen Mörders tatsächlich gefolgt sein, dann hat es seine Lektionen an der Rübenschnidemaschine gut gelernt. Mit Schneiden und Schreiben hat es sich jene Praktiken angeeignet, womit alte Vormünder ausgeschaltet und neue Vormünder installiert werden. Hat sich der Wille des Mündels erfüllt? Die das Theaterstück abschliessende Szene gibt darüber weder Aufschluss noch Anlass zu einer triumphalen Feier.

In der Abwesenheit der Autorität des Vormunds und im Verlust des Gegners erweist sich die Entscheidung über eine bestimmte Richtung des Wollens als prekär. Weder

---

<sup>142</sup> Nach Nägele (1981:226) lassen sich die Auseinandersetzungen zwischen Mündel und Vormund gar «als Allegorie der Aufklärung lesen.» Auch Klessinger (2015:102) konstatiert in Bezug auf diesen Dramentext Handkes das Vorhandensein eines Revolutionsmotivs, das in ihrer Interpretation «zugleich als Krisensymptom politischen Theaters [erscheint]».

ist eine Instanz vorhanden, an der sich das Mündel messen könnte, noch verleiht irgendjemand oder irgendetwas dem Agieren Sinn und Kurs. Ebenfalls ist kein Schutzbefohlenen in Sicht, an dem das Mündel seine potenziell erlangte Vormundschaft exekutieren könnte. Bestimmte der Wille des Mündels, Vormund werden zu wollen, sein Tun, befindet sich die Figur jetzt, da sie als Vormund schalten und walten könnte, in einer Situation, die nach Selbstführung verlangt.<sup>143</sup> Der Damentext zeigt das Mündel in der letzten Szene nicht in einer siegesgewissen Pose des erfolgreichen Revolutionärs, sondern in seiner Ausgeliefertheit an das unentschiedene Offene. Dabei führt das Mündel eine zwischen Zen, Dada und Performance changierende Tätigkeit an einer mit Wasser gefüllten Blechwanne aus: «Es [...] lässt stehend, ohne ihn durch die Finger rieseln zu lassen, eine Handvoll Sand in das Wasser fallen.» (Handke 1969c:178) Dieser mehrdeutige Vorgang wiederholt sich mehrere Male, während die Bühne langsam dunkel wird und der Vorhang zufällt. Wie eine die ablaufende, die Lebenszeit messende Sanduhr strukturiert das Mündel durch das Fallenlassen des Sandes die Ödnis einer einsamen Existenz, deren lange Weile sich ins Unendliche auszudehnen scheint. Im Folgenden wird diese letzte Episode im Damentext unter zwei Aspekten näher betrachtet. Zum einen wird das Agieren des Mündels mit dem Sand als eine Schreibgeste interpretiert und zum anderen als die Produktion eines ästhetischen Kommunikats.

Der Sand verweist metaphorisch auf einen kommunikativen Zustand, in dem die Funktion sprachlicher Verständigung grundlegend in Frage steht. Wenn die soziale Welt und mit ihr das Kommunizieren in der Form des Sprechens und Schreibens ihre Selbstverständlichkeit verloren haben, kann die Wüste das Ziel einer Reise sein, um wieder Orientierung zu erhalten. Im literarischen Schaffen Handkes sind die Wüsten, Peripherien und Nicht-Orte oft als jene Gegenden entworfen, in denen ein Neu-Sehen und Neu-Sprechen möglich wird.<sup>144</sup> Zugleich besteht aber auch die Gefahr der Verinselung und des Verlusts der Orientierung. Zum Sinnbild eines lähmenden Zustands wird der Sand in Ludwig Hohls *Die Notizen* (1944/2014). Dort steht der Sand für das Reaktionslose schlechthin (vgl. ebd. 67f.). In der kommunikativen Wüste, in

---

<sup>143</sup> Die Behauptung, dass es in der Moderne nur noch Knechte gibt, diskutiert Lehmann (2013:97) in Bezug auf Hegels dialektische Überlegungen zum Verhältnis von Herr und Knecht.

<sup>144</sup> In Handkes Roman *Der Bildverlust* (2002) wird das Reich des Sandes zum Beispiel als Ziel einer Suchbewegung aufgerufen, als die Protagonistin einen arabischen Spruch liest: «Ich entfernte mich vom gepflasterten Boden, weg von der Menschenmenge, die sich dort drängte, und erging mich im Sand» (Handke 2002:281).

der Abwesenheit jeglicher Form von Verständigung, wird der Aufenthalt an diesem Ort zur Lebensbedrohung. Der Bedeutungsgehalt der Chiffre des Sandes ist zu einem hohen Grad von Ambivalenz geprägt und erinnert zeichenhaft auch an die Beisetzung der sterblichen Überreste in einer Beerdigungszeremonie.

Der Vorgang des Fallenlassens des Sandes in *Das Mündel will Vormund sein* findet als eine Umkehrung der sonst beim Schreiben üblichen materiellen Bedingungen statt. Das Mündel «schreibt» nicht mittels einer Schreibflüssigkeit, wie zum Beispiel Tinte, auf einem trockenen Beschreibstoff, sondern auf oder ins Wasser. Dieses Element stellt ein flüssiges Trägermedium dar, das keine Zeichen speichern kann. Jede ins Wasser gesetzte Schrift wird unweigerlich zersetzt und aufgelöst. Mit dem ins Wasser fallenden Sand legt das Mündel aber zumindest eine Spur. Diese produziert zwar nichts Lesbares, erlaubt aber den Schluss, es habe ein Schreiben und damit ein Kommunikationsversuch stattgefunden. Der Schreibgeste des Mündels sind Züge von Melancholie und Hilflosigkeit eigen. Der Zustand der Niedergeschlagenheit wird von Barthes (2008:33) als ein «Festsitzen im Treibsand» und «Tod im Schnecken-tempo» beschrieben. Durch die «Verabschiedung» des Vormunds hat sich das Mündel um den einzigen Partner gebracht, mit dem ein Gespräch möglich gewesen wäre. Nun findet es sich in einer gesellschaftslosen Wüste wieder, wo es die «Nichtigkeit des Wortes» (Rabbi Ivri nach Derrida 1976:107) erfährt.<sup>145</sup> Die Schreibgeste bringt damit ein langsames «Versanden» des Mündels zum Ausdruck.

In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* fungiert das Element «Sand» in zwei Szenen als Zeugnis einer Reisetätigkeit: So fallen bei einem die Bühne querenden Passanten Laub, Schotter, Sand und Steine aus den Kleidern (vgl. Handke 1992:13). Später tritt ein Wanderer auf, der aus den Schuhen «Kiesel und Sand [schüttelt]» (ebd. 45). Als er «eins wie das andere sich durch die Finger rinnen [lässt]» (ebd.), verwandelt er sich durch die Geste kurz in einen Wiedergänger des Mündels, das mit einer vergleichbaren Geste den Sand durch die Finger in das Wasser fallen lässt. Passant und Wanderer stehen in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* für Figuratio-

---

<sup>145</sup> Die Nichtigkeit des Wortes wird ebenfalls von einer signifikanten Szene im *Neuen Testament* dargestellt, als die Schriftgelehrten über eine Ehebrecherin ein Urteil fällen wollen. Jesus, der gemäss Assmann (2013b:26) in der Bibel nicht mit Schrift, Schreiben oder Lesen assoziiert wird, führt im Tempel auf dem sandigen Boden eine Schreibgeste aus. Die Schriftgelehrten sagen: «Im Gesetz aber hat Mose uns vorgeschrieben, solche Frauen zu steinigen. Du nun, was sagst du dazu? [...] Jesus aber bückte sich und schrieb mit dem Finger auf die Erde.» (Bibel 2009, Joh 8,5-6)

nen des Gehens und Reisens. Der zurückgelegte Weg hat sich als Ansammlung von sandigen Partikeln in den Kleidern und an den Körpern festgesetzt. Das Material fällt beim Ankommen von den Reisenden ab und tritt an die Stelle eines sprachlich formulierten Reiseberichts. Im Fall des Mündels steht der Sand ebenfalls für eine Art von Ankommen; allerdings nicht von einer Reise, die aus der Wüste herausgeführt hätte, sondern eine Reise, die (vorerst oder für immer) dort endet.

Es wurde weiter vorne die Behauptung aufgestellt, dass sich die Schreibgeste des Mündels an der Wanne mit Wasser auch als Herstellung eines ästhetischen Kommunikats aufgefasst werden könne. Das Künstlerische besteht in dieser Leseart der Szene zum einen in der Zwecklosigkeit der Handlung, da keine lesbare Schrift entsteht, und zum anderen in der Wirkungsweise des Spiels, dessen Regeln sich der Spielende zu unterwerfen hat. Die Orientierung am Spiel bildet als Haltung das Gegenstück zu einer Orientierung am Nutzen, «das grosse Idol der Zeit» (Schiller 1992: 559), wie Friedrich Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793-1795/1992) kritisch bemerkt. Schillers Spielbegriff meint nicht bloss eine zweckfreie Beschäftigung, sondern ein «Zustand der Wechselwirkung» (Solbach 2012:73). Dieser Zustand stellt die Bedingungen für die ästhetische Erfahrung bereit. Im physischen Spiel vollzieht der Mensch «den Übergang zum ästhetischen Spiele» (Schiller 1992:669). Wenn das Spiel als von Wechselwirkungen geprägter Prozess gelingt, wird der Mensch integraler Teil des Kunstwerks, da sein wahrnehmendes Wesen darin aufgeht.<sup>146</sup> Das Leidenschaftliche des Wollens hat im Spiel keinen Platz, weil es sonst nicht gespielt werden könnte. Im zwecklosen, kunstmässigen Schreiben mit Sand hat das Mündel also in gewisser Weise den Paradieszustand wiedererlangt, aus dem es sich durch seinen Artikulationswillen und seinen Hunger nach Vormundschaft und Befreiung aus der Unmündigkeit ab Beginn des Stücks herausbewegt hatte. Dass es für die «Kunst» mit ziemlicher Sicherheit über Leichen gehen musste und nun in seiner Einsamkeit gefangen ist, bleibt als Unbehagen der Szene eingeschrieben.

---

<sup>146</sup> In seiner Auseinandersetzung mit dem Herkules-Torso im Jahr 1759 beschreibt Winckelmann (2012:31) den Prozess als Verschlingung des Blickes des Betrachters: «So wie in einer anhebenden Bewegung des Meers die zuvor stille Fläche in einer lieblichen unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen, und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird: eben so sanft aufgeschwellet und schwebend gezogen, fliesset hier eine Muskel in die andre, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebet, und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verlieret sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.» (vgl. dazu auch Rancière 2013:23-46)

#### 4.9 Die Vormundschaft des Textes

Im Jahr 1966 tagten die Vertreter der *Gruppe 47* in Princeton. Bei dieser Gelegenheit äusserte Handke seine Kritik, dass der Glaube an eine vollständige Beschreibbarkeit der Welt naiv sei (vgl. Kastberger 2012:35f.). Zwei Jahre später entstand sein Dramentext *Das Mündel will Vormund sein*. In diesem Theaterstück lotet Handke die Möglichkeiten des Deskriptiven aus. Dazu setzt er ein narratives Verfahren ein, das der Darstellung des Erzählvorgangs bisweilen mehr Raum einräumt als dem effektiven Bühnengeschehen. Die geschehensvermittelnde Instanz berichtet nicht aus einer Position der Allwissenheit, sondern aus der Perspektive eines Beobachters, der die Ereignisse auf der Bühne registriert und kommentiert. Handke macht damit auch auf die kommunikativen Hürden aufmerksam, die sich aus der Wahl des Schriftmediums als Mittel der Steuerung ergeben, da sich das Wahrnehmbare der Sukzession von Sprache und Schrift zu unterwerfen hat.

Der Erzähler spielt in *Das Mündel will Vormund sein* seine Rolle wie ein Schauspieler, weshalb der Dramentext hin und wieder an jene «*ad spectatores*-Adressen» (Schöblier 2012:193) erinnert, wie sie von Schauspielern in Richtung Zuschauerraum geäussert werden. Durch diese Form der dramatischen Vermittlung wird zum einen die «Unsicherheit von Wahrnehmung und Deutung [...] stärker markiert» (Klessinger 2015:56). Zum anderen hält, um eine Formulierung Kiermeier-Debres (1989:110) aufzugreifen, die «Reflexion Einzug in die naive Geschlossenheit des Dramas». Drei Beispiele aus dem Dramentext Handkes mögen dieses narrative Verfahren veranschaulichen. Dieses ist geprägt von modalisierenden Wendungen sowie der Markierung des subjektiven Blickwinkels des Erzählers: (a) «Vor dem Bild des Bauernhauses sehen wir einen eigentümlichen länglichen Gegenstand stehen, von dem wir uns fragen, was er darstellen mag.» (Handke 1969c:157), (b) «Auf dem Hackklotz [...] erblicken wir eine Katze: wahrscheinlich wird sie beim Aufgehen des Vorhangs den Kopf heben und dann tun, was sie tut» (ebd.), (c) «Vor lauter Schauen haben wir fast übersehen, dass die Figur den Apfel schon aufgegessen hat.» (ebd. 159)

Was der Leser in Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text vom Geschehen erfährt, ist das, was ihm vom Erzähler mitgeteilt wird. Darin besteht das vormundtschaftliche Prinzip sprachlicher Vermittlung. Kolesch (2006:43) macht in Bezug auf

die Lenkung von Wahrnehmungsprozessen darauf aufmerksam, dass «wir vielfach erst durch mündliche Kommentare oder schriftliche Ergänzungen auf das aufmerksam gemacht [werden], was wir sehen sollen.» Diese Lenkungsfunktion von sprachlichen Informationen in den Prozessen des Wahrnehmens und der Konstruktion von Bedeutung wird vom Erzähler im Dramentext Handkes wiederholt thematisiert: Dazu gehören neben den modalisierenden Wendungen auch jene rhetorischen Mittel, wie sie im Beispielsatz (c) in der Formulierung enthalten sind, dass «wir fast etwas übersehen hätten» (vgl. Handke 1969:159). «Wir» sehen aber als Leser gar nichts, sondern höchstens das, was wir ausgehend von der Lektüre des Textes als Vorstellungsbild konstruieren und wohin wir durch das sprachliche Signal gesteuert wurden. Die in der ersten Person Plural stehende Äusserung «wir sehen» lässt sich als «pluralis majestatis» (Burkhardt 2009:566) auffassen.<sup>147</sup> Dieses rhetorische Mittel wurde und wird von Monarchen, Adeligen oder sonstigen Würdenträgern in Thronreden oder ähnlichen Kommunikationssituationen angewendet, um sowohl die eigene Autorität als auch den Unterschied in der sozialen Hierarchie zu betonen. Die Formulierung kann aber auch als «Hypotyposis» (Ueding 2014:1184) gelesen werden. Mit dieser rhetorischen Figur versucht der Sprecher seinem Publikum einen bestimmten Sachverhalt besonders eindringlich vor Augen – «sub oculos» (Coenen 1996:634) – zu stellen. Dieser Äusserungsmodus wird heute häufig in Radio und Fernsehen praktiziert, um Hörer und Zuschauer eine Kommunikationssituation vorzugaukeln, die nicht auf Differenz und medialer Vermittlung mittels Kamera oder Mikrofon beruht. Mit der Wendung «wir sehen» wird die Illusion kreiert, die Empfänger der Mitteilung seien direkt angesprochen und befänden sich mit dem Sprecher in einer vom personalen Prinzip bestimmten Kommunikationssituation. Die Eindringlichkeit, mit der Handkes geschehensvermittelnde Instanz von den Vorgängen berichtet, spiegelt sich ebenfalls im bisweilen sehr hohen Detailgrad von Beschreibungen. Diese werden von narrativen Ellipsen kontrastiert, die das Gegenprinzip zur detaillierten Deskription bilden. Das Elliptische stellt eine Einladung an die Leser dar, das Nicht-Gesagte zu ergänzen und eigene Schlüsse zu ziehen. Iser (1984:266) formuliert diesbezüglich: «Denn es kennzeichnet die Leerstellen eines Systems, dass sie nicht durch das System selbst, sondern nur durch ein anderes System besetzt werden können.» Das Vormund-

---

<sup>147</sup> Genette (2010:170) bezieht sich auf Proust, der solche direkten Leseransprachen als «unaufrichtig» bezeichnet hat, um darauf hinzuweisen, dass «jeder Leser, wenn er liest, ein Leser nur seiner selbst [ist].» (Proust nach Genette 2010:170)

schaftliche des Textes besteht also nicht nur im Zuviel, sondern auch im Zuwenig in Bezug auf die Informationsvergabe. Zur typo- und perigraphischen Markierung des Bühnengeschehens, das von nichts Sprachlichem vorgegeben wird, unterbricht Handke den Textfluss entweder mit Auslassungspunkten oder mit Leerzeilen, wie es im folgenden Abschnitt der Fall ist:

Er [der Vormund] nimmt seine Stellung ein. / Still, in sich versunken, hocken die beiden Figuren auf der Bühne. / Wir hören allmählich das Wasser im Teekessel summen . . . Die Geräusche entstehen, die entstehen, wenn Wasser erhitzt wird. [Es folgen zwei Leerzeilen] Das Mündel erhebt sich, holt die Kaffeemühle, setzt sich, setzt sich zurecht, klemmt die Mühle zwischen die Knie und fängt zu mahlen an. Wir hören das Knirschen . . . Das Mündel mahlt, in sich versunken . . . [Es folgen fünf Leerzeilen] (Handke 1969c:171, Auslassungen im Original, Einf. SH).

Aufgrund dieses Verfahrens, das dem Leser ganz bestimmte Angaben vorenthält, lässt sich aus dem Dramentext nicht erschliessen, weshalb der Vormund am Ende nicht mehr auftaucht, was das freudlos oder verloren wirkende Spiel des Mündels mit dem Sand bedeutet und welche Aktionen in jenen Momenten stattfinden, in denen der Teekessel summt oder die Bühne dunkel wird und nur noch röchelnde Geräusche zu vernehmen sind.

Aussparungen in der Geschehensdarstellung sind ein Mittel, um Spannung zu erzeugen. So gliedert sich der Dramentext in neun Abschnitte, die durch ein Dunkelwerden der Bühne voneinander geschieden sind. Bekannt ist dieses Vorgehen auch aus dem Film, der mit markanten Bildschnitten zu arbeiten vermag und durch das «Kappen bzw. das Verschleppen der Spannung [...] bewirkt, dass wir uns die im Augenblick nicht verfügbare Information über den Fortgang des Geschehens vorzustellen versuchen.» (Iser 1984:297) Im Theater kann dies nur umständlich durch das Ausschalten des Lichts oder das Zufallen-Lassen eines Vorhangs geleistet werden. Der «Suspense» ist eine Technik des «Aufschiebens» (vgl. Lehmann 2017:73). Damit wird auch in der Literatur bereits seit dem 18. Jahrhundert «Finalspannung» (Fill 2007: 233) bewirkt. Sowohl beim Zuschauer als auch beim Leser wird dabei unter Umständen ein Gefühl der Beklemmung hervorgerufen und eine bestimmte Erwartungshaltung aufgebaut. Die Autoren und Regisseure spielen auf diese Weise mit dem Wissen der Rezipienten, dass etwas passieren muss (vgl. Monti-Pouagare 2008:14). Auf den

oft in Horror-, Thriller- und Detektivfilmen eingesetzten Effekt (vgl. Dabala 2012:97) verweist Handke im Dramentext mit der Erwähnung des 1966 herausgekommenen und 1967 im deutschsprachigen Raum gezeigten Agentenfilms von Sergio Sollima *Requiem per un agente segreto* (deutscher Titel: *Der Chef schickt seinen besten Mann*) (vgl. Sollima 1966, Handke 1969c:161). Wie in diesem Werk von Sollima handelt es sich auch beim Dramentext *Das Mündel will Vormund sein* nicht im eigentlichen Sinne um Leerstellen, wenn das Licht im Raum ausgeht und nur noch das Atmen des potenziellen Mörders zu hören ist. Denn das Nicht-Sagen ist im Text, wie das Nicht-Zeigen im Film, artikuliert. Wie Iser (1984:266f.) aus wirkungsästhetischer Sicht zeigt, «steuern Leerstellen und Negationspotentiale [...] den sich entfaltenden Kommunikationsvorgang auf unterschiedliche Weise, wirken aber gerade deshalb im Endeffekt als kontrollierende Instanzen wieder zusammen. Die Leerstellen sparen die Beziehungen zwischen den Darstellungsperspektiven des Textes aus und ziehen dadurch den Leser zur Koordination der Perspektiven in den Text hinein: sie bewirken die kontrollierte Betätigung des Lesers im Text.» Der Text übt seine Vormundschaft über den Leser auch dann aus, wenn das ihm zugrundeliegende narrative Verfahren mit Aussparungen und Auslassungen operiert. So erzeugt beispielsweise der Suspense eine gesteigerte Form der kognitiven Aktivität bei den Lesern oder Betrachtern. Das vom Rezipienten konstruierte Vorstellungsbild, das er aufgrund seiner Erwartungshaltung in die Zukunft und auf ein noch zu Kommendes projiziert, kann ihn dabei auch in tabuisierte Zonen führen. Dabei gelangen jene Sachverhalte zur Erscheinung, die der Film oder der Text selber nie zeigen oder ansprechen würden, die aber in der Vorstellung Gestalt annehmen. Der Text hat aus einem lesenden Mündel einen Vormund produziert, der seinen eigenen Thriller schreibt und sich dabei als Produzent eigener dunkler Phantasien begegnet.

## 5 Wunschkonzert (Franz Xaver Kroetz)

### 5.1 Inhaltsübersicht zum fünften Kapitel

In Franz Xaver Kroetz' Dramentext *Wunschkonzert* (1972) sind es nicht zu Schreib- und Maltätigkeiten animierende Bücher wie in Peter Handkes *Das Mündel will Vormund sein* (1969), sondern Reklameschriften, Radiosendungen für Einsame, Teppichknüpfvorlagen, Fernsehillustrierte und Packungsbeilagen von Medikamenten, die das Geschehen strukturieren. Insgesamt lässt sich eine destruktive Wirkung konstatieren, welche die mediale Umgebung auf die Existenz der Protagonistin Fräulein Rasch hat. Die verschiedenen Medienangebote erweisen sich als Produkte eines ökonomischen Systems, das daran interessiert ist, die Rezipienten in der Rolle unselbständiger Konsumenten verfügbar zu halten. Das Vertrauen in einen Alltag, der prinzipiell ohne Gebrauchsanweisungen auskommt (vgl. Wilharm 2015:333), wird dadurch gleichsam ausgehebelt. Fräulein Rasch wird als eine Art Gegenfigur einer schöpferischen und selbstgesteuerten Arachne gezeichnet, wie sie von Ovid in seinen *Metamorphosen* (1. Jahrzehnt u. Z./2000) beschrieben wurde (vgl. dazu auch Kapitel 5. 6).

In Kapitel 5. 3 wird nach der Inhaltsübersicht (Kapitel 5. 1) und den Angaben zu Uraufführung und Rezeptionsgeschichte (Kapitel 5. 2) das narrative Verfahren Kroetz' vorgestellt, mit dem er das Geschehen schildert. Kapitel 5. 4 diskutiert die Wirkungsweise der Werbung. Dieser kommt als Mittel der Steuerung in der Ökonomie eine wichtige Rolle zu. Ausgehend von der Reklameschrift, die der Protagonistin zu Beginn des Stücks in die Hände fällt, wird dazu auch auf die Begriffsgeschichte der <Reklame> eingegangen. Das fünfte Kapitel (5. 5) ist dem Sendeformat <Wunschkonzert> gewidmet. Während der Radiosendung werden Elemente von Lenkung und Steuerung verwendet, die in der Gestalt von rhetorischen Formeln, Techniken der Illusionserzeugung und Rezipienten-Disziplinierung ihre Entsprechung im Schriftmedium haben. Mit der Textsorte <Gebrauchsanweisung>, dem medialen Format <Buch> sowie der Textmetapher <Teppich> werden in den Kapiteln 5. 6 und 5. 7 unterschiedliche Ausprägungen des Steuerungsmittels <Text> erörtert. Abschliessend wird der

Frage nachgegangen, ob der Dramentext Kroetz' ein Programm der Gegenlektüre zur Diskussion stelle.

## 5.2 Uraufführung und Rezeption

Der Dramentext *Wunschkonzert* entstand 1971 und wurde 1972 im Suhrkamp-Verlag veröffentlicht. Zur Uraufführung kam das Stück am 7. März 1973 am Württembergischen Staatstheater in der Regie von Istvan Bödy mit Elke Twiesselmann als Fräulein Rasch (vgl. Töteberg 1985b:330). *Wunschkonzert* gehört zu Kroetz' Erfolgsstücken, mit denen er in den 1970er- und 1980er-Jahren zu einem der meistgespielten deutschsprachigen Autoren sowie «zum wesentlichsten Vertreter einer neuen dramatischen Richtung – der des realistischen *«Volksstückes»* in der Horváth-Nachfolge – ernannt [wurde].» (Wendt 1974:94, Herv. i. O.)<sup>148</sup>

Das neue Volksstück bildet nach Usmani (1990:16) neben dem epischen Theater und dem Theater des Absurden eine prägende Gattung im Theater des 20. Jahrhunderts. In den 1960er- und frühen 1970er-Jahren fand eine intensive Auseinandersetzung der Dramenautoren mit einer sich vom Theater des Absurden absetzenden realistischen Ästhetik statt (vgl. Mattson 1996:20 und 32f.).<sup>149</sup> *Wunschkonzert* markiert den Abschluss einer ersten Schaffensphase des Autors Kroetz. Die Dramentexte dieser Zeit sind geprägt von Figuren in prekären Lebenssituationen und ihrer Unfähigkeit, die eigenen Umstände reflektieren und überwinden zu können. Dabei bildet in Kroetz' Werken die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Sprechweisen eine wichtige thematische Konstante (vgl. Panzer 1978:54, Riewoldt 1985:13). Hierzu gehört auch

---

<sup>148</sup> Den Bezug der Dramentexte von Kroetz zum so genannten *«Neuen Volksstück»* stellt die Mehrzahl der Studien, die sich mit dem Werk Kroetz' beschäftigen, her (vgl. Carl 1978:12, Hess-Lüttich 1985:299, Karpinski 2015:348, Mattson 1996:11f., Reinhold 1985:233f.). U. a. lassen die Autoren im Volksstück die so genannten *«kleinen Leute»* – eine höchst problematische Bezeichnung – sowie Aussenseiter oder randständigen Figuren in einer geläufigen oder *«künstlichen»* Mundart sprechen (vgl. Meurer 2007:85f., Wendt 1974:95f.). Jones (1993) arbeitet die literaturhistorischen Verbindungen zum Schaffen von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy auf. Bähr (2012) und Elm (2004) stellen in ihren Studien die Bezüge zur Sozialdramatik in den Vordergrund. Neben Kroetz widmeten sich dem neuen Volksstück auch Autoren wie Wolfgang Bauer, Wolfgang Deichsel, Rainer Werner Fassbinder, Marieluise Fleisser, Harald Mueller, Alun Owen, Harold Pinter, Werner Schwab, Harald Sommer, Martin Sperr, Peter Turrini oder Arnold Wesker.

<sup>149</sup> Wendt (1974:101) spricht in Bezug auf die Texte von Kroetz von der *«Wohnküchen-Dramatik»*. In entsprechenden Dramentexten werden die Situationen des Alltags quasi-dokumentarisch als *«Sozialprotokolle»* (ebd. 104) festgehalten.

das Nicht-Sprechen, das nicht nur Ausdruck einer desolaten ökonomischen Lage ist, sondern auch einer sozialen «Sprach-Not» (Wendt 1974:96, vgl. Hess-Lüttich 1985: 298).

Kroetz bezieht sich in dieser Zeit insbesondere auf das literarische Schaffen von Marieluise Fleißer und Ödön von Horváth. Wie ebenfalls in seinen anderen frühen Dramentexten liegt *Wunschkonzert* eine Dramaturgie zugrunde, die ein Spiel zwischen den einfachen, unspektakulären Vorgängen auf der Bühne und ihren tiefer liegenden sozialen und psychischen Implikationen in Gang setzt. Für Walther (1990:35) steht der Dramentext *Wunschkonzert*, den sie unter dem Blickwinkel einer «Ästhetik der Banalität» diskutiert, beispielhaft für die von Kroetz praktizierte dramatische Vermittlungsweise.

In den frühen 1970er-Jahren beginnt sich Kroetz stärker am epischen Theater Bertolt Brechts und dessen Lehrstücke auszurichten, um Möglichkeiten eines politisch engagierteren Theaters zu erproben (vgl. Mattson 1996:5, Reinhold 1985:244f., Riewoldt 1985:14f.). Carl (1978:23f.), Hein (1986:21f.) und Mattson (1996:2) machen darauf aufmerksam, dass sich die Ästhetik des Brecht'schen Theaters allerdings nur vereinzelt in Kroetz' Dramentexten spiegelt. Im Gegensatz zu den Stücken Brechts zeichnet Kroetz die Situation des Arbeitermilieus als ein Handlungsraum, in dem *keine* Möglichkeit einer grundlegenden gesellschaftlichen Veränderung mitschwingt.

In verschiedenen Kommentaren zum Stück wird darauf hingewiesen, dass *Wunschkonzert* auch eine soziologische Studie sei. Diese Einschätzung beruht auf der dokumentarhaften, scheinbar objektiv registrierenden Vermittlungsweise des Dramentextes, wie sie auch in Theaterstücken aus dem Naturalismus zur Anwendung gelangt. Die vorliegende Analyse von *Wunschkonzert* spricht sich gegen eine Auslegung des Stücks als eine Form von Dokumentartheater aus. Denn die Geschehensdarstellung ist von einer ganz bestimmten Perspektive auf die Funktionsweise des Medien- und Gesellschaftssystems geprägt. Sie registriert die Vorgänge nicht objektiv, sondern spitzt sie auf eine bestimmte Bewertung zu, was von Kroetz in seinen Vorbemerkungen zum Stück auch explizit gemacht wird. In diesem Zusammenhang ist auch auf die präskriptiven Deutungen zu verweisen, die Kroetz für seine eigenen Werke vorschlägt (vgl. Hein 1986:21, Karpinski 2015:348, Töteberg 1985a:284). Nicht nur in

Vorbemerkungen zu seinen Theaterstücken, sondern auch durch seine Mitteilsamkeit auf den medialen Bühnen der Öffentlichkeit (Zeitungen, Radio und Fernsehen) schuf Kroetz einen dominanten Subtext für die Rezeption seiner Texte.

Ab den 1980er-Jahren nimmt die Aufführungszahl der Werke von Kroetz langsam ab. Stücke von Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauss erobern die Bühnen (vgl. Hein 1986:7 und 13). Bis in die 2010er-Jahre wurde es noch stiller um den Autor. Einige Jahre lang hätte gar keine Bühne ein neues Stück von ihm produzieren wollen, wie Weidermann (2016:98) in seinem Artikel nach einer Begegnung mit Kroetz ausführt. 2017 war Kroetz schliesslich nicht als Autor, sondern als Schauspieler in der aus drei Folgen bestehenden Fernsehserie *Über Land* am ZDF zu sehen (vgl. Bogner 2017). Darin amtet er als Richter in der oberbayrischen Provinz und beschäftigt sich mit dem Fällen von Urteilen.

Die Dramentexte von Kroetz werden bis heute in- und ausserhalb Europas von Theatern auf die Spielpläne gesetzt. Usmiani (1990:166) stellt dabei einen rezeptionsgeschichtlichen Trend fest: So hätten sich die Inszenierungen anfangs an einem Photo-realismus orientiert, während sie heute eher versuchen würden, dem dokumentarischen Stil des Dramentextes mit theatralen und verfremdenden Mitteln eine alternative Ästhetik entgegenzusetzen (vgl. ebd.).<sup>150</sup> Auch ist es gut denkbar, dass das <neue Volksstück> im Zuge der aktuellen Debatten um nationale Identitäten sowie der politischen Auseinandersetzungen um die Gewinner und Verlierer von Globalisierung und Digitalisierung wieder an Attraktivität gewinnt, da es über das Figurenpersonal jenen eine Sprache zu verleihen vermag, die keinen der medialen Kanäle für ihre Bot-schaften usurpieren können.

---

<sup>150</sup> Von einer Umsetzung, die sich keinem photorealistischen Zugang bediente, berichtet beispielsweise Ben-Shaul (2017). Die von ihr besprochene Aufführung von *Wunschkonzert* fand 2009 in Tel Aviv, in der Wohnung des Direktors des Arab-Hebrew Jaffa Theatre vor zwanzig Zuschauern statt. Die Rolle Fräulein Raschs wurde gedoppelt und von einer palästinensischen und einer israelischen Schauspielerin gleichzeitig gespielt: «[T]he doubling of the protagonist and the casting and the clear use of Arabic and Hebrew (mediated by the sound of radio and television) evoke local Israeli-Palestinian coexistence and nationalist-religious politics of identity. This essential duality endowed the actual apartment with double meaning: each protagonist acted in her own fictional apartment while sharing a single domestic site.» (ebd. 247)

### 5.3 Steuerungszwänge einer ausdifferenzierten Gesellschaft

Die Medien in *Wunschkonzert* nehmen gemäss ihrer Darstellung im Dramentext Einfluss auf die kulturelle und gesellschaftliche Ordnung. Sie schaffen Distanz und stellen die Bedingungen für Vereinzelung bereit.<sup>151</sup> Als Produkte stehen sie für ein ökonomisches System, das aus der Wirkung der entsprechenden medialen Angebote Profit schlägt. Kässens (1985:269) zufolge geht es Kroetz in seinen frühen Dramentexten aus den 1970er-Jahren darum, wie die Menschen zubetoniert würden durch die «vom Sinn besetzten Orte der Sprache». Diese «Zubetonierung» manifestiert sich in *Wunschkonzert* nicht in jenen Sprachklischees und normierten Redeweisen, wie sie von Kroetz' Sprechstücken adressiert werden, sondern in der Sinnlenkung durch die Medien, die im Haushalt der Protagonistin Fräulein Rasch verfügbar sind. Die Illustrierten, Gebrauchsanweisungen und Knüpfvorlagen fesseln die Single-Frau an genau einzuhaltende Handlungsabläufe und operieren mit der Illusion, Sozialität stiften (Radio-Wunschkonzert) oder zu sinnhaftem Handeln anleiten zu können (Vorlagen und Gebrauchsanweisungen für Heimarbeiten). Auf die Idee, das postalische Prinzip zu ihrem Vorteil zu nutzen, um beispielsweise schreibenderweise aus der Isolierung auszubrechen, kommt Fräulein Rasch allerdings nicht. Exemplarisch für ihr Gefangen-sein, das auf ihren Umgang mit den verschiedenen medialen Formaten in ihrem Haushalt zurückzuführen ist, steht die Szene, in der sie an einem Teppich nach Vorlage knüpft und allmählich das Interesse an dieser Arbeit verliert. Als eine klassische Text-Metapher, worauf Ulrike Landfester in einem Gespräch vom 23. April 2018 hingewiesen hat, stehe der lustlos zu Ende geknüpfte Teppich von Fräulein Rasch für das ganze Elend dieser Figur: sie knüpfe nur auf Anleitung und genau deshalb bringe sie sich am Ende auch um. Vorläuferinnen von Fräulein Rasch finden sich in der Literaturgeschichte eine ganze Reihe, beginnend bei den mit Unzufriedenheit und Langleweiligkeit geschlagenen aristokratischen Stickerinnen oder den ausgebeuteten Textilarbeitern im 19. Jahrhundert (vgl. Janssen 2000:74, Muschg 2014:55). Die Bezüge zu einigen berühmten Weberinnen aus der Mythologie werden in Kapitel 5. 6, hergestellt.

---

<sup>151</sup> Die Gefahr der Vereinzelung als Merkmal moderner, ausdifferenzierter Gesellschaften ist ein Befund, den auch Döffel über zwanzig Jahre nach dem Erscheinen von Kroetz' *Wunschkonzert* in seinen Theaterstücken aufgreift. Für Fischer (2014) zeigt sich das Verschwinden zwischenmenschlicher Beziehungen besonders in jenen Theaterstücken des Autors von *Die Unbekannte mit dem Fön*, die um die Jahrtausendwende entstanden sind.

Der kommunikative Raum dieser Ein-Zimmer-Tragödie wird in Kroetz' *Wunschkonzert* hauptsächlich von den Eigenschaften des postalischen Prinzips der Kommunikation bestimmt (vgl. dazu auch Kapitel 3. 8): «[D]as Entferntsein voneinander» wie Krämer (2010:44) die «Grundbedingung des Kommunizierens» benennt, wird vom Dramentext überdeutlich dargestellt. Es gibt keine Kommunikationssituationen im Leben Fräulein Raschs, die nicht in irgendeiner Weise von Medien gestiftet oder beeinflusst wären. Die Stille als akustischer «Extremfall» ist in ihrem Haushalt nicht nur die Folge einer eremitischen, weltentsagenden Lebensführung, sondern Ausdruck für das Nichtvorhandensein jeglicher Sozialität. Darauf spielt auch der Titel mit dem Begriff «Wunschkonzert» an. Das Sendeformat bezieht sich auf den «Wunsch» einer Zuhörerschaft nach einem musikalischen Programm, das im gesellschaftlichen Rahmen eines «Konzerts» mit Anderen geteilt werden könnte. Die Zusammenstellung der Musik soll nur aus akustischen Wunschstücken bestehen, die einem gefallen, und die man hören will. Dabei tut der Wünschende zugleich sein (Hör-)Begehren gegenüber einer Öffentlichkeit kund. Des Weiteren kann der Titel aber auch als zynischer Kommentar zu einem massentauglich eingerichteten Medienangebot gelesen werden. Das Wunschkonzert erzeugt die Illusion, es handle sich um ein «Konzert», dabei sind die Hörer räumlich voneinander getrennt und werden an ihre Hörplätze gebannt. Die Wünsche werden nur im Medium des Radios laut. Die Hörer schweigen.

Die Geschehensdarstellung in *Wunschkonzert* wird durch die Merkmale einer extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählung bestimmt.<sup>152</sup> Diese Form der Vermittlung wird deshalb als «objektiv» empfunden, weil der Akzent auf der Geschichte und nicht auf dem narrativen Diskurs liegt (vgl. Genette 2010:142). Der Erzähler berichtet, was ein Beobachter sehen könnte, würde er durch eine Kamera oder ein Fenster in die Wohnung der vereinsamten Angestellten blicken. Dies geschieht auf eine distanzierte und scheinbar unbeteiligte Weise, ohne kommentierende oder modalisierende Diskurselemente wie beispielsweise in Handkes *Das Mündel will Vormund sein*. Die Regiebemerkungen begleiten die Handlungen der Protagonistin in streng parataktischer Form. Das, was sie fühlt und denkt, wird, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt. Auffällig wird diese Vermittlungsweise insbesondere dann, wenn sich Fräulein Rasch in Lektüren vertieft. Von den kognitiven Prozessen, die sich hier abspielen, ist ein

---

<sup>152</sup> Die Bezeichnung «extradiegetisch» bezeichnet die narrative Ebene, «heterodiegetisch» bezieht sich auf die Beziehung der Erzählinstanz zum erzählten Geschehen (vgl. Genette 2010:161).

aussenstehender Beobachter notwendigerweise ausgeschlossen. Nicht zuletzt spiegelt die sachlich-nüchterne Schreibweise Kroetz' ebenfalls die rigide Ordnung, von der Fräulein Raschs Lebenswelt bestimmt ist.

Die Single-Existenz der Protagonistin lässt sich auch als Spielform einer Familientragödie begreifen, wobei diese <Familie> nur aus einer einzigen Person besteht. Düffel (2009:92f.) weist in seiner Auseinandersetzung mit Familiendramen auf der Theaterbühne der Gegenwart darauf hin, dass es «die sogenannte alte Jungfer» immer schon gegeben hat, «aber erst das Lifestyle-Ideal des Singles hat diese solistische Lebensform attraktiv gemacht und von einer gesellschaftlichen Randerscheinung in den Rang einer erstrebenswerten Lebensmöglichkeit erhoben.» Vor diesem Hintergrund kann davon ausgegangen werden, dass die Angestellte Fräulein Rasch, sollte sie in aktuellen Inszenierungen auf der Bühne erscheinen, von der Regie mit anderen und weniger negativ besetzten Implikationen, wie sie dem Dramentext Kroetz' eingeschrieben sind, zur Aufführung gebracht wird.<sup>153</sup>

Im Gegensatz zu Dramentexten mit offeneren Vermittlungsmodi wie Handkes *Das Mündel will Vormund sein* oder Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* operiert Kroetz' Dramentext mit einem geschlossenen Modell der Geschehensvermittlung. Dies entspricht auch der stärkeren «Finalorientierung des Geschehens» (Korthals 2003:43, vgl. Scherer 2013:35). Zudem rufen die fünf als <Teile> bezeichneten Abschnitte die fünfaktige Struktur der Tragödie auf, wie sie seit der Renaissance als Idealtypus einer Dramenstruktur angesehen wird (vgl. ebd. 33). Das Geschehen in *Wunschkonzert* ist von einem erwartbaren Verhängnis bestimmt. Zur Katastrophe kommt es, als sich die Protagonistin am Ende des Stücks per Selbstmord aus dem Spiel nimmt.<sup>154</sup> Als Peripetie im Handlungsbogen lässt sich im dritten Teil des Dramentextes das Knüpfen des Teppichs nach der Heimarbeiteranleitung auffassen (vgl. Kroetz 1972:106f.). In dieser Episode werden bei Fräulein Rasch zum ersten Mal

---

<sup>153</sup> Neben der von Ben-Shaul (2017) beschriebenen Aufführung in Tel Aviv macht auch Karpinski (2015:351) auf zwei Umsetzungen des Textes in Wiesbaden und Madras aufmerksam, die sich dem Pessimismus und dem eindimensionalen Frauenbild im Dramentext widersetzen.

<sup>154</sup> Die Selbsttötung Fräulein Raschs gehört zu einem Erzählmotiv der Moderne, in der sich die unglücklichen Helden lieber erhängen, als weiter ihrer Routine zu folgen. In Maupassants Erzählung *Promenade* (1884/1979) ist es der Buchhalter Monsieur Leras, der sich nicht mehr der Stille seines Zimmers aussetzen will: «Et, songeant à sa chambre vide, à sa petite chambre propre et triste, où jamais personne n'entraît que lui [...]. Elle lui apparut, cette chambre, plus lamentable encore que son petit bureau.» (Maupassant 1979:131f.)

Ermüdungserscheinungen sichtbar. Der Erschöpfungszustand, hervorgerufen von einem Dasein, das nur nach Anleitung funktioniert, kann als retardierendes Moment verstanden werden, das «nach den Regeln des französischen Klassizismus in den Tod des Protagonisten mündet» (Scherer 2013:36).<sup>155</sup> Die stille Katastrophe der Single-Tragödie ereignet sich ordentlich und sauber, ohne Heroik, mit einer Überdosis Tabletten.

Kroetz hat sich dazu entschieden, seinem Damentext ein paar steuernde Hinweise vorzuschicken. Diese sind nicht dem Textraum der Regiebemerkungen, sondern dem Paratext zuzurechnen. Sie stellen eine Art «Gebrauchsanweisung» für die Lektüre des Damentextes dar. Darin argumentiert der Autor, dass Selbstmorde mit genau jener Ordnungsliebe vollzogen würden, von der auch das biedere, stumme und trostlose Leben Fräulein Raschs geprägt sei (vgl. Kroetz 1972:99). Die Darstellung des Selbstmordes von Fräulein Rasch versteht Kroetz als Kritik an einer Haltung, die sich nicht in «die revolutionäre Situation» (ebd.) begibt. Diese Passivität bereitet dem Autor zufolge die Grundlagen dafür, «dass die unmenschliche Ordnung, in der wir leben, aufrechterhalten werden kann und wir weiter darin leben müssen.» (ebd.) Im Anschluss an diese Hinweise zur Interpretation des Theaterstücks folgen Angaben zum Bühnenbild und zur Dauer sowie eine Beschreibung der Protagonistin Fräulein Rasch (vgl. Kroetz 1972:100f.). Die Aufführung des Damentextes soll gemäss den Vorbemerkungen Kroetz' den Zuschauer nicht provozieren, sondern «ihm Einsichten darüber [...] verschaffen, wie «armselig» das Leben des Fräulein Rasch ist» (ebd. 101). Derartige auktoriale Erklärungen zum eigenen literarischen Text beantworten dem Leser zwar die Frage, was der Autor mit seinem Werk sagen wollte. Gleichzeitig schränken die explizit gemachten Intentionen das «Spiel der Assoziationen» (Eco 1977a:184, vgl. Hejl 1991:107, Schmidt 1980: 104) ein, worin das eigentliche Wirkungsziel des ästhetischen Kommunikationsmodus gründet.

In der Rhetorik werden Äusserungen, die als einleitende Worte oder Publikumsansprachen die Interpretation der Zuhörer- oder Leserschaft lenken sollen, mit der Redefigur der «praeparatio» bezeichnet (vgl. Ueding 2014:1188). Wie Kiermeier-Deb-

---

<sup>155</sup> «Das retardierende Moment verheisst [...], dass dem bereits entschiedenen Ausgang zu entkommen sei, weil ein Ausweg aufscheint. Es bewirkt einen Spannungsabfall, der dennoch auf die Katastrophe zustrebt.» (Scherer 2013:36)

re (1989:110) solche Strategien ironisch kommentiert, bedarf aber eine «anständige Sache [...] keines Vorredners.» Die «Unanständigkeit» besteht darin, dass Leser oder Hörer durch rhetorische Mittel manipuliert, beeinflusst und in ihrer Wahrnehmung gesteuert werden. Anders als in *Wunschkonzert* flicht Kroetz in späteren Stücken wie *Dolomitenstadt Lienz* (1974), *Maria Magdalena* (1974) oder *Münchner Kindl* (1974) eine solche Kommentarebene gleich direkt in den Damentext ein. Vergleichbare Verfahren gelangen in der Erzähldramatik ab den 1990er-Jahren in verstärkter Weise zum Einsatz. Dies ist zum Beispiel auch der Fall in Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön*, wo die Texträume von Figurenreden, Regiebemerkungen sowie auktorialen Kommentaren ein Amalgam bilden.

#### 5.4 Steuerung des Begehrens: Reklame und Werbung

In der Marktwirtschaft fungiert die Werbung als eines der wichtigsten Steuerungsmittel, um auf Produkte und Dienstleistungen aufmerksam zu machen. Auf welchen Nährboden sie fällt, illustriert der erste Teil in Kroetz' Damentext *Wunschkonzert*. Das Geschehen setzt mit dem Nachhausekommen von Fräulein Rasch ein und stellt eine Folge von alltäglichen Verrichtungen dar wie Mantel-Ablegen, Fenster-Öffnen und Fernsehzeitschrift-Lesen (vgl. Kroetz 1972:102f.). In der Wohnung ist, wie es in den Vorbemerkungen zum Damentext heisst, «der «Geruch» von «Neckermann» und «Kunstgewerbe» überall gegenwärtig.» (Kroetz 1972:100) Bemerkenswert ist die allererste Handlung Fräulein Raschs, mit der die Figur von Kroetz für den Leser eingeführt wird: Nachdem sie von der Arbeit nach Hause gekommen ist, sucht sie «nach ihrer Post» (ebd. 102). Jedoch «findet» sie *nur* eine Reklameschrift» (ebd., Herv. SH). Dieses «nur» gibt der Desillusionierung Fräulein Raschs Ausdruck. Es ist anzunehmen, dass sie anstelle eines unpersönlichen Massenkommunikationsmittels einer Werbeabteilung auf eine direkt an sie gerichtete, Gemeinschaft stiftende Botschaft gehofft hatte.

Die Post, die keinen Brief für sie hat,<sup>156</sup> enttäuscht die an sie gerichtete Erwartung. Ohne schriftliche Nachricht wird die kommunikative Leere im Dasein von Fräulein Rasch nicht überbrückt. Dass ihre Hoffnung auf eine Überwindung von Differenz und gesellschaftlicher Isolierung nicht nur diesen einen Abend prägt, sondern sich durch ihre ganze Existenz zieht, darauf verweist u. a. ihre Berufswahl. Kroetz verpasst dem einsamen Fräulein das Berufsbild der «Angestellte[n] in einer Papierwarenfabrik.» (ebd., Einf. SH) Nicht zufällig ist sie dabei für ein Produkt zuständig, von dem das erfolgreiche Versenden von Botschaften im vordigitalen Zeitalter abhängt: «In der Abteilung Schreibbedarf <betreut> sie die Briefumschläge.» (ebd.) Mit dieser Tätigkeit stellt sie die Grundlagen für Verständigungsprozesse im postalischen Prinzip der Kommunikation bereit. Mit den Briefumschlägen lässt sich die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass ein Verständigungsgeschehen zwischen Sender und Empfänger überhaupt erst in Gang kommt und Nachrichten verschickt werden können. Anders als persönlich adressierte Briefe hat die Reklameschrift aber nicht die Funktion, Sozialität zu stiften, sondern einen Kaufentscheid herbeizuführen und ein Begehren nach bestimmten Produkten und Dienstleistungen zu erzeugen.

Aufmerksamkeit zu wecken gelingt der <Reklameschrift> umso erfolgreicher, je mehr sie die Zielgruppe bei ihrem <Schmerz> und ihren Bedürfnissen zu packen vermag. Dazu wird die Werbebotschaft auf «Satisfaktionsziele» (Rogge 2004:60) sowie auf die «*Weckung eines Wunsches* nach der Leistung» (Rogge 2004:62, Herv. i. O.) ausgerichtet. Iser (1984:296) zufolge «[arbeiten] gute Propaganda und gute Reklame [...] immer mit dem Leerstellentyp der offengelassenen, wenngleich gelenkten Ja/Nein-Entscheidung, denn nur dann vermag sich das gewünschte Resultat als ein Produkt des Rezipienten zu bilden.» (Iser 1984:296) Im Fall von Fräulein Rasch rührt das Bedürfnis nach Satisfaktion von den, wie Kroetz (1972:99) schreibt, «nichterfüllten Erwartungen, [...] aussichtslosen Hoffnungen, [...] kleinen Träume[n]» (Kroetz 1972: 99, Einf. SH) her. Mit diesen Begriffen beschreibt Kroetz in seinen Vorbemerkungen zum Dramentext die Befindlichkeit einer Gesellschaft, die von medial vermittelter

---

<sup>156</sup> Fräulein Rasch stellt mit ihrer Post-Enttäuschung eine moderne Wiedergängerin des lyrischen Ichs in Schuberts Liederzyklus *Winterreise* (1828/2015) dar. Im dreizehnten Lied *Die Post*, das den Auftakt zur zweiten Hälfte des Zyklus bildet, weckt das Posthorn beim Verliebten eine trügerische Hoffnung auf eine schriftliche Nachricht seiner Angebeteten. Als kein Brief eintrifft, führt der Weg des Wanderers, von Krähen, Irrlichtern und kläffenden Hunden begleitet, schliesslich zum Leiermann. Dieser steht auch für Fräulein Rasch am Ende des Theaterstücks bereit.

Kommunikation, der Dominanz des Kapitalismus sowie von Vereinzelung und Vereinsamung bestimmt sei.

In Ermangelung einer anderen Postsendung wird die Reklameschrift von Fräulein Rasch «genau» (ebd. 103) gelesen. Bei ihr lässt sich damit exakt jener «*Aufmerksamkeitsgrad*» feststellen, der nach Rogge (2004:62, Herv. i. O.) erforderlich ist, «damit Werbemaßnahmen überhaupt wahrgenommen werden und entsprechende Reaktionen auslösen können.» Welche Produkte oder Dienstleistungen von der Reklameschrift im Detail angepriesen werden, lassen die Regiebemerkungen Kroetz' offen. In den Vorbemerkungen kommentiert Kroetz des Weiteren, dass Fräulein Rasch u. a. wegen ihrer «lange[n] unfreiwillige[n] sexuelle[n] Enthaltbarkeit [...] besonders anfällig für Werbung und damit Konsum [ist]» (Kroetz 1972:101, Einf. SH). Der Autor verortet die Protagonistin mit diesem vereinfachenden und sexistischen Erklärungsraster im Kontext einer Konsumgesellschaft, in der Produkte, Dienstleistungen und Medienangebote nicht nur von den fehlenden sozialen Bindungen, sondern auch vom unerfüllten Sexleben der Einzelnen profitieren.<sup>157</sup>

Die Etymologie des Begriffs «Reklame» hängt aufs Engste mit dem Buchwesen zusammen. Das Wort ist aus dem Französischen (*réclame*) abgeleitet und meint «das Ins-Gedächtnis-Rufen» (Brockhaus 2006:773) sowie das übertriebene Anpreisen von Waren und Dienstleistungen (vgl. ebd.) oder «das Zurückrufen» (Duden 2014:690). Als Substantiv ist der Begriff im Deutschen seit dem 19. Jahrhundert nachgewiesen und bezog sich anfangs auf bezahlte Buchbesprechungen und später allgemein auf die Anpreisung von Waren (vgl. ebd.). Als Kommunikationsmittel kommt der Reklame in der Ausbildung der modernen Marktwirtschaft eine tragende Rolle zu (vgl. Nöcker 2014:2). Sie trägt zur Kundenbindung bei und wird zur Öffentlichkeitsarbeit eingesetzt (vgl. Gisevius 2014:238). Heute wird «Reklame» zumeist als Synonym für «Werbung» verwendet und bezieht sich vor allem auf den aufdringlichen Charakter entsprechender Medienangebote. Auch das Kunstwerk, das von den Produzenten als

---

<sup>157</sup> Einer anderen Reklameschrift gewährt Kroetz einen Auftritt in seinem Dramentext *Sterntaler* (1989a) aus dem Jahr 1977. Hier wird das Durchblättern einer Werbesendung mit dem aus dem epischen Theater Brechts bekannten Verfremdungsmittel des Songs untermalt. Dadurch wird der Vorgang der Rezeption von Angeboten der Werbung mit einem Hervorhebungsmerkmal versehen und erhält als dramatischer Gegenstand szenische Qualität. Auch in *Das Nest* (1989b) von 1975 führt Kroetz an der Figur von Martha vor, wie die Werbeindustrie ein von Konsum bestimmtes Denken prägt (vgl. dazu auch Kurzenberger 1978:14).

ein von der Ökonomie losgelöster Sachverhalt verstanden wird, operiert mit Techniken der Reklame. Im Buchwesen und der Literatur ist beispielsweise an die Formulierung von Titeln, an die Gestaltung von Umschlägen oder an den Mitabdruck von Buchbesprechungen zu denken. Der Kunstmarkt und mit ihm seine Erzeugnisse stellen alles andere als eine werbefreie Zone dar. Auch hier fungiert Werbung als eine Form der Kommunikation «mit der gezielt versucht wird, Einstellungen von Personen zu beeinflussen.» (Kloss 2012:6, vgl. Nöcker 2014:1)

Nicht zuletzt lässt sich die Funktion der Reklame mit den «Ordnungshilfen des alten Buches» (Kirchner 1953:405) beschreiben. So wurden in der Druckersprache bestimmte Hinweise als «*réclame*» (Duden 2014:690), «Reklamante» (Kirchner 1953:638), «Kustos» (ebd. 405, vgl. Rehm und Strauch 2007:270) oder, wie im Englischen, als «Catchword» (Vezin 1967:5, Fn. 2) bezeichnet. Dieses Mittel, das die Handhabung des Schriftmediums erleichtern soll, wurde im Mittelalter ab dem 11. und 12. Jahrhundert am Ende der Seite eines handschriftlichen Codex platziert (vgl. Vezin 1967:5-7, Rehm und Strauch 2007:365). Die *réclame* hatte die Funktion einer Gedächtnisstütze und bestand im ersten Wort oder der ersten Wortzeile der folgenden Seite. Sie diente zum einen dazu, dem Leser die Lektüre zu vereinfachen (vgl. Duden 2014:690). Zum anderen hatte sie in Form einer Zahl oder eines Buchstabens die korrekte «Aufeinanderfolge der Lagen [...] in einer Handschrift zu sichern» (Kirchner 1953:638, vgl. Rehm und Strauch 2007:270). An prominenter Stelle wird eine solche *réclame* in Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809/1994b) aufgerufen und in Bezug zum Begehren gesetzt.

Der auf die «Performativität von Büchern» (Ganz 2016:56) bezogene Satz «*tournez s'il vous plait*» (Goethe 1994b:429) aus den *Wahlverwandtschaften* (1809/1994b) macht auf einen grundlegenden Wirkungsmechanismus in der Werbung aufmerksam. Hier geht es darum, nicht nur den Empfänger mit dem Inhalt einer Botschaft zu koppeln, sondern auch ein Begehren zu erzeugen. Das Begehren eines Adressaten der Werbung ist Voraussetzung dafür, dass eine Mitteilung gehört oder gelesen und das Angepriesene geschaut und gekauft werden will. Goethe nutzt in seinem Roman die *réclame* zur Schilderung der Wirkung eines Lebenden Bildes auf die Zuschauer. Er verwendet das aus dem Buchwesen bekannte Organisationsmittel als Metapher, um den mit dem Begehren spielenden Effekt einer Kippfigur sowie einen Vorgang der

Desillusionierung zu beschreiben. Die äusserst redselige Figur Luciane, die in den *Wahlverwandtschaften* das Anwesen Charlotte und Eduards im Sturm in Beschlag nimmt, ist während einer Abendunterhaltung auf einmal zum Schweigen gebracht. Diese unerwartete Verkehrung ihrer Schwatzhaftigkeit in ihr Gegenteil des Stillseins kommt dadurch zustande, dass Luciane eine Rolle in einem *Tableau vivant* einnimmt. Dieses wird nach einem bekannten Bild des im 17. Jahrhundert lebenden, niederländischen Malers Gerard ter Borch (oder ‹Terburg› in der Schreibweise Goethes) eingerichtet. Das Lebende Bild zeigt Luciane in einer Rückenansicht.<sup>158</sup> Dazu muss sie ihren Redefluss unterbrechen, um die illusionistische Wirkung, es handle sich um ein ‹stummes› Bild, nicht zu zerstören.

Die Rückenansicht weckt bei einem der Zuschauer – ein, wie Goethe (1994b:429) schreibt, ‹lustiger ungeduldiger Vogel› – das Begehren, ‹einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen› (ebd.). An diesem Moment kommt die *réclame* ins Spiel: Denn hier lässt die Erzählinstanz diesen Zuschauer ‹die Worte› sagen, ‹die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt: tournez s'il vous plait› (ebd.). In dieser Szene ist die Ökonomie des Begehrens, mit der die Reklame operiert, exemplarisch anhand des performativen Handlungscharakters im Umgang mit dem Buchmedium dargestellt: Durch Signale auf der Vorderseite, die ein Versprechen nach einer Folge äussern, in der das Unsichtbare und Verdeckte beim Umdrehen der Seite zur Anschauung gelangen soll, wird eine Erwartungshaltung im Hinblick auf das zu Kommende aufgebaut. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass sämtliche Erzählungen und Erzählsituationen mit diesem Wirkungszusammenhang spielen. Denn wenn eine Geschichte erzählt wird, sind die ‹Sätze selbst [...] als Aussagen und Behauptungen immer Anweisungen auf Kommendes, das durch ihren jeweils konkreten Inhalt vorentworfen wird.› (Iser 1984:180)

Die Organisation des Buches nutzt die Mittel des Theatralen, um jenen Inhalten, von denen es spricht, eine effektvolle Bühne zu bieten: Dazu gehören: (a) die Einrichtung des Buchumschlags als geschlossener Hauptvorhang und Versprechen, (b) die Overtüren der entweder unbedruckten Vakatsseiten oder höchst kunstvoll gestalteten Fron-

---

<sup>158</sup> Die Nachstellung Lebender Bilder als gesellschaftliche Unterhaltung in der Goethezeit wird u. a. von Jooss (1999) untersucht.

tispizseiten, (c) die Einleitungsrituale aus Widmungen, Vorbemerkungen und Vorwörtern sowie (d) die Ermöglichung der Performanz des Seitenblätterns und des fortschreitenden Enthüllens. In ihrem Zusammenwirken bilden diese Strukturelemente den inszenatorischen Aspekt des Buchmediums aus, womit es zugleich Werbung in eigener Sache, d. h. seines Inhalts, betreibt.

Das Umschlagbild, wie es in Goethes *Tableau vivant* in Analogie zur Handhabung des Buchmediums aufgerufen wird, packt die Leser oder Zuschauer als *réclame* bei ihrem Begehren und ihrer Neugier. Vergleichbare Effekte werden auch von anderen Medien erzielt, wie im Fall von Klapp- und Faltbildern, Flügelaltären oder Faltmontagen (vgl. Ganz und Rimmele 2016). So weisen bei den Altartryptichen die Flügel aussenseiten auf das Verborgene und Unsichtbare hin.<sup>159</sup> Wird das Bild an hohen Feiertagen oder auf Wunsch zur privaten Andacht gedreht, dann erscheint die Vorderseite, «die reiche, strahlende, farbige ‹Hauptfläche› = das, was gewöhnlich verborgen ist» (Barthes 2005:99).<sup>160</sup> Zwar zeigt das *Tableau vivant* in den *Wahlverwandtschaften* (1809/1994b) bei seiner Auflösung die ‹schöne Vorderseite› von Luciane. Zugleich wirkt das Umspringen des Bildes desillusionierend, da sich Luciane wieder zur realen Person wandelt, die sich durch zielloses Treiben und lautes Geschwätz auszeichnet. Für Krämer (2008:115f.) beschreibt eine solche ‹Kippfigur› ein ‹symbolisch-diabolisches Doppelgesicht› innerhalb von medialen Vermittlungsprozessen. Diese können störende oder ausgleichende Wirkungen hervorrufen, Erwartungen erfüllen oder enttäuschen. Ein enttäuschender Effekt ist für die Reklameschrift in *Wunschkonzert* zu konstatieren: Sie erweist sich in der Darstellung von Kroetz als ein Kommunikat, das zwar ein Begehren aufruft, aber keinen Schmerz lindert und die Protagonistin Fräulein Rasch in ihrer Einsamkeit belässt.

Um mit dem Lateinischen *reclamare* in der Bedeutung von ‹dagegenschreien› oder ‹laute Einwendungen machen› (vgl. Georges 1985:2227) eine ältere Semantik von

---

<sup>159</sup> Die Innenseite eines Altars steht nach Rimmele (2016:19) für das ‹Verschlossene, auratisierend in Latenz Versetzte [...]. Innen liegen das Heilige, der Durchblick in den Himmel, das Innere der Seele, die tiefere Wahrheit, die Zeit der Erlösung, die erlösende Zukunft usw. Aussen findet sich ‹die Welt›, beziehungsweise [...] weitaus häufiger bereits eine vermittelnde Zwischenstufe zur Realwelt davor».

<sup>160</sup> ‹Wir befinden uns hier in einer Ideologie der ‹Tiefe›, des Erscheinenden und des Verborgenen. Das Verborgene = reich, das Erscheinende = arm. Protestantisches Thema» (Barthes 2005:100).

«Reklame» aufzurufen, löst die Rezeption der verschiedenen Medienangebote bei Fräulein Rasch am Ende des Theaterstücks eine Reaktion aus, die sich als stummes Reklamieren, Sich-Widersetzen und Protestieren zeigt. Die Einhaltung von Regeln, das genaue Arbeiten und überkorrekte Handeln nach Vorlage erweisen sich für die Protagonistin im Verlauf des Geschehens immer mehr als sinnentleerte Tätigkeiten. Sie entscheidet sich dazu, einen Kontrapunkt zu der von ihr selbst aufrecht gehaltenen und befolgten Ordnung zu setzen. Dazu handelt sie jenen Texten zuwider, die ihre Existenz in der Form von Reklameschriften oder Gebrauchsanweisungen zu steuern suchen. Ihr Reklamieren besteht darin, dass sie den schriftlichen Anweisungen aus einer Medikamentenschachtel *nicht* folgt und mit einer Überdosis Tabletten plus Champagner Selbstmord begeht.

Die Wirkung von Medien erscheinen in Kroetz' *Wunschkonzert* in einem äusserst kritischen Licht. Das «perlokutionäre Nachspiel» (vgl. Austin 1972:131), das Fräulein Rasch in Bezug auf ihre Rezeption verschiedener Medienangebote bietet, illustriert die Ambivalenz, die sämtlichen medial vermittelten, kommunikativen Vorgängen innewohnt. Die Folgehandlungen und Schlussfolgerungen lassen sich nicht kontrollieren oder voraussehen. Für den Sender bleibt der pragmatische Gebrauchskontext unbekannt, in dem die Rezeption der Medienangebote erfolgt. Fräulein Rasch «antwortet» auf die Botschaft der Reklameschrift, indem sie nicht auf die Aufforderung zum Kauf eines Produkts oder einer Dienstleistung eingeht. Sie zieht in der Form eines Befreiungsschlags oder einer Protesthandlung ihre eigene Konsequenz mittels eines tödlichen Medikamentencocktails. Der Akt des Selbstmords wird von Kroetz in den Vorbemerkungen als Schwäche seiner Protagonistin ausgelegt. Der Selbstmord könnte aber auch als Ausdruck von Souveränität gelesen werden: Indem sich Fräulein Rasch zur Selbststeuerung entscheidet, sich gegen die geltende gesellschaftliche Ordnung wendet und die leeren Versprechungen der Konsumgesellschaft von sich weist, lässt sie jene Stimmen, die ihr Begehren aus ökonomischen Interessen zu manipulieren suchen, ins Leere laufen. Allerdings deuten ihre Handlungen insgesamt eher auf einen Ekel bezüglich ihrer fremdbestimmten, von medialen Texten gesteuerten Existenz hin, was in Kapitel 5. 6 in Bezug auf ihr schwindendes Interesse am Teppichknüpfen nach einer Heimarbeiteranleitung zur Sprache kommen wird.

## 5.5 Mephistophelische Medienangebote: Begehrenssteuerung

Die Beurteilung der Wirkung von Medienangeboten lässt sich aus zwei unterschiedlichen Werten aus vornehmen. Eine kritisch eingestellte Haltung, wie sie dem Dramentext Kroetz' zugrunde liegt, fokussiert eher auf die das Gesellschaftliche auflösenden, manipulativen oder Intransparenz schaffenden Effekte. In seinem Artikel zu den wertkonservativen Positionen von Kroetz erörtert Töteberg (1985a:285, Einf. SH) diesbezüglich Kroetz' Verteidigung von «traditionsgebundene[n] Werte[n] und Lebensorientierungen (Heimat, Familie, Handwerk) gegen moderne Gesellschaftsstrukturen und technologischen Fortschritt». Die vorliegende Studie spricht sich dagegen für ein konstruktives, Wahrnehmungen ermöglichendes und Öffentlichkeit herstellendes Potenzial von Medien aus.<sup>161</sup> Der aus Regiebemerkungen bestehende Dramentext von Kroetz führt eine Protagonistin vor, die nicht redet, weil sie alleine ist, und nicht reden *muss*, weil Medienangebote an die Stelle sozialer Interaktionen getreten sind. Dies wird insbesondere vor dem Hintergrund des titelgebenden Sendeformats des «Wunschkonzerts» deutlich. Hier findet das kommunikative Geschehen unidirektional über das Sendermedium Radio statt.<sup>162</sup>

Das Sendeformat «Wunschkonzert» gehörte spätestens ab den Kriegsjahren in den 1930er- und 1940er-Jahren zu den prägendsten Ereignissen im Zeitalter der neuen Massenmedien. Das Wunschkonzert sei, wie Koch (2003:168) festhält, fast so alt wie die Institution Rundfunk selbst.<sup>163</sup> Das Wunschkonzert am Radio, das Fräulein Rasch an ihrem Feierabend einschaltet, wird von Kroetz als ein ganz bestimmtes angegeben. Dazu fügt er eine durch Klammern von der Geschehensdarstellung abgegrenzte, als «Anmerkung» (Kroetz 1972:104) bezeichnete Passage in den Dramentext ein, quasi die Regiebemerkung zu den Regiebemerkungen:

---

<sup>161</sup> «In einer Gesellschaft», die gemäss einer Feststellung Wieners (1963:231) «für den direkten Kontakt ihrer Mitglieder zu gross ist, sind [...] die Presse – d. h. Bücher und Zeitungen –, der Rundfunk, das Telefonsystem, der Fernschreiber, die Post, das Theater, die Kinos, die Schulen und die Kirche» die Mittel, welche Zusammenhalt stifteten und Kommunikation stattfinden lassen.

<sup>162</sup> Das Radio etablierte sich als Rundfunk ab 1923 innerhalb eines Mediensystems, das noch von der «Schriftorientierung» (Krug 2010:13) geprägt war.

<sup>163</sup> Wunschkonzerte gab es in anderer Form bereits vor dem Aufkommen des Radios. Allerdings konnten sie noch nicht von den technischen Möglichkeiten profitieren und Stimmen und Informationen via elektromagnetischer Wellen durch den Äther schicken. Vor den neuen Medientechniken wurden die Wunschkonzerte von den auf Publikumsgunst bedachten Impresari auf Theaterbühnen und Orchesterpodien veranstaltet.

(Anmerkung: In Bayern gibt es am Mittwochabend um 19.15 Uhr die Sendung ‹Sie wünschen›? mit Fred Rauch, die sich vor allem, wenn sie speziell Unterhaltungsmusik und Schlager bringt [jeweils abwechselnd einmal Schlager und Unterhaltung, einmal Operette, einmal Oper] besonderer Beliebtheit erfreut. [...] Im ausserbayrischen Raum muss eine adäquate Sendung gefunden werden.) (Kroetz 1972:104, Einf. i. O.)

Diese mit Hörerbeteiligung operierende Sendung *Sie wünschen?* startete im Dezember 1947 und wurde von Fred Rauch ab 1949 bis 1978 rund 1'500 Mal moderiert (vgl. BR 2018, Krug 2010:78f.). Die Musikwünsche wurden per Post eingeschickt und erreichten den Moderator korbweise, sogar aus China, Hawaii und Vietnam (vgl. Gäbelein 2005, Wach 1997:31). In Bezug auf den Dramentext Kroetz' könnte die für Briefumschläge zuständige Angestellte Fräulein Rasch ohne ihr Wissen gar zur Hebamme einiger dieser Wünsche in Briefform geworden sein.

In den dreissig Jahren seiner Tätigkeit wurde Fred Rauch zu einer öffentlichen Instanz, wie zuvor die Stimmen von Heinz Goedecke und Wilhelm Krug (vgl. Koch 2003:236). Das Wunschkonzert *Sie wünschen?* gehörte in den 1950er-Jahren zu «einem wichtigen Wochenendvergnügen für die Hörer» (Dussel et al. 1995:130). Auch in den 1970er-Jahren, als Kroetz sein Theaterstück veröffentlichte, stand der Begriff ‹Wunschkonzert› immer noch für *das* Unterhaltungsformat schlechthin. Es wurde am Abend gesendet, dem privilegiertesten Sendeplatz, und «konkurrierte insofern mit Kino, Theater oder Oper.» (Krug 2010:17) Zwar vermag das Wunschkonzert in Kroetz' Dramentext noch seine Sonderstellung zu behaupten. Das Radio wurde aber als Leitmedium durch das Aufkommen der Privatstationen und des Fernsehens bereits ab Mitte der 1950er-Jahre und spätestens in den 1960er-Jahren allmählich in den Hintergrund gedrängt (vgl. Dussel et al. 1995:135, Krug 2010:43 und 104). Allerdings gelang es dem Radio in den 1970er-Jahren ein neues Publikum zu gewinnen, das seine Programme weniger am Abend, sondern tagsüber konsumierte (vgl. Kursawe 2004:195). Heute können die Musikkonsumenten ihre eigenen Wunschkonzerte via Streamingdiensten, digitalen Musikplattformen und Playlisten nach eigenem Belieben zusammenstellen, weshalb sich Wunschkonzerte in ihrer früheren Form überlebt haben und in andere Sendeformate aufgegangen sind.

Der Titel von Kroetz' Dramentext ruft nicht nur eine populäre Radiosendung auf, sondern erinnert zugleich an ihre Vorgängerin, die im totalitären System des Dritten

Reichs die Funktion hatte, eine «geschönte Wirklichkeit» (Koch 2003:1) zu präsentieren und als Teil der Propagandamaschinerie zu funktionieren (vgl. Bathrick 1997: 115). Die *Wunschkonzert*-Sendung unterstützte seit 1936 unter dem Motto «Sie wünschen – wir spielen, geholfen wird vielen» das Winterhilfswerk. Das erste Wunschkonzert dauerte fünf Stunden, es gab 1'200 Musikwünsche. Am 1. Oktober 1939 sei das erste Kriegswunschkonzert mit dem Schauspieler Gustav Gründgens am Mikrofon gesendet worden (vgl. Koch 2003:179).<sup>164</sup> Ab 1940 wurde es sonntags über alle Reichssender gesendet. Nach der 75. Ausgabe 1941 endete das *Wunschkonzert*, es folgte 1942 *Fortsetzung folgt* (vgl. Krug 2010:77). Koch (2003:223) vermutet hinter der Titeländerung ein «propagandistisches Kalkül» des Propagandaministeriums. Goebbels habe den Kultcharakter der Sendung erhalten und die Zuhörer nicht dadurch entmutigen wollen, dass zahlreiche mitwirkende Künstler entweder zur Truppenbetreuung entsandt oder zur Wehrmacht eingezogen worden waren (vgl. ebd.). Krug (2010:77) zufolge lässt sich der Begriff «Wunschkonzert» gar als «Synonym für Unterhaltungssendungen während des Nationalsozialismus» verstehen.

Im Vergleich zu den anderen Medienangeboten in ihrem Haushalt reagiert Fräulein Rasch auf die Wunschkonzertsendung äusserst positiv: «Sie hört sichtbar auf das Wunschkonzert und lacht, wenn Fred Rauch einen Spass macht.» (Kroetz 1972:105) Offensichtlich gelingt es diesem «phonozentrischen Dispositiv» (vgl. Epping-Jäger 2006:160) gemäss der Darstellung im Damentext eine räumliche und zeitliche Struktur zu schaffen, die die Illusion einer direkten Kommunikationssituation herzustellen vermag (vgl. ebd.).<sup>165</sup> Dazu setzt das Format inszenatorische Mittel ein. Zum Beispiel vermitteln die mündlichen Beiträge den Eindruck, das Sprechen des Moderators erfolge frei, dabei orientiert es sich oftmals an Texten. Krug (2010:17) spricht aus diesem Grund in Bezug auf die Wortbeiträge am Radio von «sekundärer Oralität». Das darin wirksame Moment der Täuschung beruht darauf, dass der Moderator vorgibt, mit seiner Zuhörerschaft zu kommunizieren und in einem Gespräch zu sein. Dies wird u. a. durch direkte Ansprachen an die Hörerschaft sowie rhetorische Mittel erreicht, wozu auch das bereits im Kapitel 4. 9 zu *Das Mündel will Vormund sein* besprochene *pluralis majestatis* gehört (vgl. Burkhardt 2009:566). Mit Formulierungen

---

<sup>164</sup> Etwas später als der Rundfunk wurde ab 1936 auch die Fernsehtechnik zu Propagandazwecken eingesetzt (vgl. Christians 2016:93).

<sup>165</sup> Epping-Jäger (2006) setzt sich in ihrem Aufsatz mit den politischen Implikationen der Macht- ausübung durch das Medium Radio am Beispiel der NSDAP als Rednerpartei auseinander.

in der Wir-Form wird ein gemeinschaftlich geteilter, sozialer Raum behauptet, der in Wirklichkeit auf einer grossen physischen Distanz zwischen Sender- und Empfängerposition beruht. Gegenüber den Sendeformaten im Radio steigert sich der illusionistische Effekt in Fernsehpräsentationen, indem zum Sprech- auch noch das Blickverhalten der Moderatoren dazu kommt. Durch den direkten Blick in die Kamera wird suggeriert, dass die Zuschauer *gesehen* werden können. Diese geben sich für die Dauer der Sendungen der Illusion hin, Teil eines kommunikativen Geschehens zu sein und aus dem «Nichtgesehenwerden» (Schneider 2013:144) befreit zu werden. Dabei sind sie zu den Akteuren auf der Fernseh Bühne sowie zu den Sprechern am Moderationspult im Radiostudio nicht direkt, sondern ausschliesslich über den medialen Kanal verbunden.

Anhand der Geschehensdarstellung in Kroetz' Dramentext lassen sich Parallelen zwischen dem Radioformat «Wunschkonzert» und der im vorhergehenden Kapitel diskutierten Reklameschrift ziehen. Beide Medienangebote operieren mit dem Versprechen, dass Wünsche erfüllt und ungestillte Bedürfnisse befriedigt werden können. Diese gründen bei Fräulein Rasch gemäss der Diagnose Kroetz' in den Vorbemerkungen in «unerfüllten Erwartungen, [...] aussichtslosen Hoffnungen, [...] kleinen Träume[n]» (Kroetz 1972:99, Einf. SH) sowie in ihrer Anfälligkeit «für Werbung und damit Konsum» (ebd. 101). Kroetz' Kritik richtet sich dabei an ein ökonomisches System, das er von einer «Sklaverei der Produktion» (ebd. 99) bestimmt sieht; eine Sklaverei, der Kroetz als Autor selber ausgesetzt gewesen sei «im spätkapitalistischen Kulturbetrieb» (Reinhold 1985:233).

Wie es in Kroetz' Vorbemerkungen zu *Wunschkonzert* heisst, gehört Fräulein Rasch zu jenen, deren «Leben und Dahinleben dem von Arbeitstieren gleicht.» (Kroetz 1972:99) In dieser gesellschafts- und kulturkritischen Perspektive befördern die medialen Formate wie das Wunschkonzert von Fred Rauch eine «Haltung im Stummsein» (ebd.). Dadurch werden die Konsumenten von der hegemonialen Ordnung vereinnahmt und ihrer Handlungsfähigkeit beraubt. Im Dramentext wird Fräulein Rasch als prototypische Mediennutzerin nicht in der Rolle einer Mitgestalterin gezeigt, sondern auf ihr blosses Empfänger-Sein festgelegt. Der Radiomoderator übernimmt im Haushalt Fräulein Raschs als ein technisches Organ das Sprechen, während sie Reklameschriften, Gebrauchsanleitungen und Knüpfvorlagen liest – und dazu schweigt.

Aus einer weniger von Pessimismus geprägten Warte in Bezug auf die Effekte des Mediensystems, kann dem kritischen Befund Kroetz' entgegengehalten werden, dass ein Nicht-Sprechen nicht zugleich Passivität und sklavenhafte Unterordnung bedeuten muss. Ein Grossteil der (bürgerlichen) Kunstrezeption erfolgt auf Rezipientenseite scheinbar stumm und ohne ein sichtbares Zutun oder Mitwirken. Doch stellen womöglich gerade Aktivitäten wie Zuschauen und Zuhören eine Rezeptionshaltung dar, die das kritische Reflektieren überhaupt erst erlaubt.<sup>166</sup>

## 5.6 ‹Handlungsvorlagen› und ‹Gebrauchsanweisungen› als Mittel der Steuerung

Neben dem Sendeformat ‹Wunschkonzert› und der Reklameschrift strukturieren auch verschiedene Gebrauchsanweisungen die Handlungen der Protagonistin Fräulein Rasch. Das Schaffen von Ordnung, das Festlegen eines Ablaufs sowie das Vorgeben eines bestimmten Tuns sind Wirkungsziele, die in besonderer Weise mit dieser Textsorte verbunden sind. Aufgrund der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung und der verstärkten Arbeitsteilung stellt Nickl (2009:8) fest, dass sich «in den letzten Jahrzehnten ein sehr viel stärkerer Bedarf an Orientierung, Erklärung und eben Anleitung» ergeben hat. Da Sender und Empfänger, Konsumenten und Produzenten nicht direkt interagieren, werden Anwendung und Nutzung von Dienstleistungen und Produkten auf medialen Kanälen vermittelt. Zur Textsorte ‹Gebrauchsanleitung›, die in Kroetz' Dramentext dargestellt wird, gehören: (a) eine «Fernsehzeitung» (Kroetz 1972:103). Diese stellt Übersicht über das Radio- und TV-Programm her und strukturiert die Handhabung des Medienangebots, (b) eine «Knüpfvorlage» (ebd. 106). Sie wird von Fräulein Rasch zur Anfertigung eines Wandteppichs verwendet (vgl. ebd. 106-108) sowie (c) die «Gebrauchsanweisung» (ebd. 110) in der Medikamentenschachtel für das Einnehmen von Tabletten. Jeder dieser Texte informiert über eine

---

<sup>166</sup> Auch Lehmann (2013:191) hebt das aktive Moment beim Zuschauen hervor: «Vielmehr ist die Suspendierung der (Re-)Aktion ein produktiver Moment, der sowohl dem Denken [...] als auch die ästhetisch intensivierte Wahrnehmung allererst ermöglicht. Die einseitig kritische Sicht auf das ‹blosse› Zuschauen ist jüngsten Datums und hat mit der Tendenz der medialen Öffentlichkeit der Massenmedien zu tun». Um das Publikum zu aktivieren, wurde zu verschiedenen Zeiten mit alternativen Rezeptionsbedingungen experimentiert. Primavesi (2008) diskutiert entsprechende Strategien in seiner Studie zum Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit um 1800. Die Konzeptionen der Theateravantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Fluxus-Bewegung in den 1960er-Jahren sowie die interaktive Medienkunst ab den 1990er-Jahren nehmen in ihrer je eigenen Weise auf diesen Diskurs Bezug (vgl. Kapitel 2. 5 und 2. 6).

bestimmte Ordnung und steuert den Ablauf von Aktionen. Die Gebrauchsanweisungen geben vor, in welcher Reihenfolge und unter welchen Prämissen Handlungen auszuführen sind. Der disziplinierende Aspekt zeigt sich darin, dass sich Fräulein Rasch akribisch an die Vorgaben hält, die sie von den Texten empfängt.

Für eine Person wie Fräulein Rasch, die auf Ordnung, Reinlichkeit, Korrektheit, Gründlichkeit, Genauigkeit, Sorgfältigkeit und Kontrolle bis zur Pedanterie bedacht ist, vermitteln die schriftlichen Pläne und Anleitungen Sicherheit. Das exakte Einhalten der Handlungsvorgaben verspricht, dass das Risiko des Scheiterns vermindert wird. In Kapitel 3. 6 wurde argumentiert, dass den planerischen und vorausschauenden Tätigkeiten in der Oikonomia eine Führungsmodalität zugrunde liege, womit die mit der Lenkungsaufgabe Betrauten versuchen würden, über die Zukunft zu verfügen. In diesem Zusammenhang erfüllen solche Texte wie Gebrauchsanleitungen das traditionelle Rationalitätskriterium des Wirtschaftens in beinahe idealtypischer Weise: kommt darin doch eine Handlungsorientierung zum Ausdruck, die nach Engels und Knoll (2012:10) «mit Intentionalität und dem gezielten Einsatz von Mitteln zur Erreichung eigennütziger Zwecke verbunden ist.» Im Gegensatz zum Vermittlungsmodus in der ästhetischen Kommunikation werden durch exakt zu befolgende Gebrauchsanweisungen abweichende Interpretationen vermieden. Das Risiko von Vieldeutigkeit, Unbestimmtheit oder Vagheit wird minimiert und Handlungsalternativen werden ausgeschlossen. In einem auf Reibungslosigkeit getrimmten gesellschaftlichen und ökonomischen System werden Aktivitäten, die sich nicht an entsprechende einschränkende Lenkungsvorgaben halten, als destabilisierende Faktoren gewertet.

Da Fräulein Rasch von den Vorgaben der Fernsehzeitungen, Knüpfvorlagen und Gebrauchsanweisungen erstmal nicht abweicht, anerkennt sie die Autorität der schriftlichen Anweisungen. Sie räumt ihnen Verfügungsmacht über ihre Existenz ein. Damit verkörpert sie jene von Kroetz in den Vorbemerkungen als «Dulden» (Kroetz 1972: 99) bezeichnete Haltung, wodurch «die unmenschliche Ordnung, in der wir leben, aufrechterhalten werden kann und wir weiter darin leben müssen.» (ebd.) Fräulein Raschs «Sklavenmoral» besteht darin, dass sie sich den Vorgaben der verschiedenen Gebrauchsanweisungen freiwillig unterwirft und die Intention hat, diese auch *genau* zu befolgen. Das Adjektiv «genau» taucht mehrmals im Dramentext im Zusammenhang mit Lektürevorgängen Fräulein Raschs auf. Nicht nur wird die Reklameschrift

*genau* gelesen (vgl. Kroetz 1972:103), auch für das Teppichknüpfen «schaut [sie] die Vorlage genau an» (ebd. 106), damit ihr keine Fehler bei der Handarbeit unterlaufen:

Nach einigen Aufräum- und Waschaktivitäten holt Fräulein Rasch «[v]om grossen Schrank [...] einen fast fertigen, selbst zu knüpfenden Teppich herunter. [...] dann geht sie zur Kredenz, öffnet eine Schublade und nimmt die Knüpfvorlage heraus. [...] Sie schaut die Vorlage *genau* an, [...] zählt die Knoten ab, fädelt ein, richtet sich alle Nadeln her und beginnt zu knüpfen. Sie arbeitet sehr sorgfältig, sehr *genau* und geschickt.» (Kroetz 1972:106, Herv. SH)

Das exakte Einhalten der Vorgaben sowie die Sorgfältigkeit und Genauigkeit im Befolgen des vorgeschlagenen Knüpfmusters führen zu einem Resultat, das exakt so aussieht, wie es die «Heimarbeiteranleitung» (ebd. 107) vorschlägt. Jegliche Abweichung, Ungenauigkeit oder Fehlerhaftigkeit wird dabei peinlichst vermieden. Der Teppich ist dann zwar fehlerlos gemäss der Vorlage, die Wahrscheinlichkeit, dass dabei etwas Unverwechselbares entstehen könnte, ist eher als gering zu veranschlagen. «*Es gibt keine Anweisung für die Ausübung der Kunst!*», würde Ludwig Hohl (2014: 283, Notiz 34, Herv. i. O.) Fräulein Rasch zurufen. Im Knüpfen nach Vorlage geht es nicht um Kreativität oder Selbstaussdruck, sondern um die Einübung von Fleiss, Beharrlichkeit und Ordnungsliebe.<sup>167</sup> Mit Blick in die Literatur- und Kulturgeschichte könnte Fräulein Rasch aber durchaus Vorbilder entdecken, die ihr einen alternativen Zugang zu einem von Vorlagen befreiten schöpferischen Tätigsein verschaffen würden. So lässt sich beispielsweise die Herstellung eines Gewebes als eine zentrale poetologische Chiffre für das dichterische Schaffen verstehen. «In der Spinnstube, wenn irgendwo, müsste sich der Schriftsteller am rechten Ort fühlen, denn hier wird seinem Hauptgeschäft vorgearbeitet, dem Weben von Texten – eine Tautologie, denn Texte sind Gewebe», wie der Schriftsteller Adolf Muschg (2014:51) die literarische Textproduktion beschreibt. Zu denken ist auch an all die Spinnerinnen und Weberinnen der antiken und germanischen Welt, wie Artemis, «die Göttin der Handwerkskünste» (Volkmann 2008:37), die Moiren, Parzen und Nornen, die am Schicksal der Menschen weben (vgl. ebd. 39-47), Penelope, Helena und Nausikaa in Homers *Odyssee* (2016/ zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts v. u. Z.) sowie die zahlreichen Gewebewirkerinnen in Märchen und Sagen (vgl. Volkmann 2008:57-106). Tätigkeiten wie

---

<sup>167</sup> Diese (Un)Tugenden werden ebenfalls in Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* zur Sprache gebracht, wo eine grosse Sorge des Ich-Erzählers darin besteht, in der Orthographie zu versagen (vgl. Düffel 1997:65).

«Spinnen, Weben, Sticken, Nähen [...], die der Herstellung von Kleidung dienen» (Landfester 1995:70) stehen in dieser Perspektive für die Textproduktion und das literarische Schaffen selbst: «Die Gewebemetaphorik umgreift vielmehr neben dem Gesetz natürlicher Schöpfung gerade auch die Mechanismen künstlicher Sinnstiftung, insofern das Weben zwar als Metapher für Naturgesetzlichkeit eingesetzt werden kann, aber in erster Linie immer eine Kulturtechnik ist.» (ebd.150) Mit Fräulein Rasch als Teppichknüpferin lässt sich ebenfalls eine prominente Verbindungslinie von Kroetz' Protagonistin zu Ovids Arachne aus den *Metamorphosen* (1. Jahrzehnt u. Z./2000) ziehen. Dort willigt Arachne in einen Wettstreit mit Pallas Athene ein. In dessen Verlauf kreiert sie mit ihrer Kreativität und Kompromisslosigkeit ein Gewebe, das der Arbeit der Göttin weitaus überlegen ist. In den gewobenen Bildern bringt sie, was ihr dann zum Verhängnis wird, die «Verbrechen der Götter» (Albrecht 2014:115, vgl. Muschg 2014:21f.) zur Darstellung. Die Göttin zerstört schliesslich Arachnes Werk, worauf sich die Weberin erhängt, um sich der Verfügungsgewalt von Pallas Athene endgültig zu entziehen. Wie Harich-Schwarzbauer (2015:156) in ihrem Kommentar zu dieser Episode festhält, resultiert diese Reaktion Arachnes aus ihrem Bedürfnis nach einem autonomen Sein. Arachne weigert sich, sich vom Götterwillen oder sonst einem vorgegebenen Schicksal fremdbestimmen lassen. Dieses Reklamieren auf Autorschaft und Selbststeuerung stellt aus der autoritären Perspektive der Götter eine ungeheuerliche Provokation dar. Arachnes Selbstmord wird dadurch vereitelt, dass sie im letzten Moment in eine Spinne verwandelt wird. Sie behält ihre Fähigkeit des Webens, aber als Künstlerin ist sie mundtot gemacht. Ihr Handwerk ist neutralisiert und damit für die göttlichen Autoritäten ungefährlich. Den aufmüpfigen und selbstbestimmten Charakter Arachnes besitzt Fräulein Rasch nicht. Sie knüpft auf Anleitung und nach Vorlage, weshalb dieses Weben weder zum «Erlösungswerk» (Volkmann 2008:165), noch zu einem Gewebe taugt, das in irgendeiner Form für die Single-Frau das Sprechen übernehme und Ausdruck einer gelingenden Sinnproduktion wäre. Kroetz' Protagonistin erinnert in dieser Haltung somit eher an das traurige «das Lied der Weber» (Muschg 2014:55), deren Elend darin bestand, dass sie «in Webstuben gesperrt [wurden], wo sie um einen Gotteslohn arbeiten und sich dafür wohlfeile Witze gefallen lassen mussten. Weben und Elend gehören zusammen, bis heute, wo man, weit weg, zu Bedingungen weben lässt, unter denen die Arbeiterinnen Leben und Gesundheit hergeben, damit uns ihre Produkte nichts kosten.» (Muschg 2014:55)

Das lieblos und rasch fertig geknüpft Werk in *Wunschkonzert* steht exemplarisch für Fräulein Raschs Unvermögen aus ihrer Situation auszubrechen. Das Bewusstsein, dass ein Leben nach Anleitung zu keiner gelingenden menschlichen Existenz führt, dämmert Fräulein Rasch mitten in der Knüpfarbeit. Anstatt mit Hingabe an der Fertigstellung des Teppichs weiterzuarbeiten, ebbt ihr Eifer ab: «Allmählich beginnt das Interesse an der Arbeit sichtlich abzuflauen» (Kroetz 1972:107), wie es in den Regie-bemerkungen heisst. Auch scheint die Begleitmelodie des Wunschkonzerts nicht mehr das passende Hintergrundgeräusch abzugeben, weshalb Fräulein Rasch zum Radio geht, um es etwas leiser zu stellen (vgl. ebd.). Der endgültige Bruch mit ihrem bisherigen Leben wird jedoch nicht von Reklameschriften, Gebrauchsanweisungen oder Radiosendungen ausgelöst, sondern vom Königsmedium ‹Buch›. Anders als im Fall von Handkes Dramentexten, in denen das Medium ‹Buch› ein Mehr-Sehen bewirkt (*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*) oder zum Auslöser schöpferischer Produktionshandlungen wird (*Das Mündel will Vormund sein*), führt dieses Medienformat in *Wunschkonzert* zu einer radikalen Protesthandlung. Das Buch bewirkt bei ihr einzig ein lähmendes Starren, worauf sich Fräulein Rasch am Ende des Theaterstücks den tödlichen Medikamentencocktail mixt – ironischerweise ebenfalls unter Berücksichtigung einer Gebrauchsanweisung aus der Medikamentenschachtel, der sie dann bewusst zuwiderhandelt. Der Sekt, mit dem sie die Tabletten schluckt, steht darüber hinaus als Chiffre exemplarisch für eine Orientierung an Konsum und Exzess, wie sie von der Reklame glücksverheissend propagiert wird.

## 5.7 Programm der Gegensteuerung

Die Eigenschaft des Wahrnehmbar-machens, welche diese Studie als zentrale Wirkungsweise erachtet, wenn Texte als Mittel der Steuerung zum Einsatz gelangen, zeigt sich in Kroetz' Dramentext von ihrer destruktiven Seite: So wird Fräulein Rasch über ein Buch auf die komplette Leere und absolute Aussichtslosigkeit ihrer Lage hingewiesen. In *Wunschkonzert* löst es bei Fräulein Rasch eine Art Mikro-Epiphanie mit fatalen Effekten aus. Davor ist die Sendung am Radio zu Ende gegangen und die Protagonistin hat das Gerät ausgeschaltet. In einer Theateraufführung wird in diesem Moment die von keiner Radiosendung übertünchte Stille von den Zuschauern überdeutlich wahrzunehmen sein. Fräulein Rasch legt sich ins Bett und «nimmt das Buch

zur Hand» (vgl. Kroetz 1972:110). Während Reklameschrift und Teppichknüpfvorlage von ihr *genau* gelesen wurden, bewirkt das Buch bloss noch ein Vor-sich-Hinstarren:

Sie nimmt das Buch zur Hand, sucht das Lesezeichen, findet es, liest aber nicht, sondern starrt vor sich hin. Das dauert ziemlich lange. Dann legt sie das Buch weg, blickt noch einmal im Zimmer umher und löscht das Licht. (Kroetz 1972:110)

Dieses an einen Kurzschluss oder an eine psychische Blockierung erinnernde Verhalten Fräulein Raschs kann nicht vom Textinhalt hervorgerufen sein, da Fräulein Rasch das Buch ja nicht *liest*. Vielmehr scheint bereits die Haptik des Buches das Starren bewirkt zu haben. Der Dramentext Kroetz' spielt dabei auf das symbolische Kapital an, das diesem Schriftmedium zugesprochen wird.<sup>168</sup> Was allerdings Fräulein Rasch beim Halten des Buches und im Starren sieht oder denkt, erfahren Leser und Zuschauer durch den Dramentext nicht. Kroetz operiert dazu mit einer elliptischen Informationsvermittlung, wie sie auch Handke in *Das Mündel will Vormund sein* einsetzt, wenn die Regiebemerkungen die Bühne dunkel werden lassen und die Erzählinstanz zu dem, was *nicht* zu sehen ist, schweigt.

Wie allen Medienangeboten, mit denen Fräulein Rasch im Verlauf der Dramenhandlung konfrontiert wird, liegen auch dem Buch(text) pragmatische Zielsetzungen zugrunde, nämlich verstanden zu werden sowie Rezeptionshandlungen in bestimmte Richtungen zu steuern und Einfluss auf Wahrnehmungsprozesse zu nehmen. Dies ist die Intention jeder Form von strategischer Kommunikation, ob sie nun schriftlich vermittelt oder in einer mündlich-dialogischen Situation erfolgt. Der Buchkörper steht dabei paradigmatisch für die Wirkungsweise medial vermittelter Kommunikationsvorgänge, die auf dem postalischen Prinzip beruhen. Das von Buch und seinem Inhalt Mitgeteilte untersteht «fremder Weisung» (Krämer 2008:114). In diesem Punkt ist das Buch mit den Wirkungszielen von Reklameschriften und Gebrauchsanweisungen verbunden. Von «fremder Weisung» und unidirektionaler Kommunikation will

---

<sup>168</sup> Mehr als die Gebrauchstexte verfügt das gedruckte Buch nach Lobin (2014:73) über «eine Aura der Geltung» und steht für die «Gültigkeit seiner Inhalte.» Das Bücherlesen vermag die «üblichen Kommunikationskaskaden» (Hagner 2015: 23) zu unterbrechen, um einen Raum der Reflexion zu schaffen. Darüber hinaus fungiert es als «Erkenntnisinstrument» (ebd., vgl. Giesecke 2007:487) und «Wissensspeicher» (Hagner 2015:23).

Fräulein Rasch aber nichts mehr wissen, weshalb das Buch keinen Lektürevorgang auslöst. In Kapitel 3. 7 wurde darauf hingewiesen, dass schriftliche Texte nicht kommunizieren und abbilden können, sondern deiktisch auf Sachverhalte *hinweisen*, um Wahrnehmungen zu stiften. Worauf das Buch aus der Perspektive der Protagonistin in *Wunschkonzert* hinweist, ist das Fehlen jeglicher dialogischen und personalen Verständigung sowie auf das leere Versprechen der Medien, diese Lücke füllen zu können. Die <kommunikative Sollbruchstelle>, die das Auftreten des Buches in *Wunschkonzert* markiert, stellt sich in der Reaktion des Starrens der Protagonistin dar. Fräulein Rasch entscheidet sich im Anschluss an das Nicht-Lesen des Buches zum Selbstmord.

Mit ihrer Zurückweisung medialer Beeinflussung wendet sich Fräulein Rasch gegen das von der Gesellschaft vorgegebene Kulturprogramm. Dieses schafft – in Kroetz' medienkritischer Sichtweise – die Bedingungen von Vereinzelung, Differenz, unmenschlicher Ordnung, Lebensfeindlichkeit und Isolierung. Der <Ungehorsam>, die von der Norm abweichende und protestierende Haltung Fräulein Raschs zeigen sich darin, dass sie sich nach der Buch-Episode mit der Überdosis Tabletten für eine – wenn auch stille – Form eines selbstmörderischen *Exzesses* entscheidet. So steht der Sekt, mit dem sie die Tabletten einnimmt, für einen festlichen, ereignishaften und geselligen Rahmen. Dieser ist ihrem von Ordnung, Reinlichkeit und Selbstkontrolle geprägten Alltag diametral entgegengesetzt. Als Fräulein Rasch entgegen der empfohlenen Dosis die *nicht-verordnete* Menge Tabletten mit Sekt einnimmt, ist «auf ihrem Gesicht [...] plötzlich Interesse festzustellen.» (Kroetz 1972:111) Dieses Interesse war anlässlich der Gebrauchsanweisung <Teppichknüpfvorlage> abgeflaut. Erst in der Abweichung von der Norm stellt sich bei ihr das verloren gegangene Interesse wieder ein. Das Schöpferische besteht in der Mutation und in der Umwandlung des Gegebenen, wie es Arachne im Wettstreit mit der Göttin vorführt (vgl. Kapitel 5. 6). Darin manifestiert sich nicht nur ein fundamentales Prinzip der Evolution, sondern eines freien Handelns überhaupt: «Träger der Evolution ist ja nicht die genetische Kopie, die gewissermassen auf Nummer Sicher geht, sondern die unvorhergesehene, hoch gefährdete, aber auch zukunftssträchtige *Abweichung*, der Kehr- oder Fehl-

druck», wie es Muschg (2014:204, Herv. i. O.) formuliert.<sup>169</sup> Bedauerlicherweise geht Fräulein Rasch dieses Licht erst an der Schwelle zum Sterbenmüssen auf. Die Wendung «Pause, dann *Ende*» (ebd. 111, Kursivierung i. O.), mit der Kroetz seinen Dramentext beendet, lässt sich einerseits als performative Äusserung des Autors lesen. Mit dem Begrenzungswort «Ende» wird traditionellerweise der Schluss eines Theaterstücks angezeigt. Mit «Ende» ist aber in diesem Fall zugleich auch die Lebens-spanne der Bühnenfigur gemeint.

Wenn das Gegen-Lesen und das den Vorgaben Zuwiderhandeln mehr Interesse verspricht, stellt sich die Frage, ob auch der Dramentext ein entsprechendes Lektüreprogramm zur Diskussion stellt. Dieses spräche sich dafür aus, dass Leser den Widerspruch praktizieren sollen. Das Programm einer Gegen-Lektüre würde die Aufforderung beinhalten, Texte und mediale Angebote nicht als genau zu befolgende und nachzuahmende «Knüpfvorlagen», Gebrauchs- oder Regieanweisungen zu verstehen, sondern sie als Anlass zu einem eigenverantwortlichen Handeln aufzufassen. Da Kroetz in den Vorbemerkungen zur Befreiung «aus der Sklaverei der Produktion» (Kroetz 1972:99) auffordert, könnte dies auch als ein Appell an den Leser verstanden werden, sich gegen die «unmenschliche Ordnung» (ebd.) zu wenden, die von einer auktorial-autoritären Rede ausgeht, die für sich reklamiert, auf der richtigen Seite zu stehen.<sup>170</sup> Ob allerdings das Proklamieren einer solchen Rezeptionsstrategie den Intentionen Kroetz' entsprechen würde, ist aus mehreren Gründen zweifelhaft: Das von ihm mehrfach verwendete Adverb «genau» taucht nicht nur in Bezug auf das genaue Lesen von Reklameschrift und Teppichknüpfvorlage durch Fräulein Rasch auf, sondern auch in einem durch Klammern von den Regiebemerkungen abgesonderten paratextuellen und mit Ausrufezeichen markierten Appell an Regisseur und Darsteller: «(Man besorge sich bei der Inszenierung die *genaue* Heimarbeiteranleitung für Teppichknüpfen!)» (ebd. 107, Herv. SH). Diese im Imperativ stehende Anmerkung innerhalb der Regiebemerkungen fordert von den Rezipienten des Dramentextes die

---

<sup>169</sup> Verwandlungen, Mutationen und Transformationen stellen aus der Sicht einer hegemonialen Ordnung eine Gefahr dar, da sie das kontrollierte Normenrepertoire subvertieren. Dies kann auf der sprachlichen Ebene bis in die Metaphernbildung hinein beobachtet werden. Susan Sontags hat dies am Beispiel von Krebs und Aids diskutiert: «Krebs ist eine Metapher für das, was in hemmungsloser Weise energiegeladen ist; und diese Energien stellen die schlimmste Kränkung der natürlichen Ordnung dar.» (Sonntag 2005:60)

<sup>170</sup> «Allgemein gesagt, scheint mir alles, was Forderung, Anfechtung und Protest ist, immer langweilig und platt.» (Barthes 2002:160)

gleiche bis zur Pedanterie reichende Exaktheit, die auch das Elend der Protagonistin des Theaterstücks bildet.

Dass der Dramentext *Wunschkonzert* ‹genau› in der vom Autor intendierten Weise gelesen wird, sichert Kroetz in den Vorbemerkungen ab. Dies lässt darauf schliessen, dass Kroetz seinen Lesern nicht ganz traut. Vielleicht zu Recht, denn wie Karpinski (2015:356) in ihrem Artikel zur Rezeption von Kroetz' *Wunschkonzert* nachweist, gab und gibt es zahlreiche Aufführungen, die sich den Vorgaben des Autors widersetzen und alternative Lesarten des Dramentextes vorschlagen:

All these performances, although they took place in different cultures, at different times and with different actresses, share in common a refusal to portray woman as victim of the consumerist society, or as merely an object at the mercy of societal forces. The suicide was no longer depicted as an act of despair by an aging, lonely spinster whose life had been nothing but that of a beast of burden [...] Each performance, rather, gave confirmation of woman's right to choose, to take control of her situation and thereby gain subject status, even against the expectations of the director and the author. (Karpinski 2015:356)

Wie es die Gebrauchsanweisung aus der Medikamentenschachtel in *Wunschkonzert* illustriert, lassen sich die Wirkungen von Texten, die als Mittel der Steuerung in Vollzug gebracht werden, nicht determinieren oder voraussehen. Reklameschriften, Heimarbeiteranleitungen, Fernsehillustrierte, Bücher oder Tabletten-Beipackzettel machen ein bestimmtes Handeln nur *wahrscheinlicher*. Womöglich sind aber jene Texte, welche explizit ein *genaues* Befolgen einfordern, am allerwenigsten davor geeignet, dass den Rezipienten ein Begehren geweckt wird, sich den autoritär auftretenden Deklarationen und Imperativen entgegenzustellen.

## 6 Die Stunde da wir nichts voneinander wussten (Peter Handke)

### 6.1 Inhaltsübersicht zum sechsten Kapitel

Das Kapitel 6.3 widmet sich nach der Inhaltsübersicht (Kapitel 6.1) und den Angaben zu Uraufführung und Rezeptionsgeschichte (Kapitel 6.2) der dramatischen Geschehensdarstellung in Peter Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (1992). Darin kommt der Aspekt des ‚Worttheaters‘, die Theatralität von Sprache sowie der von der Schrift abhängige Vermittlungsmodus sehr stark zur Geltung. Der Dramentext Handkes gibt ein figurenredenloses Geschehen vor, das sich in einer mythischen Stunde entfaltet. In dieser kann nichts gewusst werden, weil das Lautwerden der Sprache vom Dramentext als ein erst in der Zukunft stattfindendes Ereignis inszeniert wird. Kapitel 6.4 beschäftigt sich mit der auch vom Titel aufgerufenen temporalen Ordnung des Geschehens. Die Vermittlung der dramatischen ‚Stunde‘ hängt von sprachlich-abstrakten Zeitbegriffen sowie von der zwingenden, sequentiellen Organisation des sprachlich-schriftlichen Diskurses ab. Auf die Schwierigkeit, Vorgänge der Wahrnehmung in Sprache zu übersetzen und sie damit überhaupt für Vermittlungszusammenhänge verfügbar zu halten, geht das fünfte Kapitel (6.5) ein. Das sechste Kapitel (6.6) diskutiert das der Geschehensdarstellung eingeschriebene poetologische Programm, wonach der Dramentext als eine Art ‚literarische Heilsbotschaft‘ eine Verwandlung der Welt herbeiführen könnte. Anschliessend widmet sich das Kapitel 6.7 der Motivik von Blindheit und Sehen. In mehreren Szenen ruft der Dramentext Handkes das Schriftmedium als Mittel der Herstellung von Sichtbarkeit auf. In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* werden Blinde sehend, Narren zu Begeisterten und die Indifferenten, wie im Fall der zwölf Schauspieler-Apostel, zu erleuchteten Liebhabern.

Anhand der brennenden Schriftrolle, die im Dramentext von dem aus Troja geflüchteten Äneas mitgeführt wird, kommt im achten Kapitel (6.8) das Potenzial von Texten zur Sprache, über Zeiten und Räume hinweg sprechend bleiben zu können. Das Kapitel 6.9 beschäftigt sich ausgehend von der Figur des Schreibers mit dem zauberischen Machtinstrument, über das ein Dichtermagier mit Schrift und Text verfügt. Damit kann er über das Erscheinen- und Verschwinden-Lassen einer ganzen Welt ge-

bieten. Im zehnten Kapitel (6. 10) wird mit dem Tempuswechsel vom Präsens zum Präteritum eine jener erzählerischen Strategien angeschaut, mit denen der Dramentext Handkes die Aufmerksamkeit des Lesers auf den narrativen Diskurs lenkt. Auffällig ist dieses Mittel im dramatischen Text, da sich eine Theateraufführung nur schwer mit einer ‹Vergangenheitsmarkierung› versehen lässt, wie sie die Sprache kennt. Die ‹Stunde› des Bühnenereignisses hat sich unweigerlich im Jetzt zu ereignen. Das letzte Kapitel (6. 11) geht auf die seherischen oder prophetischen Funktionen ein, die dem literarischen Äusserungsmodus zugeschrieben werden. Mit einem (fingierten) Spruch des Orakels von Dodona erinnert Handke im Paratext an eine der bekanntesten Wortorakel-Stätten der antiken Welt. Dort wurde den Sprüchen jener gelauscht, die als *Prophetes* zum Verkünden, Erklären und schriftlichen Aufzeichnen der Äusserungen des Orakels bestimmt waren (vgl. Wissowa 1957:798). Ihre Aufgabe bestand u. a. darin, auf die von den Orakel-Besuchern gestellte Frage ‹Was tun?› eine Antwort zu liefern.<sup>171</sup>

## 6.2 Uraufführung und Rezeption

Über zwanzig Jahre nach dem 1969 publizierten Theaterstück *Das Mündel will Vormund sein* veröffentlicht Handke 1992 mit *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* einen weiteren Dramentext, der ohne Figurenreden operiert und der, wie Narholz (2012:189) schreibt, einen ‹um alles Sprechen [...] gezogenen Raum› kreiert. In Teilen erinnert das darin geschilderte Geschehen an eine Prozession, wie sie als *Proagon* in der Antike zu Beginn der Festspiele durchgeführt wurde, bevor an den Tagen des Wettbewerbs das schriftlich vorgegebene, *gesprochene* Theatergeschehen mit den Aufführungen von Komödien und Tragödien einsetzte (vgl. Barthes

---

<sup>171</sup> Heute ist *Was tun?* u. a. als Titel einer Schrift Lenins bekannt, in der er die Frage 1902 an die Adresse der Weltrevolution richtete (vgl. Lenin 1902/1973). Muschg (2014:10) verweist mit Bezug auf Lenin auf Google, wo man heute auf eine solche Frage Suchhilfen angeboten bekäme. Ein weitaus anregender Weg wählt Bartlebooth in George Perecs Roman *Das Leben: Gebrauchsanweisung* (1978/2017), als er sich mit einem nach ästhetisch-willkürlichen Prinzipien strukturierten Projekt selber etwas zu tun gibt: ‹Die Idee hierzu war ihm gekommen, als er zwanzig Jahre alt war. Zuerst war es eine unbestimmte Idee, eine Frage, die er sich stellte – *was soll ich tun?* –, eine Antwort, die sich abzeichnete: *nichts*. Geld, Macht, Kunst, Frauen interessierten Bartlebooth nicht.› (ebd. 184, Herv. i. O.) Bartlebooth entwickelt drei Leitgrundsätze für sein ambitioniertes Unternehmen, wovon der dritte Leitgrundsatz ‹ästhetischer Art [war]: nutzlos, da die Zweckfreiheit die einzige Garantie für seine Strenge ist, würde sich das Projekt in dem Masse, indem es verwirklicht werden würde, selbst zerstören› (ebd.).

1990:82, Girshausen 1999:347). In Handkes Damentext verweisen die Ereignisse auf der Bühne immer wieder auf ein Sprechen und Reden-Können, weswegen das Stück für Narholz (2012:187) auch «vom Ursprung der Sprache handelt, auch wenn keine einzige theaterübliche Redezeile fällt.»

Die Beziehung zwischen dem sprachabhängigen Quelltext und der nichtsprachlichen Aufführung als «Resultattext» wird in Handkes Damentext über die Organisation der sprachlichen Mittel und die Selbstbezüglichkeit der Narration zum Thema des dramatischen Diskurses gemacht. So wird der Textraum der Regiebemerkungen nicht nur für die Darstellung des Bühnengeschehens genutzt, sondern integriert Inhalte, die sich zwar sprachlich vermitteln, aber nicht im engeren Sinne «nachahmen» lassen. Wiederholt verweist der Text selbstreflexiv auf seine materiellen Eigenschaften und adressiert damit seine Position als Mittleres zwischen auktorialer Imagination und seiner Transformation durch Regie und Schauspieler ins plurimediale Aufführungsmedium.

Entstanden ist der Damentext *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* im Jahr 1991, in jener Zeit, in der nach Kastberger und Pektor (2012:251) auch Handkes «schriftliche Auseinandersetzung mit dem Jugoslawienkrieg» anfang. Ganz im Gegensatz zur damaligen politischen Lage Osteuropas wird in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* ein poetisch-ästhetischer Raum entworfen, der im Kommen und Gehen, in das die Geschehensdarstellung mündet, ein versöhnlicheres, spannungsfreieres Zusammenleben aufscheinen lässt. Die Uraufführung des Damentextes fand am 9. Mai 1992 am Burgtheater in Wien statt. Die Produktion mit Ensemblemitgliedern wurde als Gemeinschaftsproduktion mit den Wiener Festwochen realisiert. Regie führte, wie auch bereits 1969 bei *Das Mündel will Vormund sein*, Claus Peymann. In einem Interview von 2012 bezeichnete der Regisseur diese Produktion als beste Inszenierung seiner Karriere (vgl. Peymann 2012:87). Das Bühnenbild stammte von Karl-Ernst Herrmann und die Kostüme gestaltete Tobias Hoheisel. Hermann Biel und Jutta Ferbers waren für die Dramaturgie zuständig, die Musik zur Aufführung richteten Hansgeorg Koch und Hans-Peter Kuhn ein (vgl. Kastberger und Pektor 2012:84, 188 und 246). Im Folgenden wird aus der Erstausgabe des Damentextes des Suhrkamp-Verlags von 1992 zitiert (vgl. Handke 1992).

Der Postdramatik zuzurechnen ist das Schauspiel aufgrund seiner «fragende[n] Anforderung an das Theater [...], für jeden Text zuerst eine Spielform zu erfinden, statt dem Pfad der Spiel-Konventionen des Dramas zu folgen.» (Lehmann 2012:73) Wie Düffel am Thalia Theater Hamburg in einem Interview mit Schößler formulierte, handelt es sich bei *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* um «ein sehr wichtiges Stück, das der Sprachkrise oder anders: dem Versuch der Sprachfindung durch das stumme Spiel begegnet – sicherlich eine extreme Haltung.» (Düffel und Schößler 2004:315).<sup>172</sup> Eine Dramaturgie, die sich nach Schößler (2012:193, Einf. SH) an einer «romantisch geprägte[n] Ästhetik im Sinne der Schlegel'schen Universalpoesie» orientiert und an einer «Epiphanie der (alltäglichen) Dinge» interessiert ist, manifestiert sich in Handkes Werk ab den 1970er-Jahren. Im Zuge dieser Verschiebung im Schaffen Handkes werden die gesellschaftskritischeren Untertöne, wie sie in den früheren Dramentexten (z. B. in *Das Mündel will Vormund sein*) stärker durchklingen, etwas leiser. Das Episierende in der dramatischen Geschehensdarstellung zeigt sich darin, dass sich die Narration immer wieder vom «eigentlichen» Erzählgegenstand entfernt und ihr eigenes Verfertigtsein beobachtet. Nach früheren Beiträgen von Pascau (1998) und Heyer (2001) haben sich in jüngerer Zeit Meurer (2007) und Klessinger (2015) verstärkt mit dieser sich selber reflektierenden Geschehensvermittlung beschäftigt.<sup>173</sup>

### 6.3 Zum Modus der Autoreflexivität im literarischen Text

Mehr als für *Das Mündel will Vormund sein* oder Kroetz' *Wunschkonzert* gilt für Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*, um eine Formulierung Vollmers (2011:205) aufzugreifen, dass er seine Aufführungsmöglichkeiten immer wieder überschreitet. Handke entwickelt in diesem Dramentext keine Handlung im engeren Sinne als erzählbare Geschichte, sondern stellt Situationsänderungen auf der Büh-

---

<sup>172</sup> Nach Peymann (2012:96) beschreibt Handke sein Theater selber als episch: «Handkes Stücke befinden sich immer auf der Schwelle zur Prosa, er schreibt, wie er selbst sagt, auch so eine Art «episches Theater» (frei nach Brecht!). Regieanweisungen sollte man szenisch umsetzen (oder eben gerade nicht?!), aber oft sind das bei Handke atmosphärische Details oder Beschreibungen, die in einer Aufführung notwendigerweise verloren gehen müssen. Ich habe das immer als grossen Verlust empfunden.»

<sup>173</sup> Für Klessinger (2015:56) wird durch den fragenden, spekulierenden und zweifelnden Erzähler «das subjektive «Blickfeld» – die Unsicherheit von Wahrnehmung und Deutung – stärker markiert». Im Fokus steht nicht mehr die Frage, «was passiert, sondern wie es gesehen und gedeutet wird.» (ebd. 54, Herv. i. O.)

ne dar. Prinzipiell wäre es auch denkbar, den Dramentext nicht als Geschehensdarstellung, sondern als eine einzige, lange Figurenrede aufzufassen. Die Erzählinstanz wäre dann als «einzige Figur mit Sprechtext» (Meurer 2007:9) zu konzipieren. Allerdings weist das Personenverzeichnis weder einen «Sprecher» noch eine explizite Erzählerfigur aus, weshalb diese Studie den Dramentext als im Textraum der Regiebemerkungen verfasst begreift. Handkes Schauspiel ruft Traumbilder auf, lässt realhistorische sowie märchenhafte und literarische Figuren auftreten, verweist auf vergangene und zukünftige Zeiten und konfrontiert die Erzählinstanz mit ihrem eigenen Wahrnehmungs- und Beobachtungsverhalten. Die Geschehensdarstellung endet in einem Kommen und Gehen von Figuren *und* Zuschauern. In dieser Bewegung löst sich die Dualität zwischen Ausführenden und Zuschauenden auf. Der Text gibt dabei das eigene, von ihm selber gestiftete perlokutionäre Nachspiel wieder. Dieses besteht darin, dass die Zuschauer die Grenzen zwischen Zuschauer- und Bühnenraum überschreiten und die Aufführung in ein kollektives Ereignis verwandeln. Darin werden Theater und Nicht-Theater Eins, wodurch das Uneigentliche und Theatrale zum Verschwinden gebracht werden.<sup>174</sup>

Von einem Dutzend Darsteller werden in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* über 200 Figuren verkörpert. Dazu gehört ein ganzes Bataillon namenloser sowie literarischer, biblischer, historischer und typisierter Gestalten wie Abraham, Äneas, Chaplin, die Jüdin aus Herzliya, Moses, ein Neuankömmling, Papageno, Peer Gynt, Schneewittchen, eine Schönheit, der Tod, mehrere Unbestimmbare und Zuschauer. Diese durchmessen den Raum und definieren damit die Bühnenfläche als «Platz». Das Geschehen gliedert sich im Text in siebzehn Abschnitte, die durch explizite «Pausen» oder Leerzeilen voneinander geschieden sind. Handkes Dramentext ist mit der Gattungsangabe «Ein Schauspiel» (Handke 1992:3) versehen. Die Bezeichnung wird zwar auch für Dramentexte *mit* Figurenreden verwendet, gewinnt aber in diesem Fall eine besondere Sinnfälligkeit. Denn das vom Text anvisierte Bühnengeschehen gibt hauptsächlich etwas zum Schauen vor.<sup>175</sup> Wie Kolesch (2006:46) argumentiert, habe sich in der Antike der Begriff des «theatron» als Ort des Schauens (*thea*) in erster

---

<sup>174</sup> Bereits Ludwig Tieck setzte im *Gestiefelten Kater* (1797/1978) auf ironische Weise Regiebemerkungen ein, um das Verhalten der Zuschauer im Text zu präskribieren. Am Ende des Stücks heisst es: «Die wenigen, die noch im Theater waren, gehn nach Hause.» (Tieck 1978:269)

<sup>175</sup> Für Lehmann (2012:73) zielt Handkes Dramentext gar auf ein utopisches Schauen, das nicht von einem Vorwissen bestimmt ist. Das Motiv des «absichtslosen Blicks» (Meurer 2007:174) ist Gegenstand des poetologischen Programms, das Handke in *Die Lehre der Sainte Victoire* (1980) ausführt.

Linie auf den Zuschauerraum bezogen. Heute steht er für den Ort der Bühne, «an dem sich etwas zeigt und wo es etwas zu sehen gibt» (Kolesch 2006:46).

Im Gegensatz zu einer Theateraufführung besteht das «Schauen» beim Lesen in einem vom Leser kognitiv erzeugten Vorstellungsbild. Dieses wird genau genommen nicht *gesehen*, sondern *imaginiert*. Das visuell wahrnehmbare Geschehen wird in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* zusätzlich von einem vielstimmigen, akustischen Raum begleitet, der – ein Traum für Sounddesigner – von Kindergeschrei, Grillengezirpe bis hin zu Sturmgeräuschen reicht.<sup>176</sup> Diese Geräuschkulisse stellt eine Art «Ursuppe» für die Sprachwerdung bereit. Darin kündigt sich ein zukünftiges Reden an. So lässt Handke einige der Figuren an mehreren Stellen sich im «Gemurmeln und Geflüster» (Handke 1992: 29) oder im «Gesumm» (ebd. 30) äussern.<sup>177</sup> Ganz nah an die Grenze des Sprechens führt eine Episode gegen Ende des Dramentextes, als die Erzählinstanz die Sprachwerdung mit einem «Geburtsereignis» verknüpft. Dazu lässt der Dramentext das Geschehen von einem Glockengeläute begleiten, wie man es von kirchlichen Feiertagen kennt. Hierauf folgt ein Moment der Stille und ein sehr Alter versucht zu einer Rede anzusetzen: «Und so wird er gleich zu sprechen anheben, setzt an zum Schwung, zeichnet mit den Händen, welche skandieren, [...] den Verlauf seiner Rede vor.» (ebd. 56) Zum einzigen Mal im Dramentext verwendet Handke hierbei die Zeitform des Futur. Dieses Tempus weist den Versuch des Alten, vom Traumereignis zu berichten, als ein Sprechakt aus, der sich erst in der Zukunft realisieren lässt.

Gehring (2006:91) hält in ihrer Auseinandersetzung mit dem Schweigen und der Stille in Bezug auf ihre «bedeutungsgenerierende Funktion» fest, dass das «Stillschweigen stets im Zeichen der möglichen Rede und des möglichen Sinns [steht].»<sup>178</sup> Handkes Dramentext führt das Bühnengeschehen an genau diese Grenze, an der sich Sprache und Sinn ereignen und sich das Nichtwissen in ein Sagen-Können auflösen könnte. Dazu kommt es aber nicht, denn der sehr Alte «verstummt [...], wie vor dem endli-

---

<sup>176</sup> Die Klangräume in Handkes Werk werden ausführlich in der Studie von Özelt (2012) diskutiert.

<sup>177</sup> Die Figurengesellschaft, die sich in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* auf der Bühne zeigt, verwirklicht den «Traum von einer stummen Gesellschaft, einer Gesellschaft vor dem Ursprung der Sprachen, und das heisst, streng genommen, vor der Gesellschaft», um einen Gedanken Derridas (1983:414) aufzugreifen.

<sup>178</sup> Der Poetik des Schweigens in Handkes Dramentexten geht Pascu in ihren beiden Publikationen von 1998 und 2000 nach.

chen Reden, bleibt dann jedoch stumm, wird ausdruckslos, lässt sich so sehen.» (Handke 1992:56) In seinem Versuch, das Unsagbare zu beschwören, scheitert er, wie auch Zacharias im *Neuen Testament*, als er vor dem Tempel versucht, den Anwesenden «den Inhalt der Vision sprachlich mitzuteilen» (Landfester 2012:95, vgl. Bibel 2009, Lukas I,5-25). Für den Alten geht der Versprachlichungsversuch über seine Kräfte und illustriert das, was Grund (2002:116) mit Bezug auf die Sprachkrise um 1900 als «Defizit der Sprache» bezeichnet. Dieses Defizit besteht darin, dass sich die Komplexität der Wahrnehmungswelt nicht ohne Verluste in Sprache übersetzt werden kann und sich für die Autoren an der Wende zum 20. Jahrhundert «die <großen Sachen>, die tiefsten und die höchsten Dinge, psychischer und metaphysischer Art, sich in der Sprachlosigkeit offenbaren.» (Vollmer 2011:129) Ein Echo dieser Sicht auf den Raum des Sag- und Unsagbaren findet sich in Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* in der eben thematisierten Szene, in der der Alte einen Versuch der Versprachlichung unternimmt.

Nach dem Scheitern seines Redeversuchs wird dem Alten von einer namenlosen Frau ein Bündel mit einem Neugeborenen in die Arme gelegt (vgl. Handke 1992:56).<sup>179</sup> Hierauf bricht er «in ein Jauchzen und Jubeln aus, ohne Worte, stammelnd und schmetternd.» (ebd. 57) Ein solcher «Jubel» wird auch Zacharias im Lukasevangelium vom Engel Gabriel im Hinblick auf die Geburt seines Sohnes (Johannes der Täufer) prophezeit (vgl. Bibel 2009, Lukas I,14-20).<sup>180</sup> Baloch (2010:102) schlägt vor, diese Szene in Handkes Dramentext in Bezug auf die Denkfigur der Erlösung zu interpretieren. Eine neue Sprache und ein neues Sprechen sind dann zu finden, wenn «es der poetischen Sprache [...] gelingt, die unheilvoll wirkende Ordnungsmacht der gesellschaftlich indoktrinierten Sprache zu überwinden» (ebd.). Zu einer solchen zukünftigen Sprache einer «Erlösung» weist der Dramentext Handkes hin. Dazu hat er sich aber den Gesetzen der «alten» Sprache zu bedienen. Das Aufführungsmedium erweist sich diesbezüglich als ein Fluchtpunkt. Hier zeigt sich die Bildwerdung der Sprache.

---

<sup>179</sup> Zu dieser Passage bemerkt Narholz (2012:189): «Das naheliegende Assoziieren darf man gleich wieder bleiben lassen. Das Kind aus der Gruppe ist ein «Menschensohn» [...], kein Gottessohn.»

<sup>180</sup> «Und Freude und Jubel wird dir zuteil werden, und viele werden sich freuen über seine Geburt. [...] Und jetzt sollst du stumm sein und nicht reden können bis zu dem Tag, da dies geschieht» (Bibel 2009, Lukas I,14-20). Ein real-biographisches Ereignis, das in Bezug zur Textpassage im Dramentext gesetzt werden könnte, ist die Geburt von Handkes zweiter Tochter, Léocadie Handke. Sie kam im Jahr der Entstehung von *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* zur Welt. Auch das erste figurenredenlose Stück, *Das Mündel will Vormund sein* von 1969, ist mit einem Geburtsereignis verknüpft. Und zwar mit jenem von Handkes erster Tochter, Amina Handke (\*1969).

Aus der schriftlichen Vorlage des Dramentexts wird ein nichtsprachliches Geschehen. Die opake Dimension der Sprache verwandelt sich in die Transparenz einer Prozessualität, die alle Beteiligten zu involvieren und mitzureissen vermag.

Das vom Titel von Handkes Dramentext aufgerufene «Nichtwissen» bestimmt das Geschehen als eines, dessen übergreifender Sinn von den Figuren, die in die Bühnenvorgänge involviert sind, nicht überschaut und deshalb nicht ausgesagt werden kann. Erkennen lässt sich nur dann etwas, wenn sich ein Beobachter in Distanz zu jenem Ereignis begibt, von dem er etwas in Erfahrung bringen will. Das Sagen, wie etwas ist und wirkt, ist jenen Funktionsträgern gegeben, die als Coach, Consultant, Dramaturg, Regisseur, Kritiker, Autor oder Zuschauer von Aussen auf die Vorgänge blicken. Der Preis besteht darin, dass sie selber nicht mitspielen dürfen.

In Bezug auf die Institution des Theaters meint das Nichtwissen zugleich, dass die Zuschauer durch die Konventionen einer Theateraufführung zum Schweigen angewiesen werden. Sie sind dazu angehalten, dem Geschehen kommentarlos zu folgen. Gut möglich, dass in diesem verordneten Schweigen auf Seiten des Publikums ein wesentlicher Aspekt der Attraktivität des Theatermediums besteht; dass man für eine Zeit lang nicht mehr reden und kommunizieren muss, aus der alltäglichen Welt für eine Stunde verschwinden kann, um von ihr während einer gewissen Dauer nichts zu wissen. Dies ist auch ein Grund, weshalb Frau Weidlich in Gottfried Kellers Roman *Martin Salander* (1886/2003) in die Kirche geht und in ihrer Aussage gleichsam den Titel von Handkes Theaterstück vorformuliert: «Wär ich doch lieber zur Kirche gegangen, so hätte ich noch eine Stunde gehabt, wo ich von nichts wusste! Das wär noch ein gutes Stündlein gewesen, und hätte guter Dinge nach Haus gehen können, ohne es mir ansehen zu lassen!» (Keller 2003:297) Genauso weiss auch in einer Theateraufführung keiner aus dem Publikum, was seinen Mitzuschauern im Verlauf einer Theaterstunde widerfährt, was dem Leseakt nicht unähnlich ist. Analog dazu prägt aufgrund des postalischen Prinzips das Nichtwissen auch die Beziehung zwischen Autor und Leser. Weder lässt sich der Zeitpunkt der Lektüre vom Autor festlegen, noch kann er kontrollieren, in welcher Form sein Text verstanden oder in eine Aufführung transformiert wird. Aber auch den Lesern des Dramentextes ist der Zugang zu jener Stunde versperrt, in der der Text geschrieben wurde. Das Nichtwissen betrifft schliesslich eine Eigenschaft der Sprache selber: Zwar lässt sich «Stunde» sprachlich

artikulieren, aber nicht text- und schriftförmig repräsentieren. Die Bezeichnung <Stunde> ist eine Pseudo-Stunde, um Genettes (2010:191) Bestimmung der Zeitlichkeit einer schriftlichen Erzählung als «Pseudo-Zeitlichkeit» (ebd.) aufzugreifen.

Bei all dem Nichtwissen, das dem Dramentext Handkes eingeschrieben ist, gibt es mit dem schriftlichen Diskurs eine Ebene, die davon nicht gekennzeichnet ist: Das <Wissen> des Textes besteht darin, mittels narrativer Verfahren und schriftlicher Zeichen zu einem lesbaren Gewebe gefügt worden zu sein.<sup>181</sup> Auf dieses Wissen verweist Handkes Dramentext mehrfach, indem er auf die Sprachabhängigkeit der dramatisch-literarischen Vermittlungsweise aufmerksam macht. Die Selbstthematizierung der Kunst kann ganz unterschiedliche Formen annehmen. Im Bereich des Theaters ist beispielsweise an das Hervortreten des die Handlung kommentierenden Chors in der Parabase zu denken, einen eingeschobenen Teil in der griechischen Komödie.<sup>182</sup> Die Parabase hatte die Funktion, die dramatische Illusion zu durchbrechen oder eine Änderung der Vermittlungsperspektive vorzunehmen. Dieses Motiv wurde häufig vom epischen und absurden Theater im 20. Jahrhundert aufgegriffen, um sich von naturalistischen und realistischen Darstellungskonventionen abzusetzen (vgl. Sifakis 1971:7). Auf ähnliche Weise <stört> der Dramentext Handkes die «Mimesis-Illusion» (Genette 2010:106), wenn er seine Leser auf die opake Dimension des schriftförmigen Textes lenkt. Dies ist bereits in den ersten Zeilen des Schauspiels der Fall, als der Dramentext mit einer simplen Wortwiederholung die Wirkungsweise sprachlichen Bedeutens thematisiert:

Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht. Es beginnt damit, dass einer schnell über ihn wegläuft. / Dann aus der anderen Richtung noch einer, *ebenso*. / Dann kreuzen zwei einander, *ebenso*, ein jeder in kurzem, gleichbleibendem Abstand gefolgt von einem dritten und vierten, in der Diagonale. (Handke 1992:7, Herv. SH)

---

<sup>181</sup> Landfester (1995:150) macht darauf aufmerksam, dass die Gewebemetaphorik «neben dem Gesetz natürlicher Schöpfung gerade auch die Mechanismen künstlicher Sinnstiftung [umgreift], insofern das Weben zwar als Metapher für Naturgesetzlichkeit eingesetzt werden kann, aber in erster Linie immer eine Kulturtechnik ist.»

<sup>182</sup> In den <episierenden> Passagen im antiken Drama konnte der Autor, vertreten durch den Chorführer, in der Parabase das Wort an das Publikum richten (vgl. Barthes 2008:208, Sifakis 1971:52, Spörl 2006:212).

Das zweimalig aufgerufene «ebenso» verweist darauf, dass in einer Inszenierung eine exakte Wiederholung von Bewegungen im Sinne eines solchen «Ebenso» nicht geleistet werden kann, wie es die Sprache in der zweimaligen Wiederholung des gleichen Wortes vorzugeben scheint: einerseits, weil für die Choreographie verschiedene Darsteller mit unterschiedlichen Voraussetzungen zum Einsatz kommen, andererseits, weil die zweite Bewegung nicht «ebenso» wie die erste erfolgen kann, da sie in der Aufführung zu einem späteren Zeitpunkt auf der zeitlichen Achse stattfindet. Vorstellungen, wie sie beispielsweise naturalistischen Dramentexten zugrunde liegen, die im so genannten «Sekundenstil» jedes Detail im Prozess der Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches in der Schrift festzulegen versuchen, werden durch solche Diskurselemente in Handkes Schauspielstück *ad absurdum* geführt.

Der Fokus wird auch dadurch immer wieder auf den schriftlichen Diskurs verlagert, indem in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* erzählerische Mittel zum Einsatz kommen, wie sie im Textraum der Regiebemerkungen traditionell wenig Verwendung finden. Dazu gehören verschachtelte Nebensatzkonstruktionen, figurative Ausdrücke,<sup>183</sup> intertextuelle Verweise<sup>184</sup> sowie sprichwortartige<sup>185</sup> und modalisierende<sup>186</sup> Redewendungen. Auf die Grenzen der sprachlichen Darstellung des nicht-sprachlichen Geschehens verweisen insbesondere jene Textstellen, in denen die Erzählinstanz vor dem Sagen- und Benennen-Können zurückweicht und einen semantischen Raum des Unbestimmten oder Mehrdeutigen öffnet. Mit diesem Verfahren regt der Text seine Leserschaft zur eigenen Vorstellungstätigkeit an und

---

<sup>183</sup> Zu den figurativen Ausdrücken lassen sich die Beschreibungen von Bewegungsqualitäten zählen wie: abkurven (Handke 1992:8), verduften (11), fingern (12), teuflern (25) oder Figurennamen wie Nachzügler (26), Neuankömmling (40), Gewichtheber (58) und Verwundeter (60).

<sup>184</sup> Intertextuelle Verweise in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* reichen von Mozarts und Schikaneders *Die Zauberflöte* (1791/2012) (vgl. Handke 1992: 23 und 43) über Filmreferenzen wie Tarzan (36) oder Chaplin (63), die Bibel mit Moses (33), dem verlorenen Sohn (38), Abraham und Isaak (46 und 48) bis hin zu literarischen Vorlagen wie Ibsens *Peer Gynt* (1867/1953) (52), den Märchen der Gebrüder Grimm (61) oder Romanen und Erzählungen von Handke selbst (62).

<sup>185</sup> Sprichwortartige Redewendungen und konventionelle Redesegmente sind in Beschreibungen enthalten wie in jener Umarmung, die «nach allen Regeln der Kunst» (Handke 1992:45) erfolgt oder in Bezug auf eine Leiter, die «dem Menschen vorne beinahe die Schau stiehlt» (ebd. 60).

<sup>186</sup> Mit Modalisierungen operieren jene Textstellen, die auf das Unbestimmte und Mehrdeutige verweisen, Wahrnehmungen als Frage formulieren oder mittels Konjunktiv einen Möglichkeitsbezug angeben: «vielleicht» (Handke 1992:11), «einen Schlüsselbund, den vom Auto?» (12), «der Flugzeugschatten?» (13), «freilich fast versteckt oder wie heimlich» (25), «ahnbar» (25), «derselbe oder ein anderer?» (30), freilich (38), «[e]ine Zeitlang ist es dann, als gingen nur Greise über den Platz» (40), «Ich-weiss-nicht-wer» (50), «Rosette [...] von Chartres, in der sich nun vielfältig wieder das Licht bricht?» (50), «[i]mmer mehr schauen die Leute auf dem Platz einander an, nein, zu» (52), «ein Nicken jeweils, als folge es auf einen Satz» (57), «Schmetterling (oder Nachtfalter)» (59).

verweist auf ihre «eigenen Akte des Lesens/Sehens» (Schößler 2012:194). Dies ist der Fall, wenn der Damentext: (a) in den Fragemodus wechselt und mit dem rhetorischen Mittel der <interrogatio> operiert (vgl. Handke 1992:10, 12 und 13, Veit 1996:420-445), (b) un-sichere oder abwägende Behauptungen im Konjunktiv formuliert (vgl. Handke 1992: 33 und 63) oder (c) Abstraktionen und explizite Unbestimmtheitsstellen einsetzt, bei-spielsweise, wenn ein Skateboardfahrer «etwas Imaginäres umkurv[t]» (ebd. 13, Einf. SH) oder ein «Unbestimmbarer» (ebd. 12) die Bühne betritt.

Vielleicht am deutlichsten findet die Lenkung der Aufmerksamkeit des Lesers auf die schriftliche Verfasstheit des Damentextes in einer Episode statt, in der es zu einer narrativen Metalepse kommt. Hier <durchbricht> die als <Schönheit> bezeichnete Figur die Ebene der Geschichte mit ihrem Blick – ein Motiv, das seit der Renaissance auch aus zahlreichen Gemälden in der Kunstgeschichte bekannt ist. Poetologisch wird in Handkes Damentext die Nullfokalisierung als eine mögliche rhetorische Maske zur Diskussion gestellt: «[U]nd eine Schönheit wiederum, welche, zunächst nur von hinten sichtbar, sich plötzlich nach mir! umdreht.» (ebd. 33) Das mit Ausrufezeichen versehene «mir!» (ebd.) stellt die <lauteste> Stelle in Handkes Damentext dar. Denn ansonsten werden in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* keine Exklamationen eingesetzt. Die Figur der Schönheit greift im Verlauf der Metalepse in die extradiegetische Existenz des Autors oder – je nach Interpretation – des Lesers ein (vgl. Genette 2010:227). Eine dritte Möglichkeit besteht darin, dass sich die Metalepse sogar einzig auf das gedruckte Wort <mir!> als Element der Textur des Damentextes bezieht; in dem Sinne, dass sich an dieser Stelle die Sprache selber adressiert und sich dadurch der Raum zwischen Signifikant und Signifikat auf Null reduziert.

In der kippbildartigen Umdrehung zum «mir!» (Handke 1992:33) wird – wenn man davon ausgeht, dass Handkes Schönheit im nichtfiktionalen Raum zur Erscheinung gelangen und sich dem Leser zeigen könnte – eine utopische Rezeptionssituation formuliert. Derzufolge wäre die Erzählung fähig, das vom Text Mitgeteilte ohne jeglichen Repräsentationsverlust zur Erscheinung zu bringen. Die Figur der Schönheit würde in diesem Fall dem Leser unvermittelt ihr Gesicht zeigen, das diegetische Universum verlassen und die mediale Oberfläche des Textes durchbrechen. Handke

zwingt mit diesem erzählerischen Mittel dem Leser zudem die Frage nach seiner eigenen Perspektive auf das vom Dramentext vermittelte Geschehen auf. Er macht ihm bewusst, dass ihm «eine Position zugeordnet [ist]» (Iser 1984:62) und die Struktur des Textes «ihn nötigt, einen Blickpunkt einzunehmen, der die geforderte Integration der Textperspektiven herzustellen erlaubt. Der Leser ist jedoch in der Wahl dieses Blickpunkts nicht frei, denn dieser ergibt sich aus der perspektivierten Darstellungsweise des Textes.» (ebd. 62)

Worauf bereits in Kapitel 5. 4 zu Kroetz' *Wunschkonzert* hingewiesen wurde, setzt auch Goethes Erzähler in den *Wahlverwandtschaften* (1809/1994b) den Effekt eines solchen Umdrehens ein. Dies geschieht in einer Szene ein, in der das Begehren und die Erwartungshaltungen der Beteiligten zur Anschauung gelangt und in Verbindung zum Seitenblättern in einem Buch gesetzt wird. In Handkes Dramentext dreht sich die Figur der Schönheit zum Betrachter und trifft ihn mit ihrem Blick. Dadurch wird nicht nur der Erzähler, sondern auch der Leser aus seiner Verborgenheit geholt und als Produzent oder Rezipient der Geschehensdarstellung demaskiert.

Bezieht man den Blick der Schönheit auf den Autor und Urheber der Narration, erweist sich der Dramentext nicht als eine nullfokalisierte Geschehensdarstellung, sondern als eine schriftliche Äusserung, die in hohem Grad von der subjektiv geprägten Sicht einer Erzählinstanz abhängt. Der Text müsste in diesem Fall als homodiegetische, von interner Fokalisierung geprägte Erzählung verstanden werden. Unter Umständen könnte es sich gar um einen inneren Monolog eines Erzählers handeln (vgl. Genette 2010:123).<sup>187</sup> In diesem Fall würde der dramatische Diskurs in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* von Ereignissen berichten, die primär dem Autor gälten und ausschliesslich für ihn in dieser Weise zur Erscheinung gelangen würden. Wenn aber der Leser das «mir!» als eine an ihn adressierte Mitteilung auffasst, wird das Gewicht auf seine Rolle als Produzent des Geschehens gelegt. Von diesem Geschehen hat er durch die Lektüre Kenntnis. Es wird dadurch für ihn wahrnehmbar, dass er es im Verlauf der Lektüre kognitiv erzeugt. Das Bild, das der Leser beim Lesen sieht, gehört nur ihm und meint nur ihn. Diese nur von jedem einzelnen Leser wahrnehmbare Schönheit, von der *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* be-

---

<sup>187</sup> «Restlos verwirklicht wird die interne Fokalisierung nur im «inneren Monolog»» (Genette 2010: 123).

richtet, kann mit niemandem geteilt werden. Sie existiert, wenn überhaupt, ausschliesslich als individuelles Vorstellungsbild. Um dieses zu vermitteln, muss wiederum Sprache oder eine mediale Oberfläche zum Einsatz gebracht werden.

#### 6.4 Die Zeit in der Schrift

Das im Titel von Handkes Dramentext verwendete Substantiv ‹Stunde› bezeichnet sowohl eine gewisse messbare Dauer, als auch den Abschnitt eines Ereignisses auf einer Zeitachse von unbestimmter Ausdehnung. Erfahren wird die Zeit nach Figal (2006:306) hauptsächlich «als Veränderung, im Verlauf oder als Eintreten [eines Geschehens]». Eine Theateraufführung mit der Dauer einer Stunde könnte ganz einfach in einem Satz abgehandelt werden. Dies leistet ein fiktiver Autor in Handkes Roman *Der Bildverlust* (2002): «Der Autor [...] erzählte, er habe als Junger einmal ein Theaterstück geschrieben, das aus einem einzigen Satz oder einer einzigen Regieanweisung bestand: ‹Jemand sitzt auf der leeren Bühne und weint, eine Stunde lang.›» (Handke 2002:43) Die Dauer der Stunde wird in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* dagegen nicht mit einem Satz, sondern auf über sechzig Seiten als Text organisiert. In der Schrift ist die Zeit stillgestellt. Dadurch dauert die Stunde in der Schrift zugleich eine Ewigkeit und einen Augenblick. Im Text wird die Zeit durch erzählerische Mittel abgeschritten, wodurch es gelingt, wie Horn (1998:78) schreibt, «durch Rückwendungen und Vorausdeutungen [...] der unerbittlich verfliessenden und zerfliessenden Zeit ein Schnippchen zu schlagen». Die Darstellung zeitlicher Vorgänge wird von Handke mit dem ganzen Aufgebot an diskursiven Elementen geleistet, die das sprachliche Repertoire bereithält. Es reicht von Plötzlichkeiten über Figurationen des Gegenwärtigen, Gleichzeitigen und Überlagernden bis zu Situationen, die sich in einem «langen Augenblick» (Handke 1992:51) entfalten.

Aus der Schrift wird die gefangene Zeit erst im Verlauf eines Lektürevorgangs oder der Transformationen in das von der Temporalität bestimmte Medium einer Theateraufführung befreit: «Im Theater ist jenes ‹Jetzt›, das sich dem Schreibenden dauernd zu entziehen droht, gleichsam aufgehoben.» (Lehmann 2012:71) Was im Aufführungsmedium gleichzeitig und in Übergängen stattfindet, kann von der Schrift nur im linearen Nacheinander von Wörtern, Sätzen und Aussagen vermittelt werden. In Tex-

ten werden mit Zeitausdrücken (jetzt, schon, plötzlich, davor, zugleich etc.) die verschiedenen Erzählsegmente in eine zeitliche Relation zueinander gesetzt.

«Zeit wird über Differenzen erfahren», wie Schmidt (2003:88) festhält, «so etwa über die Differenz von Vorgeschichten und Nachgeschichten, von jetzt und gleich, von Neuigkeit und Wiederholung.» Die naheliegendste, aber deshalb nicht weniger anspruchsvolle Form, ist die parataktische Aneinanderreihung von Aktionen im Präsens, eine Zeitform, die in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* für Narholz (2012:190) «halluzinogene» Eigenschaften aufweist. Um jedoch zeitliche und räumliche Relationen zu vermitteln und Zusammenhänge von Ursachen und ihren Wirkungen darzustellen, reicht ein parataktischer Modus im Präsens nicht mehr aus. In diesem Fall kommen komplexere sprachliche Mittel zum Zug. Bereits der Titel von Handkes Dramentext *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* konstituiert sich aus sprachlichen Elementen, mit denen die Komplexität zeitlicher Phänomene aufgerufen wird. Der Titel stellt mit dem Nichtwissen das vom Dramentext dargestellte Geschehen unter die Überschrift des Undefinierten, Unabgeschlossenen und Unaufgelösten. Als unvollständiger Satz in der Form einer Nominalphrase ruft er durch die fehlende Verbalphrase eine Leerstelle auf. Möchte man diese ergänzen, gibt es zwei Möglichkeiten, die im Folgenden durchgespielt werden. Dazu werden in zwei Satzproben ein Nebensatz sowie die im Stücktitel nicht vorgesehenen Satzzeichen eingefügt:

(a) Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten, *[lässt sich an dieser Stelle mit einer Verbalphrase ergänzen.]*

(b) Die Stunde *[lässt sich an dieser Stelle mit einer Verbalphrase ergänzen]*, da wir nichts voneinander wussten.

Zum Beispielsatz (a): Im diesem Fall wird der Nebensatz mit der Subjunktion «da» eingeleitet. Das Adverb «da» kann entweder als Lokal- oder Temporaladverb aufgefasst werden. Als Lokaladverb verortet es das Geschehen im Raum. «Stunde» wird so nicht als Zeitangabe, sondern räumlich definiert, d. h. als ein Raum, der sich in der

Zeit erstreckt und sowohl das Hier wie das Dort umfasst (vgl. Diewald 1991:154).<sup>188</sup> Plausibel wird das dann, wenn man beispielsweise an den fiktionalen Raum des literarischen Textes denkt, den man zwar körperlich nicht betreten, aber in der Zeit der Lektüre imaginativ erfahren kann. Wird «da» hingegen als Temporaladverb aufgefasst, dann wird die Äusserung in der Zeit situiert. Das Adverb «da» fungiert in diesem Fall als temporale Subjunktion, die das Zeitverhältnis zwischen der Aussage im Hauptsatz und jener im Nebensatz bezeichnet.<sup>189</sup> Aufgrund des «Fehlens» der Verbalphrase im Hauptsatz des Stücktitels *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* ist es somit unentscheidbar, ob diese Stunde bereits der Vergangenheit angehört, sich im Gegenwärtigen entfaltet oder ein Zeitfenster in die Zukunft darstellt.

Zum Beispielsatz (b): Wenn der Teilsatz «Die Stunde» mit einer Verbalphrase vor dem Komma zu einem vollständigen Hauptsatz ergänzt wird, fungiert das Adverb «da», das den Nebensatz einleitet, nicht mehr als Subjunktion, sondern als Konnektor. In diesem Fall verknüpft «da» zwei Sachverhalte kausal; nämlich erstens «Die Stunde» als ersten Sachverhalt und «wir wussten nichts voneinander» als zweiten Sachverhalt. Der Teilsatz «wir wussten nichts voneinander» wäre infolgedessen die Bedingung für den ersten Sachverhalt, der aber, wie bereits erwähnt, unvollständig ist.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die Nominalphrase, aus der sich der Titel zusammensetzt, vorgibt, etwas über den Gegenstand dieser «Stunde» aussagen zu wollen. Da Handke dem Leser aber die Verbalphrase vorenthält, unterschlägt er das, worüber der Satz etwas sagen könnte. So verstanden gibt es in diesem Titel ein Thema, aber kein Rhema, welches die kommunikativ relevante Information enthielte. Damit verstösst der Titel gegen eine wichtige Konversationsmaxime, derzufolge in einer Äusserung das bereits Bekannte mit einer neuen Information ergänzt werden muss, wenn in der Kommunikation eine Form von thematischer Progression stattfinden soll (vgl. Brinker et al. 2014:43). Im unvollständigen und zur Ergänzung offenen Satz macht der Dramentext seine steuernde Funktion sprachlich fest. Das Rhema dieses Dramentextes wird aus dem Grund nicht ausgesagt, weil es nicht in einer

---

<sup>188</sup> Diewald (1991:155) bezeichnet die Grundfunktion von «da» als die Markierung eines «entfernungs- und dimensionsindifferenten Existenzhinweises.»

<sup>189</sup> Die Dudenredaktion der Grammatikausgabe weist darauf hin, dass «da» als temporale Subjunktion ein gehobener und veraltender Ausdruck sei (vgl. Duden 2016:638). Als Wortmaterial erhält er dadurch einen poetischen Wert und macht darauf aufmerksam, dass auch die Sprachentwicklung der Zeitlichkeit unterliegt.

Verbalphrase, sondern in einer Theateraufführung besteht. Erst durch die Transformation des Textes in das Aufführungsmedium, erhält der mit einer Leerstelle versehene Titel des Dramentextes seine Kompletierung und Ergänzung. *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* wird dann das gewesen sein, was sich auf der Bühne abspielte und von Zuschauern und Mitwirkenden geschaut und erlebt wurde.

## 6.5 Steuerung von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung

Handke inszeniert das Beginnen und Enden auch in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*, wie in seinem früheren Dramentext *Das Mündel will Vormund sein*. Dort markieren die Regiebemerkungen mit dem Hochgehen und Zufallen des Theatervorhangs jene Setzungen, mit denen das prinzipiell unüberschaubare Geschehen der Welt zu Szenen strukturiert wird. Deren äussere Enden werden im Text durch das Einsetzen und Aufhören des schriftlichen Diskurses bestimmt. Das Schauspiel des Geschehens erhält in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* seine Form durch das Auftreten von Figuren auf der Bühne. Sie kommen aus verschiedenen Richtungen und durchqueren die leere Fläche. Nicht nur definieren sie damit einen «Platz», sondern setzen auch eine Schrift: «Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht. Es beginnt damit, dass einer schnell über ihn wegläuft.» (Handke 1992:7) Die Raumschrift, die aus den Bewegungen der Figuren hervorgeht, schreibt sich als *écriture corporelle* vorübergehend dem Platz ein und produziert für die Dauer ihres Erscheinens ephemere Zeichen.<sup>190</sup> Die Narration zeichnet die Bewegungen auf der Bühne sprachlich nach. Dabei scheint die Schrift von den Bühnenaktionen gleichsam hervorgerufen zu werden. So bildet Handkes Formulierung «Es beginnt damit, dass [...]» (ebd. 7) eine Art «Leuchtfeuer» (Waldenfels 2006:196). Ein solches «Leuchtfeuer» geht dem Prozess des Aufschreibens voran und ruft die Sprache hervor. Für Waldenfels kommt dieser Effekt insbesondere in Wendungen wie ««es raschelt» oder «jemand

---

<sup>190</sup> Die Idee der «écriture corporelle» geht auf Mallarmé zurück und bezeichnet nach Grund (2002: 128) eine «neuartige Vorstellung vom poetischen Schreiben». Dieses Schreiben materialisiert sich nicht als Schrift, sondern als «reine Entfaltung eines Formenspiels.» (Rancière 2013:137)

klingselt» (Waldenfels 2006:196) zum Ausdruck.<sup>191</sup> Im Anschluss an die Inszenierung des Beginnens, die nicht zuletzt auch an die Theatralität jeglicher Vermittlungsvorgänge erinnert, zündet Handke ein Feuerwerk an unterschiedlichen Bewegungsfiguren. Diese werden auf dem Platz mit «Hakenschlagen, Schuheabklopfen» (Handke 1992:9) bis hin zum «Stolpern, Tänzeln» (ebd.) als ein Schauspiel des Schreibens wahrnehmbar. Explizit als «schreiben» wird von den Regiebemerkungen ein In-die-Luft-Schreiben als Kulminationspunkt einer choreografischen Kaskade dargestellt:

[...] sich mit der Faust auf den Kopf und ins Gesicht Schlagen, sich die Schuhe Zubinden, eine kurze Spanne auf dem Boden Hinrollen, in die Luft Schreiben, das alles durcheinander, nicht ausgeführt, nur im Ansatz. (Handke 1992:9)

«[N]ur im Ansatz» (ebd.) ereignet sich dieses Schreiben deshalb, weil sich das prozessuale Geschehen in der Luft, ohne Schreibgerät und Schriftträger, nicht zur wiederlesbaren Schrift verfestigen kann. Vergleichbar dem schreibartigen Sand-Wasser-Spiel in der letzten Szene in *Das Mündel will Vormund sein* produziert die Luft-Schrift keine eindeutigen, fixier- und wiederholbaren Zeichen. So kann sie sich nicht zum Text fügen – ausser sie wird von einer aussenstehenden, beobachtenden Instanz versprachlicht und in Schrift gesetzt. Analog zum Nichtreden enthalten das unbeschriebene Blatt und die leere Fläche die Möglichkeit für das, was in Zukunft zur Sprache kommen und sich schriftförmig materialisieren könnte. Es handelt sich um jene (utopischen) Orte, Nicht-Orte oder Transiträume (vgl. Augé 2011:83-90), die einen «Sog der Leere» (Dean 2015:15) erzeugen, und wo sich, wie auf den weissen Leinwänden, die «Erscheinung absoluter Kunst» (Belting 1998:166) zu ereignen vermag. Zu einem solchen Ort ist u. a. die in Kapitel 4. 8 erwähnte Wüste zu zählen, wie sie von der Chiffre des Sandes in Handkes Theaterstück *Das Mündel will Vormund sein* aufgerufen wird. Barthes (2005:243) hat den wüstenhaften, jungfräulichen Raum als ein «*open field*» bezeichnet. Dieses löst als eine *terra incognita* Angst aus und

---

<sup>191</sup> Die Formulierung «es beginnt» weist darauf hin, dass sich ein Geschehen nicht selber schreiben kann. Es ist auf eine wahrnehmende Instanz angewiesen, die ihre Eindrücke verschriftlicht. Dabei bilden das Einsetzen und das Beenden des Schreibens die äusseren Markierungen eines Erzählerereignisses, das sich, wie Waldenfels (2006:198) in seiner Auseinandersetzung mit stimmlichen Phänomenen hervorhebt, seinen eigenen Anfang nicht erzählen könne, weil sich die Stimme «aufgrund ihrer Selbstvorgängigkeit ihrer selbst niemals völlig habhaft wird.» Das Einsetzen der Schrift lässt sich mit Aleida Assman (2013a:148) zur «paradigmatischen Selbstinszenierung von Anfängen» zählen. Die Moderne würde den Bruch dem Kontinuierlichen vorziehen, «um immer wieder einen neuen Anfang setzen zu können» (ebd. 149). Der Anfang als Bruch meint nicht Fortschritt, sondern «*tabula rasa* und [...] Stunde null» (ebd. 150).

lässt unter der Leere von Himmel und Horizont Weisse Wale auftauchen (vgl. Muschg 2015:251 und 278). In einem erstmals 1982 publizierten Essay schreibt Barthes: «Nur das Papier des Schriftstellers ist weiss, ‹sauber›, und darin liegt nicht das geringste seiner Probleme (Schwierigkeit der weissen Seite: Oft löst dieses Weiss eine Panik aus: Wie kann man es beschmutzen?)» (Barthes 1990:175).<sup>192</sup> Die Leere und das Nichts enthalten das Versprechen, dass sich die Dinge neu denken, korrigieren, nochmals von vorne anfangen oder ‹richtig› machen lassen. Für Muschg (2014: 30) ist an diesen Orten, die sich durch Nicht-Anwesendes auszeichnen, der ‹Ursprung der Kunst› anzusiedeln: ‹Die Herkunft aus der leeren Leinwand, dem unbeschriebenen Blatt, der ungehörten Musik – Orten des Wunders, dass etwas werden kann; Trägern der Last, dass überhaupt etwas ist und nicht vielmehr nichts.› (ebd.) Vielfach wird der Aufenthalt an solchen noch unbeschriebenen Orten mittels Gebrauchsanleitungen strukturiert, um einen Gedanken von Augé (2011:96) aufzugreifen. In diesem Sinne fungieren die Regiebemerkungen Handkes als eine Karte, mit der sich der prinzipiell offene Möglichkeitsraum durchqueren lässt. Für eine solche vielsagende, für ein Beschrieben-Werden freie Fläche steht in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* die Bühne. Sie wird von den Regiebemerkungen als ein leerer Platz entworfen. Wie in futuristischen Theaterkonzeptionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder in Inszenierungen von Robert Wilson fungiert sie als autonomes szenisches Ausdrucksmittel.<sup>193</sup>

Die Faszination für einen Platz, der sich zur Bühne wandelt, ist ein Motiv, das ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einerseits zur Darstellung des Schauspiels der Moderne und andererseits des Lebens in den städtischen Metropolen eingesetzt wird (vgl. Belting 1998:205-208). Allerdings werden auf dem Platz in Handkes Dramentext neben den Phänomenen der Moderne auch ältere Zeitschichten und Bereiche des

---

<sup>192</sup> Dem Problem des Einsetzens des Erzählens und der Schrift nimmt sich auch Düffel in *Wovon ich schreibe* (2009) in einem Abschnitt über den ersten Satz eines Textes an: ‹[S]chliesslich fängt, genau genommen, nie wirklich etwas an: Alles in der Welt folgt auf etwas, steht in vielfältigen kausalen Zusammenhängen [...]. Jeder Anfang ist willkürlich, eine Setzung bzw. Erfindung in letzter Instanz.› (Düffel 2009:187, Einf. SH)

<sup>193</sup> Handke äusserte sich in den 1980ern, ‹dass sein Ausgangspunkt beim Schreiben nie eine Geschichte oder ein Ereignis, ein Vorfall sei, sondern immer ein Ort.› (Handke und Oberender 2014:9) Anlass für die Verschriftlichung von *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* bildeten die Beobachtungen Handkes auf einem kleinen Platz der Ortschaft Muggia an Pfingsten nach einer Fahrt von Triest aus (vgl. ebd. 72). Der Dramentext ist von Handke u. a. dem ‹Platz vor dem Centre commercial du Mail auf dem Plateau von Vélizy› (Handke 1992:5) gewidmet.

Imaginären wahrnehmbar. Der für viele Zuschreibungen offene Platz bildet ein Schwellenort zum ästhetischen Erfahrungsraum und steht, wie Schößler (2012:194f.) formuliert, «für die ästhetische Form selbst [...], die das Hier und Jetzt zu versammeln vermag».<sup>194</sup> Sind die leeren Flächen, Plätze oder Bühnen nicht beschrieben, bezeichnet, bemalt oder sonstwie definiert, fordern sie den Beobachter zu imaginativem Tätigwerden auf. Was für jeden Einzelnen dann zur Erscheinung gelangen kann, ist das, was er aufgrund seines individuellen Voraussetzungssystems überhaupt wahrzunehmen und sich vorzustellen vermag. Wird dabei ein Text als ein Filter der Wahrnehmung eingesetzt, stellt sich auf dem Platz ein Geschehen ein, dessen Lesbarkeit vom schriftlichen Diskurs abhängt. Dieser schlägt Relationen und Verknüpfungen von Ereignissen vor, von denen der Leser in seiner Wahrnehmung gesteuert wird.

## 6.6 Messianischer Lenkungsmodus: «Kommt, mir nach!»

Dem Textraum der Regiebemerkungen ist implizit die pragmatische Aufforderung eingeschrieben, dass ihm zu folgen sei, um das Geschehen, von dem der Text berichtet, auf der Bühne performativ umzusetzen. In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* verlangt das Personenverzeichnis zur Realisierung der Aufführung ein «Dutzend Schauspieler und Liebhaber» (Handke 1992:6, Kursivierung i. O.).<sup>195</sup> Dieses aus einem apostelhaften Dutzend bestehende Schauspielensemble richtet sich an einer «Verkündigung» aus, die es aus dem Dramentext empfängt. Möchte man die Metaphorik noch etwas weitertreiben, dann besetzt die Erzählinstanz im Dramentext die Position eines «Messias der Dichtung» (Musil 1978a:520).<sup>196</sup> Dieser Messias ist, bedingt durch das postalische Prinzip, in der Aufführung abwesend und deshalb auf Schauspieler und Vermittlerfiguren angewiesen, die seine Botschaft weitertragen. An

---

<sup>194</sup> Mit Macho (2010:118) lässt sich ein leerer Platz zu den «Heterotopien der Askese» zählen: Einöden wie «Wüsten, Meere, Wälder, Steppen oder Schneefelder bilden (zumindest auf den ersten Blick) einförmige Umwelten, in denen man sich leicht verirren kann. Aber just diese Monotonie begünstigt die Erscheinung der Dämonen, der Gestalten des «Anderen», der Engel und Genien; in dieser Hinsicht fungiert die Einöde wie jeder flache Stein, wie eine Tafel aus Ton oder Wachs, wie Leinwand, Papyrus oder ein Blatt Papier. Gerade die differenzarme Erscheinung ermöglicht die vielfältigsten Auftritte von Bedeutungen und Symbolen».

<sup>195</sup> In der Uraufführung wurden gemäss den Angaben des Regisseurs Peymann (2012:87) nicht zwölf, sondern 36 Schauspieler eingesetzt.

<sup>196</sup> Eine wirkmächtige Parodie der Aufforderung, Christi nachzufolgen, erkennt Adolf Muschg (2017:55) in Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* (1774/1994c), wo sich der Titelheld in der Rolle eines Suizidanten zum Menschensohn stilisiere.

einen solchen Charakter denkt u. a. General Stumm in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-32/1978a). Er stellt sich einen Autor vor, der «imstande sein sollte, ein Drama zu schreiben, das Millionen Menschen in die Theater reissen und dabei von voraussetzungslosester geistiger Hoheit sein sollte» (Musil 1978a:520). In der Geschehensdarstellung von Handkes Dramentext ist eine solche Forderung insofern verwirklicht, als sich die Zuschauer gemäss den Regiebemerkungen am Schluss des Stücks von den Sitzen erheben und sich in das Kommen und Gehen auf der Bühne einreihen sollen (vgl. Handke 1992:63f.). Die Zuschauer lassen sich so weit auf das Schauspiel ein, dass sie verwandelt werden und die Grenze zwischen Theater und Nicht-Theater verschwindet.

Der dramatische Text Handkes behauptet, einen Nachahmungsprozess auszulösen und eine Gefolgschaft aktivieren zu können, wie sie sonst höchstens aus Legenden über begabte Rattenfänger oder charismatische Heilsverkünder überliefert sind. Einer solch kraftvollen Stimme waren u. a. Simon und Petrus sowie die Besessenen, Mond-süchtigen und Gelähmten ausgesetzt, als sie von Jesus die Aufforderung erhielten: «Kommt, mir nach!» (Bibel 2009, Matthäus 4,19) Das Theater, wie auch literarische Texte, die mit Fiktionen operieren, bedürfen «gläubiger» Zuschauer und Leser, die auf das Wahrnehmungsangebot eintreten und sich dem Geschehen hingeben. Daran erinnert auch der von Handke im Personenverzeichnis verwendete Begriff «Liebhaber» (Handke 1992:6). Er wird auch als Synonym für Laien- und Amateurdarsteller verwendet, jene Nicht-Profis, deren Enthusiasmus daran erinnert, «uns mit dem *wesentlichen* Dilettantismus unserer Entwürfe, Wünsche, Bedürfnisse und Berufe zu befreunden» (Muschg 2014:303, Herv. i. O.). Mit dieser gesellschaftlichen Rolle hat sich im 18. Jahrhundert insbesondere Goethe stark beschäftigt, was Wilharm (2015: 191) auf die «Arrondierungen der Kunst im gesellschaftlichen Feld» in jener Epoche erklärt. Nach Barthes (2002:224) ist der Amateur «[d]ie grosse Gestalt einer sich befreienden Gesellschaft».<sup>197</sup> Im Selbermachen erkennt Barthes eine Alternative zum Konsumismus:

Nun leben wir aber in einer Zivilisation des Produkts, in der es subversiv wird, Vergnügen am Produzieren zu empfinden. [...] Der «gesunde Menschenver-

---

<sup>197</sup> «Gegenwärtig hat der Amateur keinen Status, er ist nicht lebensfähig; aber man kann sich eine Gesellschaft vorstellen, in der die Subjekte, die dazu Lust verspürten, produzieren könnten. Das wäre schön.» (Barthes 2002:224, vgl. ebd. 237-239)

stand» jedoch empfindet ein gewisses Mitleid gegenüber dem Amateurismus. Wenn es nicht sogar eine Art Furcht ist. Nämlich die, dass er Aussenseiter erzeugt. Also Subversive. (Barthes 2002:345)

In jüngerer Zeit suchen die professionellen Theaterinstitutionen vermehrt den Bezug zum Liebhaber-Theater. Sie setzen in ihren Produktionen nicht nur Statistenvereine oder Zusatzchören als *dilettanti* ein, sondern realisieren künstlerische Projekte gezielt mit unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen unter dem Stichwort «Soziokultur» oder «kulturelle Teilhabe». Diese Strategien sind womöglich – wie auch im 18. Jahrhundert «die ganze Kontroverse zwischen Liebhaberschaft auf der einen, Künstler- und Kennerschaft auf der anderen Seite» (Wilharm 2015:193) – auch einer «ökonomischen Krisenproblematik» (ebd.) geschuldet. Denn die Dilettanten stellen aus Liebe an der Sache keine Gagenforderungen. Dass darin ein befreiender Aspekt und ein produktiver Umgang mit einer «Fehlerkultur» wirksam ist, wird ebenfalls von Muschg in einer Bezugnahme zu Goethe anerkannt: ««Dilettare» hat mit Lieben zu tun, und der grösste Lobredner eines auf Erfahrung, «zarte Empirie» gestützten Dilettantismus war kein geringerer als Goethe.» (Muschg 2014:303, Herv. i. O.)

Auch in Handkes Dramentext *Immer noch Sturm* (2010) stellt das Laintheater, in dem die Mutter des Ich-Erzählers mitspielt, ein solches befreiendes Gefäss dar. Hier werden «unsere alten Volksmärchen» (Handke 2010:47) aufgeführt. Zur Aufführung kommen die Produktionen nicht nur in Pfarrsälen und Scheunen, sondern «manchmal bei schönem Wetter auch draussen im Freien, auf der Wiese» (ebd.). Auf der freien Wiese, auf einem leeren Platz, ausserhalb der etablierten Institutionen, vermag sich, eine Verwandlung zu ereignen. Diese erfasst nicht nur die anwesenden Beteiligten, sondern auch die sie umgebende Welt. Auf der idealen Bühne werden die Märchen draussen im Freien Wirklichkeit, die Differenz zwischen poetisch-ästhetischem und alltäglichem Erfahrungsraum verschwindet und das die Profis und die Laien Trennende fällt dahin.

## 6.7 Ambivalenzen der Steuerung: Steuern und Gesteuert-Werden

Als kommunikatives und sprachbegabtes Wesen ist der Mensch auf sprachlich oder anderweitig medial vermittelte Wahrnehmungen angewiesen, um sich in der sozialen Welt bewegen und von den Erfahrungen Anderer profitieren zu können. In einer gleichnishaften Episode in Handkes Damentext wird die Schriftlichkeit, insbesondere das Medium Buch, als eine Form von «Grundnahrungsmittel» oder Elementarlaib dargestellt. *Buchlesen* und *Brotessen* wiegen in dieser Episode gleichviel.

Zwei Unbestimmbare gehen dann aus verschiedenen Richtungen durch das Geviert, der eine mit einem Buch in der Hand, der andere mit einem Brot. Ohne gegenseitig sich zu beachten, schlägt der eine, als sie auf gleicher Höhe sind, sein Buch auf, und beisst der andre von seinem Laib ab. (Handke 1992: 20)

Als gleichnishaftes Bild wird die Schrift als Nahrungsmittel sowohl im *Alten Testament* als auch in der *Apokalypse* eingesetzt.<sup>198</sup> In Handkes Damentext verweist der Bezug von Schrift und Nahrung nicht nur auf ein göttliches Wort, das vom Körper aufgenommen und Teil der Identität wird. Der Konnex von Buch und Brotlaib macht in Handkes Schauspiel darauf aufmerksam, dass in einer Schriftkultur, existenzielle Erfahrungen auch über Lektüren erfolgen können. In mehreren Szenen in Handkes Damentext stiften Schriftmedien Wahrnehmungen und stellen Sichtbarkeit her. Die erste Episode betrifft einen Blinden «in der Platzmitte» (Handke 1992:15). Er betastet «ausführlich [...] das [...] ihm in die Hand gedrückte Buch» (Handke 1992:15), als könne ihm dieser Gegenstand, der eine Beschreibung der Welt textförmig in sich

---

<sup>198</sup> In einer Vision empfängt der Schriftprophet Ezechiel von der Gottheit den Auftrag, eine Schriftrolle zu essen: «Du aber, Mensch, höre, was ich zu dir rede. Sei nicht widerspenstig wie das Haus der Widerspenstigkeit, öffne deinen Mund, und iss, was ich dir gebe. [...] Da ass ich sie, und in meinem Mund wurde sie wie Honig, süß.» (Bibel 2009, Ezechiel 2,8-3,3; vgl. dazu auch Landfester 2012:49 und 90) Die Episode bezieht sich auf Ezechiels Berufung, als Sprachrohr Gottes die verhärteten Herzen des Hauses Israel zu lösen (vgl. Bibel 2009, Ezechiel 2,3-49). An die Worte als Nahrungsmittel erinnert Jesus den Teufel, als dieser ihn in der Wüste versucht: «Es steht geschrieben: *Nicht vom Brot allein lebt der Mensch, sondern von jedem Wort, das aus Gottes Mund kommt.*» (Bibel 2009, Matthäus 4,4, Herv. i. O.) In der Offenbarung ist es Johannes, der nach dem Ertönen der sechsten Posaune aus der Hand eines Engels ein «Büchlein» (Bibel 2009, Offenbarung 10,9) empfängt. Auch er wird angewiesen, es zu verspeisen, um zur Weissagung befähigt zu sein (vgl. ebd., 10,8-11). Der Topos der Büchernahrung wird auch in Wenzels Mediengeschichte aufgegriffen (vgl. Menzel 2008:30-41).

birgt, das Sehen ersetzen.<sup>199</sup> Wie das Nicht-Sehen der «Sehergestalten der griechischen Mythologie» (Welskop 2013:152) bildet das Blind-Sein eine Voraussetzung zur «Fähigkeit zu geistiger Schau und zu wahrhaftem Erkennen» (ebd., vgl. dazu auch Herwig 2012:76). Der Blinde figuriert als Chiffre für den Leser. Zwar «sieht» der Leser im Lektüreprozess die Schrift. Er wird jedoch blind für sie, da die vom Text vermittelten Bilder und Szenen in den Fokus des Bewusstseins rücken.<sup>200</sup> Unter dem von der Kognition des Lesers abhängige Lektüreprozess ist kein planbarer Vorgang zu verstehen. Die Schrift kann dem Rezipienten nicht wie ein Programm eingegeben werden. Der Text vermag nur das wahrnehmbar zu machen, was ein individueller Leser aufgrund seiner Disposition zu verstehen und zu aktualisieren im Stande ist.

Die Art, wie Texte und Bücher Wahrnehmungen stiften, Sichtbarkeit herstellen und damit Denkvorgänge und Handlungen steuern, wird in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* in einer weiteren Episode reflektiert, in der die Grenze zwischen diegetischem und ausserdiegetischem Raum zum Anlass eines Narrenspiels wird. Hauptfigur ist in dieser Szene ein Narr. Dieser war, Barthes (1987:146) zufolge, in früheren Zeiten «mit seinem zweiteiligen – geteilten – Kostüm [...] der Funktionär des doppelten Verstehens».<sup>201</sup> In Handkes Schauspiel tritt der Narr als «Platznarr» (Handke 1992:39) auf. Er hat «den Finger in etwas wie einem Textbuch» (ebd.). Der Platznarr folgt jenen Figuren, die vor ihm über den Platz gezogen sind, und imitiert sie, während er das Textbuch «als ihr begeisterter Nachahmer» (ebd.) in Händen hält. Es stellt sich die Frage, wie die Bewegungen der Figuren mit der Textlektüre des Narren in Verbindung stehen: Entweder setzen die Figuren die Angaben aus dem Textbuch um, die ihnen vom Narr als Anweisungen vorgegeben werden. Die Figuren befinden sich in dieser Lesart in der Position von Interpreten und Empfängern einer

---

<sup>199</sup> Die Motive von Blendung und Blindheit ziehen sich gemäss Welskop (2014:147-189) durch das ganze literarische Werk von Handke. Im Roman *Die Hornissen* (1966c) wird beispielsweise von einem Blinden berichtet, der gerade deshalb ein Seher sei: «In vielen Sagen ist gerade der Blinde ein Seher. Der Seher ist blind. [...] Er begnügt sich mit dem, was er ausdenkt» (Handke 1966c:274f.).

<sup>200</sup> In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* wird dieser Sachverhalt anhand einer Figur illustriert, die «als angehende moderne Geschäftsfrau [...] im Gehen ein Dossier [studiert]» (Handke 1992:31). Während sie sich in die Lektüre vertieft, sieht sie den Weg nicht mehr, so dass sie «jetzt erst recht stolpert» (ebd.).

<sup>201</sup> «Im Verhältnis zu einer ideal reinen Mitteilung (so wie sie sich in der Mathematik vollzieht) [...] macht [das Spiel der Worte] die Kommunikation dunkel, trügerisch, riskant: ungewiss» (Barthes 1987:146, Einfügung SH). In einer doppeldeutigen Rolle erscheint der Narr mehrfach in Handkes literarischem Schaffen. Im Roman *Der Bildverlust* (2002) ist es beispielsweise ein das Geschehen begleitender «Stadtrandidiot» (vgl. Handke 2002: 36, 75, 278 und 680).

*Vorschrift*. Sie folgen dem Textbuch des Narren *nach*. Mit dem Finger gleicht der Narr das aussertextliche Geschehen mit dem Text ab, wie ein Regisseur, der seine Schauspielerequippe lenkt oder ein Autor, der die Einhaltung seiner Regiebemerkungen kontrolliert.

Eine alternative Lesart der Episode besteht darin, dass die Figuren ihrerseits durch ihre Bewegungen und Handlungen eine *Vorschrift* produzieren. Zu dieser steht der Text im Buch des Narrens im Verhältnis einer *Nachschrift*. In diesem Fall setzt sich der Quelltext nicht aus den schriftlichen Zeichen aus dem Textbuch, sondern aus den Bewegungen der Schauspieler zusammen. Die Unentscheidbarkeit, wer hier wen führt, der Text die Figuren oder die Figuren den Text, macht Handke unter anderen Vorzeichen auch in *Das Mündel will Vormund sein* zum Thema. Dort zeigt sich das Narrentum des Vormunds darin, dass er nicht sieht, wie das Mündel seine Autorität untergräbt. Ebenso wenig registriert er, dass er nicht selber steuert, sondern von seinem Schutzbefohlenen gelenkt und vorgeführt wird. Dieses paradoxale Wirkungsverhältnis ist jedem Steuerungsvorgang in der einen oder anderen Form eigen und bildet jene Ambivalenzen aus, von denen die verschiedenen Modi der Führung insgesamt geprägt sind.

Im Fall des Narren in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* lässt sich das Textbuch als eine Art «Ursachenkarte» (Weick 1985:196) konzipieren. Diese erlaubt dem Narren genau das zu sehen, was die «Karte» aus der Komplexität der Wahrnehmungsumgebung herausfiltert.<sup>202</sup> Das Textbuch stellt für ihn überhaupt erst Sichtbarkeit her. Seine Begeisterung lässt sich durch die von der Schrift gestiftete Impression erklären, es gebe eine direkte Entsprechung zwischen Text und Geschehen. Das Narrenspiel in Handkes Dramentext weist darauf hin, dass sich jedes Tun, das durch Medien vermittelt ist, aus einem komplexen Ineinander von Steuern und Gesteuert-Werden zusammensetzt. Äussere Umstände und kontextuelle Bedingungen prägen den Rezeptionsvorgang ebenso wie die Wahl und das Verstehen-Können des Wahrnehmungsfilters, der, beispielsweise als Text, einem Geschehen auferlegt wird. Der Text als Mittel der Steuerung lenkt den Wahrnehmungsprozess des Nutzers, ohne

---

<sup>202</sup> Nach Barthes (1974:43) erwählt der Text den Leser «durch eine ganze Vorrichtung von unsichtbaren Filtern, selektiven Hindernissen: das Vokabular, die Bezüge, die Lesbarkeit».

jedoch dabei bestimmen zu können, worin das Zu-Schauende genau besteht und aus welcher Blindheit er seine Leser befreit.

## 6.8 Die Schrift als unvergängliches Mittel der Steuerung

Die Wirkkraft von Texten kann über Jahrtausende anhalten. Handkes Dramentext erinnert daran in einer Episode, in der dem Schriftmedium in der Form einer brennenden, antiken Schriftrolle ein grosser Auftritt gewährt wird. Als Abschluss einer ganzen Reihe von Figuren, die sich «im Licht [ergehen]» (Handke 1992:42), ist Äneas zu sehen, der «seinen greisen Vater auf dem Rücken über den Platz trägt, in der Hand eine Schriftrolle, welche raucht und brennt.» (ebd. 43) Das brennende Trägerformat ruft die «Unsterblichkeitsnorm» (Hagner 2015:28) schriftlicher Botschaften auf. Diese vermögen Äusserungen auf Dauer zu stellen und rechnen dabei mit dem Verstehen einer Nachwelt (vgl. ebd.). Nicht zufällig fungiert deshalb die Schriftrolle als Attribut in Darstellungen der «Muse der Erinnerung» Mnemosyne (vgl. Isler-Kerényi 2000: 461). Andernorts verweist das antike Schriftmedium in Verbindung mit dem von den Erynnen abgerissenen Kopf des Orpheus darauf, dass dieser mythische Sänger «als Einziger [...] den Menschen der Gegenwart» (ebd. 466) von seinen Hades-Erfahrungen zu schildern vermag. Zur Vermittlung des Wissens über diesen Ort, den nur der thrakische Sänger zu sehen bekam, sind die Erdenbewohner auf einen sprachlichen Bericht angewiesen, um sich davon eine Vorstellung machen zu können.

Mit Äneas und seinem Vater wird von Handkes Dramentext eine berühmte Episode aus der griechisch-römischen Mythologie im Umfeld des trojanischen Krieges zitiert. Von Vergil wurde das Erzählmotiv im zweiten Gesang seiner *Aeneis* (29-19 v. u. Z./ 1994) verarbeitet. Auf seiner Flucht aus dem brennenden Troja schultert Äneas seinen Vater Anchises, um ihn vor den mordenden Griechen zu retten.<sup>203</sup> Mit dem Vater auf dem Rücken und dem kleinen Sohn Julius an der Hand begibt sich Äneas auf die Flucht (vgl. Vergil 1994:129, V. 720f.).<sup>204</sup> Die Götter schicken ihm ein Wunderzei-

---

<sup>203</sup> Anchises ist gelähmt (in anderen Versionen sogar blind), nachdem er von einem strafenden Blitzstrahl des Zeus getroffen wurde, da er das Geheimnis um die wahre Mutter (Aphrodite) von Äneas verraten hatte (vgl. Wissowa 1958:2106-2110).

<sup>204</sup> Julius (oder auch «Ascanius») ist der Sohn von Äneas und Creusa und ist dazu bestimmt, in Italien als König das so genannte Ur-Rom, die Stadt Alba Longa, zu regieren (vgl. Wissowa 1970:1610-1614).

chen, indem «ein zartes Flämmchen oben vom Scheitel des Julus ein Licht verbreitete, wie das Feuer ihn, ohne zu schaden, berührte, über das weiche Haar züngelte und um die Schläfen sich fortfrass» (Vergil 1994:125, V. 680f.). Damit bekräftigen die Götter den Entschluss von Äneas, sich nicht aus Rachsucht in das Kampfgetümmel stürzen, sondern in Italien ein neues Troja gründen zu wollen. Das Flammenzeichen findet in Handkes Dramentext im Requisit der brennenden Schriftrolle ein literarisches Echo. Die Schriftrolle produziert aber im Theaterstück nicht nur Licht, sondern auch Rauch (vgl. Handke 1992:43). Zur Funktion des Erhellens gesellt sich damit eine der Verdunkelung. Nebelhaftes, Verrätselungsmuster und Äusserungsmodi, die nicht den Anspruch verfolgen, «Klartext» zu sprechen, sind Qualitätsmerkmale und Eigenschaften literarischer Texte und poetischer Vermittlungsweisen. Die dialektische Beziehung zwischen «Enthüllen und Verbergen» wird von Landfester (1995:13) als eine «Chiffre poetologischer Selbstreflexion» am Beispiel «der metaphorischen Doppeldeutigkeit des Schleiers» in Goethes Frühwerk diskutiert – der Schleier stellt sozusagen ein stoffgewordener «Rauch» dar. Aufgrund des semi-opaken Vermittlungsmodus bleiben literarische Texte über Zeiten und Räume hinweg verstehbar, indem sie darauf angelegt sind, immer wieder neu gelesen werden zu können.<sup>205</sup>

Wie alles Vergangene oder Überlieferte kann ein zurückliegendes Geschehen «nur über Objekte, Vorstellungen, Repräsentationen oder Inszenierungen in wechselnden Deutungsrahmen beschworen, präsent gemacht und erhalten werden.» (Assmann 2013a:241f.) Seit der Erfindung und Entwicklung der Alphabetschrift, deren Verbreitung Christians (2016:244) zwischen 1200 und 800 v. u. Z ansiedelt, übernimmt das Schriftmedium entsprechende Funktionen des Erinnerns. Mittels Texten werden Botschaften auf Dauer eingerichtet. In kulturellen und kultischen Praxen, die nicht auf der Schriftlichkeit beruhen, verlagert sich das Gewicht dagegen auf Präsenzerfahrungen.<sup>206</sup> Die Schrift- oder Papyrusrolle, die Äneas in Handkes Dramentext in der Hand

---

<sup>205</sup> Landfester (1995:297) diskutiert den «Status des Trüben» in Bezug auf Goethes lyrisches Werk seiner ersten Weimarer Jahre. Das Trübe steht für den «Einfluss kulturstiftender Instanzen» (ebd.), um sinnlich Wahrnehmbares zur Erscheinung zu bringen.

<sup>206</sup> Zu einer solchen Präsenzerfahrung gehören beispielsweise im alten Rom die zeremoniellen Prozeduren im Vestatempel. Die Penaten wurden verehrt, indem das Feuer von den Vestalinnen am Brennen gehalten wurde (vgl. Wissowa 1981:441). In entwickelten Schriftkulturen oder in einer Buchreligion wie dem Christentum erhält sich das immerbrennende Feuer durch das Wiederlesen der entsprechenden Schriften.

hält, gehörte bis zur Erfindung des Buches seit dem alten Ägypten und der Antike zu den wichtigsten Beschreibstoffen für schriftliche Botschaften (vgl. Leyh 1952:196). Sie steht für die antike und insbesondere römische Kultur, deren Verbreitung massgeblich von der Schriftlichkeit und dem Beschreibstoff des Papyrus beeinflusst gewesen war (vgl. Beck et al. 2004:321). Ersetzt wurde sie ab dem ersten Jahrhundert und verstärkt ab dem vierten Jahrhundert in einem ersten Schritt durch den Codex und später durch das Buch (vgl. ebd., Ganz 2016:59, Rehm und Strauch 2007:101).<sup>207</sup>

Unter dem Aspekt der Steuerung betrachtet, stellt die Schriftrolle in Handkes Dramentext ein Mittel dar, das dem Flüchtenden aufgrund des Brennens und Leuchtens den momentanen Ort sichtbar macht. Zudem geben ihm die in der Schriftrolle festgehaltenen Informationen ein Szenario für die Zielerreichung vor. Das Szenario ist Äneas von den Göttern vorgegeben. Es besteht in der Form von schriftlich aufgezeichneten Weissagungen, Götter- und Orakelsprüchen, die Äneas den Weg ins neue Troja weisen. Und nicht zuletzt wird mit dem schriftlichen Text das Wissen um die Herkunft Äneas' aus dem untergegangenen Troja lebendig gehalten. In einer Stunde der Gegenwart, da man nichts voneinander weiss, verweisen Texte, die tausende von Jahren überdauern und der Erhaltung und Tradierung für wert befunden werden, auf die historische Dimension des gesellschaftlichen Zusammenlebens. In diesem Sinne vertritt die Schriftrolle von Äneas im Dramentext Handkes all jene Texte, die bis in die Gegenwart als «Wertschriften» zirkulieren und das historische Eingebettet-Sein allen Schreibens, Sprechens, Begründens und Erklärens veranschaulichen.

## 6.9 Magie und Manipulation: Der Zauber der Schrift

In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* berichtet die geschehensvermittelnde Instanz in der zweiten Hälfte des Schauspiels von einem zauberischen Medienspektakel. Es erinnert an den Abschluss des ersten Akts in Goethes *Faust II* (1832/1994a), als Theater- und Explosionseffekte zur Aufführung gelangen (vgl. Goethe

---

<sup>207</sup> Bis ins dritte Jahrhundert wurde noch für längere Zeit die Schriftrolle parallel zur Codex-Form verwendet (vgl. Andresen et al. 1965:511, [2]). Der Codex ging aus den «heftartig verbundenen Holz- und Wachstafeln, Notiz- und Aktenbüchern» (Leyh 1952:196) hervor.

1994a:268, Primavesi 2008:438f.).<sup>208</sup> Protagonist der Zauber-Szene in Handkes Dramentext ist ein Schreiber, der mit magisch-alchemistischen Kräften ausgestattet ist. Er übt dadurch Herrschaft aus, indem er über die Welt der Erscheinungen zu gebieten vermag. Handkes Zauberer-Schreiber löst eine Wunschvorstellung Goethes ein, die er in *Dichtung und Wahrheit* (1811-1833/1986) formuliert, dass es möglich wäre, «durch eine Zauberformel die Erscheinung nur einen Augenblick zu fesseln» (Goethe 1986:220). Dies gelingt dem Zauberer-Schreiber in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*, als er das Licht für einen kurzen Moment bündelt. Die Licht-Bündelung stellt eine Art Umkehrung eines Urknall-Ereignisses dar und bildet den Abschluss einer Sequenz aus Gestaltwandlungen des Protagonisten dieser Szene (vgl. Handke 1992:47). Der Schreiber-Zauberer ist an einem Notizbuch zu erkennen, das er wie ein Varieté-Künstler aus der Achselhöhle zieht. Das Medienspektakel kommt in Gang, als er «das Heft zurücksteckend, eine Kugel aus Bergkristall hervorzaubert, die für den Augenblick das Licht des ganzen Platzes bündelt» (ebd.). Beim leuchtenden Requisit des Bergkristalls ist einerseits an jenen von den Alchemisten gesuchten, sagenhaften «Stein der Weisen» zu denken (vgl. Penzel 1978:27). Andererseits erinnert der Kristall an das Zaubermedium der Glaskugel, die nach Vollmer (2011:443) mit der Symbolik des Magischen und Übersinnlichen verbunden ist. Der Darstellung in Handkes Dramentext zufolge gehören Notizheft und Kristall in gleicher Weise dem Instrumentarium des Schreibers an. Dessen Beruf steht insofern mit der Zauberei in Verbindung, als bestimmten Buchstaben, Worten, Formeln und Redeweisen magische Kräfte nachgesagt werden. Von solchen Zuschreibungen profitierten in den Anfängen der Schriftkultur all jene autoritären Instanzen, Eingeweihten und Priester, die sich im Umfeld einer hauptsächlich von Oralität bestimmten Gesellschaft schriftlicher Zeichen bedienten. Genette erinnert in *Mimologiken* (2001) mittels eines Zitats von Paul Valéry an die Verwandtschaft der Zauberei mit der Literatur:

Man darf nicht vergessen, dass die dichterische Form jahrhundertlang im Dienste der Zauberei gestanden hat. Diejenigen, die sich mit diesem seltsamen Verfahren abgaben, mussten notwendigerweise an die Macht der Worte glau-

---

<sup>208</sup> Der technische Bühnenzauber gehörte nach Primavesi (2008:438f.) zum Repertoire von Schauspielern um 1800, was er u. a. anhand der Geisterszenen in Goethes *Faust* (1808-1832/1994a) diskutiert. Das Spiel mit Licht und Erscheinungen wurde auch in den physikalischen Laboratorien der damaligen Zeit betrieben. So untersuchte beispielsweise Georg Christoph Lichtenberg die Zusammenhänge zwischen Elektrizität, Einbildungskraft und Poesie (vgl. Lichtenberg 1985:968f., Gamper 2009:383-389).

ben, und weit mehr an die Wirksamkeit des Klanges dieser Worte als an ihre Bedeutung. Die magischen Formeln sind oft ohne jeden Sinn [...]. (Valéry nach Genette 2001:341)

Sprachmagische Vorstellungen verortet Krämer (2001:138) in jenen Epochen vor der griechischen und neuzeitlichen Aufklärung. In der Vorzeit habe die Sprachmagie darin bestanden, dass Wort und Sache miteinander identifiziert worden seien. Später sei diese Annahme abgelöst worden durch eine Konzeption der «Sprache als ein Repräsentationssystem, welches darauf beruht, dass ein Satz das, was er *beschreibt*, nicht zugleich auch *ist*.» (ebd., Herv. i. O.) Der Zauberer-Schreiber in Handkes Dramentext steht für eine weitere Perspektive auf die Verbindung von Magie und Sprache. Die Behauptung, die ein literarisch-dramatischer Text wie *Die Stunde da wir nichts von-einander wussten* aufstellt, besteht darin, dass sprachlich ein fiktionales Bühnenge-schehen deklariert wird. Dabei wird ein Sachverhalt bezeichnet und hervorgerufen, den es überhaupt erst durch den Vorgang der Versprachlichung gibt.<sup>209</sup> An Zauberei gemahnen solche sprachlichen Setzungen, als sie Wahrnehmungen stiften, die ohne die mündliche oder schriftliche Äusserung der Worte gar nicht ins Existieren gekommen wären. Im Sprechakt, der ein So-Sein der Welt behauptet, kann auch das Un-wahrscheinlichste der Fall sein.<sup>210</sup> Von den Lesern wird die deklarative, literarische Äusserung als Aufforderung zur «imaginative[n] Mitarbeit» (Genette 1992:50, Einf. SH) verstanden. In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* erlaubt beispielsweise der Textraum der Regiebemerkungen den Lesern zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umherzuschweifen oder sich mit dem Unbestimmbaren, Flüchtigem und Mehrdeutigen zu konfrontieren. Als zauberisch kann auch jenes Verwandlungsgeschehen bezeichnet werden, als sich die Zuschauer am Ende des Schauspiels in das Kommen und Gehen einreihen und Teil des theatralen Geschehens werden.

---

<sup>209</sup> Nach Krämer (2001:138) unterlaufen die performativen Äusserungen «die Prämissen dieser symbolischen Differenz zwischen Wort und Sache [...]: Eine performative Äusserung beschreibt nicht einfach eine Handlung, sondern vollzieht genau das, was mit ihr beschrieben wird, und zwar durch den Akt der Äusserung selbst.»

<sup>210</sup> Der Akt der Fiktion ist in den Worten Genettes (1992:50, Herv. i. O.) «etwa das, was Searle eine *Deklaration* nennt. Deklarationen sind Sprechakte, mit denen der Sprecher auf Grund der Macht, die er innehat, einen Einfluss auf die Wirklichkeit ausübt.» Für Heidegger (2012:53) besteht die Deklaration «[i]m Hervorbringen des Werkes» und im «Darbringen des «dass es sei.»» Darin zeigt sich für Genette (1992:51, Herv. i. O.) «das *fiat* des Fiktionsurhebers». Dieses ist für den Erzählthoretiker «irgendwo zwischen dem des Demiurgen und dem des Onomatourgen» (ebd.) zu verorten.



Der vom Schreiber praktizierten Zauberei wohnt aber auch ein ‹gefahrvolles› Moment inne. So entscheiden sich die Leser freiwillig dazu, ihren ‹Unglauben› auszuschalten und den Deklarationen des Autors zu folgen. Coleridge (2015:52) hat dies in der 1817 erschienenen *Biographia Literaria* «[t]he willing suspension of disbelief» des Publikums genannt. Dieses unterwirft sich unkritisch den Äusserungen des Fiktionsurhebers (vgl. Genette 1992:51, Iser 1984:19). Darin zeigt sich ebenfalls die Kehrseite von ‹Wortkreisen› (Handke 1986:206), von denen, wie Handke in *Die Wiederholung* (1986) schreibt, ‹Märchenkraft› (ebd.) ausgeht. In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* wird das Publikum des Zauberer-Schreibers deswegen auch mit dem Begriff ‹Insassen› (Handke 1992:47) bezeichnet. ‹Insassen› sind eines bedeutenden Teils ihrer Handlungsfähigkeit verlustig gegangen und unterstehen den Gesetzen einer mächtigen Institution (Heil-, Gefängnis- oder Theateranstalt). Das Gefangensein eines von der Zauberei gefesselten Publikums beruht auf seiner Selbstauslieferung an das Kunststück, das vor seinen Augen zur Aufführung gelangt. In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* scheint sich der Zauberer-Schreiber seiner Macht und Verantwortung bewusst zu sein, indem er auf die Lichtbündelung ‹ein Papiersackknallen› (ebd. 47) folgen lässt. Damit ‹entzaubert› (ebd.) er sein eigenes Tun. Er gleicht darin einem Hypnotiseur, der jenen das Bewusstsein wiedergibt und den Rückweg in ihre Wirklichkeit weist, die sich seinem fesselnden Wirken aus freien Stücken ausgeliefert haben.

Die Infragestellung der zauberischen Macht durch das ‹Papiersackknallen› in der Geschehensdarstellung des Dramentextes verweist auf ein wesentliches Merkmal des Vermittlungsmodus in der Literatur. Indem sich das Kunstwerk selbst zu beobachten und bezweifeln vermag, sind ihm Grade von Selbstreflexivität eingeschrieben. Diese macht es über entsprechende Signale und selbstreflexive ‹Störmanöver› gegenüber den Rezipienten kenntlich, um diese daran zu erinnern, dass der Vermittlungsmodus auf jenen Gesetzen beruht, von denen das Künstliche des Kunstwerks abhängt. In literarische Texten wird das Literarisch-Sein thematisiert, indem sich der Text beispielsweise auf den poetischen Apparat bezieht oder auf den Informationen eines unzuverlässigen Erzählers beruht. Ein Zweifeln, Zaudern und Selbstbefragen steht Äusserungsmodi von Instanzen entgegen, die autoritär vorgeben, zu wissen was Sache

sei. Eine solche Haltung stellt Handkes Damentext anhand der verstörenden Episode um Abraham und Isaak aus dem *Alten Testament* dar.<sup>211</sup>

Die Abraham-und-Isaak-Episode bildet eine Art Rahmenhandlung zur Zauberer-Schreiber-Szene. Abraham ist ein Charakter, der sich dem göttlichen Gebot, er solle seinen Sohn für ein Brandopfer schlachten, bedingungslos zu fügen bereit ist. Er wird deswegen als «Vorbild des Glaubens u[nd] des unbedingten Gehorsams» (Buchberger et al. 1957:58, Einf. SH) verehrt. Vogl diskutiert diesbezüglich in einem Interview mit Gronau das Verhalten dieser Figur und sagt: «Es gibt einige Figuren, die Legende wurden, weil sie das Zaudern nicht kannten. Eine der berühmtesten ist Abraham, der an der entscheidenden Stelle als Glaubensritter nicht daran zweifelt, dass der eigene Sohn geopfert werden muss» (Vogl 2010:243). Das Gegenmodell zu jenen, die sich an vorgeblich «sicheren Weltbeschreibungen» ausrichten, besteht für Vogl in Haltungen des Zauderns: «Ich denke, im Zaudern wird das elementare Rätsel vorgeführt, das zwischen einem Auftrag und seiner Ausführung besteht.» (ebd. 238) Darin findet «das Eskalationspotenzial jeder Tat, jedes Gewaltaktes, jedes Vollzugs oder jeder Setzung sein reflexives Moment» (ebd. 239). Der Preis, den Abraham in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* für seine nicht-zaudernde Haltung bezahlt, wird von Handke im Bild des Patriarchen als eines gebrochenen Mannes dargestellt. Zuerst schiebt Abraham seinen Sohn mit der Tötungsabsicht in Richtung Opferstätte. Nach dem Papiersackknallen des Zauberer-Schreibers kehrt er zurück auf die Bühne «mit leeren Händen, als Todmüde[r] im Gefolge [Isaaks].» (Handke 1992:48, Einf. SH) Nach dem von der Gottheit verhinderten Mord kann sich Abraham nur noch im Schlepptau seines Sohnes bewegen und ist auf dessen Verzeihen angewiesen. Der Damentext stellt in diesem Bild sowohl Abrahams Desillusionierung als auch dessen Erkenntnis dar, dass er sich von der göttlichen, Gehorsam einfordernden Stimme hat manipulieren lassen. Darin besteht sein ganz persönlicher «Papiersackknalleffekt».

---

<sup>211</sup> Im *Ersten Buch Mose* wird Abraham von der Gottheit der Auftrag erteilt, seinen Sohn Isaak als Brandopfer darzubringen. Abraham fügt sich, fesselt Isaak und ergreift das Messer auf dem Altar, um ihn zu schlachten (vgl. Bibel 2009, Genesis 22). Bevor es zur Tötung Isaaks kommt, wird dem Tun Abrahams Einhalt geboten. Die Gottheit lässt Abraham wissen, dass sie nun die Bestätigung habe, dass er gottesfürchtig sei (vgl. ebd.). Das Sohnesopfer wird dann im *Neuen Testament* von der Gottheit gleich selbst vollstreckt, und zwar an Jesus (vgl. Assmann 2013b:31, Muschg 2014: 60).

## 6. 10 Transparentes Geschehens und Opazität des Schriftlichen

Als Steuerungsmittel zeichnet sich der literarische Text dadurch aus, dass er seine eigene schriftliche Verfasstheit zum Thema erheben und die Aufmerksamkeit des Lesers auf den schriftlichen Diskurs zu lenken vermag. Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* setzt dazu sprachliche Mittel und Strukturmerkmale ein, wie sie weniger aus dramatischen, sondern aus epischen Darstellungsweisen bekannt sind. Dazu gehören, wie bereits in Kapitel 6. 3 ausgeführt wurde, komplexe Nebensatzkonstruktionen, der Einsatz figurativer Ausdrücke, intertextuelle Verweise, sprichworfthafte und modalisierende Redewendungen sowie die Verwendung von Merkmalen des Unbestimmten und Mehrdeutigen. Eine weitere Überschreitung des konventionellen Codes von Regiebemerkungen besteht im Wechsel der Zeitform vom Präsens zum Präteritum als «die klassische Position der Erzählung in Vergangenheitsform» (Genette 2010:140). Für die dramatische Vermittlung kreiert eine derartige Einfügung einer erzählerischen Anachronie eine nicht unerhebliche Dissonanz: «Wie sollte ein Naturalismus [...] auch realisieren, was im Text buchstäblich geschrieben steht, die Wechsel aus dem halluzinogenen Präsens in das Imperfekt oder die Vorzukunft», wie Narholz (2012:190) den dramatischen Diskurs von *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* kommentiert.

Dass Regiebemerkungen meist im Präsens formuliert sind, hat hauptsächlich mit den Wesensmerkmalen einer Theateraufführung zu tun. In einer Vorstellung läuft aus dem Grund alles in der Gegenwartsform ab, weil die Aufführung in Echtzeit zu funktionieren hat (vgl. Genette 1993:385). Für Düffel (2009:164) manifestiert sich in diesem Bezug zum Gegenwärtigen eines der Hauptmerkmale des Theatermediums. Dem an einer Inszenierung beteiligten Personal ist ihm zufolge eine «Sehnsucht [...] nach radikaler Vergegenwärtigung» (ebd.) eigen. Der Schreibweise im Präsens liegt die Behauptung zugrunde, dass sich das <Jetzt> im Text als so genannter «Referenz- oder Nullpunkt» (Genette 2010:53) – und damit als «genaue Übereinstimmung von diegetischer und narrativer Abfolge» (ebd.) – zeitgleich mit dem Geschehen auf der Bühne ereignet. Deswegen erzeugt ein Vermittlungsmodus, der im Textraum der Regiebemerkungen mit unterschiedlichen zeitlichen Relationen und komplexen konditionalen und kausalen Verknüpfungen operiert, eine Distanz zum Aufführungsmedium. Das Vergangenheitstempus kreiert die Illusion, dass von einer privilegierten

Warte aus auf Ereignisse geblickt werden könne. Für Barthes (2006a:30) ist die Vergangenheitsform deshalb «das ideale Instrument für alle Konstruktionen geschlossener Welten.» Allerdings lässt sich das nichtsprachliche Geschehen auf der Bühne schlecht mit «Vorzeichen der Vergangenheit [...] versehen» (Genette 1993: 385). In Dramentexten *mit* Figurenreden kommen deshalb Briefe, Botenberichte, ausgedehnte Figurenmonologe oder Mauerschauen aus «Gründen der Schicklichkeit oder auch der technischen Darstellbarkeit» (Mahler 2010:27) zum Einsatz. Sie übernehmen die Funktion, das Abwesende, Vergangene oder Nicht-Darstellbare narrativ zu vergegenwärtigen.<sup>212</sup>

In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* wird der Wechsel vom Präsens ins Präteritum dadurch eingeleitet, dass die Erzählinstanz den Platz auf der Bühne «in seinem alten hellen Licht» (Handke 1992:50) beschreibt. Durch das *alte* Licht, das zwar sprachlich gefasst, aber nicht physikalisch hergestellt werden kann, besitzt der Platz für den Leser eine temporale Patina. In diesem Licht findet eine Versammlung der «vollzähligen Helden» (ebd.) statt. Der Wechsel in die «epische Zeit» des Imperfekts ereignet sich, als durch die Versammlung der Helden ein «Zusammenfahren [...], ein gleichzeitiges Erschauern, [...] dann ein Aufschrecken, dann ein Ruck [geht].» (ebd. 51) Mit einem losbrechenden Sturm, auf den in der ersten Hälfte des Dramentextes bereits ein Donnern (vgl. ebd. 22) und anschliessend ein Rauschen und Brausen (vgl. ebd. 24) hingedeutet haben, inszeniert der Text seine Loslösung von einer von Isochronie bestimmten Geschehensdarstellung:

Rabenschreie und Hundegebrüll, in diesem zugleich ein Grollen. / Ein Sturm brach los, hoch über dem Platz, ein Donnern und Knattern, ohne dass sich an denen unten die Haare rührten. / Rings um die Szenerie ging dann ein vielfältiges Weh- und Klagegeschrei. (Handke 1992:53, Herv. SH)

Der Wechsel vom dramatischen zum epischen Vermittlungsmodus erfolgt in Handkes Dramentext mit einem Sturm. Dieser erinnert an das pfingstliche Sprachereignis in der Apostelgeschichte, als «vom Himmel her ein Brausen [entstand], wie wenn ein

---

<sup>212</sup> Dass zwischen den dramatischen und epischen Vermittlungsmodi keine klare Grenze zu ziehen ist, zeigt sich schon nur dann, wenn man auf das Reden von Schauspielern auf der Bühne oder auf die Vorträge von Sprechern in nichttheatralen Situationen achtet. Erklärungen, Abschweifungen oder Selbstkommentare machen als episierende Diskurselemente einen Grossteil sprachlicher Vermittlung aus und stellen die Unterteilung in dramatische und epische Kategorien grundsätzlich in Frage.

heftiger Sturm daherfährt [...]. Und sie wurden alle erfüllt von heiligem Geist und begannen, in fremden Sprachen zu reden [...]. Sie waren fassungslos, und ratlos fragte einer den andern: Was soll das bedeuten?» (Bibel 2009, Apostelgeschichte 2,2-12). Im pfingstlichen Sturm findet eine Verwandlung statt, in der die Beteiligten vorübergehend eine «Überwindung alles Trennenden» (Assmann 2013b:27) erleben.<sup>213</sup> Dies kann auch für den Sturm in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* konstatiert werden. Hier wird das dramatische Geschehen an einen Punkt geführt, an dem für die Bühnenfiguren ein Ausbrechen aus der gegebenen Ordnung in greifbare Nähe rückt. Das ist der Fall, als ein unsichtbares Boot anlegt und die Bootsführer die Umstehenden mit Gesten zum Einsteigen einladen (vgl. Handke 1992:55). Die Figuren nützen den günstigen Augenblick jedoch nicht. Sie unterlassen es, zu den beiden «Gestalten in afrikanischen Prachtgewändern» (ebd.) ins Boot zu steigen und in ein Märchenreich oder sonstiges «intermediäre[s] Paradies» (Kolb 1963:115, Einf. SH) zu fahren. Das *window of opportunity* schliesst sich und der verheissungsvolle Moment endet abrupt. In den Regiebemerkungen steht lapidar: «Glocke aus, Traum aus.» (Handke 1992: 55)<sup>214</sup>

Nach dem Ende von epischem Sturm und traumhaftem Geschehen erscheint der Platz nicht mehr im <alten>, sondern einfach in seinem <Licht>: «Der Platz, das Licht, die Umrisse.» (Handke 1992:55) Der Textraum der Regiebemerkungen wird wieder durch die Zeitform des Präsens bestimmt. Allerdings wendet sich die Erzählung ganz am Ende des Schauspiels in einer Volte nochmals der Vergangenheit zu. Dort heisst es als Abschluss des Dramentextes: «Dann ist der Platz dunkel geworden.» (ebd. 64) Als ein retrospektives Diskurselement steht der Satz in der zwischen Gegenwart und Vergangenheit schwebenden Zeitform des Perfekt. Zwar sind alle Vorgänge auf der Bühne zu einem Abschluss gekommen, aber der Text <sieht> immer noch. Er vermag sich als Instanz zu behaupten, die über das, was sich zeigt und nicht zeigt, autoritär

---

<sup>213</sup> An Pfingsten begann Peter Handke seine Aufzeichnungen für *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* auf einem kleinen Platz in Muggia, wie er im Gespräch mit Thomas Oberender erzählt: «Es war Pfingsten, als ich damals dort war. Das ist ja das Fest des Heiligen Geistes. Da war eine Pfingstmesse. Und nach der Messe bin ich auf den Platz und habe natürlich einen gehoben. Und da sitzt man und dann ... gegenüber kam plötzlich ein Leichenwagen auf den Platz gefahren. [...] Und plötzlich hat sich das ganze Treiben auf dem Platz anders dargestellt. Plötzlich war, was vorher und nachher war, eine Skulptur» (Handke und Oberender 2014:72).

<sup>214</sup> Das Erzählmotiv ist aus dem fünften Buch des Versepos *Parzival* (um 1200/1998) bekannt. Hier lässt der Titelheld die Gelegenheit vorbeiziehen, die Frage an Amfortas zu richten. Daraufhin verschwindet die Rittergesellschaft mitsamt der Burg Munsalvæsche (vgl. Eschenbach 1998:243).

bestimmt. Allerdings sprechen schriftliche Äusserungen in Kommunikationssituationen, die vom postalischen Prinzip bestimmt sind, *immer* aus einer Vergangenheit heraus zum Leser. Im Jetzt befindet sich ein Text nur im Moment seines stummen oder lauten Gelesen-Werdens.

## 6.11 Was tun? – Wortorakel und Steuerungshoffnung

Das narrative Verfahren, das in Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* zum Einsatz kommt, hat nichts mit den strikten Vorgaben und Anweisungen zu tun, wie sie beispielsweise von Fräulein Rasch in Kroetz' *Wunschkonzert* in der Form von Gebrauchsanleitungen empfangen werden. Der oszillierende Wahrnehmungsfilter von Handkes Dramentext stellt dem Leser die Aufgabe, sich auf ein Spiel einzulassen, das weder ein eindeutiges Ziel vorgibt, noch ein klar bestimmtes Resultat auswirft. Insofern erinnert die Führungsmodalität von *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* an jene eines Wortorakels: Nicht nur das vom Text dargestellte Geschehen selbst, sondern auch der Vermittlungsmodus gleicht einem zu einer Lösung herausfordernden Rätsel. Die auf Antwort Hoffenden werden mit ihrer Frage «Was tun»? vom Wortorakel auf die Sinnsuche geschickt (vgl. dazu auch den Schlussabschnitt in Kapitel 6. 1).

Mit dem Orakel in Dodona entsinnt sich Handke eines der berühmtesten Orakel der Antike.<sup>215</sup> Dies geschieht mittels eines Zitats, das als Motto dem Dramentext vorangestellt ist: «Was du gesehen hast, verrät es nicht; bleib in dem Bild.» (Handke 1992:6) Ein solcher Spruch ist zwar auf den über 4'200 «oracular lamellae» (Meyer 2013:20) aus Dodona nicht überliefert. Auf derartige Täfelchen wurden die Fragen inskribiert, die von den damaligen Besuchern dem Orakel gestellt wurden (vgl. ebd., Isler-Kerényi 2009:456). Kastberger (2012:40) nimmt an, dass Handke den Spruch selber erfunden hat. Das Orakel von Dodona befand sich in Epirus und übte ab dem 4. Jahrhundert v. u. Z. bis zu seiner Zerstörung durch die Römer im Jahre 167 v. u. Z. eine grosse Anziehungskraft aus (vgl. Meyer 2013:90). Die schriftliche Form der

---

<sup>215</sup> In der Nähe des Orakels befand sich einer der grössten Theaterbauten. Dieser habe, wie Meyer (2013:89) ausführt, 18'000 Zuschauer fassen können und sei Schauplatz für die alle vier Jahre stattfindenden Naia-Festspiele gewesen.

überlieferten Fragen verweist auf die mantische Praxis in Dodona als ein «Wortorakel» (Oberlin 2015:151). Die Besucher empfangen den Wortlaut des Spruchs, wie Oberlin (2015:92, 189 und 199) anhand des Orakels in Delphi ausführt, nicht als schriftliche, sondern als stimmliche Äusserung der Pythia. Die Priesterin hielt sich dabei hinter einem Vorhang auf, womit die Erwartung aufgebaut wurde, dass etwas zur Offenbarung gelangen könnte. In späterer Zeit habe dann ein *prophètes* den Orakelspruch für die Besucher schriftlich festgehalten (vgl. ebd. 92). Dabei wurden auch poetische Schreibweisen verwendet, mit denen der Spruch Pythia nicht bloss dokumentiert, sondern auch literarisiert und in eine poetische Form gebracht wurde.

Das mantische Potenzial literarischer Texte gründet weniger darin, dass die Autoren literarischer Werke Propheten wären, sondern auf den Effekten der ästhetischen Kommunikation. Literarische Texte bleiben dadurch sprechend, indem sie Rezipienten erlauben, zu verschiedenen Zeiten «unterschiedliche Bedeutungen auf der Basis des gleichen Textes zu konstruieren.» (Hejl 1991:107, vgl. Iser 1984:28) Dadurch entsteht der Eindruck, dass sehr alte Texte Lösungen für Probleme der Gegenwart beithalten und aus einer weit zurückliegenden Vergangenheit heraus «wahrsprechen». Die Reflexions- und Vorstellungsfähigkeiten der Empfänger werden herausgefordert, wenn sich der Kommunikationsmodus poetischer Mittel bedient. Deswegen bewegt sich eine orakelhafte Mitteilung eher in Richtung einer Frageform (vgl. Barthes (2006a:103). So empfanden die Orakelbesucher die Sprüche der Pythia immer wieder auch als unzuverlässig und vieldeutig (vgl. Arendt 2002:223, Foucault 2009:120, Muschg 2014:72).<sup>216</sup> In diesem Sinne ist das Rauschen der Eichenblätter im heiligen Hain des Orakels von Dodona jeder Theateraufführung in der einen oder anderen Form eigen, insbesondere wenn keine Figurenreden, Selbsterklärungen oder Hinweise zur Auslegung zu vernehmen sind. Als Wahrnehmungsangebot, das intentional und strukturell auf Sinnproduktion angelegt ist, setzt der literarische Text mit seinem Wirkungspotenzial einen Rezeptionsprozess in Gang. Das Verstehen des Lesers wird dabei durch die Perspektive gelenkt, die der Text auf das von ihm dargestellte Geschehen wirft. Was er dabei offen lässt, bietet die Chance, dass Leser etwas finden, was im Text selber nicht ausgesagt ist: «Nichts, was das Kunstwerk zu bieten hat,

---

<sup>216</sup> Es ist nach Foucault (2009:120) «ein Merkmal des orakelhaften Wahrsprechens, dass die Menschen die Antwort verstehen oder nicht verstehen können. Jedenfalls wird der Gott niemals von den Menschen gezwungen, die Wahrheit zu sagen. Seine Antwort ist mehrdeutig, und es steht ihm immer frei, sie zu geben, wenn er will. In der Klarheit der Äusserung selbst gibt es also ein Verschweigen.»

war vorher auf dem Markt; also konnte es auch keine Nachfrage danach geben. Es erzeugt sie (im Glücksfall) durch sein blosses Dasein [...]. Es verweigert Antworten und verharrt in einer Frageform, die – scheinbar paradox – seine Liebhaber als mögliche Antwort auf ihre eigenen existentiellen Fragen erleben.» (Muschg 2014:98) Jeder Fragesteller hat sich in der Auseinandersetzung mit einem ästhetischen Kommunikat selbst seine Schlüsse zu ziehen und ‹sein eigenes Bild› zu konstruieren: «Was du gesehen hast, verrät es nicht; bleib in dem Bild.» (Handke 1992:6) Der von Handke erfundene Spruch des Orakels von Dodona fordert dazu auf, ‹im Bild› zu bleiben. Im-Bild-Sein heisst in diesem Fall ein Zustand des Seins, in dem sich das wahrnehmende Subjekt nicht in Abständigkeit zur Welt erfährt. Sobald jedoch Erklärungen und Beschreibungen zum Einsatz kommen, wird eine Kluft aufgerissen, da Sprache und Schrift keinen Gegenstand *abbilden*, sondern nur eine Vorstellung aufrufen können: «Die Differenz von Bild und Diskursivität» beruht nach Iser (1984: 21) auf «zwei voneinander unabhängigen und daher kaum aufeinander reduzierbaren Weltzugriffe[n].» (ebd. Einf. SH) Das ‹Bild›, von dem Handke im Dodona-Zitat spricht, sind jene vom dramatischen Text anvisierten Vorstellungen, die erst im individuellen Leseakt konstruiert werden und in der Transformation ins Aufführungsmedium ihre Konkretisierung erfahren. Das Bild, das der literarische Text entwirft, ist ein imaginärer Ort, zu dem die Regiebemerkungen des Damentextes zwar den Weg weisen, ohne ihn aber darstellen oder aussagen zu können. Ein solcher Ort wird auch vom ‹intermedialen Sprung› (vgl. Landfester 2012:386) angezielt, von dem der Damentext am Schluss berichtet. Hier erfasst die Geschehensdarstellung auch den Zuschauerraum: «[E]inen Augenblick scheint es, alle Gehenden würden zugleich gefahren. / Und jetzt reisst sich unten der Erste Zuschauer los von seinem Sitz, gesellt sich zu dem Umzug» (Handke 1992:63). Gegen Ende «erscheint auch der Dritte Zuschauer auf dem Plateau, fädelt sich auf der Stelle ein und mäandert, vollkommen selbstverständlich, mit in dem unentwegten Zug. Kommen und Gehen, Kommen und Gehen. Dann ist der Platz dunkel geworden.» (ebd. 64)

Das Schluss-‹Bild› des Stücks setzt sich aus einer unaufhörlichen Bewegung zusammen.<sup>217</sup> Das visuelle Rauschen des Hin-und-Her entspricht einem ästhetischen Erfah-

---

<sup>217</sup> Für Schöblier (2012:194) stellt sich in dieser Episode die Überwindung einer «Schuld-Zeit» dar. Diese hat ihren Konterpart im anfänglichen Kreuz-und-Quer-Gehen in die *Stunde da wir nichts voneinander wussten* von Figuren, die Schöblier als heutige «Repräsentanten der rastlosen bürgerlichen Moderne» (ebd.) identifiziert.

rungsraum, der auf einem «Zustand der Wechselwirkung» (Solbach 2012:73) beruht, wie er in dieser Studie auch anhand von Handkes *Das Mündel will Vormund sein* beschrieben wurde (vgl. Kapitel 4. 9). In der Vorstellung, dass das Theater sein Publikum anstecken und mitreißen könne, schwingt ein Echo an kultische Praxen mit. In entsprechenden sakralen Ritualen kommt es nicht zu einer Aufteilung in Zuschauer und Mitwirkende. Diese Spaltung ist in Bezug auf das Theater erst im «Übergang in aufgeklärtere Verhältnisse» (Christians 2016:60) der Fall. Die Wirkung, die sich aus dem Ineinanderfließen von Bühne und Zuschauerraum ergibt, macht sich u. a. das *environmental theatre* zu Nutze. Hier wird das Geschehen auf einem öffentlichen Platz als Theater inszeniert (vgl. Müller-Wood 2009:152).<sup>218</sup> Dabei wird mit dem Effekt gespielt, dass die alltäglichen Ereignisse Teil des theatralen Zeichensystems der Aufführung werden und ein gemeinsames «Rauschen» erzeugen.<sup>219</sup> Nach Iser (1984: 227) gibt eine solche Akzentuierung dem Rezipienten «die Möglichkeit, in eine Position zu unserer Welt zu geraten, und das, worin wir unverrückbar eingebunden sind, wie einen Beobachtungsgegenstand wahrzunehmen.»

Die Linie zwischen Zuschauer- und Bühnenraum wird in Handkes Dramentexten wiederholt zum eigentlichen dramatischen Darstellungsgegenstand bestimmt. In der *Publikumsbeschimpfung* (1966a) wird sie von den Schauspielern übertreten, indem ihre Sprechakte in Richtung Zuschauerraum die vierte Wand in akustischer Form niederreißen. Eine Gegenbewegung vom Zuschauer-, hin zum Bühnenraum findet in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* statt. Als sich Teile des Publikums von den Sitzen erheben und auf die Bühne gehen, übertreten sie ihrerseits die unsichtbare Grenze, die von ungeschriebenen Regeln und Konventionen bestimmt wird. Wie Primavesi (2008:13) in seiner Studie zum Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit darstellt, liegt dem Theater die «Sehnsucht nach einer authentischen kollektiven Präsenz im Fest» seit dem 18. Jahrhundert zugrunde. Im Fest soll die Vereinigung von Produzent und Konsument stattfinden. Die Zuschauer werden durch das Kunstwerk mitgerissen und die Theateraufführung stellt eine Situation her, in der nicht mehr

---

<sup>218</sup> Die Inszenierung im öffentlichen Raum erinnert auch an den «im religiösen Theater des Mittelalters relevanten *processional space*» (Lehmann 2013:30).

<sup>219</sup> «Tatsächlich haben Inszenierungen des Stückes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* zuweilen den Effekt, dass die Zuschauer nach Verlassen des Theaters den Eindruck haben, erst jetzt, auf der Strasse, ereigne sich das wahre Schauspiel, und zwar ein weitaus interessanteres als auf der Bühne, und sie selbst seien Teil dieser Aufführung, Teil des theatralen Ereignisses, das in die Alltagswirklichkeit einbricht.» (Schößler 2012:195)

kommuniziert, vermittelt und geredet werden muss, sondern einfach verstanden werden kann. Sakrale Rituale, rauschhafte Feste und gesellschaftliche Ereignisse, die eine totale Selbstaufgabe der Beteiligten fordern, zielen auf vergleichbare Wirkungsziele.<sup>220</sup>

In der Losreissung der Zuschauer von ihren Sitzen ist in Handkes Damentext die festliche Verschmelzung von Schauspiel und Nicht-Schauspiel dargestellt. Der Text behauptet, seine eigene Theatralität zum Verschwinden zu bringen und die Differenz jeglicher sprachlichen Vermittlung aufheben zu können.<sup>221</sup> Ironischerweise erweist sich das imaginierte Ereignis wiederum als sprachabhängig. Die Führungsmodalität des Steuerungsmittels ‹Text› besteht darin, dass Schriftliches und damit mediale Oberflächen zum Einsatz kommen müssen, um das Kommen und Gehen anzuleiten und – als ‹Wortorakel› – eine Präsenzerfahrung zu stiften. In der Herstellung einer Form von Präsenz liegt das Wirkungsziel eines literarischen Textes insofern, als die Leser, um einen Gedanken Krämers (2008:296) aufzugreifen, im Verlauf der Rezeption auf die eine oder andere Weise in den Text hineingezogen werden und sich vergessen: «*Stiften Medien also Präsenzerfahrungen?* Stossen wir hier auf die Wurzel ihrer Wirk- und Faszinationskraft? Eine Präsenz, deren paradoxer ‹Witz› dann darin liegt [...], dass sie Präsenz einer Abwesenheit ist, die nicht in Anwesenheit überführbar ist und uns doch ‹hineinzieht› und involviert [...]. *Medien produzieren eine Unmittelbarkeit des Mittelbaren.*» (Krämer 2008:296, Herv. i. O.)

---

<sup>220</sup> Ästhetische Strategien, die auf die Vereinigung von Produzenten und Konsumenten sowie der Zusammenführung von Kunst und Alltag gerichtet sind, wurden ab den 1920er-Jahren im Umfeld des Dessauer Bauhauses intensiv debattiert. In den 1960er-Jahren ist es die Aktionskunst, die das Publikum zum Mitproduzieren auffordert (vgl. Grögel 2013:103, Krämer 2008:155f.). Heute finden sich entsprechende Strategien in interaktiven, digitalen Kunstwerken, die mit der Beteiligung der Rezipienten rechnen. Die Stichwörter, mit denen entsprechende Praktiken beschrieben werden, lauten «*Participation*» (Belting 1998:464, Grögel 2013:103) oder «*activated spectatorship*» (Grögel 2013:103). Historisch weiter zurückliegende Bezugspunkte finden sich in den von Schneider (2013) als ‹Transparenztraum› bezeichneten Überlegungen Rousseaus: «Das Fest, bei dem sich Bürger selbst darstellen, ist ein Mitteilungsexzess, ein Karneval des Redens ohne Worte. Die Sprache der Herzen, die strukturelle Wortlosigkeit ist geradezu eine Bedingung dieser Durchsichtigkeit. Was sich zeigt, ist reine Poesie, wo alles sich selbst bedeutet» (ebd. 117).

<sup>221</sup> In diesem versöhnlichen Zug manifestiert sich nach Richter (2010:108) eine konstitutive Grösse in Handkes Prosawelt: «Aufbruch, Reisen, Unterwegssein sind die grundlegenden Bestandteile dieser Identitätssuche, die sich am Ende nicht selten versöhnlich gestaltet».

## 7 Die Unbekannte mit dem Fön (John von Düffel)

### 7.1 Inhaltsübersicht zum siebten Kapitel

Das Kapitel 7.3 stellt nach der Inhaltsübersicht (Kapitel 7.1) und den Angaben zu Uraufführung und Rezeptionsgeschichte (Kapitel 7.2) das von der erlebten Rede bestimmte narrative Verfahren vor, das dem Dramentext *Die Unbekannte mit dem Fön* (1997) John von Düffels zugrunde liegt. Zudem wird vorgeschlagen, die <unbekannte> Protagonistin des Theaterstücks poetologisch als eine <Muse des Theaters> zu entwerfen, der sich die Selbstbezweiflung dieser kulturellen Institution auf desolate Weise eingeschrieben hat. Mit einem Modell von Genette kommt ein Analysenraster zur Anwendung, womit die verschiedenen narrativen Ebenen in Düffels Theaterstück voneinander abgegrenzt werden können. In Kapitel 7.4 wird jenes Unbekannte thematisiert, das als perlokutionäres Nachspiel auf den gelingenden Vollzug eines Dramentextes folgt. In Kapitel 7.5 werden mit <Erinnerung>, <erlebte Rede> und <Kapitel> drei Merkmale der Episierung der dramatischen Vermittlung diskutiert. Das letzte Kapitel (7.6) geht auf die Körperlichkeit des Buches ein. Dieses Medienformat nimmt nicht nur durch seine Materialität und das von ihm Mitgeteilte Einfluss auf das kommunikative Geschehen, sondern auch durch das symbolische Kapital, das ihm zugeschrieben wird. Nicht zuletzt ist es dieses Kapital, das durch die entmaterialisierenden Effekte der Digitalisierung – von denen ebenfalls das Theater als mediale Plattform nicht unberührt bleibt –, wenn nicht gänzlich in Frage gestellt, so doch zur Beobachtung und Examination freigegeben wird. Die Schrift als ein Mittel, mit dem Handlungen angeleitet und gesteuert werden, erfährt durch die neuen Möglichkeiten des Kommunizierens eine starke Konkurrenz in Bezug auf ihr performatives Wirkungspotenzial. Anhand von Düffels kritisch gewordenem dramatischen Vermittlungsmodus, den er in seinem Dramentext praktiziert, wird der Wandel manifest, der sich im gegenwärtigen kulturellen und gesellschaftlichen Feld sowie in der Ordnung der Schrift vollzieht.

## 7.2 Uraufführung und Rezeption

John von Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* wurde 1995 als Bühnenmanuskript herausgegeben und zuerst im Rahmen einer Lesung am 18. Mai 1996 während des Theatertreffens der Berliner Festspiele präsentiert. Die szenische Uraufführung fand am 27. Februar 1999 am Theater Magdeburg statt. In Buchform kam das Theaterstück 1997 heraus, ergänzt um die Vorrede *Der Text ist das Theater* (vgl. Kapusta 2011a: 102). Im Gegensatz zu den Dramentexten von Handke und Kroetz nähert sich in *Die Unbekannte mit dem Fön* die dramatische Vermittlung mittels der erlebten Rede der Figurenrede an. Die geschehensvermittelnde Instanz nimmt dabei eine Figurenperspektive ein, ohne dass der Text aber ein bestimmtes Reden vorgäbe, das sich aus dem Text ablesen und vom Schauspieler stimmlich reproduzieren liesse.<sup>222</sup> Durch das «In-eins-Setzen von Regieanweisungen und Figurenrede» (Bähr 2012:270) erzeugt der Text einen oszillierenden Effekt, der mit der «Annahme einer dem Theatertext eigenen Theatralität» (ebd. 269) sein Spiel treibt. Die Leser werden zu Entscheidungen darüber aufgerufen, welche Segmente zu welchem Textraum gehören, und auf welcher Ebene sich überhaupt so etwas wie ein dramatisches Geschehen befindet, das auf der Bühne umgesetzt werden könnte. Wie Düffel 2004 in einem Interview ausführte, habe sich in den 1990er-Jahren eine Erzähldramaturgie entwickelt, mit der sich die Autoren vom Fokus auf das Reden von Figuren gelöst hätten (vgl. Düffel und Schöbler 2004:316). In *Die Unbekannte mit dem Fön* erprobt Düffel ein gegenüber seinen früheren Theaterstücken «formaleres Spiel» (ebd. 321, vgl. dazu auch Canaris 2017:55-57). Darin gibt sich in Bezug auf das Theater eine «Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten» (Düffel und Schöbler 2004: 321) zu erkennen. Nach Beendigung des Dramentextes wandte sich Düffel vermehrt dem Roman-Schreiben zu. Düffel begründete diesen Schritt mit der Aussage: «Mir war in dieser Zeit nicht deutlich, was auf dem Theater zu sagen wäre und wie man es äussern müsse.» (ebd.)

Bei der Uraufführung von *Die Unbekannte mit dem Fön* am Magdeburger Theater habe sich die Regisseurin Jessica Steinke, wie Busch (1999:48) in seiner Theaterkritik schreibt, dazu entschieden, ganze Passagen des Textes über Kassettenrekorder einzuspielen. Seinem Fazit fügt er die Bemerkung an, «dass das Ganze genauso gut,

---

<sup>222</sup> Kapusta (2011a und 2011b) setzt sich in ihren zwei Beiträgen ausführlich mit dem von Düffel eingesetzten Vermittlungssystem auseinander.

wenn nicht besser als Hörspiel funktioniert» (ebd.). Einen Tag nach der Uraufführung in Magdeburg fand die Berliner Erstaufführung im «Hochzeitssaal der Sophiensäle» (Krieger 1999) statt. Auch bei dieser Produktion wurde mit Düffels Textvorlage gerungen, die sich als eigentliches Lesedrama ganz gezielt gegen den traditionellen dramatischen Vermittlungsmodus sperrt. Wie Andreas Krieger in seiner Premierenkritik zur Produktion der Theatergruppe Sfinx im Berliner Tagesspiegel formuliert, habe das Schauspielertrio Düffels Regiebemerkungen selber vorgetragen, teils seien sie vom Band gekommen und teils hätten die Akteure Düffels Text «wie Synchronsprecher» mitgesprochen (vgl. ebd.). Zwei Jahre später wurde der Dramentext vom Sender MDR in Form eines Hörspiels produziert, als «eine mysteriöse Phantasie vor der Klangkulisse plätschernden Badewannenwassers» (Bartl 2001:51). Die Regie übernahm Gottfried von Einem und das Hörspiel wurde am 18. November 2001 gesendet (vgl. Fischer 2014). In einem Kommentar anlässlich der Präsentation dieser Produktion im Rahmen des 51. Hörspielpreises der Kriegsblinden meinte Drews (2002): «[M]an weiss nicht richtig, ob die Figuren selbst sprechen oder ob da nur eine Erzählerstimme zu hören ist, die alles so referiert und kommentiert, als stehe es in Klammern in den Szenen- und Spielanweisungen». Die Inszenierung im Zürcher Sogartheater vom Mai 2004 setzte den aufführungsgeschichtlichen Bezug zur Hörspielform fort. Hier wurde *Die Unbekannte mit dem Fön* als Spiel zweier Sprecher und eines singenden Tonmeisters am Schauplatz eines Radiostudios umgesetzt (vgl. Thomann 2004:52).

### 7.3 Untote Musen und Dramen des Schreibens

Ohne die Gattungsbezeichnung «Ein Stück in Regieanweisungen» (Düffel 1997:3) wäre nicht ohne weiteres erkennbar, ob es sich bei *Die Unbekannte mit dem Fön* wirklich um einen Dramentext handelt. Durch die paratextuelle Angabe ist das Stück aber explizit als dramatisches ausgewiesen.<sup>223</sup> Zu gattungsspezifischen Konventionen der Dramatik, die Düffel auf der «Textoberfläche» (Schmidt 1980:76) in *Die Unbekannte mit dem Fön* einsetzt, gehören auch die in Kapitälchen gesetzten Rollenbe-

---

<sup>223</sup> Wenn der Text nicht als dramatisches Werk ausgewiesen wird, «dann verstünden wir es auch nicht – in dem Sinne, dass wir nicht wüssten, was es ist, womit wir es hier zu tun haben. Denn sogar eine Vermischung aller möglichen literarischen Gattungen im gleichen Werk [...] ist immerhin eine Vermischung, ein Wechsel von *Gattungen*.» (Horn 1998:17f., Herv. i. O.)

zeichnungen, das Figurenverzeichnis oder die perigraphische Strukturierung des Dramentextes in dialogartige Segmente. Auffallend ist in Bezug auf die Interpunktion das durchgängige Fehlen von Schlusspunkten an den Satzenden. Dadurch ist der Text auch bereits typographisch auf Ergänzung und Fortführung angelegt.

Insgesamt erinnert Düffels Dramentext auf den ersten Blick eher an eine Art Metatheater oder an ein Filmskript als an eine direkt benutzbare Spielvorlage für die Theaterbühne. Das Werk liesse sich als «Schauspiel auf Papier» (Gees 2001) zu jenen dramatischen Texten zählen, wie sie bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Autoren wie Gertrude Stein oder Robert Walser verfasst wurden. Die einzelnen Bausteine, aus denen sich dramatische Texte zusammensetzen, werden auch von Düffel zur Konstruktion einer ganz bestimmten Theatralität auf Textebene eingesetzt.<sup>224</sup> Da-zu gehören als Ouvertüre die programmatische Vorrede mit dem Titel *Der Text ist das Theater*, die Gliederung des Textes in Vor-, Zwischen- und Nachspiele sowie intertextuelle Verweise. Während der dramatische Diskurs in den Texten von Handke und Kroetz ein Bühnengeschehen vorgibt, ist er in *Die Unbekannte mit dem Fön* in erster Linie auf die Ebene der Narration bezogen. Dass sich die Mehrzahl der Produktionen dieses Dramentextes für eine Umsetzung entschied, in der nicht der Seh-, sondern der Hörsinn im Zentrum stand, ist aufgrund des hohen Anteils an Sprachspielen und der Lenkung der Wahrnehmung der Leser auf die Textualität des Textes nachvollziehbar. Um das einzig mögliche perlokutionäre Nachspiel handelt es sich jedoch keineswegs.

Das «Stück in Regieanweisungen» (Düffel 1997:3) vermittelt das Geschehen auf mehreren narrativen Ebenen. Dazu gehören zum einen das Schreibdrama des Ich-Er-

---

<sup>224</sup> In diesem Zusammenhang sei auf die Diskussionen in der Forschung zu den episierenden Tendenzen in Goethes *Faust* (1808-1832/1994a) hingewiesen: Nach Kiermeier-Debre (1989:112. Herv. i. O.) besteht das Epische im *Faust* darin, dass «jene naive Identität und Einheit des Stoffes in der Reflexion aufgehoben ist, indem die Tragödie aus Unbegrenztem her- und ins Unbegrenzte weiterläuft und indem sie dies ausdrücklich, expressis verbis und poetologisch reflektiert. Sie tut es im *Vorspiel auf dem Theater*, und sie ist damit natürlich längst keine Tragödie mehr, weil sie reflektorische Distanz zur eigenen Form schafft». Goethes Dramentext spielt damit bereits auf der textuellen Ebene Theater. Hierzu gehören Pauli (2013:28) zufolge auch all jene Segmente, die «Teil eines umfassenden poetischen Apparats» bilden und den Dramentext einrahmen. Nicht von Ungefähr ist der *Faust* auch einer der prominenten intertextuellen Bezüge in Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön*, wie z. B. jene Stelle, an der Düffel Wortmaterial aus der *Zueignung* aus dem Ersten Teil von Goethes *Faust* (1808/1994a) verarbeitet: «doch naht ihr wieder, schwankende Gestalten, ungelegen kommend» (Düffel 1997:11).

zählers, der von der unbekanntem Frau heimgesucht wird.<sup>225</sup> Zum anderen wird in den lose verbundenen Episoden von dramatischen Situationen berichtet. Diese werden vom Ich-Erzähler als metadiegetische Erzählungen hervorgebracht. Zur dramatischen Vermittlung ist auch das Spiel zu zählen, das Düffel auf der primären narrativen Ebene inszeniert: So ist dem eigentlichen Dramentext *Die Unbekannte mit dem Fön* eine programmatische Vorrede vorangestellt. Sie trägt den Titel *Der Text ist das Theater*. Diese Vorrede wird von der vorliegenden Untersuchung aber als integraler Bestandteil des Dramentextes interpretiert. Es handelt sich dabei also nicht um eine auktoriale Vorbemerkung wie in Kroetz' *Wunschkonzert*. Der Autor (John von Düffel) verschränkt in diesem Textsegment sein eigenes auktoriales Ich mit jenem des Ich-Erzählers. *Der Text ist das Theater* kann aus diesem Grund sowohl als programmatische Aussage des Autors als auch als metadiegetische Erzählung des Ich-Erzählers aufgefasst werden.

In *Die Unbekannte mit dem Fön* kommt ein Geschehen zur Darstellung, das von einem reichlich klischierten, auf Gegensätzen beruhenden Geschlechterverhältnis bestimmt ist. Auf der einen Seite befindet sich der Schauplatz der Wasser-Badezimmerwelt der unbekanntem Frau, eine postmoderne Variante einer monströs-musenhaften Melusine (vgl. Gallagher 2009:339-386). Diese wird im Personenverzeichnis als SIE sowie als FRAU MIT DEM FÖN aufgeführt. Der zweite Schauplatz besteht im Arbeitsbereich eines Schreibtischs. Dieses Möbelstück steht für intellektuelle Tätigkeiten, Schreibhandlungen und das Ausbrüten von Ideen. An diesem Ort gibt sich der männliche Ich-Erzähler nicht nur seinen abstrakten Totalitäts- und Radikalitätsgedanken hin, sondern lebt auch seine Gewaltphantasien (auf Papier) aus. Er stellt gleichsam die Verkörperung einer in die Krise geratenen Männlichkeit dar und sieht sich in seiner hegemonialen Position als Autor, Macher und Schöpfer zugleich herausgefordert und irritiert (vgl. Meuser 1998:307). In Düffels Dramentext fungiert dieser narzisstische Charakter zugleich als Urheber und Figur seiner Erzählungen. Im Personenverzeichnis wird seine doppelte Funktion mit der Bezeichnung ICH/ER angegeben.

---

<sup>225</sup> Im Roman *Goethe ruft an* (2011) setzt Düffel eine Figur ein, die mit der unbekanntem Frau aus dem Dramentext verwandt ist. Im Roman ist sie die Assistentin Goethes, die, vom Regen völlig durchnässt, ein Kursmanuskript vorbeibringt und sich im Badezimmer des Erzählers die Haare mit einem alten Fön trocknet (vgl. Düffel 2011:41f.). Im Verlauf der Ereignisse wird das wertvolle Manuskript so sehr in Mitleidenschaft gezogen, dass es unbrauchbar wird und die Goethe-Formel für erfolgreiches Schreiben verloren geht.

ICH/ER schildert den Auftritt seines weiblichen Gegenübers als ein Horrorszenario; ihr verbrühter Körper, die Wasserleichenhaftigkeit ihrer Erscheinung sowie die beiden Föngeräte, die sie in Händen hält, weisen auf einen fatalen Unfall oder gar eine durchgeführte Selbsttötung hin. Wie in Ingeborg Bachmanns *Undine geht* (1961/1993) konfrontiert die FRAU MIT DEM FÖN den Schreibtischtäter mit einer drohend-vorwurfsvollen Haltung. Im Gegensatz zu Bachmanns *Undine* hat die Protagonistin in Düffels Theaterstück jedoch *keine* Sprache und verlangt stumm, mittels Gebärden, nach der Geschichte, die erklärt, wie sie zu Tode gekommen sei. Vielleicht würde sie, falls sie sprechen könnte, jene furiosen Worte aus Bachmanns *Undinen*-Erzählung artikulieren:

«Doch vergesst nicht, dass ihr mich gerufen habt in die Welt, dass euch geträumt hat von mir, der anderen, dem anderen, von eurem Geist und nicht von eurer Gestalt, der Unbekannten, die auf euren Hochzeiten den Klageruf anstimmt, auf nassen Füßen kommt und von deren Kuss ihr zu sterben fürchtet, so wie ihr zu sterben wünscht und nie mehr sterbt: ordnungslos, hingewunden und von höchster Vernunft.» (Bachmann 1993:260)

Das Fragerätsel, das die untote, stumme, aus dem Wasser auferstandene Melusine in Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* gelöst haben will, erinnert als Situation sowohl an eine tödliche, weil fast unbeantwortbare Fragen stellende Sphinx, als auch an die über Leben und Tod bestimmende Turandot, die dem Erzählenden so lange Aufschub gewährt, als seine Geschichte zu fesseln vermag. Die Unbekannte verkörpert im Dramentext Düffels eine unbewältigte Alterität, die Anlass wird für einen Prozess der Aneignung, Sinngebung und sprachlichen Benennung. Als Verkörperung einer «Schreibphantasie» (Barthes 2008:44) wird sie zu einer musenhaften Führerin, die den Erzählprozess in Gang setzt und sowohl Anlass als auch Ziel der Schreibproduktion darstellt. Auf das mediale Verhältnis von Text und Theater bezogen fungiert die Unbekannte ebenfalls als «Muse der Aufführungspraxis», wie es Ulrike Landfester in einem Gespräch vom 23. April 2018 formulierte. Mit ihren zwei Föngeräten verfügt diese SIE in Düffels Dramentext über ein technisches Mittel, «mit dem heiße Luft produziert wird» (ebd.). Damit ist sie Herrscherin über ein Element, aus dem eine Theateraufführung zu einem grossen Teil besteht. Die Immaterialität der heißen Luft ist das Attribut dieser Figur und gehört der *anderen* Seite der Schrift, jenem unbeschriebenen und unbeschreibbaren Raum der Signifikate sowie der perlokutionären Nachspiele an. Das Sinnpotenzial wird von den Lesern erst im Lektürevor-

gang und von den Schauspielern in der performativen Umsetzung des Dramentextes erschlossen. Das Unbekannte kann dabei von den Autoren zwar schriftlich strukturiert aber in seinem Bedeutungsgehalt nicht determiniert werden.

Das narzisstische Schriftsteller-Ich sitzt in Düffels Dramentext an seinem Schreibtisch und wird von der Unbekannten dazu aufgefordert eine Erzählung zu produzieren. Er fühlt sich gestört, denn sein Denken kreist gerade um einen dramatischen Text, der auf radikale Weise Bild werden soll. Und er stellt sich vor, dass dadurch ein neues «Theater in Totalität» (Düffel 1997:7) hervorgebracht werden könnte. Dass ICH/ER am Anspruch scheitert, ein Szenario zu entwickeln, womit sich seine Theaterutopie realisieren liesse, ist zugleich der Grund dafür, dass die Muse sterben muss. Obgleich der Ich-Erzähler/Autor in *Die Unbekannte mit dem Fön* ganz viel Text produziert, erreicht er das Theater nicht. Das, was er zusammengeschrieben hat, atmet keine Theaterluft. Deswegen wird der Muse des Unbekannten der Garaus gemacht – sie wird in ihrer Wasser-Badezimmer-Welt mit einem elektrischen Schlag, ausgelöst von ihren beiden Heissluft-Geräten, zur Strecke gebracht. Wie auch die verschiedenen Aufführungen von Düffels Stück zeigen (vgl. Kapitel 7. 2), verweigert sich dieser undramatische Dramentext intentional einer allzu direkten Transformation ins Aufführungsmedium. Dadurch gelingt es Düffel, zu einer Auseinandersetzung mit der Frage anzuregen, wie dieses «Gebilde aus heisser Luft», aus dem eine Theateraufführung mit lebenden und atmenden Darstellern hauptsächlich besteht, überhaupt präskribiert werden soll und kann.

In *Die Unbekannte mit dem Fön* erprobt Düffel mit einer radikalen Form der Erzähl-dramatik eine alternative Form der dramatischen Vermittlung. Die Struktur seines Textes lässt sich mit Genettes Ebenenmodell beschreiben: «*Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.*» (Genette 2010:148, Herv. i. O.) Auf der ersten Ebene ist der literarische Akt als extradiegetische Äusserung des Autors anzusiedeln. Zu dieser Ebene gehört auch die Vorrede *Der Text ist das Theater*. Wie bereits weiter vorne angemerkt wurde, lässt sich dieses Textsegment aufgrund thematisch verwandter Diskurselemente auch als Äusserung der Figur ICH/ER auffassen. Deshalb kann es je nach Lesart auch der zweiten oder dritten Ebene zugerechnet werden.

Die zweite narrative Ebene entspricht jener, die von Genette (2010: 227) als «primäre Erzählung» bezeichnet wird. In *Die Unbekannte mit dem Fön* befinden sich auf dieser Ebene die Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Die entsprechenden Überschriften sind jeweils mit dem Zusatz «auf dem Schreibtisch» (Düffel 1997: 10, 24, 60 und 67) versehen. An einem solchen Schreibtisch sitzt ICH/ER und ist mit einem Gedankengang über das Radikal-Sein in Bezug auf die Textproduktion beschäftigt. Zudem erfindet er hier die Geschichten, die ihm von der unbekanntem Frau abverlangt werden. Das Geschehen wird vom Dramentext auf dieser zweiten Ebene als innerer Monolog oder homodiegetische Erzählung von ICH/ER dargestellt.<sup>226</sup>

Die dritte Ebene – oder sekundäre Erzählung (vgl. Genette 2010:226-228) – fasst schliesslich jene drei Erzählungen, die als metadiegetische Erzählungen von ICH auf der zweiten Ebene hervorgebracht werden. Darin tritt ICH als ER auf. Es handelt sich dabei um Erzählungen zweiter Stufe, um Erzählungen in der Erzählung (vgl. Genette 2010:148). Alle drei Erzählungen bilden unterschiedliche Anläufe, der unbekanntem Frau eine Geschichte zu verleihen. Der Ich-Erzähler verbindet mit dem Erzählvorgang die Hoffnung, durch das Erfinden der Geschichten einerseits von der Anwesenheit der unbekanntem Frau loszukommen, andererseits möchte er diese Muse der Aufführungspraxis auch zufriedenstellen. Die erste dieser Erzählungen bildet eine *Gütertrennungsgeschichte*, die aus zwei Kapiteln besteht (vgl. Düffel 1997:13-17 und 17-23). Die zweite Erzählung umfasst sechs «Erinnerung[en]» (ebd. 27-59, Einf. SH). Sie schildert eine scheiternde Paarbeziehung. Die Erinnerungen sind absteigend von sechs bis eins nummeriert. Indem *Erinnerung 1* inhaltlich an *Erinnerung 6* anschliesst, wird ein kreisender Erinnerungsprozess konstruiert.<sup>227</sup> Die Paarbeziehung ist gemäss diesen sechs Erzählabschnitten von Gewalt geprägt und steht im Zeichen eines krisenhaften Geschlechterverhältnisses. Die Begegnungen zwischen SIE und ER

---

<sup>226</sup> Die Entscheidung für ein «Ich», um eine Figur zu bezeichnen, führe unumgänglich zur homodiegetischen Erzählung, während die Entscheidung für ein «Er» impliziere, dass diese Figur nicht der Erzähler sei, wie Genette (2010:238) argumentiert. Korthals (2003:301) verweist darauf, dass eine im Text als «Ich» markierte Figur «den Theaterzuschauern nicht als «Ich» und damit nicht als ein homodiegetischer Geschehensvermittler, sondern als ein den anderen Figuren gleichrangiger Geschehensteilnehmer [erscheint]».

<sup>227</sup> Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* setzt sich mit der rückwärts schreitenden Folge der sechs Erinnerungsepisoden über das Prinzip der temporalen Sukzession hinweg, auf dem eine Theateraufführung notwendigerweise basiert (vgl. Mahler 2010:26). Dieses Strukturprinzip setzt auch Harold Pinter in seinem 1978 uraufgeführten Dramentext *Betrayal* (1978) ein. Dem Erzählvorgang bereitet ein solches Vorgehen, das die Gesetze der Zeit ausser Kraft setzt, weniger Probleme im Gegensatz zum Vermittlungssystem des Theaters, wie es in dieser Arbeit auch anhand von Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* diskutiert wurde (vgl. Kapitel 6. 10).

führen zu Konflikten, die entweder im Totschlag oder im maximalen Unfrieden enden.

Im Anschluss an die sechs *Erinnerungen* und die *Gütertrennungsgeschichte* ist die unbekannte Frau mit dem Resultat immer noch nicht einverstanden. Deshalb sieht sich der Ich-Erzähler genötigt, noch eine weitere Erzählung zu produzieren. In diesem dritten und letzten Erzählversuch, der den Titel *Die Frau mit dem Fön* (ebd. 63) trägt, berichtet ICH/ER vom Tod dieser SIE. Diesen erleidet sie, wie bereits angemerkt, durch einen elektrischen Schlag, der durch die beiden Haartrockner ausgelöst wird. Poetologisch steht die Chiffre des Föns für die Produktion von heisser Luft und damit für die Theater- und nicht für die Texthaftigkeit des Bühnenerignisses. Die Performativität der Schrift besteht in Bezug auf dramatische Texte darin, dass sie zu einem plurimedialen Aufführungsgeschehen anleitet. Und genau dieses performative Potenzial lässt Düffel mit seiner den Text hervorrufenden Musenfigur ins Wasser fallen, jenes Element, das allen Lebewesen ohne Kiemen den Atem raubt und die Sprache verschlägt. Der Fön als technisches Trocknungsgerät verhält sich seinerseits feindlich gegenüber dem Fluiden und Wässerigen, da er dazu konstruiert wurde, das Feuchte – und mit ihm alle flüssigen, fliessenden und prozesshaften Phänomene – zu eliminieren. Schriftliches hat insofern eine dem Fön vergleichbare Funktion, als in Texten das Lebendige über ‹trockene› oder ‹trüb-opake› Zeichen zum Schweigen gebracht, festgehalten und mortifiziert wird.

SIE: Sich aus dem Wasser erhebend, ergreift einen zweiten, seinen schon bereit gelegten Fön, dabei mit ihren schmalen Füßen auf öligem Wannengrund um Halt bemüht, die Hände mit den Fönen weit von sich streckend, um zur Tat zu mahnen, fällt, ein Schlag, der sich in einem hohen Surren fortsetzt, Wasserblubbern wie von Ventilatoren umgerührt, sie auseinandergerissen in einem stimmlosen Schrei, Stille, Dunkel (Düffel 1997:67)

Allen drei metadiegetischen Erzählungen auf der dritten Ebene liegt eine dialogische Textstruktur zugrunde. Die jeweiligen Passagen sind den Figuren ER oder SIE zugeordnet. Ähnlich geartete ‹Dialoge› finden sich gemäss Vollmer (2011:38 und 133) in literarischen Pantomimen von der Klassik bis zur Moderne. Sie seien als Bühnenanweisungen aufzufassen (vgl. ebd.). Ähnlich argumentiert Grund (2002:140). Sie geht in ihrer Studie zum *Bildertheater um 1900* von der Annahme aus, dass Hof-

mannsthal in seinen Pantomimen die verschriftlichten Dialoge «sehr wahrscheinlich als Vorlage für eine weitestgehend gebärdensprachliche Umsetzung [dachte].» (ebd.)

Das *Nachspiel auf dem Schreibtisch* schliesst Düffels Dramentext ab. Darin hängt ICH/ER seinen Gedanken nach über «Radikalität [...] und ihre Voraussetzungen» (Düffel 1997:67). In dieser Haltung wird der Ich-Erzähler bereits ganz zu Beginn des Dramentextes im *Vorspiel auf dem Schreibtisch* für den Leser eingeführt. Im *Nachspiel* trägt die unbekannte Frau nun die Figurenbezeichnung FRAU MIT DEM FÖN. Sie tritt auf und spricht mit ««Komm jetzt endlich!»» (ebd. 68) den einzigen Satz, der von Düffels Dramentext als direkte Rede markiert ist.<sup>228</sup> Die «Oralität» dieses Diskurs-elements wird von Düffel durch Anführungs- und Schlusszeichen angezeigt. Nach Iser (1984:184) gehört diese orthographische Signal zu einem der markantesten Mittel, «um einen Satz etwa als Äusserung einer Romanfigur auszugeben. Aber schon indirekte oder gar erlebte Rede der Figuren sind ungleich schwächer bezeichnet, und solche Signale verschwinden vollends bei der Intervention des Autors».

Auf das Mittel der Markierung der direkten Rede verzichten dramatische Texte für gewöhnlich. Ihre Textstruktur ist darauf angelegt, dass die einzelnen Segmente von den Lesern als Figurenreden erkannt werden, die von Schauspielern auf der Theaterbühne und in der konkreten Aufführungspraxis zu sprechen sind. Dass der stimmlich zu äussernde Satz in Düffels Dramentext durch die Anführungs- und Schlusszeichen hervorgehoben wird, würde den restlichen Textraum als ein nicht zu sprechendes Diskurselement markieren, wenn er sich klar den «Regiebemerkungen» zuordnen liesse. Dies ist allerdings nicht der Fall, weswegen Regie und Schauspieler entscheiden müssen, wie sie sich von diesem «Stück in Regieanweisungen» (Düffel 2001:3), einem radikal undramatischen Dramentext, zu einem gesprochenen oder nichtgesprochenen Handeln hinlenken lassen wollen.

---

<sup>228</sup> Dieses Strukturmerkmal einer direkten Rede am Ende einer langen Regiebemerkung findet sich auch in Wassily Kandinskys Bühnenkomposition *Nachspiel* (1909/1998). Das Werk schliesst mit dem Aufsteigen einer riesigen Sonne und der Figurenrede eines Alten: ««Nun jetzt [...] kann auch die Sonne [...] aufgehen.» / Von hinter der steilen Seite des Hügels von rechts nach links steigt die riesige Sonne, die so grell rot ist, dass sie alle andere übertönt und totschießt. / Alle bleiben unbeweglich. / Die Sonne hat schon ziemlich die Hälfte des Hintergrundes bedeckt. (Der Hintergrund ist violett ziemlich tief). Und plötzlich wird es ganz dunkel. / Schluss.» (Kandinsky 1998:122). Ein Gegenstück zu Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* findet sich in Roland Schimmelpfennigs *Die arabische Nacht* (2001), ein Dramentext, der bis auf den letzten Satz nur mit Figurenreden und nicht mit Regiebemerkungen operiert.

#### 7.4 Unbekannte perlokutionäre Nachspiele der Schrift

Das «Finale» des Theaterstücks besteht in der eben erwähnten Figurenrede, die von der FRAU MIT DEM FÖN geäußert wird: «Komm jetzt endlich!» (ebd. 68).<sup>229</sup> Diese Passage widerspricht jener Forderung, die in der programmatischen Vorrede *Der Text ist das Theater* aufgestellt wird. Dort heisst es, dass Autoren keine «Sprechblasen» (ebd. 6) liefern sollen. Der Dramentext bricht damit mit seinem eigenen poetologischen Programm.<sup>230</sup> Der Erzählstruktur von Düffels Dramentext liegt motivisch ein Scheitern zugrunde, das als Verhängnis, wie es aus der Tragödie bekannt ist, das ganze Stück darauf lauert, am Ende über den Helden und in diesem Fall auch über den Autor und den Text selbst hereinzubrechen. Der Autor, der ein radikales Theaterstück schreiben will, produziert einen Text, der sich dem Aufgeführt-Werden verweigert. Zwar lässt er sich *lesen*, aber er bringt kein Theater hervor – oder höchstens eines, das sich dieser Vermittlungsform mit narrativen Finten und Volten entwindet. Die Muse ist tot: Hat man es deshalb – im Zeitalter der Entmaterialisierung des Schriftlichen durch die Digitalisierung – im Falle des Theaters mit einer untoten Institution zu tun? Sind deren Musen bereits lange ausgeflogen und haben sich auf neuen medialen Plattformen eingenistet? Trotz – oder gerade wegen – seiner Zweifel an der theatralen Vermittlungsform hat sich Düffel die Aufgabe gestellt, einen Dramentext zu verfassen, der in seiner Textlastigkeit jeglichem theatralen Bühnengeschehen von vornherein die Luft nimmt. Die Radikalität der Rezeptionssituation, die Düffel für die Leser seines Dramentextes *Die Unbekannte mit dem Fön* herstellt, äussert implizit ein Versprechen; dass nämlich in der Loslösung vom Text und in der Transformation der Schrift ins Aufführungsmedium eine gültige Form von Theater für die Gegenwart zu finden wäre, eines, welches wieder Luft zum Atmen hätte. Als Preis würde den Siegern dann die Auferstehung einer vom Schlag getroffenen, untoten Muse winken.

---

<sup>229</sup> Möglicherweise verbirgt sich darin ein intertextueller Verweis auf Ingeborg Bachmanns Erzählung *Undine geht* (1961/1993). Darin ist der Ruf der Protagonistin als «Komm! Komm! Nur einmal komm!» (Bachmann 1993:255 und 263) zu vernehmen.

<sup>230</sup> Das Uneinlösbare einer «Haltung der Radikalität», die sich in einer starren und in sich geschlossenen Struktur manifestiert, erlebt Düffel im Schreibprozess: «Aber die Struktur, die er [der Autor] sich gibt, darf nicht zu Lähmung oder Stillstand führen. Sie darf nicht zum ganz und gar freudlosen Dogma erstarren. Auch das gehört zur Lebens- oder Überlebensintelligenz des Autors: Er muss das Prinzip, nach dem er arbeitet, auch übertreten, verletzen oder verlassen dürfen – oder es eben nicht dürfen und trotzdem tun.» (Düffel 2009:62, Einf. SH)

Düffel schilderte in dem bereits erwähnten Interview, dass er Ende der 1990er-Jahre nicht mehr gewusst habe, was auf dem Theater zu sagen wäre und in welcher Form (vgl. Düffel und Schößler 2004:321 sowie Kapitel 7. 2). Der kurze Satz der FRAU MIT DEM FÖN, der dem Ich-Erzähler bedeutet, er solle ihr folgen und mit dem Schreiben aufhören, könnte als das dürftige Resultat seiner Suche nach einer Sprache für das Theater aufgefasst werden, wenn nicht auf dem Weg dahin sehr viel Text produziert worden wäre. Diese über sechzig Seiten von *Die Unbekannte mit dem Fön* lassen sich von der Theatermaschinerie ebenfalls in ein performatives Ereignis umsetzen, auch wenn sie stark von der konventionellen Vermittlungsstruktur eines dramatischen Textes abweichen. Die Form der Erzähldramatik delegiert die Frage nach dem, was von diesem Text auf der Bühne zu hören und zu sehen sein soll, an das Inszenierungspersonal. Falls Düffels Damentext aufgefasst wird als ein von Darstellern zu sprechender Text – wie dies in den Lese- und Hörspielformaten von *Die Unbekannte mit dem Fön* ja auch der Fall war –, passiert dies in der konkreten Umsetzung über die Stimmen der Schauspieler oder Sänger. Das Stimmliche steht für alles, was die Schrift nicht sein kann: Sie schwingt, sie hat Klang, besitzt Atem, verfügt über einen Körper und steht für das, was in Kapitel 7. 3 mit der *«heissen Luft»* als Chiffre für die theatrale Aufführungspraxis bezeichnet wurde. Das Stimmhafte reicht in den Raum hinein, entfaltet sich in der Zeit und gibt über die psychische und physische Disposition desjenigen Auskunft, von dem es hervorgebracht wird. Das Lautwerden der Stimme beruht auf dem, was für Düffel insgesamt die Anziehungskraft des Theatermediums ausmacht: eine *«Sehnsucht [...] nach radikaler Vergegenwärtigung»* (2009: 164). Ohne die Stimme der Musenfigur, die zum Beenden des Schreibaktes auffordert, liefe die schriftliche Erzählung ins Unendliche fort. Hier wartet der Ich-Erzähler gewissermassen so lange auf das erlösende Signal der Muse, er solle mit der Textproduktion aufzuhören, bis der Text tatsächlich am Ende zwischen Anführungs- und Schlusszeichen *«redet»* und der Vorgang des Schreibens obsolet wird.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> Für Calvino (1984:19) besteht der *«Kampf der Literatur»* in der *«Anstrengung, aus den Grenzen der Sprache auszubrechen; sie beugt sich über den äussersten Rand des Sagbaren hinaus; sie wird durch den Lockruf dessen in Bewegung gesetzt, was sich ausserhalb des Wortschatzes befindet. [...] das Märchen entrollt sich Satz für Satz, wo geht es hin? Zu dem Punkt, an dem etwas noch nicht Gesagtes, etwas nur dunkel Erahntes sich enthüllt und uns mit den Zähnen packt und zerfleischt wie der Biss einer menschenfressenden Hexe.»*

## 7.5 Textsignale des Epischen

Im Drama sei das Ende allgegenwärtig, das Erzählen hingegen sei eine «zarte, schwebende Überschreibung des Todes und des Diktats der dahinrasenden Zeit», wie Düffel (2009:188) den Unterschied zwischen dramatischer und epischer Schreibweise formuliert. Im Gegensatz zu Dramentexten, die in Akten oder Szenen strukturiert werden, ruft Düffel mit den von ihm verwendeten Überschriften in *Die Unbekannte mit dem Fön* typische Merkmale epischer Textorganisation auf, um die einzelnen Segmente seines Dramentextes zu bezeichnen. Diese lauten im Fall der beiden ersten metadiegetischen Erzählungen von ICH: (a) *Kapitel: Die Gütertrennungsgeschichte – Kapitel 1 und Kapitel 2* und (b) *Erinnerung: Erinnerung 6 bis Erinnerung 1*.

Der Begriff «Kapitel» bezeichnet den «Abschnitt eines Buches» (Bader 1995:154) und geht auf das Frühchristentum zurück. Damals sei, wie Busch (1995:154) schreibt, der Begriff für die einzelnen Teile der biblischen Bücher sowie in der Juristensprache verwendet worden. Typographisch wird die Kapitelüberschrift häufig in einem größeren Schriftgrad dargestellt oder hebt sich durch Zentrierung vom übrigen Lauftext ab. Der Begriff «Erinnerung» verweist auf Texte als Speichermedien für vergangenes Geschehen. Erinnerungsräume werden dadurch vermittelt- und erzählbar, indem sie mittels narrativer Verfahren organisiert und schriftlich festgelegt werden. Die Schrift fungiert dabei als eines der bevorzugten «Medien des Gedächtnisses» (Assmann 2009:180, vgl. Lehmann 2013:158f.). Während sich in Romanen und Erzählungen Bezüge zur Vergangenheit ohne Probleme herstellen lassen, bildet in dramatischen Texten ein explizit als «Erinnerung» ausgewiesenes Diskurselement ein Störmanöver (vgl. dazu auch Kapitel 6. 10). Grundsätzlich orientiert sich das dramatische Geschehen an der Sukzession der Zeit und vermag das zu Erinnernde auf der Theaterbühne ausschliesslich in der Gegenwart zu präsentieren. Düffel (2009:146) bezeichnet die «Subsumierung der Gegenwart unter das Gedächtnis» deshalb als ein «anti-dramatischer Reflex.» Der Blick zurück spiegelt eine geschlossene Ganzheit vor (vgl. Iser 1984:27). Diese Perspektive setzen postmoderne Theatertexte dazu ein, um das Absurde eines solchen Vermittlungsmodus zu markieren und dem Inszenierungspersonal die Aufgabe zu stellen, in der konkreten Aufführungspraxis aus dem Epischen das Gegenwärtig-Dramatische herauszufiltern.

Wenn Theaterinszenierungen das Mittel der szenischen Rückblende verwenden, setzen sie voraus, dass das Publikum mit solchen Dramaturgien, wie sie im Film oft angewendet werden, vertraut ist und sich von achronologischen Erzählweisen nicht irritieren lässt. Inszenierungsteams, welche den Text Düffels auf die Bühne bringen wollen, werden in diesem Zusammenhang mit einem Phänomen konfrontiert, wie es auch in Bezug auf Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* erörtert wurde (vgl. Kapitel 6. 10). Regieerbemerkungen, die im Präteritum stehen, werden in der Aufführung in ein gegenwärtiges Geschehen verwandelt. Die Vergangenheitsmarkierung im Text wird dabei ausradiert. So sehen die Zuschauer in einer Theateraufführung von Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* dem Bühnengeschehen nicht an, dass es auf Regieerbemerkungen basiert, die im Präteritum verfasst sind. Ebenso wenig erfahren sie in einer Aufführung von Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* von der Markierung eines Dramentextabschnitts mit der Überschrift *Erinnerung*.

Ein weiteres Mittel der Episierung der dramatischen Vermittlungsstruktur findet sich in all jenen Passagen, in denen Düffel die erlebte Rede verwendet (vgl. Genette 2010: 109f., Kapusta 2011b:144f., Vollmer 2011:155). Die erlebte Rede vermag sowohl äussere Vorgänge als auch innere Bewusstseinszustände der Figuren zu schildern. Im Unterschied zu einer klassischen, nullfokalisierten Erzählung wird mit dieser Art der Vermittlung keine Mimesis-Illusion kreiert. Die Erzählinstanz verschwindet nicht hinter dem von ihr Geschilderten, sondern bleibt als Urheberin des narrativen Vorgangs präsent. Zur Illustration sei eine Passage aus der ersten *Gütertrennungsgeschichte* aufgeführt. Darin ist eine sich zum gewaltsamen Konflikt steigernde Auseinandersetzung zwischen SIE und ER dargestellt:

SIE: Enttäuscht über sein mangelndes Mitgefühl / ER: Ein Vorbild an Selbstbeherrschung abgebend, besonders für sie / SIE: Von seiner Kälte verletzt / ER: Da sie sich nicht zusammenreisst / SIE: Da er sie nicht in Ruhe lässt / ER: Da er sich nichts vorzuwerfen hat / SIE: Da er sie nicht verstehen will / ER: Keinen Anlass sehend, laut zu werden, ihrerseits / SIE: Sich Gehör verschaffend [...] / ER: Da sie wild um sich schlägt, wehrlos, torkelt / SIE: Bereits halb bewusstlos, sieht, wie er sich auf sie stürzt / ER: Fällt (Düffel 1997:15-17)

In der erlebten Rede wird das vom Text Mitgeteilte auf den Standpunkt einer beschreibenden und kommentierenden Instanz zurückgeführt. Somit können die Schilderungen des Erzählers weder als neutral noch als objektiv eingestuft werden. Diese

Vermittlungsstruktur hebt sich deshalb deutlich vom konventionellen nullfokalisier-ten Modus im Textraum der Regiebemerkungen ab.<sup>232</sup> Insgesamt praktiziert Düffel in *Die Unbekannte mit dem Fön* eine Schreibweise für das Theater, die sich dem Ver-fassen «mundgerechte[r] Texte» (Düffel 1997:6, Einf. SH) verweigert und damit auf eine Veränderung der «Theatermaschinerie» (ebd.) zielt. Gerade dadurch, dass der Text *keine* konkreten und unmissverständlichen Vorgaben für ein Sprechen oder Handeln auf der Bühne macht, löst er Reaktionen aus. Dadurch müssen sich, wie Düs-fel in den Vorbemerkungen zum Stück formuliert, «Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner dazu neu verhalten [...]. Man kann nicht gleichzeitig Theaterautor sein und diese Leute in Ruhe weiterarbeiten lassen wollen.» (ebd. 7) In Bezug auf gewan-delte Formen von Arbeitsbeziehungen ist in diesem Zusammenhang auch auf einen Befund von Ofner (2000:84) zu verweisen. Er macht darauf aufmerksam, dass mit der Verlagerung von Verantwortung nicht gewiss ist, ob grössere Freiräume auch tat-sächlich produktiv genutzt werden. In Gang kommt dabei, wie Pongratz und Voß (2000:231, Herv. i. O.) formulieren, «eine verstärkte und vor allem jetzt *explizite ak-tive Selbst-Steuerung und Selbst-Überwachung der eigenen Arbeit*».

In Dramentexten wie Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* wird somit mit dem Zurückhalten eindeutiger Handlungsvorgaben ein Steuerungsmodus angewendet, der auch im betrieblichen und organisationalen Umfeld beobachtet werden kann. Es stellt sich darin ein spezifischer Umgang mit Komplexität dar. In den postmodernen Orga-nisationsformen sowie in den in dieser Zeit entstandenen erzähldramatischen Dra-mentexten besteht die Führungsmodalität darin, die beteiligten Kräfte in Unruhe zu versetzen und ihnen über die Richtung der Steuerung eigene Entscheidungen abzu-verlangen. Dies generiert auf der einen Seite mehr Handlungsspielräume, auf der an-deren Seite werden die Zonen von Unsicherheit und Ungewissheit vergrössert.

## 7.6 «Stumme Hilferufe»: Die Suche nach dem Theater der Gegenwart

Szenen, in denen eine Bühnenfigur vor einem Stapel Papier sitzt, denkt und schreibt, stellen nicht die attraktivsten Theatersituationen dar. Für einen Zuschauer bieten sie

---

<sup>232</sup> Schmidt (2003:51) weist in seiner Auseinandersetzung mit der Beobachterproblematik darauf hin, dass eine Instanz, die von ihren Wahrnehmungen berichte, immer in irgendeiner Form partizipierend involviert sei.

wenig Anschauungsmaterial. Schreibverfahren finden notwendigerweise vor der Publikation, Rezeption und – im Falle eines Dramentextes – Transformation ins Aufführungsmedium statt. Es handelt sich um asketische, schweigsame Vorgänge, die, wie Hiepkö (2010:29) argumentiert, in einer «undurchschaubaren Beziehung» zum Nichtstun und «zum Rückzug aus den alltäglichen Geschäften steht.» Düffel (2009: 18) beschreibt seinerseits das Sitzen am Schreibtisch als eine Form der Selbstdisziplinierung: «Was aussieht wie die gemächliche Ruhe am Schreibtisch, ist tatsächlich ein permanentes Sich-Niederringen, Niederzwingen.» (ebd. 18) Der Dramentext Düffels erhebt nun den für Leser nicht-zugänglichen Produktionsprozess eines Theater-textes in den *Vor-, Zwischen- und Nachspielen am Schreibtisch* zum dramatischen Darstellungsgegenstand. Der Schreibtisch, an dem das Denken und Geschichten-Erfinden des Ich-Erzählers passiert, wird in Düffels *Die Unbekannte mit dem Fön* als Gegenort zur Badezimmer-Wasser-Welt der FRAU MIT DEM FÖN aufgebaut. Als Anti-Venus entsteigt sie im *Vorspiel auf dem Schreibtisch* der Badewanne: «tropfnass, gedunsen, emaille-bleich und auch ansonsten nicht besonders lebendig aussehend, einen Fön in jeder Hand» (Düffel 1997:10). Derweil befindet sich der Ich-Erzähler «[m]itten in einem Gedanken über Radikalität und ihre Voraussetzungen» (ebd.).

An und auf Schreibtischen spielen sich die massgeblichen Schreibszenen in der (vor-digitalen) Schriftkultur ab.<sup>233</sup> An diesem Ort werden die fluiden, chaotischen und komplexen Phänomene der Welt in Sprache gefasst, verschriftlicht und textförmig organisiert. Durch das Schreibgerät, das Die FRAU MIT DEM FÖN dem Ich-Erzähler überreicht, wird dieser zum Autor erwählt und mit Insignien der auktorialen Instanz (Papier und Bleistift) ausgestattet. Diese stammen in diesem Fall noch aus dem vor-digitalen Zeitalter der Textproduktion. Der Ich-Erzähler beginnt, die Geschichte der unbekanntenen Frau zu schreiben und kreierte dabei einen «Stoss beschriebenen Papiers» (Düffel 1997:24) und schliesslich ein «halbes Lebenswerk» (ebd. 60). Der Begriff des «Lebenswerks» fasst dabei die paradoxalen Spannungen zwischen Leben und Werk. Solange geschrieben wird, bringt sich die schreibende und erzählende Instanz als Autor hervor. Das Prozesshafte von Leben und Schreiben lässt sich aber in einem

---

<sup>233</sup> Für Barthes (2008:357) ist der Schreibtisch eine «Nabelschnur, an der das Schreiben in der Tat hängt. [...] denn das Dasein des Schriftstellers ist wirklich vom Schreibtisch abhängig». An einem solchen sitzt der Alchemie-Meister in Hugo von Hofmannsthals literarischer Pantomime *Der Schüler* (1901/2006), der Titelheld in der ersten Szene nach dem *Prolog im Himmel* von Goethes *Faust* (1808-1832/ 1994a) oder Jean Pauls Erzähler in *Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht* (1802), als selbiger von Migräne geplagt und von Erscheinungen heimgesucht wird.

«Werk» nur in mortifizierter Weise festhalten. Zu Papier gebracht, in Gips gegossen oder auf die Leinwand gemalt, führt ein solches Werk dann eine von den körperlichen Handlungen des Produzenten abgelöste Existenz.<sup>234</sup>

Erb (2011:26) zufolge führt Duffel die Auseinandersetzung um das Verhältnis von Leben und Werk in seinem literarischen Schaffen häufig anhand des Motivs des Körpers. Hierfür stehen in *Die Unbekannte mit dem Fön* das Auftreten des versehrten, verbrühten und leichenhaften Körpers der stummen Unbekannten sowie der schreibende, sich artikulierende Körper des Ich-Erzählers. Ein weiterer Körper, der weder dem Ich-Erzähler noch der FRAU MIT DEM FÖN angehört, wird vom Dramentext mit dem *Buchkörper* ins Spiel gebracht. Im zweiten Kapitel der *Gütertrennungsgeschichte* liegt SIE in der Badewanne. Dabei hat die Badende den Blick «auf ein Buch gerichtet, das sie in den Händen hält, das sie entführen soll in eine andere Welt, eine Welt ohne ihn und seine Gewalttätigkeit, ohne Neid und Eifersucht» (Duffel 1997:17). Das Buch wird an dieser Stelle als ein Mittel zur Ablenkung und zu eskapistischem Verhalten charakterisiert. Es handelt sich um ein «schmale[s] Paperback» (ebd., Einf. SH), das aus der Bibliothek des Ich-Erzählers stammt (vgl. ebd. 19). Das Paperback-Format ist im Gegensatz zu den festen, gebundenen Ausgaben «lediglich mit einem Karton- oder starken Papierumschlag versehen» (Biesalski 1999:523). Es kann ihm deshalb kein hoher Materialwert zukommen.

In Bezug auf das krisenhafte Verhältnis zwischen SIE und ICH/ER ist es nicht von Vorteil, dass das Buch ein «Geschenk einer Verflorenen» (Duffel 1997:20) von ICH/ER ist. Als dieser sieht, wie die badende SIE «kurz davor ist, sein Buch zu versenken» (ebd.), reißt er es ihr aus der Hand. Der Buchkörper artikuliert sich, indem ICH/ER glaubt, vom Buch «einen stummen Hilferuf an seinen Besitzer» (ebd.) zu vernehmen. In dieser *Gütertrennungsgeschichte* führt dieser stumme Hilferuf des Buches zuerst zu einem heftigen Disput zwischen ICH/ER und SIE und schliesslich zum tödlichen Unfall mit den beiden elektrischen Föngeräten (vgl. ebd. 63).

---

<sup>234</sup> Derrida schreibt (1976:278) in diesem Zusammenhang, dass das Werk «genauso wie das Exkrement die Scheidung voraus[setzt]». Und Assmann (1993:133) zufolge zerstört die Verwendung der Schrift «die Symbiose von Körper und Sprache».

Der literarische Text in Buchform gehörte zusammen mit dem Theater lange Zeit zu den Leitmedien der bürgerlichen Kultur. Heute sind beide Medienformate der Konkurrenz von Film, Fernsehen und insbesondere den digitalen Plattformen ausgesetzt. Dies führt nicht dazu, dass sie verschwinden würden. Allerdings geraten sie unter Legitimationsdruck und sind dazu gezwungen, Formen der Vermittlung zu finden, die ein heutiges Publikum in einer pluralisierten Gesellschaft erreichen. Der stumme Hilferuf des Buches, der in Düffels Dramentext aufgrund einer bedrohlichen Nähe zum Wasser aus der Badewanne heraus «erschallt», kann deshalb auch auf die Erschütterung einer Ordnung bezogen werden, die aufs Engste mit der Schriftkultur zusammenhängt: Der Symbolwert des Buchs, seine Autorität als Medium sowie das Literatursystem in seiner herkömmlichen Form stehen insgesamt in Frage. Das Theater und dessen Autoren, die gemäss dem Titel von Düffels programmatischer Vorrede *Der Text ist das Theater – Eine Autorenermutigung* so genannte «Ermutigungen» nötig haben, sind mit einer Situation konfrontiert, in welcher auf der Theaterbühne die Rolle und die Funktion literarisch-schriftlicher Vorgaben kritisch geworden sind und das Lektüerverhalten des Publikums sich gewandelt hat. *Die Unbekannte mit dem Fön* als ein «Stück in Regieanweisungen» (Düffel 1997:3) ist ein Dramentext, der als Antwort auf die von Unsicherheit geprägte Situation des Theaters zwar keine Vorgaben für ein konkretes Theaterereignis enthält. Aber er weist das Inszenierungspersonal implizit dazu an, ein Theater zu (er)finden, das unter den Bedingungen der Gegenwart funktioniert. Das Dramatische kann nicht von der Schrift eingelöst, sondern muss performativ entschieden werden.

## 8 Schlussbetrachtung

Die mit Abstand bekannteste Figur der Literaturgeschichte, deren Schicksal mit dem Wirkungszusammenhang aus ‹Lenkung› und ‹Ablenkung› auf das Engste in Verbindung steht, ist Odysseus. Auf seiner Irrfahrt nach dem Trojanischen Krieg kommt das Schiff des ‹Wandlungsreichen› mehrfach vom Kurs ab. Die Route wird damit nicht einzig von dem bestimmt, der am Ruder sitzt. Immer kommt ein von den Göttern geschickter Fahrtwind hinzu, der Odysseus und seine Gefährten auf die Irrfahrt zwingt und sie von ihrem Steuerungsziel abtreibt: ‹Als wir das Takelwerk auf dem Schiff vollständig gerichtet, sassen wir da, und dieses lenkten der Wind und der Steurer.› (Homer 2016:158 und 181) Der Wind *und* der Steurer: Das Halblenkende wird in Homers Epos aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts v. u. Z. als stehende Wendung für jedes Steuerungsvorhaben in Bezug auf den Kurs des Schiffes und das geplante Szenario festgeschrieben. Für das Steuerungsmittel ‹Text› gilt diese halblenkende Modalität der Führung in gleichem Masse. Hier ist der Sender aufgrund des unidirektionalen Äusserungsmodus damit konfrontiert, dass er nicht kontrollieren und überwachen kann, wie seine Botschaft verstanden wird und welche Kontexte auf den Rezeptionsvorgang Einfluss nehmen. Der Schriftsteller Ludwig Hohl formulierte diesen Sachverhalt 1944 in *Die Notizen* folgendermassen: ‹Die äusseren Umstände, die günstigen, ungünstigen, hemmenden, beflügelnden, wechseln unaufhörlich miteinander ab und zwar ganz unberechenbarerweise.› (Hohl 2014:16, Notiz 12). Eine solche Unberechenbarkeit der Wirkungen durch kontextuelle Bedingungen erklärt Iser (1984:176) damit, ‹dass sich diese vom Text ausgelösten Akte einer totalen Steuerbarkeit durch den Text entziehen. Diese Kluft indes begründet erst die Kreativität der Rezeption.› Die von literarischen Texten praktizierte Modalität der Führung beruht somit darauf, dass sich eine Interpretation ‹als ein Produkt [erweist], das aus der Interaktion von Text und Leser hervorgeht und daher weder auf die Zeichen des Textes noch auf die Dispositionen des Lesers ausschliesslich zu reduzieren ist.› (ebd.194)

Die Performativität der Schrift gründet auf entscheidende Weise darin, dass die kommunikative Handlung des Autors durch den Leser vollendet wird. Dieser ist auf der Grundlage eines schriftlichen Textes zu einem Verstehen und einer Antwort aufgefordert, die er in einem ersten Schritt immer sich selber zu geben hat. Im literarischen Vermittlungsmodus wird – wie auch in verschiedenen systemisch-konstruktivis-

tischen Positionen der Management- und Organisationslehre – die halblenkende Führungsmodalität nicht als Problem verstanden, sondern produktiv genutzt. Leser müssen einem literarischen Text unterschiedliche Bedeutungen zuweisen können, da dieser nicht auf Okkasionelles bezogen ist und zu verschiedenen Zeiten und an unterschiedlichen Orten Sinn zu erzeugen vermag. Dies zeigt sich im Umfeld des Theaters in all jenen Inszenierungen, die sich auf die gleiche schriftliche Vorlage berufen: Keine einzige Aufführung ist identisch mit einer anderen, jede hat in der einen oder anderen Form eine Irrfahrt hinter sich, die von äusseren Einflüssen abhängt, ohne welche es auch nichts Neues zu erzählen gäbe. Die aus der Antike stammende Metaphorik des zu steuernden Schiffes, hat sich, wie Wenzel (2008:115) zeigt, über die mittelalterliche Dichtung bis heute erhalten, um «eine relativ hohe Ausdifferenzierung der Herrschaftsdiskussion vorführen [zu] können.» (ebd., Einf. SH)

In der vorliegenden Arbeit wurde immer wieder das Paradoxon umkreist, dass sich die Führungsmodalitäten in der ästhetischen Kommunikation seit dem 18. Jahrhundert zu unterschiedlichen Graden am Ziel des Deutungsoffenen orientieren. Dem Autor kommt dabei die Aufgabe zu, den Text zu organisieren und zu einer verstehbaren Textur zu verknüpfen. Auch wenn eine möglichst ergebnisoffene Steuerung oder gar ein utopisches Theater der Totalität ohne Sprache angestrebt wird, wie im Fall der Dramentexte von Handke (*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*) und Düffel (*Die Unbekannte mit dem Fön*), kommt die Steuerung nicht ohne ein Steuerungsmittel aus. Wie anhand der aus Regiebemerkungen bestehenden Dramentexte gezeigt wurde, handelt es sich hierbei um strukturell hochgradig komplex eingerichtete schriftliche Artefakte. Aufgrund ihrer Lesbarkeit entfalten sie ein Wirkungspotenzial, wodurch ein von loser Kopplung bestimmtes Verhältnis zwischen dem Steuerungsmittel ‹Text› und der sich darauf beziehenden Aufführung etabliert wird.

In der Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Schrift performativ wird, schälte sich im Argumentationsbogen mit dem Begriff der ‹Transformation› eine Gedankenfigur heraus, die weit über die perlokutionären Nachspiele von literarisch-dramatischen Texten hinausgeht. Transformatorische Prozesse, die durch Sprache und schriftliche Szenarien gelenkt, moderiert, erklärt, begleitet und gesteuert werden, bestimmen sämtliche gesellschaftlichen Handlungsbereiche. Ihr Komplexitätsgrad wird in einer ausdifferenzierten Gesellschaft, in einem von Globalisierung geprägten wirt-

schaftlichen und kulturellen System noch gesteigert. Denn hier werden, auch aufgrund der neuen Technologien, die Kommunikationsleistungen extrem gesteigert und die herkömmlichen institutionellen und nationalen Grenzen aufgelöst, was Fluch und Segen zugleich ist. Das Verhältnis von Bewahren und Erneuern, das sich literaturgeschichtlich in all jenen Erzählungen manifestiert, die sich mit Transformationen und Metamorphosen im engeren oder weiteren Sinn beschäftigen, stellt unweigerlich auch die Frage, welche Steuerung nötig ist, damit die beiden Handlungsmodi (bewahren vs. erneuern) koexistieren können: In der Ökonomie betrifft ‹Transformation› beispielsweise die ubiquitäre Forderung nach ‹Change› oder all jene Effekte, die mit organisationalem Wandel zusammenhängen. Transformatorischen Prozessen begegnet das Management ebenfalls, wenn es darum geht, Szenarien für die Zukunft zu entwickeln, strategische Erneuerungsprozesse einzuleiten oder die von der Digitalisierung hervorgerufenen fundamentalen Umwälzungen in den Produktions- und Distributionsprozessen zu gestalten.

Im politischen Bereich werden die von Liberalität geprägten Gesellschaftsmodelle von Positionen herausgefordert, die sich nach einer konservativen Revolution und einer Zukunft sehnen, in der verbindlichere Regeln, klarere Grenzen und eine gefestigtere nationale Identität herrschen sollen – dies sogar zum Preis einer Beschränkung der eigenen Freiheit. Aufgrund von technologischen Entwicklungen sowie neuer, supranationaler Organisationsformen treten Akteure auf den Plan, die nicht nur demokratische Prozesse auszuhebeln, sondern auch bürokratische Kontrollphantasien zu verwirklichen vermögen. Unter diesen Vorzeichen ist die Politik mit der Aufgabe betraut, Aushandlungsprozesse in Gang zu setzen, um die teils diametral entgegengesetzten Bedürfnisse der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen unter einen Hut zu bringen. Welche Gesetze noch gültig sind und welche angepasst werden müssen, um einer sich verändernden Gesellschaft gerecht zu werden, sind Fragen, von denen Führungs- und Steuerungsmodelle unmittelbar betroffen sind. Der Soziologe Didier Eribon spricht sich in diesem Zusammenhang für einen Umgang mit Ambivalenzen aus, der in einem Raum stattfindet, worin ‹Normalität und Anormalität relative und relationale Größen sind, beweglich und kontextabhängig, immer nur partiell applizierbar› (Eribon 2016:64). Die viel gescholtenen Kompromisslösungen sind – auch in der Regie am Theater – diesbezüglich nicht als die schlechtesten Problemlösungsstrategien zu qualifizieren, da sie eine integrierende Wirkung haben.

Das kulturelle Feld bleibt von all diesen Entwicklungen nicht ausgeschlossen. Es übernimmt die Aufgabe, die Effekte des gesellschaftlichen Wandels zu beobachten, zu reflektieren und mit ästhetischen Mitteln zu verarbeiten, um Anschlusskommunikationen zu ermöglichen. Am Beispiel der vier Dramentexte von Düffel, Handke und Kroetz fokussierte sich die vorliegende Arbeit auf die Auseinandersetzung der Autoren mit dem Textraum der Regiebemerkungen und den Schriftmedien als Mittel der Steuerung. Als *dramatische* sind Theatertexte schon rein gattungsgeschichtlich auf eine Transformation ausgerichtet, nämlich auf eine Transformation ins plurimediale Aufführungsmedium. Ihre Entmaterialisierung als schriftlicher Text ist dabei gekoppelt mit einer Materialisierung auf der Bühne. Im Verlauf dieses Prozesses wird das Steuerungsmittel <Text> als literarisches Artefakt in körperliche sowie technische Vorgänge und Gegenstände auf der Bühne verwandelt. Das vom Dramentext zur Verfügung gestellte schriftliche Szenario gewinnt in der Inszenierung gerade aus den Abweichungen, die sich notwendigerweise in der konkreten Umsetzung durch das Inszenierungspersonal ergeben, seine produktive Kraft. Der <Wert> eines Werks liegt letztlich genau darin, in der Transformation «die nicht aufzubewahrenden Werte immer wieder gegenwärtig zu machen.» (Hohl 2014:38, Notiz 45) Dies korreliert zwar häufig auch knirschend mit Vorstellungen in Bezug auf das, was mit <Werktreue> oder <Werkerwartung> bezeichnet wird. Die entsprechenden Auseinandersetzungen, die in Publikumsdiskussionen oder im Feuilleton geführt werden, beweisen aber letztlich, dass bestimmte, nach ästhetischen Prinzipien gestaltete Szenarien ihre Gültigkeit nicht verlieren und auch in Zukunft als gültige Anlässe zur gesellschaftlichen Selbstverständigung eingesetzt werden können.

Wie in den verschiedenen Kapiteln der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, kommt die halblenkende Führungsmodalität im Vermittlungsmodus der von der Postmoderne geprägten Dramentexte deutlich zum Ausdruck. Bei den Regiebemerkungen handelt es sich um einen Textraum, in dem die Autoren im sprechakttheoretischen Sinne nicht mit <Anweisungen> operieren. Die Regiebemerkungen werden zumeist in deklarativer Form verfasst: «Es ist hier also unentscheidbar, ob die Intention des autors [sic!] deskriptiv, präskriptiv oder direktiv ist», wie Genette (1992:43) formuliert. Texte steuern die Wahrnehmungen und Aufmerksamkeit der Leser durch paratextuelle Bestimmungen, grammatikalische Gesetze, die syntaktische und perigraphische Organisation sowie durch den semantischen Gehalt des Mitgeteilten. Von einer halb-

lenkenden Führungsmodalität ist auch deswegen zu sprechen, weil Texte *gelesen* werden müssen, um Wirkung zu erzielen (vgl. Iser 1984:7). Steuern und Gesteuert-Werden bilden dabei eine unauflösbare, auch paradoxe Relation: Die Schrift steuert die Lektüre der Leser, von denen wiederum der Sinn des schriftlichen Diskurses gesteuert wird. Dabei bringen sie ihre eigenen kognitiven Fähigkeiten, ihr Hintergrundwissen, ihre biographische Situation und ihre individuellen Interessen mit ins Spiel. Jede Lektüre setzt deshalb wieder an einem anderen Ort ein und führt nie zu identischen Aktualisierungen des Gelesenen.

Texte, wie sie in juristischen, politischen oder unternehmerischen Kontexten entstehen, sind auf Sachverhalte bezogen, die in einer «ausertextuellen Realität» (Genette 1992:37) gründen. Der Darstellungsgegenstand literarischer Texte setzt sich zwar ebenfalls aus «bei der Realität gemachten Anleihen» (ebd.) zusammen. Er besteht aber darüber hinaus im Adressieren der eigenen schriftlichen Verfasstheit. Dieser selbstreflexive Zug wird in anderen Vermittlungssituationen tendenziell invisibilisiert. Im Fall dramatischer Texte, die hauptsächlich im Textraum der Regiebemerkungen verfasst sind, zeigt sich das selbstreflexive Moment, wenn die Autoren Textsignale einbauen, die auf den schriftlichen Kommunikationskanal aufmerksam machen. Dazu gehören beispielsweise Diskurselemente wie die kommentierende oder modalisierende Einmischung des Erzählers in die Geschehensdarstellung, die Schilderung von Vorgängen, die auf der Bühne nur schwer umsetzbar sind, die Betonung der Ebene der Narration oder der Textur. Noch mehr als bei Figurenreden, die sich aufgrund ihrer Sprachlichkeit von den Schauspielern direkt umsetzen lassen, verlangt das in Regiebemerkungen sprachlich bezeichnete plurimediale Bühnengeschehen dem Inszenierungspersonal Entscheidungen darüber ab, wie der Medienwechsel von Sprache und Schrift ins Aufführungsmedium bewerkstelligt werden soll.

Die narrativen Verfahren, die im Textraum der Regiebemerkungen zur Anwendung gelangen können, bewegen sich auf einer Skala zwischen zwei Polen: (a) am einen Ende befindet sich die sachlich-nüchterne, parataktisch geordnete und objektiv erscheinende Vermittlungsweise, (b) am anderen Ende finden sich jene Geschehensdarstellungen, zu deren Konstruktion die Autoren mit komplexen erzählerischen Mitteln, lyrischen und rhetorischen Formen sowie mit dem mehrdeutigen semantischen Potenzial des Sprachmaterials arbeiten. Wenn die geschehensvermittelnde Instanz ih-

re Perspektive thematisiert und solcherart auf die Beobachterabhängigkeit ihrer Äußerung aufmerksam macht, können sich Regiebemerkungen als homodiegetische Erzählung wiederum dem Textraum der Figurenrede annähern. Im Allgemeinen ist auch für die Regiebemerkungen davon auszugehen, dass sich hier der Autor nicht «direkt» äussert, sondern es sich um eine geschehensvermittelnde Instanz, einen Erzähler, handelt. Dieser kann eine ganz spezifische Theatralität des literarischen Vermittlungsmodus erzeugen, beispielsweise dann, wenn der Text mittels poetischer Signale dem Leser zu verstehen gibt, dass ihm das Wissen eingeschrieben ist, dass er auf der Ebene der Schrift selber Theater zu spielen vermag und nicht einzig dazu da ist, ein Bühnengeschehen transparent werden zu lassen, um dabei selber komplett zu verschwinden.

Die halblenkende Führungsmodalität von Texten zeigt sich nicht zuletzt in den Wirkungen oder perlokutionären Nachspielen die von dramatischen Texten ausgelöst werden. Theateraufführungen sind das Resultat der Auseinandersetzung des Inszenierungspersonals mit der schriftlichen Vorlage. Ihr Verstehen hängt sowohl von ihren individuellen Dispositionen ab als auch von den kontextuellen Bedingungen der Lektüre und den Voraussetzungen des postalischen Prinzips der Kommunikation. Die Rezipienten vervollständigen durch ihre Lektüre die vom Autor begonnene kommunikative Handlung, wodurch die Schrift performativ wird. Weder gibt es für den Autor an der Senderposition Garantie darüber, dass das Verstehen auf Seite der Empfänger in einer Weise erfolgt, die seinen Intentionen entspricht, noch gibt es eine Art «Kunstgericht», von dem Regie und Darsteller freigesprochen oder verurteilt werden könnten, ob sie die Intentionen des Autors «getroffen» haben oder nicht. In dieser Kluft zwischen Produzenten und Rezipienten liegt das Risiko allen Kommunizierens, insbesondere auch jenes im Medium der Schrift. Dass dabei, gerade im Fall von *literarischen* Texten, von einem produktiven Verhältnis auszugehen ist, wurde im Verlauf der Argumentation mehrfach betont.

In allen vier von dieser Studie berücksichtigten Dramentexten werden Schriftmedien von den Autoren als Gegenstand der literarischen Geschehensdarstellung verarbeitet. Die Handlungen der Figuren werden u. a. von antiken Schriftrollen, Paperbacks, Regiebüchern, Reklameschriften oder Zeitungen beeinflusst. Im Zentrum der literarischen Gestaltung steht die Kapazität des jeweiligen Medienformats, einen Wahrneh-

mungsprozess auszulösen. In Handkes *Das Mündel will Vormund sein* bewirkt die Buchlektüre beim Mündel einen Lernprozess. In dessen Verlauf gerät es ins Zeichnen und Artikulieren. Zugleich gelangt es damit in den Besitz eines Machtinstruments, womit auch destruktive Effekte hervorgerufen werden. Indem sich das Mündel die Ordnung der Schrift aneignet, wird es zum Vormund. Die beiden Figuren von Vormund und Mündel stehen in einer Relation zueinander, die von einem Machtgefälle bestimmt ist. Dieses kommt bereits sprachlich in ihren Rollennamen zum Ausdruck und führt zu einem gewalttätigen Kampf um die privilegierte Position in der Hierarchie. Am Schluss des Theaterstücks entwirft Handke einen Zustand, der von diesem unheilvollen Gefälle befreit zu sein scheint. Im sprach- und schriftlosen Sand-Wasser-Spiel des Mündels ist von einem Willen nach Vormundschaft nichts mehr zu erkennen. Allerdings musste das Mündel dafür höchstwahrscheinlich über eine Leiche gehen. In der Einsamkeit des Mündels, das am Schluss des Stücks deswegen nicht als Vormund bezeichnet werden kann, weil kein anderes Mündel zur Subordination da wäre, spiegelt sich die Leere einer Welt, der die Sozialität abhandengekommen ist. Ohne personale oder postalische Verständigung wird nichts mehr in die Wahrnehmung gehoben. Das Geschehen ist dann zwar schuld-, aber auch sinnlos.

Mit pessimistischen Untertönen werden die Effekte der schriftmedialen Kommunikation in Kroetz' *Wunschkonzert* gezeichnet. Die Handlungen der Protagonistin Fräulein Rasch werden in ihrem Single-Haushalt durch das Mediensystem gesteuert. Dieses wird vom Dramentext als Raum für die Multiplikation eines wirtschaftlichen Kalküls konzipiert. Reklameschriften erzeugen ein Begehren nach Konsum. Gebrauchs- und Heimwerkeranleitungen fesseln die Nutzerin Fräulein Rasch an vorgegebene Abläufe, wodurch zwar die Risiken des Abweichens und Abirrens minimiert werden. Zugleich kreieren sie aber einen von Fremdbestimmung dominierten Handlungsraum für die unglückliche Single-Frau. Und weil diese ihre Existenz dadurch nur nach Anleitung führt, findet sie nicht ins schöpferische, selbstbestimmte Agieren. Wunschkonzerte am Radio kreieren die Illusion von Sozialität, bannen die Hörer aber derweil an ihre Hörplätze in ihren einsamen Wohnungen. Das Buch, das Fräulein Rasch vor dem Schlafengehen zur Hand nimmt, löst ein eigenständiges Handeln aus, allerdings besteht dieses letztlich in ihrem Suizid. Dieser erfolgt ironischerweise wiederum nach Anleitung, nämlich nach einer Gebrauchsanleitung. Eine solche entnimmt Fräulein

Rasch der Medikamentenschachtel, um sich von den Tabletten nicht heilen, sondern umbringen zu lassen.

In Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* machen Bücher aus Blinden Sehende, antike Schriftrollen transportieren Botschaften über Jahrtausende und Schriftliches vermag zauberische Medienspektakel zu stiften. Während in dem zwanzig Jahre früher entstandenen Dramentext *Das Mündel will Vormund sein* die Ordnung der Schrift in einem kritischeren Licht erscheint, treten in der Geschehensdarstellung von *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* ihre konstruktiven Eigenschaften in den Vordergrund. Der Dramentext inszeniert sich selber als ein Steuerungsmittel, das nicht nur die Theatralität als solche, sondern auch die grundexistenzielle Abständigkeit, auf der die menschliche Erfahrungswelt beruht, aufzuheben vermag. So schildern die Regiebemerkungen, wie sich am Ende des Geschehens einige der Zuschauer von den Sitzen erheben und sich zusammen mit den Schauspielern in das Kommen und Gehen auf der Bühne einreihen. In dieser gleichförmigen, fließenden Bewegung gibt es für die Involvierten kein Aussen und damit keine Differenz mehr. Die «Asymmetrie von Text und Leser» (Iser 1984: 264) ist aufgehoben. Der Dramentext endet, als es für die Regiebemerkungen nichts mehr zu steuern gibt. Vermittlung und Kommunikation sind obsolet geworden. Die opake Stunde, in der zuvor niemand etwas voneinander etwas wusste, hat sich in eine transparente verwandelt. Die Beteiligten sind «in dem Bild.» (Handke 1992:6) Darin aufgehoben sind sie, solange sie das, was sie gesehen haben, nicht verraten und zur Sprache bringen.<sup>235</sup> Die Schrift und mit ihr jegliche Theatralität löst sich im Rauschen eines Kommens und Gehens von Bühnenfiguren und Zuschauern auf.

Ein ganz anders geartetes Rauschen kreierte Döffels *Die Unbekannte mit dem Fön*. In diesem Dramentext, der in den 1990er-Jahren entstanden ist, gehen die Texträume von Regiebemerkungen und Figurenreden ineinander über. Die dramatische Vermittlung wird an einen Ich-Erzähler delegiert, dessen Geschwätzigkeit an den nicht versiegenden *talk* und die von der Digitalisierung möglich gewordenen Sprach- und Informationsflüsse im Computerzeitalter gemahnen. Von einer dramatischen Gesche-

---

<sup>235</sup> Das Motto, das Handke dem Dramentext vorangestellt hat, ist ein fingiertes Zitat des Orakels von Dodona: «Was du gesehen hast, verrät es nicht; bleib in dem Bild.» (Handke 1992:6)

hensdarstellung ist im Falle dieses Dramentextes nur mit Vorbehalt zu sprechen, da sich der Vermittlungsmodus demjenigen epischer Texte nähert. Dadurch tritt weniger ein konkretes Bühnengeschehen in die Wahrnehmung des Lesers, sondern in erster Linie ein erzählerischer Inhalt. Dessen Bezug zum Theatermedium muss zuerst vom Inszenierungspersonal konstruiert werden. Wie auch in den Dramentexten von Handke und Kroetz ist der «Auftritt» des Schriftmediums in *Die Unbekannte mit dem Fön* in einen Gewaltzusammenhang eingebunden. In einer signifikanten Szene löst ein Paperback-Buch einen Konflikt zwischen den Protagonisten aus. Dieser führt zu einem tödlichen Unfall der Frau, die einen elektrischen Schlag erleidet (oder diesen selber herbeiführt) und als monströse Muse wiederaufersteht. Als Tote und Verkörperung einer Schreibphantasie sucht sie den Ich-Erzähler heim, um ihm eine Erzählung abzuverlangen. Ihr Auftreten bildet eine «Störung» und bringt den Ich-Erzähler davon ab, weiter an einem radikalen Text für das Theater zu arbeiten. Die Führungsmodalität von Düffels Dramentext besteht darin, dass das Inszenierungspersonal der Selbststeuerung überlassen wird. Es hat die Frage, was ausgehend von der Lektüre des Dramentextes auf der Bühne zu hören und zu sehen sein soll, performativ zu lösen. Die unbekannte Frau ohne eigene Stimme steht dabei für das Unbekannte des perlokutionären Nachspiels, auf das jeder dramatischen Text aufgrund seiner Auführungsbestimmung ausgerichtet ist. In Düffels undramatischem Dramentext ist die Muse eine Untote, weil es ihr offensichtlich nicht gelingt, den Ich-Erzähler zu einer Art «Geniestreich» und Umsetzung seiner radikalen Theater- und Totalitätsutopien anzuleiten. So geht er am Schluss des Theaterstücks selber in der Textualität des Textes auf. Dieser wirft keine oder nur eine höchst vage Perspektive auf das Ereignis einer Theateraufführung. Selbstredend kann selbige nicht etwas Schriftliches sein, sondern stellte im allerradikalsten Fall ein entmaterialisierendes, entpersönlichendes und totales Geschehen dar. Davon würde sich das Publikum derart mitreißen lassen, dass es darin verschwände.

In Düffels Dramentext spiegelt sich eine der diskursiven Koordinierungsformen, mit denen in der Gegenwart auch in organisationalen Zusammenhängen ausserhalb des Theaters Komplexitätsbewältigung stattfindet. Es wird nicht hierarchisch verordnet, sondern zu einem Aushandlungsprozess darüber eingeladen, welchen Kurs das Handeln einschlagen soll. Die Verlagerung von Lenkungsmacht an die Rezipienten inszeniert Düffel in *Die Unbekannte mit dem Fön*, indem sich die auktoriale Instanz verab-

schiedet und ins Unbekannte der Schreibphantasiewelt emigriert, dabei die Leser seines Dramentextes der Selbststeuerung überlassend.

Zu einem Grundvollzug menschlicher Existenz in einer Schriftkultur gehört, dass sich Handelnde auf Texte beziehen und sich an Präskribiertem und Überliefertem orientieren. Im Sprechen und Handeln, die zu unterschiedlichen Graden nach erlernten und eingeübten Mustern (auch normativer Natur) erfolgen, ist deshalb immer auch ein Aspekt von Theatralität wirksam. Die Institution ‹Theater› hat im Zuge der gesellschaftlichen Selbstverständigungsverfahren die Funktion, diese Bedingung des Handelns zu reflektieren und die Art und Weise, wie wir von Prätexten und vorgegebenen Szenarien gesteuert und beeinflusst werden, zur Darstellung zu bringen. In einer von Ausdifferenzierung geprägten Gesellschaft ist das Regietheater Ausdruck eines gesteigerten Bedürfnisses nach Interpretation und kritischer Befragung von Texten, die mit dem Anspruch auftreten, einen Wahrnehmungsanlass zu stiften und ein dramatisches Geschehen zu deklarieren, das vor Publikum zur Aufführung gelangen soll.

Dramentexte, die im Textraum der Regiebemerkungen verfasst sind, machen darauf aufmerksam, dass der theatrale Aspekt nicht nur für das Reden, sondern auch für das nichtgesprochene Handeln gilt. Auch dieses beruht auf Präskriptionen und zeremoniellen Strukturen, von denen das gesellschaftliche Zusammenleben in hohem Masse geprägt ist. Den von Medien gestifteten Wahrnehmungsanlässen kommt dabei eine fundamentale Rolle zu. Diese stellen vielfach überhaupt erst Handlungsfähigkeit her. Ohne die ‹Zwischenschaltung dieser künstlichen Medien› (Cassirer 1960:39) könnten wir vielfach weder ein Handlungsziel ansteuern, noch ein Handeln begründen oder legitimieren. Im Umfeld des Theaters sind es Dramentexte, die das an einer Inszenierung beteiligte Personal zum Agieren befähigen.

Was sich auf der Theaterbühne zeigen kann und soll, wird heute durch ein ausdifferenziertes Mediensystem und eine pluralisierte Gesellschaft beeinflusst. Steuernde Handlungen haben zum einen dieser Komplexität Rechnung zu tragen, zum anderen müssen sie mit einer erhöhten Wahrscheinlichkeit für ein Abirren oder Abgelenkt-Werden rechnen aufgrund unvorhersehbarer Faktoren in einer vernetzten Welt. Das darin liegende Potenzial besteht in Mutationen und Innovationen, aus denen andere

Erzählungen und neue Texte hervorgehen können. Gleichzeitig mindern sich die Grade an Verbindlichkeit und Autorität einer schriftlichen Äusserung infolge der kontextuellen Einflüsse und Lektüren, die von anderen dominanten Referenzsystemen beeinflusst sind.

Im 18. Jahrhundert literarisierte das Theater das Aufführungsgeschehen und kanalisierte das Sprechen auf der Bühne in Versen. Heute richtet es sich an einer vielschichtigeren Sprachverwendung aus. Dadurch wandeln sich die Aufgaben der Autoren dramatischer Texte und damit die Damentexte selber. Formelhaftes und regelbasiertes Sprechen und Schreiben finden nun auch auf anderen medialen Kanälen wie Fernsehen, Radio und insbesondere den Social-Media-Plattformen des digitalen Zeitalters statt. Kommunikationsabteilungen und PR-Abteilungen schreiben Regie und Reden vor, um die Auftritte von Einzelpersonen oder Organisationen und Unternehmen in der Öffentlichkeit zu steuern. Zudem generieren die technischen Möglichkeiten einen auch aus sprachlichen Zeichen bestehenden Datenstrom, der unüberschaubar ist, aber bewirtschaftet werden kann. Vor diesem Hintergrund geht der Literatur die Aufgabe nicht aus, darüber zu reflektieren, wie Sprachliches an der Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit beteiligt ist, welche Szenarien Handlungsoptionen schaffen und wovon die Wahrnehmungsprozesse der Mediennutzer gelenkt werden.

Sobald ein Autor ein Sprechen auf der Bühne vorgibt, ist er mit einem von Barthes (2005:90) als «Behauptungszwang» der Sprache bezeichneten Effekt konfrontiert: «Der Behauptungszwang springt von der Sprache [...] auf den Diskurs über, denn der Diskurs besteht aus Propositionen, die ihrer Natur nach behauptend (assertiv) sind.» (ebd.) Der Autor nimmt mithin eine Autorität in Anspruch, schreibend vorgeben zu können, welche Sprache den Diskurs bestimmen soll, dem das Publikum im Theater zu folgen hat. Die Lenkung der Wahrnehmung wird in Damentexten, die hauptsächlich aus Regiebemerkungen bestehen, vom mündlichen auf den schriftlichen Diskurs verlagert. Wie in den Einzelanalysen herausgearbeitet wurde, setzen die Autoren dazu unterschiedliche narrative Verfahren ein. Mit den Assertionen der Regiebemerkungen ist in erster Linie das Inszenierungspersonal konfrontiert. Es ist mir der Aufgabe betraut, die vom literarischen Äusserungsmodus geprägte Geschehensdarstellung im Damentext in einem Medienwechsel für die Bühne zu übersetzen. Das Publi-

kum begegnet dem Text in der Aufführung nur in seiner transformierten, entmaterialisierten Form. Diese zeichnet sich im Gegensatz zum schriftlichen Text durch Plurimedialität aus. Wenn sich die Zuschauer fragen, weshalb die Schauspieler nicht sprechen und wie ihre Reden lauten sollten, ist es bereits einem der zentralen Steuerungsziele dieser Dramentexte auf der Spur: Einem möglichen Lautwerden der Sprache in der Stimme und einer Rematerialisierung des Textes im Nichtschriftlichen.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

#### **Bachmann 1993**

Bachmann, Ingeborg (1993): *Undine geht* [Erstausgabe 1961]. In: Dies.: Werke. Band 2 (Erzählungen), herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München: Piper, S. 253-263.

#### **Beckett 1957**

Beckett, Samuel (1957): *Acte sans paroles I* [Uraufführung 1957]. In: Ders.: *Fin de partie; suivi de Acte sans paroles I*. Paris: Éditions de Minuit, S. 113-124.

#### **Beckett 1958**

Beckett, Samuel (1958): *Act without words I* [Uraufführung 1957]. New York: Grove.

#### **Beckett 1959**

Beckett, Samuel (1959): *Act without words II* [Uraufführung 1959]. In: Horowitz, Michael und David Sladen (Hg.): *New Departures. First Edition (Summer 1959)*. Oxford: New Departures, S. 89-90.

#### **Beckett 1984a**

Beckett, Samuel (1984) *Quad* [Ursendung im SDR 1981]. In: Ders.: *Collected shorter plays*. New York: Grove, S. 289-294.

#### **Beckett 1984b**

Beckett, Samuel (1984): *Nacht und Träume* [zugleich Originaltitel des englischen Dramentextes, Ursendung im SDR 1983]. In: Ders.: *Collected shorter plays*. New York: Grove, S. 303-306.

#### **Bibel 2009**

Zürcherischer Kirchenrat (Hg.) (2009): *Zürcher Bibel 2007*. Zürich: Verlag der Zürcher Bibel.

#### **Bogner 2017**

Bogner, Franz X. (2017): *Über Land* [TV-Serie]. ZDF.

#### **Boleslawski 1936**

Boleslawski, Richard (1936): *The Garden of Allah* [Film]. Selznick International Pictures.

#### **Cage 1960**

Cage, John (1960) *4'33''*: For any instrument or combination of instruments [Partitur, Uraufführung 1952]. New York: Henmar Press.

**Cooper und Schoedsack 1933**

Cooper, Merian C. und Ernest B. Schoedsack (1933): *King Kong* [Film]. RKO Radio Pictures.

**Country Joe and the Fish (1967)**

Country Joe and the Fish (1967): Colors for Susan. In: Dies.: I Feel Like I'm Fixin' to Die [LP]. Vanguard Records, Track 10.

**Düffel 1997**

Düffel, John von (1997): *Die Unbekannte mit dem Fön: Ein Stück in Regieanweisungen*; und *Der Text ist das Theater: Eine Autorenermutigung* [Uraufführung 1999]. Gifkendorf: Merlin.

**Düffel 2009**

Düffel, John von (2009): *Wovon ich schreibe: Eine kleine Poetik des Lebens*. Köln: DuMont.

**Düffel 2011**

Düffel, John von (2011): *Goethe ruft an*. Roman. Köln: DuMont.

**Eschenbach 1998**

Eschenbach, Wolfram von (1998): *Parzival* [verfasst um 1200]. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, übersetzt von Peter Knecht. Berlin: De Gruyter.

**Fleming 1939**

Fleming, Victor (1939): *Gone with the Wind* [Film]. Selznick International Pictures, released by Metro-Goldwyn-Mayer.

**Goethe 1986**

Goethe, Johann Wolfgang von (1986): *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* [Erstausgabe 1811-1833]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 14, herausgegeben von Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

**Goethe 1988**

Goethe, Johann Wolfgang von (1988): *Der Zauberlehrling* [Erstausgabe 1815]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 2, herausgegeben von Karl Eibl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 141-144.

**Goethe 1993**

Goethe, Johann Wolfgang von (1993): *Der Zauberflöte zweiter Teil* [Erstausgabe 1802]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 6, herausgegeben von Dieter Borchmeyer und Peter Huber. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 221-249.

**Goethe 1994a**

Goethe, Johann Wolfgang von (1994): *Faust. Erster und Zweiter Teil* [Erstausgaben 1808 und 1832, Uraufführungen 1829 und 1876]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 7, herausgegeben von Albrecht Schöne. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 11-464.

**Goethe 1994b**

Goethe, Johann Wolfgang von (1994): *Die Wahlverwandtschaften* [Erstausgabe 1809]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 8, herausgegeben von Waltraud Wiethölter. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 269-529.

**Goethe 1994c**

Goethe, Johann Wolfgang von (1994): *Die Leiden des jungen Werther* [Erstausgabe 1774]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 8, herausgegeben von Waltraud Wiethölter. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 10-267.

**Goethe 1998**

Goethe, Johann Wolfgang von (1998): *Regeln für Schauspieler* [Erstausgabe 1832]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 18, herausgegeben von Friedmar Apel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 857-883.

**Handke 1966a**

Handke, Peter (1966): *Publikumsbeschimpfung* [Uraufführung 1966]. In: Ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 5-48.

**Handke 1966b**

Handke, Peter (1966): *Selbstbeichtigung* [Uraufführung 1966]. In: Ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 67-93.

**Handke 1966c**

Handke, Peter (1966): *Die Hornissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Handke 1968**

Handke, Peter (1968) *Kaspar* [Uraufführung 1968]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Handke 1969a**

Handke, Peter (1969): *Augenzeugenbericht*. In: Ders.: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 83-84.

**Handke 1969b**

Handke, Peter (1969): *Das Mündel will Vormund sein* [Uraufführung 1969]. In: Theater heute, Jg. 10, Heft 2 (1969), S. 52-56.

**Handke 1969c**

Handke, Peter (1969): *Das Mündel will Vormund sein* [Uraufführung 1969]. In: Ders.: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 157-179.

**Handke 1972**

Handke, Peter (1972): *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Handke 1980**

Handke, Peter (1980): *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Handke 1986**

Handke, Peter (1986): *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Handke 1992**

Handke, Peter (1992): *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*. Ein Schauspiel [Uraufführung 1992]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Handke 2002**

Handke, Peter (2002): *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Handke 2008**

Handke, Peter (2008): *Die morawische Nacht*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Handke 2010**

Handke, Peter (2010): *Immer noch Sturm* [Uraufführung 2011]. Berlin: Suhrkamp.

**Hochhuth 1963**

Hochhuth, Rolf (1963): *Der Stellvertreter*. Schauspiel [Uraufführung 1963]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Hofmannsthal 2006**

Hofmannsthal, Hugo von (2006): *Der Schüler*. Pantomime in einem Aufzug [Erstausgabe 1901, keine Aufführung belegt]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 7 (Ballette, Pantomimen, Filmszenarien), herausgegeben von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 43-53.

**Hohl 2014**

Hohl, Ludwig (2014): *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung* [Erstausgabe 1944 (erster Band) und 1954 (zweiter Band)]. Berlin: Suhrkamp.

**Homer 2016**

Homer (2016): *Odysee* [verfasst in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts v. u. Z.]. Aus dem Griechischen übersetzt und kommentiert von Kurt Steinmann. Zürich: Manesse.

**Howard 1989**

Howard, Sidney (1989): *Gone with the wind*. The screenplay. New York: Delta.

**Hugo 2009**

Hugo, Victor (2009): *Hernani* [Erstausgabe und Uraufführung 1830]. Paris: LGF.

**Ibsen 1953**

Ibsen, Henrik (1953): *Peer Gynt*. Ein dramatisches Gedicht [Erstausgabe 1867, Uraufführung der Bühnenfassung 1876]. Aus dem Norwegischen von Hermann Stock. Stuttgart: Reclam.

**Jean Paul 1802**

Jean Paul (1802): *Das heimliche Klaglied der jezigen Männer: Eine Stadtgeschichte und: Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht*. Bremen: [ohne Verlagsangabe].

**Kandinsky 1998**

Kandinsky, Wassily (1998): *Nachspiel* [Entstehung um 1909, keine Aufführung belegt]. In: Ders.: *Über das Theater*. Herausgegeben von Jessica Boissel. Köln: DuMont, S. 119-122.

**Keller 2003**

Keller, Gottfried (2003): *Martin Salander*. Roman [Erstausgabe 1886]. Herausgegeben von Peter von Matt. München: Nagel & Kimche.

**Knowles 1973**

Knowles, Alison (1973): *Journal of the identical lunch* [Performance-Partitur, Uraufführung 1969]. San Francisco: Nova Broadcast.

**Kroetz 1972**

Kroetz, Franz Xaver (1972): *Wunschkonzert* [Uraufführung 1973]. In: Ders.: *Vier Stücke: Stallerhof, Geisterbahn, Lieber Fritz, Wunschkonzert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 98-111.

**Kroetz 1974**

Kroetz, Franz Xaver (1974): *Oberösterreich, Dolomitenstadt Lienz, Maria Magdalena, Müncher Kindl*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Kroetz 1989a**

Kroetz, Franz Xaver (1989): *Sterntaler* [Uraufführung 1977]. In: Ders.: *Stücke III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-48.

**Kroetz 1989b**

Kroetz, Franz Xaver (1989): *Das Nest* [Uraufführung 1975]. In: Ders.: *Stücke III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 49-83.

**Kubrick 1980**

Kubrick, Stanley (1980): *The Shining* [Film]. Warner Bros.

**Lenin 1973**

Lenin, Vladimir Iljitsch (1973): *Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung* [Erstausgabe: Čto delat' (1902)]. Leipzig: Reclam.

**Maupassant 1979**

Maupassant, Guy de (1979): *Promenade* [Erstausgabe 1884]. In: Ders.: Contes et nouvelles. Tome 2, texte établi et annoté par Louis Forestier. Paris: Gallimard, S. 127-132.

**Melville 1856**

Melville, Herman (1856): *Bartleby the scrivener* [Erstausgabe (anonym) 1853)]. In: Ders.: The Piazza Tales. New York: Dix, Edwards, & Co.

**Miller 1949**

Miller, Arthur (1949): *Death of a Salesman: Certain private conversations in two acts and a requiem* [Uraufführung 1949]. New York: Viking Press.

**Mitchell 1936**

Mitchell, Margaret (1936): *Gone with the wind*. London: Macmillan.

**Mozart und Schikaneder 2012**

Mozart, Wolfgang Amadeus und Emanuel Schikaneder (2012): *Die Zauberflöte*. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen [Partitur, Uraufführung 1791]. In: Mozart, Wolfgang Amadeus: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Werkgruppe 5 (Opern und Singspiele). Band 19, herausgegeben von Gernot Gruber und Alfred Orel. Kassel: Bärenreiter.

**Müller 1978**

Müller, Heiner (1978): *Hamletmaschine* [Uraufführung 1977]. In: Ders.: Texte 6. Berlin: Rotbuch, S. 89-97.

**Muschg 2014**

Muschg, Adolf (2014): *Im Erlebensfall: Versuche und Reden 2002 - 2013*. München: C.H. Beck.

**Muschg 2015**

Muschg, Adolf (2015): *Die japanische Tasche*. Roman. München: C.H. Beck.

**Muschg 2017**

Muschg, Adolf (2017): *Der weisse Freitag. Erzählung vom Entgegenkommen*. München: Verlag C.H. Beck.

**Musil 1978a**

Musil, Robert (1978): *Der Mann ohne Eigenschaften* [Erstausgaben 1930-32]. In: Gesammelte Werke, herausgegeben von Adolf Frisé, Band 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Musil 1978b**

Musil, Robert (1978): Skizze der Erkenntnis des Dichters [Entstehung 1918]. In: Ders.: Gesammelte Werke, herausgegeben von Adolf Frisé, Band 8 (Essays und Reden). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Ostermaier 1999**

Ostermaier, Albert (1999): *The Making Of. B.-Movie* [Uraufführung 1999]. In: *Spec-taculum* 68. Fünf moderne Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 115-177.

**Ovid 2000**

Ovid (2000): *Metamorphosen* [verfasst im 1. Jahrzehnt u. Z.]. Aus dem Lateinischen übersetzt, in deutsche Hexameter übertragen und herausgegeben von Erich Rösch. München: dtv.

**Perec 2017**

Perec, Georges (2017): *Das Leben. Gebrauchsanweisung*. Romane [Erstausgabe: *La Vie mode d'emploi* (1978)]. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Zürich: Diaphanes.

**Pinter 1978**

Pinter, Harold (1978): *Betrayal* [Uraufführung 1978]. London: Eyre Methuen.

**Platon 1964**

Platon (1964): *Phaidros* [verfasst im 4. Jahrhundert v. u. Z.]. Aus dem Altgriechischen übersetzt und herausgegeben von Wolfgang Buchwald. München: Ernst Heimeran.

**Rilke 1929**

Rilke, Rainer Maria (1929): *Briefe an einen jungen Dichter*. Frankfurt am Main: Insel.

**Schikaneder 2007**

Schikaneder, Emanuel (2007): *Die Zauberflöte*. Libretto [Uraufführung 1791]. In: Wunderlich, Werner et al. (Hg.): *Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter: Faksimiles und Editionen von Textbuch, Bearbeitungen und Fortsetzungen der Mozart-Oper*. Anif, Salzburg: Mueller-Speiser, S. 61-173.

**Schimmelpfennig 2001**

Schimmelpfennig, Roland (2001): *Die arabische Nacht* [Uraufführung 2001]. In: Carstensen, Uwe und Stefanie von Lieven (Hg.): *Theater Theater: Aktuelle Stücke* 10. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 425-462.

**Schimmelpfennig 2004**

Schimmelpfennig, Roland (2004): *Vor langer Zeit im Mai. Einundachtzig kurze Bilder für die Bühne* [Uraufführung 2000]. In: Ders.: Die Frau von früher. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 133-162.

**Schubert 2015**

Schubert, Franz (2015): *Winterreise* [Partitur, Erstausgabe 1828, Jahr der Uraufführung nicht bekannt]. Faksimile nach dem Autograph der Morgan Library & Museum. New York, Laaber: Laaber-Verlag.

**Scott 1979**

Scott, Ridley (1979): *Alien* [Film]. Brandywine Productions & Twentieth Century-Fox.

**Shakespeare 2008a**

Shakespeare, William (2008): *Hamlet* [Erstausgaben in den Quarto-Ausgaben von 1603-1604/5 und in der ersten Folio-Ausgabe von 1623, Uraufführung 1602]. Zweisprachige Ausgabe. Aus dem Englischen von Frank Günther. Cadolzburg: ars vivendi.

**Shakespeare 2008b**

Shakespeare, William (2008): *Das Wintermärchen* [Erstausgabe: A Winter's Tale in der ersten Folio-Ausgabe von 1623, Uraufführung 1611]. Zweisprachige Ausgabe, Aus dem Englischen von Frank Günther. Cadolzburg: ars vivendi.

**Sollima 1966**

Sollima, Sergio (1966): *Requiem per un agente segreto* [Film]. Constantin Film.

**Stockhausen 2017**

Stockhausen, Karlheinz (2017): *Originale*. Musikalisches Theater [Partitur, Erstausgabe und Uraufführung 1961]. Kürten: Stockhausen-Verlag.

**Streeruwitz 1993**

Streeruwitz, Marlene (1993): *New York. New York, Elysian Park* [Uraufführung 1993]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Tieck 1978**

Tieck, Ludwig (1978): *Der gestiefelte Kater*. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prolog und Epilog [Erstausgabe 1797, Uraufführung 1844]. In: Ders.: Werke in vier Bänden, Band 2 (Die Märchen aus dem Phantasmus, Dramen), herausgegeben von Marianne Thalmann. München: Winkler, S. 205-269.

**Tchaikovsky 1980**

Tchaikovsky, Peter Ilyich (1980): *Schwanensee*. Ballett in vier Akten für Orchester. [Partitur, Erstausgabe: Lebedinoo o sero, Uraufführung 1877]. 2 Bände, Nachdruck der Ausgabe von 1940 (State Music Publishers, Moscow). Melville, New York: Belwin Mills.

**Tschechov 1980**

Tschechov, Anton (1980): *Drei Schwestern* [Erstausgabe: Tri Sestry (1901), Uraufführung 1901]. Drama in vier Akten. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Zürich: Diogenes.

**Verdi 1960**

Verdi, Giuseppe (1960): *La forza del destino*. Melodramma in quattro atti. [Partitur, Uraufführung 1862]. Frankfurt am Main: Peters.

**Vergil 1994**

Vergilius Maro, Publius (1994): *Aeneis* (1. und 2. Buch) [verfasst zwischen 29 und 19 v. u. Z.]. Aus dem Lateinischen übersetzt und herausgegeben von Edith Binder und Gerhard Binder. Stuttgart: Reclam.

**Wagner 1980**

Wagner, Richard (1980-2014): *Der Ring des Nibelungen*. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend [Partitur, Uraufführung der Tetralogie 1876]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bände 10-13. Mainz: Schott.

**Wagner 1992**

Richard Wagner (1992): *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*. Handlung in drei Aufzügen [Partitur, Uraufführung 1845]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 6. Mainz: Schott.

**Wagner 2013**

Wagner, Richard (2013): *Ein Theater in Zürich* [Erstausgabe 1851]. In: Ders.: NTA (Neue Text-Ausgabe). Band 6, herausgegeben von Rüdiger Jacobs. Halle: Projekte-Verlag Cornelius, S. 16-49.

**Weiss 1965**

Weiss, Peter (1965): *Die Ermittlung*. Oratorium in 11 Gesängen [Uraufführung 1965]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Wilder 1938**

Wilder, Thornton (1938): *Our Town*. A play in three acts [Uraufführung 1938]. New York: Coward McCann.

## Forschungsliteratur

### **Agamben 2008**

Agamben, Giorgio (2008): *Was ist ein Dispositiv?* [Erstausgabe: *Che cos'è un dispositivo?* (2006)]. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Zürich: Diaphanes.

### **Agamben 2010**

Agamben, Giorgio (2010): *Regel und Leben*. Aus dem Italienischen von Caroline Gutberlet. In: Gronau, Barbara und Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung: Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*. Bielefeld: Transcript, S. 15-26.

### **Albrecht 2014**

Albrecht, Michael von (2014): *Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

### **Andersen 2009**

Andersen, Christiane (2009): *Instruktion und Multimedialität. Decodierungsprozesse zwischen verbalem und visuellem Teiltex in deutschen und schwedischen Gebrauchsanweisungen*. In: Grove Ditlevsen, Marianne et al. (Hg.): *Sind Gebrauchsanleitungen zu gebrauchen? Linguistische und kommunikativ-pragmatische Studien zu skandinavischen und deutschen Instruktionstexten*. Tübingen: Gunter Narr, S. 69-85.

### **Andresen et al. 1965**

Andresen, Carl et al. (Hg.) (1965): *Lexikon der Alten Welt*. Zürich: Artemis.

### **Angermüller (2007)**

Angermüller, Johannes (2007): *Nach dem Strukturalismus: Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich*. Bielefeld: Transcript.

### **Angermüller (2010)**

Angermüller, Johannes (2010): *Widerspenstiger Sinn: Skizze eines diskursanalytischen Forschungsprogramms nach dem Strukturalismus*. In: Angermüller, Johannes und Silke van Dyk (Hg.): *Diskursanalyse meets Gouvernementalitätsforschung: Perspektiven auf das Verhältnis von Subjekt, Sprache, Macht und Wissen*. Frankfurt am Main: Campus, S. 71-100.

### **Arendt 2002**

Arendt, Hannah (2002): *Vita activa oder vom tätigen Leben* [Erstausgabe: *The Human Condition* (1958)]. München: Piper.

### **Arns 2012**

Arns, Inke (2012): *On the dark side of silence*. In: Daniels, Dieter und Inke Arns (Hg.): *Sounds like silence: John Cage 4'33": Silence Today: 1912 – 1952 – 2012*. Leipzig: Spector Books, S. 39-44.

**Assmann 1993**

Assmann, Aleida (1993): Exkarnation: Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift. In: Huber, Jörg und Alois Martin Müller (Hg.): *Raum und Verfahren*. Basel, Zürich: Stroemfeld/Roter Stern, Museum für Gestaltung Zürich, S. 133-153.

**Assmann 2009**

Assmann, Aleida (2009): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.

**Assmann 2013a**

Assmann, Aleida (2013): *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München: Carl Hanser.

**Assmann 2013b**

Assmann, Aleida (2013): Die Medien Gottes: Stationen des Wandels religiöser Offenbarung. In: Assmann, Jan und Harald Strohm (Hg.): *Orakel und Offenbarung: Formen göttlicher Willensbekundung*. München: Wilhelm Fink, S. 17-36.

**Augé 2011**

Augé, Marc (2011): *Nicht-Orte* [Erstausgabe: Non-Lieux (1992)]. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. München: Beck.

**Austin 1962**

Austin, John (1962): *How to do things with words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon.

**Austin 1972**

Austin, John L. (1972): *Zur Theorie der Sprechakte* [Erstausgabe: How to do things with words (1962)]. Aus dem Englischen von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam.

**Bader 1995**

Bader, B. (1995): Kapitel. In: Corsten, Severin, Günther Pflug und Friedrich A. Schmidt-Künsemüller (Hg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Band 4. Stuttgart: Hiersemann, S. 154.

**Baecker 2011**

Baecker, Dirk (2011): *Organisation und Störung*. Berlin: Suhrkamp.

**Baecker et al. 1992**

Baecker, Jochen, Michael Borg-Laufs, Lothar Duda und Ellen Matthies (1992): Sozialer Konstruktivismus – eine neue Perspektive in der Psychologie. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Kognition und Gesellschaft: Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 116-145.

**Bähr 2012**

Bähr, Christine (2012): *Der flexible Mensch auf der Bühne: Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*. Bielefeld: Transcript.

**Balme und Lazarowicz 1991**

Balme, Christopher und Klaus Lazarowicz (1991): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, S. 19-38.

**Baloch 2010**

Baloch, Harry (2010): *Ob Gott oder Nicht-Gott: Peter Handke und die Religion*. Klagenfurt: Wieser.

**Barthes 1974**

Barthes, Roland (1974): *Die Lust am Text* [Erstausgabe: *Le plaisir du texte* (1973)]. Aus dem Französischen von Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Barthes 1981**

Barthes, Roland (1981): *Das Reich der Zeichen* [Erstausgabe: *L'empire des signes* (1970)]. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Barthes 1987**

Barthes, Roland (1987): *S/Z* [Erstausgabe 1970]. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Barthes 1990**

Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III* [Erstausgabe: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982)]. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Barthes 2001**

Barthes, Roland (2001): *«Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin.» Schriften zum Theater*. Herausgegeben von Jean-Loup Rivière, aus dem Französischen von Dieter Hornig. Berlin: Alexander-Verlag.

**Barthes 2002**

Barthes, Roland (2002): *Die Körnung der Stimme: Interviews 1962-1980* [Erstausgabe: *Le grain de la voix* (1981)]. Aus dem Französischen von Agnès Boucaille-Euler, Birgit Spielmann und Gerhard Mahlberg. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Barthes 2005**

Barthes, Roland (2005): *Das Neutrum: Vorlesung am Collège de France, 1977-1978*. [Erstausgabe: *Le Neutre: Notes de cours au Collège de France, 1977-1978* (2002)]. Herausgegeben von Eric Marty, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc, aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Barthes 2006a**

Barthes, Roland (2006): *Am Nullpunkt der Literatur* [Erstausgabe: *Le degré zéro de l'écriture* (1953)]. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Barthes 2006b**

Barthes, Roland (2006): *Das Rauschen der Sprache* [Erstausgabe: Essais Critiques IV, *Le bruissement de la langue* (1984)]. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Barthes 2008**

Barthes, Roland (2008): *Die Vorbereitung des Romans: Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980* [Erstausgabe: *La Préparation du Roman* (I et II): Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980 (2003)]. Herausgegeben von Éric Marty, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Nathalie Léger, aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Bartl 2001**

Bartl, Alexander (2001): *Alles oder nichts: Die 15. Woche des Hörspiels*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. November 2001, S. 51.

**Baßler 1994**

Baßler, Moritz (1994): Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen: Niemeyer.

**Bataille 2001**

Bataille, Georges (2001): *Die Aufhebung der Ökonomie* [Erstausgabe: *Les larmes d'Eros* (1967)]. Aus dem Französischen von Traugott König, Heinz Abosch und Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz.

**Bathrick 1997**

Bathrick, David (1997): Making a National Family with the Radio: The Nazi Wunschkonzert. In: *Modernism/modernity*, vol. 4, no. 1 (1997), S. 115-125.

**Bayerdörfer 2006**

Bayerdörfer, Hans-Peter (2006): Nebentexte, gross geschrieben: Zu Marlene Streeruwitz' Drama *New York, New York*. In: *Forum Modernes Theater*, Band 21, Heft 1 (2006), S. 37-52.

**Beck et al. 2004**

Beck, Heinrich, Dieter Geuenich und Heiko Steuer (Hg.) (2004): *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Band 27. Berlin: De Gruyter.

**Belting 1998**

Belting, Hans (1998): *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*. München: C. H. Beck.

**Ben-Shaul 2017**

Ben-Shaul, Daphna (2017): A home unfound: The political modeling of the domestic performance. In: *Theatre Journal*, vol. 69, no. 2 (2017), S. 235-257.

**Benthien 2006**

Benthien, Claudia (2006): Die *vanitas* der Stimme: Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual. In: Kolesch, Doris und Sibylle Krämer (Hg.): *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 237-268.

**Bessenbacher 2015**

Bessenbacher, Veit Alexander (2015): *Die Commedia dell'arte im Theater des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

**Betschon 2017**

Betschon, Stefan (2017): Der kopflose Zauberer. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 238, 24. Januar 2017, S. 11.

**Beyer 1960**

Beyer, Hans Georg (1960): *Ludwig Tiecks Theatersatire «Der gestiefelte Kater» und ihre Stellung in der Literatur- und Theatergeschichte*. München: ohne Verlagsangabe [Dissertation].

**Bleicher 2000**

Bleicher, Knut (2000): Management. In: Woll, Artur (Hg.): *Wirtschaftslexikon*. München: Oldenbourg, S. 488-491.

**Biesalski 1999**

Biesalski, E.-P. (1999): Paperback. In: Corsten, Severin et al. (Hg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Band 5. Stuttgart: Hiersemann, S. 523.

**Böhme et al. 2014**

Böhme, Stefan, Rolf F. Nohr und Serjoscha Wiemer (Hg.) (2014): *Diskurse des strategischen Spiels: Medialität, Gouvernementalität, Topografie*. Münster: LIT.

**Boos und Mitterer 2014**

Boos, Frank und Gerald Mitterer (2014): *Einführung in das systemische Management*. Heidelberg: Carl-Auer.

**Bourdieu 2001**

Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* [Erstausgabe: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992)]. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Bourdieu 1979**

Bourdieu, Pierre (1979): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft* [Erstausgabe: *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle* (1972)]. Aus dem Französischen von Cordula Pialoux und Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**BR 2018**

Bayrischer Rundfunk (2018): *Online-Chronik*, Eintrag zum 11. 12. 1947 [online abgerufen am 27. Februar 2018 von: <http://www.br.de/unternehmen/inhalt/geschichte-des-br/chronik-uebersicht-100.html>].

**Braun 2012**

Braun, Karlheinz (2012): Das Beat von Achtundsechzig: Geschichte und Geschichten zu Peter Handkes ersten Stücken. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum. Salzburg: Jung und Jung, S. 59-66.

**Breit 2008**

Breit, Heiko (2008): Kultur – Handlung – Demokratie: Eckpfeiler der kulturpsychologischen Handlungstheorie von Lutz H. Eckensberger. In: Breit, Heiko, Ines Graudenz und Ingrid Plath (Hg.): *Kultur – Handlung – Demokratie: Dreiklang des Humanen*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 43-66.

**Brieskorn 1990**

Brieskorn, Norbert (1990): Stellvertretung – zur Rolle einer Rechtsinstitution: Ein Beitrag zur Politischen Philosophie. In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie / Archives for philosophy of law and social philosophy*, vol. 76, no. 3 (1990), S. 296-307.

**Brinker et al. 2014**

Brinker, Klaus, Hermann Cölfen und Steffen Pappert (2014): *Linguistische Textanalyse: Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Erich Schmidt.

**Brockhaus 2006**

*Brockhaus-Enzyklopädie* (2006): Band 22. Mannheim: Brockhaus.

**Brügger und Vigsø 2008**

Brügger, Niels und Orla Vigsø (2008): *Strukturalismus*. Paderborn: Wilhelm Fink.

**Buchberger et al. 1957**

Buchberger, Michael, Josef Höfer und Karl Rahn (Hg.) (1957): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Band 1. Freiburg: Herder.

**Buchberger et al. 1965**

Buchberger, Michael, Josef Höfer und Karl Rahn (Hg.) (1965): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Band 10. Freiburg: Herder.

**Büning et al. 2017**

Büning, Eleonore, Albrecht Thiemann, Stephan Mösch und Götz Thieme (2017): Von gestern auf heute. In: *Opernwelt*, Jg. 58, Nr. 5 (2017), S. 8-13.

**Burger 1976**

Burger, Harald (1976): «Die Achseln zucken» – Zur sprachlichen Kodierung nicht-sprachlicher Kommunikation. In: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre*, Jg. 26, Heft 5 (1976), S. 311-334.

**Burkhardt 2009**

Burkhardt, Armin (2009): Thronrede. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 9. Tübingen: Niemeyer, S. 565-570.

**Busch 1995**

Busch, B. (1995): Kapitel. In: Corsten, Severin, Günther Pflug und Friedrich A. Schmidt-Künsemüller (Hg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Band 4. Stuttgart: Hiersemann, S. 154.

**Busch 1999**

Busch, Frank (1999): Flauschige Frau. Hartes Theater: «Die Unbekannte mit dem Fön» in Magdeburg. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. März 1999, S. 48.

**Calvino 1984**

Calvino, Italo (1984): *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft* [Erstausgabe: *Una pietra sopra* (1980)]. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. München: Carl Hanser.

**Canaris 2017**

Canaris, Johanna (2017): Alles (nur?) ein Spiel: John von Düffels Dramatik. In: Bremer, Kai und Melanie Grunt Suárez (Hg.): *Arbeitsbuch John von Düffel: Stimmen geben – Stimmen erzählen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 47-67.

**Carl 1978**

Carl, Rolf-Peter (1978): *Franz Xaver Kroetz*. München: C. H. Beck.

**Cassirer 1960**

Cassirer, Ernst (1960): *Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur*. Stuttgart: Kohlhammer.

**Chia und Nayak 2011**

Nayak, Ajit und Robert Chia (2011): Thinking Becoming and Emergence: Process Philosophy and Organization Studies. In: *Research in the Sociology of Organizations*, Nr. 32, S. 281-309.

**Christians 2016**

Christians, Heiko (2016): *Crux Scenica: Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube*. Bielefeld: Transcript.

**Coenen 1996**

Coenen, Hans Georg (1996): Gedankenfigur. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 3. Tübingen: Niemeyer, S. 632-639.

**Coleridge 2015**

Coleridge, Samuel Taylor (2015): *Biographia Literaria* [Erstausgabe 1817]. Cambridge: University Press.

**Cooren und Fairhurst 2004**

Cooren, François und Gail T. Fairhurst (2004): Organizational language in use: Interaction analysis, conversation analysis and speech act schematics. In: Grant, David et al. (Hg.): *The Sage handbook of organizational discourse*. London: SAGE, S. 131-152.

**Czarniawska 1997**

Czarniawska-Joerges, Barbara (1997): Symbolism and organization studies. In: Ortman, Günther, Jörg Sydow und Klaus Türk (Hg.): *Theorien der Organisation: Die Rückkehr der Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 360-384.

**Czarniawska 2003**

Czarniawska, Barbara (2003): The styles and the stylists of organization theory. In: Tsoukas, Haridimos und Christian Knudsen (Hg.): *The Oxford handbook of organization theory*. Oxford: University Press, S. 237-261.

**Dabala 2012**

Dabala, Jacek (2012): *Mystery and suspense in creative writing*. Wien: LIT.

**Daniels und Arns 2012**

Daniels, Dieter und Inke Arns (Hg.) (2012): *Sounds like silence: John Cage 4'33": Silence Today: 1912 – 1952 – 2012*. Leipzig: Spector Books.

**Dean 2015**

Dean, Martin R. (2015): *Verbeugung vor Spiegeln: Über das Eigene und das Fremde*. Salzburg: Jung und Jung.

**Dembski und Mühlegger-Henhapel 2004**

Dembski, Ulrike und Christiane Mühlegger-Henhapel (Hg.) (2004): *Hans Moser: 1880-1964*. Wien: Brandstätter.

**Derrida 1976**

Derrida, Jacques (1976): *Die Schrift und die Differenz* [Erstausgabe: *L'écriture et la différence* (1967)]. Aus dem Französischen von Rodolphe Gasché [Der Essay *«Cogito und Geschichte des Wahnsinns»* übersetzt Ulrich Köppen]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Derrida 1983**

Derrida, Jacques (1983): *Grammatologie* [Erstausgabe: *De la grammatologie* (1967)]. Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Detken 2009**

Detken, Anke (2009): *Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer.

**Diewald 1991**

Diewald, Gabriele (1991): *Deixis und Textsorten im Deutschen*. Tübingen: Niemeyer.

**Dijk 1975**

Dijk, Teun A. van (1975): Action, action description, and narrative. In: *New Literary History*, vol. 6, no. 2 (1975), S. 273-294.

**Dreesen et al. (2012)**

Dreesen, Philipp, Łukasz Kumięga und Constanze Spieß (Hg.) (2012): *Mediendiskursanalyse: Diskurse – Dispositive – Medien – Macht*. Wiesbaden: VS.

**Drews 2002**

Drews, Jörg (2002): Bitte anschnallen! «Hörspielpreis der Kriegsblinden»: zum Ein- und fünfzigsten. In: *EPD Medien*, 27. März 2002 [online abgerufen am 7. März 2018 von Factiva: <https://global.factiva.com; epdmndn0020020329dy3r00005>].

**Duden 2016**

Bibliographisches Institut Mannheim, Dudenredaktion (Hg.) (2016): *Die Grammatik*. Mannheim: Dudenverlag.

**Duden 2014**

Bibliographisches Institut Mannheim, Dudenredaktion (Hg.) (2014): *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim: Dudenverlag.

**Düffel und Schöbler 2004**

Düffel, John von und Franziska Schöbler (2004): Interview mit John von Düffel [durchgeführt am 25. März 2003 am Thalia Theater Hamburg]. In: Schöbler, Franziska: *Augen-Blicke: Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Gunter Narr, S. 315-324.

**Dussel et al. 1995**

Dussel, Konrad, Edgar Lersch und Jürgen K. Müller (1995): *Rundfunk in Stuttgart: 1950-1959*. Stuttgart: SDR.

**Eco 1977a**

Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk* [Erstausgabe: *Opera aperta* (1962)]. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Eco 1977b**

Eco, Umberto (1977): *Zeichen: Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* [Erstausgabe: *Segno* (1973)]. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Elbe 2015**

Elbe, Ingo (2015): *Paradigmen anonymer Herrschaft: Politische Philosophie von Hobbes bis Arendt*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**Elm 2004**

Elm, Theo (2004): *Das soziale Drama: Von Lenz bis Kroetz*. Stuttgart: Reclam.

**Engels und Knoll 2012**

Engels, Anita und Lisa Knoll (2012): Einleitung: Wirtschaftliche Rationalität. In: Dies. (Hg.): *Wirtschaftliche Rationalität: Soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 9-22.

**Epping-Jäger 2006**

Epping-Jäger, Cornelia (2006): Stimmgewalt: Die NSDAP als Rednerpartei. In: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 147-171.

**Erb 2011**

Erb, Andreas (2011): Vom Zerreisspunkt aus: Kleine Einführung in das Werk John von Düffels. In: *Andererseits. Yearbook of transatlantic german studies*, Jg. 2, Heft 1 (2011), S. 17-24.

**Eribon 2016**

Eribon, Didier (2016): *Rückkehr nach Reims* [Erstausgabe: *Retour à Reims* (2009)]. Aus dem Französischen von Tobias Haberkorn. Berlin: Suhrkamp.

**Fey 2009**

Fey, Peter (2009): *Kommunizierende Automaten: Die Dynamisierung der Schrift als medienhistorische Zäsur*. Bielefeld: Transcript.

**Figal 2006**

Figal, Günter (2006): *Gegenständlichkeit: Das Hermeneutische und die Philosophie*. Tübingen: Mohr Siebeck.

**Fill 2007**

Fill, Alwin (2007): Sprachliche Aspekte von Spannung und Suspense im literarischen Text. In: Ackermann, Kathrin und Judith Moser-Kroiss (Hg.): *Gespannte Erwartungen: Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung*. Wien: LIT, S. 221-238.

**Fischborn 2013**

Fischborn, Gottfried (2013): Täuschung – Wahrnehmung – Identität. In: Pauli, Manfred: *Theater in Stücken*. Mainz am Rhein: VAT, S. 11-22.

**Fischer 2014**

Fischer, Ulrich (2014): John von Düffel. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*. München: Text + Kritik [online abgerufen am 8. März 2017 von KLG (Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur): <https://www.munzinger.de>, Eintrag <John von Düffel>].

**Fischer-Lichte 1990**

Fischer-Lichte, Erika (1990): *Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Band 2 (Von der Romantik bis zur Gegenwart). Tübingen: Francke.

**Fish 1999a**

Fish, Stanley (1999): With the compliments of the author: Reflections on Austin and Derrida. In: Veese, H. Aram (Hg.): *The Stanley Fish reader*. Malden: Blackwell, S. 56-85.

**Fludernik 2013**

Fludernik, Monika (2013): *Erzähltheorie: Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

**Foerster und Glasersfeld 1999**

Foerster, Heinz von und Ernst von Glasersfeld (1999): *Wie wir uns erfinden: Eine Autobiographie des radikalen Konstruktivismus*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verlag.

**Foucault 2009**

Foucault, Michel (2009): *Die Regierung des Selbst und der anderen: Vorlesung am Collège de France (1982-83)* [Erstausgabe: *Le gouvernement de soi et des autres: Cours au Collège de France (1982-1983)*, (Erstpublikation 2008)]. Aus dem Französischen von Jürgen Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Franck 2011**

Franck, Georg (2011): Das Buch: eine aussterbende Spezies? In: Moser, Doris, Arno Russegger und Constanze Drumm (Hg.): *Neues vom Buch*. Innsbruck: StudienVerlag, S. 157-163.

**Franzpötter 2000**

Franzpötter, Reiner (2000): Der «unternehmerische» Angestellte: Ein neuer Typus der Führungskraft in entgrenzten Interorganisationsbeziehungen. In: Minssen, Heiner (Hg.): *Begrenzte Entgrenzungen: Wandlungen von Organisation und Arbeit*. Berlin: Sigma, S. 163-176.

**Fuhrmann et al. 1981**

Fuhrmann, Manfred, Hans Robert Jauß und Wolfhart Pannenberg (Hg.) (1981): *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*. München: Wilhelm Fink.

**Gabriel 1995**

Gabriel, Yiannis (1995): The unmanaged organization: Stories, fantasies and subjectivity. In: *Organization Studies*, vol.16, no. 3 (1995), S. 477-501.

**Gabriel 2004**

Gabriel, Yiannis (2004): Narratives, Stories and Texts. In: Grant et al. (Hg.): *The Sage handbook of organizational discourse*. London et al.: SAGE Publications, S. 61-77.

**Gadamer 1993**

Gadamer, Hans-Georg (1993): *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode* [Erstausgabe 1960]. Tübingen: Mohr Siebeck.

**Gäbelein 2005**

Gäbelein, Klaus-Peter (2005): Fred Rauch war «Kult». In: *Nordbayerische Nachrichten*, 13. Dezember 2005 [online abgerufen am 1. Juli 2017 von: <http://www.nn-herzogenaurach.de/artikel.asp?art=432745&kat=15>].

**Gamper 2009**

Gamper, Michael (2009): Fiktionen und Experimente: Lichtenberg und die Elektrizität. In: Gamper, Michael, Martina Wernli und Jörg Zimmer (Hg.): *«Es ist nun einmal zum Versuch gekommen»: Experiment und Literatur I (1580-1790)*. Göttingen: Wallstein, S. 359-389.

**Ganz 2016**

Ganz, David (2016): Gelenkstellen von Bild und Schrift: Diptychen, Doppelseiten und Bucheinbände. In: Ganz, David und Marius Rimmel (Hg.): *Klappeneffekte: Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin: Reimer, S. 55-108.

**Ganz und Rimmel 2016**

Ganz, David und Marius Rimmel (Hg.): *Klappeneffekte: Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin: Reimer.

**Gees 2001**

Gees, Marion (2001): *Schauspiel auf Papier: Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers*. Berlin: Erich Schmidt.

**Gehring 2006**

Gehring, Petra (2006): Die Wiederholungs-Stimme: Über die Strafe der Echo. In: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 85-110.

**Genette 1992**

Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion* [Erstausgabe: *Fiction et diction* (1991)]. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink.

**Genette 1993**

Genette, Gérard (1993): *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe* [Erstausgabe: *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982)]. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Genette 2001**

Genette, Gérard (2001): *Mimologiken: Reise nach Kratylien* [Erstausgabe: *Mimologiques: Voyage en Cratylie* (1976)]. Aus dem Französischen von Michael von Kiliſch-Horn. München: Wilhelm Fink.

**Genette 2010**

Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung* [Erstausgaben: *Discours du récit* (1972) und *Nouveau discours du récit* (1983)]. Aus dem Französischen von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink.

**Georges 1985**

Georges, Karl Ernst (Hg.) (1985): *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Band 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

**Giesecke 2007**

Giesecke, Michael (2007): *Die Entdeckung der kommunikativen Welt: Studien zur kulturvergleichenden Mediengeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Girshausen 1999**

Girshausen, Theo (1999): *Ursprungszeiten des Theaters: Das Theater der Antike*. Berlin: Vorwerk 8.

**Gisevius 2014**

Gisevius, C. (2014): Werbung. In: Pflug, Günther (Hg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Band 8. Stuttgart: Hiersemann, S. 237-238.

**Goodman 1997**

Goodman, Nelson (1997): *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* [Erstausgabe: *Languages of art: An approach to a theory of symbols* (1976)]. Aus dem Englischen von Bernd Philippi. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Gottsched 1770**

Gottsched, Johann Christoph (1770): *Vorrede zu «Cato»* [Erstausgabe 1732]. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Band 2 (Sämtliche Dramen), herausgegeben von Joachim Birke. Berlin: De Gruyter, S. 3-21.

**Gottsched 1773**

Gottsched, Johann Christoph (1773-1778): *Versuch einer Critischen Dichtkunst* [Erstausgabe: 1730]. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Band 6 (4 Teilbände), herausgegeben von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin: De Gruyter.

**Goldsmith 2017**

Goldsmith, Kenneth (2017): *Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter*. Erweiterte deutsche Ausgabe. Aus dem Amerikanischen von Swantje Lichtenstein und Hannes Bajohr. Berlin: Matthes & Seitz.

**Graeber 2016**

Graeber, David (2016): *Bürokratie. Die Utopie der Regeln* [Erstausgabe: *The utopia of rules. On technology, stupidity, and the secret joys of bureaucracy* (2015)]. Aus dem Amerikanischen von Hans Freundl und Henning Dedekind. Stuttgart: Klett-Cotta.

**Grand und Rüegg-Stürm 2017**

Grand, Simon und Johannes Rüegg-Stürm (2017): *Das St.Galler Management-Modell*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Bern: Haupt.

**Grant et al. 2004**

Grant, David, Cynthia Hardy, Clifford Oswick und Linda L. Putnam (Hg.): Introduction. In: Dies.: *The Sage handbook of organizational discourse*. London: SAGE, S. 1-36.

**Gray und Schalkwyk 1986**

Gray, Stephen und David Schalkwyk (1986): *Modern stage directions. A collection of short dramatic scripts*. Cape Town: Maskew Miller Longman.

**Grögel 2013**

Grögel, Kathrin (2013): *Andrea Zittel – «Institute of investigative living»: Leben und Werk als Testfall*. München: Silke Schreiber.

**Grösser et al. 2014**

Grösser, Stefan N., Markus Schwaninger, Meike Tilebein, Thomas Fischer und Sabina Jeschke (2014): Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Modellbasiertes Management*. Berlin: Duncker & Humblot, S. 5-7.

**Grösser und Schwaninger 2014**

Grösser, Stefan N. und Markus Schwaninger (2014): Kybernetische Grundlagen eines modellbasierten Managements. In: Grösser, Stefan N. et al. (Hg.): *Modellbasiertes Management*. Berlin: Duncker & Humblot, S. 15-34.

**Grösser und Schwenke 2014**

Grösser, Stefan N. und Markus Schwenke (2014): Modellbasiertes Management für dynamische Problemstellungen zur Erweiterung statischer Managementwerkzeuge. In: Grösser, Stefan N. et al. (Hg.): *Modellbasiertes Management*. Berlin: Duncker & Humblot, S. 153-168.

**Gronau 2010**

Gronau, Barbara (2010): Das Theater der Askese: Zurückhaltung als ästhetische Praxis. In: Gronau, Barbara und Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung: Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*. Bielefeld: Transcript, S. 129-146.

**Gronau und Lagaay 2010**

Gronau, Barbara und Alice Lagaay (2010): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung: Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*. Bielefeld: Transcript, S. 7-13.

**Grotowski 1994**

Grotowski, Jerzy (1994): *Für ein Armes Theater* [Erstausgabe: *Towards a poor theatre* (1968)]. Aus dem Englischen von Frank Heibert. Berlin: Alexander-Verlag.

**Grove Ditlevsen et al. 2009**

Grove Ditlevsen, Marianne, Peter Kastberg und Christiane Andersen (2009): Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Sind Gebrauchsanleitungen zu gebrauchen? Linguistische und kommunikativ-pragmatische Studien zu skandinavischen und deutschen Instruktionstexten*. Tübingen: Gunter Narr, S. 3-7.

**Grund 2002**

Grund, Uta (2002): *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*. Berlin: Akademie Verlag.

**Handke und Oberender 2012**

Handke, Peter und Thomas Oberender (2012): «Das Geheimnis des Schreibens sind für mich die Nebensachen». Ein Gespräch mit Thomas Oberender. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum. Salzburg: Jung und Jung, S. 7-18.

**Handke und Oberender 2014**

Handke, Peter und Thomas Oberender (2014): *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*. Berlin: Suhrkamp.

**Hänzi 2013**

Hänzi, Denis (2013): *Die Ordnung des Theaters: Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: Transcript.

**Hagner 2015**

Hagner, Michael (2015): *Zur Sache des Buches*. Göttingen: Wallstein.

**Hansen 1984**

Hansen, Günther (1984): *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*. Emsdetten: Lechte.

**Harich-Schwarzbauer 2015**

Harich-Schwarzbauer, Henriette (2015): Over the rainbow: Arachne und Araneola – Figuren der Transgression. In: Dies. (Hg.): *Weben und Gewebe in der Antike: Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik*. Oxford: Oxbow Books, S. 147-163.

**Hawkins 1997**

Hawkins, Barrie (1997): Waiting for Godot: Signs of an <overdetermined> playwright. In: *Essays in poetics. The journal of the British neo-formalist circle*. vol. 22 (1997). Keele: Keele University Press, S. 206-226.

**Heidegger 2012**

Heidegger, Martin (2012): *Der Ursprung des Kunstwerkes* [Erstausgabe 1950, als Vortrag gehalten 1936]. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann.

**Heider 2011**

Heider, Mirjam (2011): *Die Geschichte der Vormundschaft seit der Aufklärung*. Baden-Baden: Nomos.

**Hein 1986**

Hein, Jürgen (1986): *Franz Xaver Kroetz: «Oberösterreich», «Mensch Meier»*. Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg.

**Hejl 1991**

Hejl, Peter M. (1991): Fiktion und Wirklichkeitskonstruktion: Zum Unterschied zwischen Fiktionen im Recht und in der Literatur. In: Krieg, Peter und Paul Watzlawick (Hg.): *Das Auge des Betrachters: Beiträge zum Konstruktivismus*. Festschrift für Heinz von Foerster. München und Zürich: Piper, S. 101-115.

**Herwig 2012**

Herwig, Malte (2012): *Meister der Dämmerung: Peter Handke. Eine Biografie*. München: Pantheon.

**Hess-Lüttich 1985**

Hess-Lüttich, Ernest W. B. (1985): Neorealismus und sprachliche Wirklichkeit: Zur Kommunikationskritik bei Franz Xaver Kroetz. In: Riewoldt, Otto (Hg.): *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 297-318.

**Hesselmann 2014**

Hesselmann, Peter (2014): Die Geburt der gereinigten Schaubühne aus dem Geist des Aischylos: Gottscheds Theaterpoetik. In: Achermann, Eric (Hg.): *Johann Christoph Gottsched (1700-1766): Philosophie, Poetik und Wissenschaft*. Berlin: Akademie-Verlag, S. 203-219.

**Heyer 2001**

Heyer, Petra (2001): *Von Verklärern und Spielverderbern: Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

**Hiepko 2010**

Hiepko, Andreas (2010): Möglichkeiten, das Wort <désœuvrement> zu übersetzen. In: Gronau, Barbara und Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung: Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*. Bielefeld: Transcript, S. 27-38.

**Hoffmann 2011**

Hoffmann, Christoph (2011): Drei Geschichten: Erzählen als experimentelle Operation bei Musil (und Kleist). In: Bies, Michael und Michael Gamper (Hg.): *Experiment und Literatur III (1890-2010)*. Göttingen: Wallstein, S. 162-180.

**Holst 2004**

Holst, Christian (2004): *Die Inszenierungsanweisungen in Richard Wagners «Parsifal»: Überlegungen zu ihrer Bedeutung und Rezeption*. Tönning: Der Andere Verlag.

**Horn 1998**

Horn, András (1998): *Theorie der literarischen Gattungen: Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**Huber 1985**

Huber, Jürg-Peter (1985): *Griffel, Feder, Bildschirmstift: eine Kulturgeschichte der Schreibgeräte*. Aarau: AT Verlag.

**Huber 1993**

Huber, Nicolas A. (1993): Die Antworten. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 154, no. 4, (1993). Mainz: Schott, S. 23-24.

**Hulfeld 2010**

Hulfeld, Stefan (2010): Sprechtheater: Genese einer historischen Kategorie, Aporien der Praxis. In: Landfester, Ulrike und Caroline Pross (Hg.): *Theater als Medium – Medien des Theaters*. Bern: Haupt, S. 71-92.

**Hutter 1992**

Hutter, Michael (1992): Wirtschaft und Bewusstsein: Zur Karriere von Bedürfnis und Erwartung. In: Krohn, Wolfgang und Günter Küppers (Hg.): *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 334-362.

**IMDb 2017**

Internet Movie Database [IMDb] (2017): *Trivia zum Film «Gone With the Wind»* [online abgerufen am 15. August 2017 von IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt0031381/trivia>].

**Ingold 1993**

Ingold, Felix Philipp (1993): *Autorschaft und Management: Eine poetologische Skizze*. Graz: Droschl.

**Iser 1984**

Iser, Wolfgang (1984): *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* [Erstausgabe 1976]. Köln: Wilhelm Fink.

**Isler-Kerény 2000**

Isler-Kerény, Cornelia (2000): Orpheus und die Buchrolle. In: Dill, Ueli und Christine Walde (Hg.): *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 453-468.

**Jaffe-Berg 2015**

Jaffe-Berg, Erith (2015): *Commedia dell'arte and the Mediterranean: Charting journeys and mapping «others»*. Farnham: Ashgate.

**Jahn 2012**

Jahn, Bernhard (2012): Prosa im Theater des 17. Jahrhunderts. In: Althaus, Thomas und Nicola Kaminski (Hg.): *Spielregeln barocker Prosa: Historische Konzepte und theoriefähige Texturen <ungebundener Rede> in der Literatur des 17. Jahrhunderts*. Bern: Peter Lang, S. 213-228.

**Jancsary 2013**

Jancsary, Dennis (2013): *Die rhetorische Konstruktion von Führung und Steuerung: Eine argumentationsanalytische Untersuchung deutschsprachiger Führungsgrundsätze*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

**Janich 1992**

Janich, Peter (1992): Die methodische Ordnung von Konstruktionen: Der Radikale Konstruktivismus aus der Sicht des Erlanger Konstruktivismus. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Kognition und Gesellschaft: Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 24-41.

**Janssen 2000**

Janssen, Carmen Viktoria (2000): *Textile in Texturen: Lesestrategien und Intertextualität bei Goethe und Bettina Brentano von Arnim*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**Jooss 1999**

Jooss, Birgit (1999): *Lebende Bilder: Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin: Reimer.

**Jones 1993**

Jones, Calvin N. (1993): *Negation and Utopia: The German Volksstück from Raimund to Kroetz*. New York et al.: Peter Lang.

**Kässens 1985**

Kässens, Wend (1985): «Wer durchs Laub geht, kommt darin um»: Zur Sprachbehandlung und zu einigen Motiven in den Dramen von Franz Xaver Kroetz. In: Riewoldt, Otto (Hg.): *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 262-283.

**Kalisch 1997**

Kalisch, Eleonore (1997): Vom Schneeball-Effekt zur thrill-comedie. Kinematographische Aspekte des Gestischen und des Komischen in Bergsons dezentrierter Bild-Auffassung und ihre Rezeption durch Gilles Deleuze. In: Fiebach, Joachim und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berlin: VISTAS, S. 191-212.

**Kankkonen 2009**

Kankkonen, Tiina (2009): *Der Ramschkastenklassiker: Zur öffentlichen Rezeption und zum Bild Peter Handkes in Finnland*. Vaasa: Universitas Wasaensis.

**Kant 2004**

Kant, Immanuel (2004): *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* [Erstausgabe 1785]. Herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Jens Timmermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

**Kapusta 2011a**

Kapusta, Danijela (2011a): *Personentransformation: Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München: Utz.

**Kapusta 2011b**

Kapusta, Danijela (2011b): Epische Erzähltechniken in der deutschen Gegenwartsdramatik: Eine Untersuchung gattungsauflösender Schreibverfahren. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 20 (2011), S. 139-150.

**Karpinski 2015**

Karpinski, Melanie (2015): Subversion and subtext: The reception of Franz Xaver Kroetz's play *Wunschkonzert* in New York, Madras and Wiesbaden. In: Ulrich, Paul S., Gunilla Dahlberg und Horst Fassel (Hg.): *Im Spiegel der Theatergeschichte: Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit*. Berlin: LIT, S. 348-356.

**Karstein und Zahner 2017**

Karstein, Uta und Nina Tessa Zahner (2017): Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes. In: Dies. (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: Springer, S. 1-48.

**Kastberger 2012**

Kastberger, Klaus (2012): Lesen und Schreiben: Peter Handkes Theater als Text. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum. Salzburg: Jung und Jung, S. 35-48.

**Kastberger und Pektor 2012**

Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.) (2012): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum. Salzburg: Jung und Jung.

**Keller 2011a**

Keller, Reiner (2011): *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag.

**Keller 2011ab**

Keller, Reiner (2011): *Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms*. Wiesbaden: VS Verlag.

**Kiermeier-Debre 1989**

Kiermeier-Debre, Joseph (1989): *Eine Komödie und auch keine: Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke*. Stuttgart: Steiner-Verlag.

**Kirchner 1953**

Kirchner, Joachim (Hg.) (1952-1956): *Lexikon des Buchwesens*. Bände 1 und 2. Stuttgart: Hiersemann.

**Klessinger 2015**

Klessinger, Hanna (2015): *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin: De Gruyter.

**Kloss 2012**

Kloss, Ingomar (2012): *Werbung: Handbuch für Studium und Praxis*. München: Vahlen.

**Klotz 2013**

Klotz, Volker (2013): *Komödie: Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

**Koch 2003**

Koch, Hans-Jörg (2003): *Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk*. Köln: Böhlau.

**Kolb 1963**

Kolb, Herbert (1963): *Munsalvaesche: Studien zum Kyotproblem*. München: Eidos.

**Kolesch 2006**

Kolesch, Doris (2006): Wer sehen will, muss hören: Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst. In: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 40-64.

**Korthals 2003**

Korthals, Holger (2003): *Zwischen Drama und Erzählung: Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: Erich Schmidt.

**Koselleck 1972**

Koselleck, Reinhart (1972): Einleitung. In: Brunner, Otto, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 1. Stuttgart 1972, S. XIII-XXVII.

**Kotte 2010**

Kotte, Andreas (2010): Theater als Medium? In: Landfester, Ulrike und Caroline Pross (Hg.): *Theatermedien: Theater als Medium – Medien des Theaters*. Bern: Haupt, S. 41-68.

**Kotz 2007**

Kotz, Liz (2007): *Words to be looked at: Language in 1960s Art*. Cambridge: The MIT Press.

**Krämer 2001**

Krämer, Sybille (2001): *Sprache, Sprechakt, Kommunikation: Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Krämer 2008**

Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Krämer 2010**

Krämer, Sybille (2010): Selbstzurücknahme: Reflexionen über eine medientheoretische Figur und ihre (möglichen) anthropologischen Dimensionen. In: Gronau, Barbara und Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung: Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*. Bielefeld: Transcript, S. 39-52.

**Krasmann 2005**

Krasmann, Susanne (2005): Mobilität: Videoüberwachung als Chiffre einer Gouvernementalität der Gegenwart. In: Hempel, Leon und Jörg Metelmann (Hg.): *Bild-Raum-Kontrolle: Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 308-324.

**Krieger 1999**

Krieger, Andreas (1999): Endstation Wanne. In: *Der Tagesspiegel*, 1. März 1999, [online abgerufen am 14. Juni 2018 von: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/endstation-wanne/72410.html>]

**Krug 2010**

Krug, Hans-Jürgen (2010): *Radio*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

**Kuhla 1997**

Kuhla, Holger (1997): Theater und Krieg: Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918. In: Fiebach, Joachim und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berlin: VISTAS, S. 63-115.

**Kursawe 2004**

Kursawe, Stefan (2004): *Vom Leitmedium zum Begleitmedium: Die Radioprogramme des Hessischen Rundfunks 1960-1980*. Köln: Böhlau.

**Kurzenberger 1978**

Kurzenberger, Hajo (1978): Negativ-Dramatik, Positiv-Dramatik. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heft 57 (1978), S. 8-19.

**Kvam 2009**

Kvam, Sigmund (2009): Zur Rolle der Invarianz bei der Evaluation von funktionskonstanten Übersetzungen. In: Grove Ditlevsen, Marianne et al. (Hg.): *Sind Gebrauchsanleitungen zu gebrauchen? Linguistische und kommunikativ-pragmatische Studien zu skandinavischen und deutschen Instruktionstexten*. Tübingen: Gunter Narr, S. 127-149.

**Landfester 1995**

Landfester, Ulrike (1995): *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*. Freiburg im Breisgau: Rombach.

**Landfester 2012**

Landfester, Ulrike (2012): *Stichworte: Tätowierung und europäische Schriftkultur*. Berlin: Matthes & Seitz.

**Landfester und Pross 2010**

Landfester, Ulrike und Caroline Pross (2010): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Theatermedien. Theater als Medium – Medien des Theaters*. Bern: Haupt, S. 7-9.

**Lehmann 2012**

Lehmann, Hans-Thies (2012): Peter Handkes postdramatische Poetiken. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum. Salzburg: Jung und Jung, S. 67-74.

**Lehmann 2013**

Lehmann, Hans-Thies (2013): *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander-Verlag.

**Lehmann 2017**

Lehmann, Hauke (2017): *Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin: De Gruyter.

**Lessing 1985**

Lessing, Gotthold Ephraim (1985): *Hamburgische Dramaturgie*. Erster und Zweiter Band [Erstausgaben 1767-1769]. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Band 6 (Werke 1767-1769), herausgegeben von Wilfried Barner et al. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 181-713.

**Leyh 1952**

Leyh, Georg (Hg.) (1952): *Handbuch der Bibliothekswissenschaft*. Band 1 (Buch und Schrift). Wiesbaden: Harrassowitz.

**Lichtenberg 1985**

Lichtenberg, Georg Christoph (1985): *Briefwechsel*. Band 2, herausgegeben von Ulrich Joost und Albrecht Schöne. München: C. H. Beck.

**Liemberger 2014**

Liemberger, Wolfgang (2014): *Der ewige Dienstmann: Hans Moser im Porträt* [Film]. ORF.

**Lobin 1998**

Lobin, Henning (1998): *Handlungsanweisungen: Sprachliche Spezifikation teilautonomer Aktivität*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

**Lobin 2014**

Lobin, Henning (2014): *Engelbarts Traum: Wie der Computer uns Lesen und Schreiben abnimmt*. Frankfurt am Main: Campus.

**Lütteken 2014**

Lütteken, Laurenz (2014): Oper der Beliebigkeiten: Auswüchse des Regietheaters. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 235, 24. September 2014, S. 45.

**Luhmann 2008**

Luhmann, Niklas (2008): *Schriften zu Kunst und Literatur*. Herausgegeben von Niels Werber. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Macho 2010**

Macho, Thomas (2010): Askese als kreative Strategie. In: Gronau, Barbara und Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung: Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*. Bielefeld: Transcript, S. 115-127.

**Mahler 2010**

Mahler, Andreas (2010): Das Kommunikationssystem Theater. In: Landfester, Ulrike und Caroline Pross (Hg.): *Theatermedien: Theater als Medium – Medien des Theaters*. Bern: Haupt, S. 13-39.

**Mann 2015**

Mann, Martin (2015): *Das Erscheinen des Mediums: Autoreflexivität zwischen Phänomen und Funktion*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**Mattson 1996**

Mattson, Michelle (1996): *Franz Xaver Kroetz: The Construction of a political aesthetic*. Oxford: Berg.

**Meibauer 2001**

Meibauer, Jörg (2001): *Pragmatik: Eine Einführung*. Tübingen: Stauffenburg.

**Metelmann 2014**

Metelmann, Jörg (2014): Verstehen-Wollen und Handeln-Müssen. In: Mattl, Siegfried und Christian Schulte (Hg.): *Vorstellungskraft. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Heft 2. Bielefeld: Transcript, S. 118-121.

**Meurer 2007**

Meurer, Petra (2007): *Theatrale Räume: Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*. Berlin: LIT.

**Meuser 1998**

Meuser, Michael (1998): *Geschlecht und Männlichkeit: Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Opladen: Leske + Budrich.

**Meyer 2013**

Meyer, Elizabeth A. (2013): *The Inscriptions of Dodona and a New History of Molossia*. Stuttgart: Franz Steiner.

**Meyer 2017**

Meyer, Anna-Maria (2017): *Störfaktor Vorlage? Die Rezeption der Vorlage bei der Rezeption von Verfilmungen*. München: Kopaed.

**Meyerhold 1974**

Meyerhold, Vsevolod (1974): *Theaterarbeit 1917-1930*. Herausgegeben von Rosemarie Tietze. Aus dem Russischen von Karla Hielscher et al. München: Hanser.

**Mintzberg et al. 1998**

Mintzberg, Henry, Bruce Ahlstrand und Joseph Lampel (1998): *Strategy Safari: The complete guide through the wilds of strategic management*. London: Prentice Hall.

**Moldaschl und Sauer 2000**

Moldaschl, Manfred und Dieter Sauer (2000): Internalisierung des Marktes: Zur neuen Dialektik von Kooperation und Herrschaft. In: Minssen, Heiner (Hg.): *Begrenzte Entgrenzungen: Wandlungen von Organisation und Arbeit*. Berlin: Sigma, S. 205-224.

**Monti-Pouagare 2008**

Monti-Pouagare, Stalo (2008): *Oedipus in Suspense*. Dayton: Feather Star.

**Mosimann 2009**

Mosimann, Peter (2009): Der Werk- und Wirkungsbereich im Theaterschaffen. In: Mosimann, Peter, Marc-André Renold und Andrea F. G. Raschèr (Hg.): *Kultur, Kunst, Recht: Schweizerisches und internationales Recht*. Basel: Lichtenhahn, S. 615-697.

**Müller-Wood 2009**

Müller-Wood, Anja (2009): Drama. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner, S. 143-157.

**Muscionico 2016**

Muscionico, Daniele (2016): «Der Broadway ist ein Streichelzoo». Der amerikanische Dramatiker Neil LaBute erklärt dem europäischen Theater seine Liebe. Interview von Daniele Muscionico. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 237, 11. Oktober 2016, S. 40.

**Nägele 1981**

Nägele, Rainer (1981): Peter Handke: Aspekte eines experimentellen Theaters. In: *Colloquia Germanica*, vol. 14, no. 3 (1981), S. 220-228.

**Narholz 2012**

Narholz, Christoph (2012): Der erste Knopf: Zwei Knäuel und die Leere. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum. Salzburg: Jung und Jung, S. 187-192.

**Nickl 2009**

Nickl, Markus (2009): Die Zukunft der Anleitungstexte. In: Grove Ditlevsen, Marianne et al. (Hg.): *Sind Gebrauchsanleitungen zu gebrauchen? Linguistische und kommunikativ-pragmatische Studien zu skandinavischen und deutschen Instruktionstexten*. Tübingen: Gunter Narr, S. 8-28.

**Nöcker 2014**

Nöcker, Ralf (2014): *Ökonomie der Werbung: Grundlagen – Wirkungsweise – Geschäftsmodelle*. Wiesbaden: Springer Gabler.

**Nietzsche 1964**

Nietzsche, Friedrich (1964): *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte* [Erstausgabe 1906 auf der Grundlage von Nietzsches Disposition von 1887]. Ausgewählt und geordnet von Peter Gast unter Mitwirkung von Elisabeth Förster-Nietzsche. Stuttgart: Kröner.

**Noverre 2010**

Noverre, Jean Georges (2010): *Briefe über die Tanzkunst* [Erstausgabe: Lettres sur la danse et sur les ballets (1759)]. Neu editiert und kommentiert von Ralf Stabel. Leipzig: Henschel.

**Oberlin 2015**

Oberlin, Gerhard (2015): *Delphi – das Orakel: Zentrum der antiken Welt: Eine kulturpsychologische Studie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**Özelt 2012**

Özelt, Clemens (2012): *Klangräume bei Peter Handke: Versuch einer polyperspektivischen Motivforschung*. Wien: Braumüller.

**Ofner 2000**

Ofner, Franz (2000): Macht in Arbeitsbeziehungen: Auswirkungen der Internationalisierung wirtschaftlicher Aktivitäten. In: Minssen, Heiner (Hg.): *Begrenzte Entgrenzungen: Wandlungen von Organisation und Arbeit*. Berlin: Sigma, S. 83-104.

**Oberender und Schurian 2011**

Oberender, Thomas und Andrea Schurian (2011): *Das schöne Fräulein Unbekannt: Gespräche über Theater, Kunst und Lebenszeit*. Salzburg: Müry Salzmann.

**Opernhaus Zürich 2016**

Opernhaus Zürich (Hg.) (2016): *Programmheft zur Produktion «Schwanensee»*. Spielzeit 2015/2016.

**Ortmann 2010**

Ortmann, Günther (2010): *Organisation und Moral: Die dunkle Seite*. Weilerswist: Velbrück.

**Ostermeyer 2016**

Ostermeyer, Serjoscha P. (2016): *Der Kampf um die Kulturwissenschaft: Konstitution eines Lehr- und Forschungsfeldes: 1990-2010*. Berlin: Kadmos.

**Panzer 1978**

Panzer, Volker (1978): Franz Xaver Kroetz und die Kritiker: Bemerkungen zur Kroetz-Rezeption. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 57 (1978), S. 49-56.

**Pascu 1998**

Pascu, Eleonora (1998): *Unterwegs zum Ungesagten: Zu Peter Handkes Theaterstücken «Das Spiel vom Fragen» und «Die Stunde da wir nichts voneinander wussten» mit Blick über die Postmoderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

**Pascu 2000**

Pascu, Eleonora (2000): *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation*. Timișoara: Excelsior.

**Pauli 2013**

Pauli, Manfred (2013): *Theater in Stücken*. Mainz am Rhein: VAT.

**Pavis 1989**

Pavis, Patrice (1989): Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. In: *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 11, no. 1 (1989), S. 13-27.

**Penzel 1978**

Penzel, Frederick (1978): *Theatre lighting before electricity*. Middletown: Wesleyan University Press.

**Peymann 2012**

Peymann, Claus (2012): «Theater für ein neues Jahrhundert»: Ein Gespräch mit Katharina Pektor. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum. Salzburg: Jung und Jung, S. 87-98.

**Pfister 1997**

Pfister, Manfred (1997): *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink.

**Pikulik 2007**

Pikulik, Lothar (2007): *Schiller und das Theater: Über die Entwicklung der Schaubühne zur theatralen Kunstform*. Hildesheim: Georg Olms.

**Pongratz und Voß 2000**

Pongratz, Hans J. und Günter G. Voß (2000): Vom Arbeitnehmer zum Arbeitskraftunternehmer: Zur Entgrenzung der Ware Arbeitskraft. In: Minssen, Heiner (Hg.): *Begrenzte Entgrenzungen: Wandlungen von Organisation und Arbeit*. Berlin: Sigma, S. 225-248.

**Preußner 2013**

Preußner, Heinz-Peter (2013): *Transmediale Texturen: Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten*. Marburg: Schüren.

**Primavesi 2008**

Primavesi, Patrick (2008): *Das andere Fest: Theater und Öffentlichkeit um 1800*. Frankfurt am Main: Campus.

**Pruiskens 2007**

Pruiskens, Thomas (2007): *Medialität und Zeichen: Konzeption einer pragmatisch-sinnkritischen Theorie medialer Erfahrung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**Rancière 2013**

Rancière, Jacques (2013): *Aisthesis: Vierzehn Szenen* [Erstausgabe: *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art* (2011)]. Aus dem Französischen von Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen.

**Rancière 2014**

Rancière, Jacques (2014): *Die Erfindung des Möglichen. Interviews 2006–2009* [Erstausgabe: *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens* (2009)]. Aus dem Französischen von Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen.

**Rehm und Strauch 2007**

Rehm, Margarete und Dietmar Strauch (2007): *Lexikon, Buch, Bibliothek, neue Medien*. München: Saur.

**Reinhold 1985**

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

**Reinkemeier 2011**

Reinkemeier, Peter (2011): Der Dramaturg. In: Stockinger, Claudia und Stefan Scherer (Hg.): *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: De Gruyter, S. 408-423.

**Reith 2010**

Reith, Reinhold (2010): Schreibgeräte. In: Jaeger, Friedrich (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*. Stuttgart: Metzler, S. 865-868.

**Riewoldt 1985**

Riewoldt, Otto (1985): Der ganze Kroetz. In: Riewoldt, Otto (Hg.): *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9-19.

**Rimmele 2016**

Rimmele, Marius (2016): Transparenzen, variable Konstellationen, gefaltete Welten: Systematisierende Überlegungen zur medienpezifischen Gestaltung von dreiteiligen Klappbildern. In: Ganz, David und Marius Rimmele (Hg.): *Klappereffekte: Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin: Reimer, S. 13-54.

**Rogge 2004**

Rogge, Hans Jürgen (2004): *Werbung*. Ludwigshafen: Kiehl.

**Rousseau 2012a**

Rousseau, Jean-Jacques (2012): *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* [Erstausgabe 1758]. In: Ders.: *Œuvres complètes, tome XVI, éditions critiques par Alain Cernuschi et al.* Genève: Slatkine, S. 479-623.

**Rousseau 2012b**

Rousseau, Jean-Jacques (2012): *Du contrat social* [Erstausgabe 1762]. In: Ders.: *Œuvres complètes, tome V, éditions critiques par Alain Cernuschi et al.* Genève: Slatkine, S. 457-619.

**Rüegg 1991**

Rüegg, Regula (1991): «*Im Abgehen ein Schnippchen schlagend*»: *Zur Funktion von Kinegrammen in Volksstücken des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bern: Peter Lang.

**Rusch 1992**

Rusch, Gebhard (1992): Auffassen, Begreifen und Verstehen: Neue Überlegungen zu einer konstruktivistischen Theorie des Verstehens. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Kognition und Gesellschaft: Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 214-256.

**Sandbothe 2003**

Sandbothe, Mike (2003): Vorwort. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg): *Geschichten & Diskurse: Abschied vom Konstruktivismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 7-22.

**Schauspielhaus Zürich 2016**

Schauspielhaus Zürich (Hg.) (2016): *Programmheft zur Produktion «Nachtstück»*. Spielzeit 2015/2016.

**Scherer 2013**

Scherer, Stefan (2013): *Einführung in die Dramen-Analyse*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

**Schiller 1992**

Schiller, Friedrich (1992): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [Erstausgaben 1793-1795]. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Band 8 (Theoretische Schriften), herausgegeben von Rolf-Peter Janz et al. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 556-676.

**Schloemann 2015**

Schloemann, Johan (2015): «So geh' in dein Kämmerlein». In: *Süddeutsche Zeitung*, 20. Oktober 2015, S. 11.

**Schmidt 1980**

Schmidt, Siegfried J. (1980): *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*. Band 1 (Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur). Braunschweig: Vieweg.

**Schmidt 1992a**

Schmidt, Siegfried J. (Hg.) (1992): *Kognition und Gesellschaft: Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Schmidt 1992b**

Schmidt, Siegfried J. (1992): *Der Kopf, die Welt, die Kunst: Konstruktivismus als Theorie und Praxis*. Wien: Böhlau.

**Schmidt 2000**

Schmidt, Siegfried J. (2000): *Kalte Faszination: Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück.

**Schmidt 2003**

Schmidt, Siegfried J. (2003): *Geschichten & Diskurse: Abschied vom Konstruktivismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Schmidt und Zurstiege 2000**

Schmidt, Siegfried J. und Zurstiege, Guido (2000): *Orientierung Kommunikationswissenschaft: Was sie kann, was sie will*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Schmidt 2009**

Schmidt, Gunnar (2009): *Visualisierungen des Ereignisses: Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand*. Bielefeld: Transcript.

**Schmidt 2012**

Schmidt, Siegfried J. (2012): *Lehren der Kontingenz. Erinnerung an 40 Jahre Doppelleben*. Berlin: LIT.

**Schönert 1998**

Schönert, Jörg (1998): «Warum Literaturwissenschaft heute nicht nur Literaturwissenschaft sein soll.» In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Nr. 42, S. 491-494.

**ZfKM 1981**

Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.) (1981): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Band 7. München: C. H. Beck.

**Schneider 2013**

Schneider, Manfred (2013): *Transparenztraum: Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche*. Berlin: Matthes & Seitz.

**Schöne 1964**

Schöne, Albrecht (1964): *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München: C. H. Beck.

**Schöbler 2012**

Schöbler, Franziska (2012): Theater als *agora*: Die Wahrnehmung des Zuschauers in Handkes Stücken *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* und *Die Fahrt im Einbaum* oder *Das Stück zum Film vom Krieg*. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum. Salzburg: Jung und Jung, S. 193-198.

**Schürmann 2015**

Schürmann, Eva (2015): Sagen, Zeigen, Handeln. In: Feige, Daniel Martin und Judith Siegmund (Hg.): *Kunst und Handlung: Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, S. 53-72.

**She She Pop 2018**

She She Pop (2018): *Oratorium: Kollektive Andacht zu einem wohlgehüteten Geheimnis*. Programmzettel zur Aufführungsserie in der Kaserne Basel, 24. bis 26. Mai 2018.

**Searle 1971**

Searle, John R. (1971): *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. [Erstausgabe: *Speech acts* (1969)]. Aus dem Englischen von Rolf Wiggershaus und Renate Wiggershaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Searle 2012**

Searle, John R. (2012): *Wie wir die soziale Welt machen: Die Struktur der menschlichen Zivilisation* [Erstausgabe: *Making the social world* (2010)]. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulte. Berlin: Suhrkamp.

**Senarclens 2013**

Senarclens, Vanessa de (2013): Theater. In: D'Aprile, Iwan-Michelangelo und Stefanie Stockhorst (Hg.): *Rousseau und die Moderne: Eine kleine Enzyklopädie*. Göttingen: Wallstein, S. 315-323.

**Serres 1995**

Serres, Michael (1995): *Die Legende der Engel* [Erstausgabe: *La Légende des Anges* (1993)]. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Insel.

**Sesso 2015**

Sesso, Fausto (Hg.) (2015): *Commedia dell'arte: Voci, volti, voli*. Bergamo: Moretti & Vitali.

**Seyr 2013**

Seyr, Bernhard F. (2013): *Governance von A bis Z: Sozialwissenschaftliches Glossar mit den Schwerpunkten Governance- und Systemtheorie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

**Sifakis 1971**

Sifakis, Gregory Michael (1971): *Parabasis and animal choruses: A contribution to the history of Attic comedy*. London: The Athlone Press.

**Solbach 2012**

Solbach, Anja (2012): Spieltrieb, Imagination und Variation: Spielerische Freiheit bei Schiller und Ricœur. In: Scheule, Rupert M. (Hg.): *Spielen: Philosophisch-theologische Annäherungen an einen menschlichen Grundvollzug*. Würzburg: Echter, S. 73-96.

**Solfjeld 2009**

Solfjeld, Kåre (2009): Informationsstrukturierung in Instruktionstexten: Ein Vergleich zwischen deutschen und norwegischen Gebrauchsanleitungen. In: Grove Ditlevsen, Marianne et al. (Hg.): *Sind Gebrauchsanleitungen zu gebrauchen? Linguistische und kommunikativ-pragmatische Studien zu skandinavischen und deutschen Instruktionstexten*. Tübingen: Gunter Narr, S. 106-126.

**Sontag 2005**

Sontag, Susan (2005): *Krankheit als Metapher* und *Aids und seine Metaphern* [Erstausgaben: *Illness as Metaphor* (1978), *AIDS and Its Metaphors* (1988)]. Aus dem Amerikanischen von Karin Kersten, Caroline Neubaur (KaM) und Holger Fliessbach (AusM). Frankfurt am Main: S. Fischer.

**Spelsberg 2013**

Spelsberg, Karoline (2013): Entfremdung. In: D'Aprile, Iwan-Michelangelo und Stefanie Stockhorst (Hg.): *Rousseau und die Moderne: Eine kleine Enzyklopädie*. Göttingen: Wallstein, S. 55-71.

**Spörl 2006**

Spörl, Uwe (2006): *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

**Stadelmaier 2016**

Stadelmaier, Gerhard (2016): Die erste Dame wohnt hier nicht mehr: Unsere Sehnsucht aber nach der Primadonna bleibt. Impulsreferat beim NZZ-Podium «PrimaDonna» am 28. August im Rahmen des Lucerne Festival. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 237, 29. August 2016, S. 27-28.

**Stallknecht 2018**

Stallknecht, Michael (2018): Jetzt wird die Regie endlich historisch. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 239, 3. Juli 2018 [Internationale Ausgabe], S. 19.

**Steltz 2010**

Steltz, Christian (2010): *Zwischen Leinwand und Bühne: Intermedialität im Drama der Gegenwart und die Vermittlung von Medienkompetenz*. Bielefeld: Transcript.

**Steyaert 2012**

Steyaert, Chris (2012): Making the Multiple: Theorizing processes of entrepreneurship and organization. In: Hjorth, Daniel (Hg.): *Handbook of Organizational Entrepreneurship*. Cheltenham: Edward Elgar, S. 151-168.

**Theile 1997**

Theile, Wolfgang (1997): Commedia dell'arte: Stegreiftheater in Italien und Frankreich. In: Ders. (Hg.): *Commedia dell'arte: Geschichte – Theorie – Praxis*. Wiesbaden: Harrassowitz.

**Theisohn 2012**

Theisohn, Philipp (2012): *Die kommende Dichtung: Geschichte des literarischen Orakels 1450-2050*. München: Wilhelm Fink.

**Thomann 2004**

Thomann, Martin (2004): Der Dramatiker als Usurpator: Vexierspiel im Sogar-Theater. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 225, 23. April 2004, S. 52.

**Thorpe und Holt 2007**

Thorpe, Richard und Robin Holt (2007): What is management research? In: Dies. (Hg.): *The Sage dictionary of qualitative management research*. London: SAGE, S. 1-9.

**Titzmann 1977**

Titzmann, Michael (1977): *Strukturelle Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation*. München: Wilhelm Fink.

**Töteberg 1985a**

Töteberg, Michael (1985): Ein konservativer Autor. Familie, Kind, Technikfeindlichkeit, Heimat: traditionsgebundene Werte in den Dramen von Franz Xaver Kroetz. In: Riewoldt, Otto (Hg.): *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 284-296.

**Töteberg 1985b**

Töteberg, Michael (1985b): Bibliographie Franz Xaver Kroetz. In: Riewoldt, Otto (Hg.): *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 325-372.

**Tschauder 1991**

Tschauder, Gerhard (1991): Wer «erzählt» das Drama? Versuch einer Typologie des Nebentexts. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Jg. 22, Nr. 68 (1991), S. 50-67.

**Ueding 2014**

Ueding, Gert (Hg.) (2014): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 11 (Register) Tübingen: Niemeyer.

**Ulrich 1970**

Ulrich, Hans (1970): *Die Unternehmung als produktives soziales System. Grundlagen der allgemeinen Unternehmungslehre*. Bern: Haupt.

**Usmiani 1990**

Usmiani, Renate (1990): *The theatre of frustration: Super realism in the dramatic work of F. X. Kroetz and Michel Tremblay*. New York: Garland.

**Veit 1996**

Veit, Walter (1996): Frage. In: Ueding, Gert (Hg.) (1996): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 3. Tübingen: Niemeyer, S. 420-445.

**Vezin 1967**

Vezin, Jean (1967): Observations sur l'emploi des réclames dans les manuscrits latins. In: *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 125, no. 1 (1967), S. 5-33.

**Villers 2011**

Villers, Jürgen (2011): *Die performative Wende: Austins Philosophie sprachlicher Medialität*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**Vogl 2010**

Vogl, Joseph (2010): «Das Zaudern ist ein Suchlauf in der antwortförmigen Welt». Ein Gespräch über ökonomisches Wissen: Askese als Subjekttherapie und das Lachen Franz Kafkas. [Das Gespräch führte Barbara Gronau am 26. Mai 2009 in Berlin, Anm. SH] In: Gronau, Barbara und Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung: Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*. Bielefeld: Transcript, S. 235-247.

**Vollmer 2011**

Vollmer, Hartmut (2011): *Die literarische Pantomime: Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis.

**Voßkamp 2008**

Voßkamp, Wilhelm (2008): Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Weimar: Metzler, S. 73-85.

**Wach 1997**

Wach, Gerlinde (1997): Geredet, wie ihm der Schnabel gewachsen war. In: *Süddeutsche Zeitung*. 3. Juni 1997, S. 31.

**Waldenfels 2006**

Waldenfels, Bernhard (2006): Das Lautwerden der Stimme. In: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 191-210.

**Waldmann 2017**

Waldmann, Peter (2017): *Der konservative Impuls: Wandel als Verlusterfahrung*. Hamburg: Hamburger Edition.

**Walther 1990**

Walther, Ingeborg C. (1990): *The Theater of Franz Xaver Kroetz*. New York: Peter Lang.

**Wandtke 2014**

Wandtke, Artur-Axel (Hg.) (2014): *Urheberrecht*. Berlin: De Gruyter.

**Weidermann 2016**

Weidermann, Volker (2016). *Dichter treffen: Begegnungen mit Autoren*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

**Weick 1985**

Weick, Karl E. (1985): *Der Prozess des Organisierens* [Erstausgabe: *The social psychology of organizing* (1969)]. Aus dem Amerikanischen von Gerhard Hauck. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Weik 2014**

Weik, Elke (2014): Interpretative Theorien: Sprache, Kommunikation und Organisation. In: Kieser, Alfred und Mark Ebers (Hg.): *Organisationstheorien*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 346-385.

**Welskop 2014**

Welskop, Nena (2014): *Der Blinde. Konstruktionen eines Motives in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**Wendt 1974**

Wendt, Ernst (1974): *Moderne Dramaturgie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Wenzel 2008**

Wenzel, Horst (2008): *Mediengeschichte vor und nach Gutenberg*. Darmstadt: WBG.

**Wiener 1963**

Wiener, Norbert (1963): *Kybernetik: Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*. Düsseldorf: Econ-Verlag.

**Wilharm 2015**

Wilharm, Heiner (2015): *Die Ordnung der Inszenierung*. Bielefeld: Transcript.

**Willke 1998**

Willke, Helmut (1998): *Systemtheorie III: Steuerungstheorie. Grundzüge einer Theorie der Steuerung komplexer Sozialsysteme*. Stuttgart: Lucius & Lucius.

**Winckelmann 2012**

Winckelmann, Johann Joachim (2012): Torso [Erstausgabe 1759]: In: Ders.: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Band 4 (Statuenbeschreibungen, Materialien zur «Geschichte des Alterthums», Rezensionen), herausgegeben von Adolf H. Borbein und Max Kunze. Mainz: Von Zabern, S. 25-38.

**Wissowa 1957**

Wissowa, Georg (Hg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Fünfundvierzigster Halbband. München: Alfred Druckenmüller.

**Wissowa 1958**

Wissowa, Georg (Hg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Zweiter Halbband. München: Alfred Druckenmüller.

**Wissowa 1981**

Wissowa, Georg (Hg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Siebenunddreissigster Halbband. München: Alfred Druckenmüller.

**Wissowa 1970**

Wissowa, Georg (Hg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Vierter Halbband. München: Alfred Druckenmüller.

**Wolf 1992**

Wolf, Uwe (1992): *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*. Band 1. Kassel: Merseburger.

**Wronewitz 1999**

Wronewitz, Petra (1999): Urheberrechtliche Fragestellungen in der Dramaturgie und in der Bühnenbilderei. In: Depenheuer, Frank, Christoph Nix und Petra Wronewitz (Hg.): *Das Theater & das Urheberrecht: Versuch einer Aufklärung*. Giessen: Focus-Verlag, S. 9-51.

**Zahner 2017**

Zahner, Nina Tessa (2017): Die Heteronomien des Marktes: Eine Rekonstruktion der Diagnosen zur Ökonomisierung der Kunst. In: Karstein, Uta und Nina Tessa Zahner (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: Springer, S. 139-160.

**Zender 1990**

Zender, Hans (1990): Orientierung. In: Jost, Ekkehard (Hg.) (1990): *Die Musik der achtziger Jahre*. Mainz: Schott, S. 8-16.

**Ziemke und Stöber 1992**

Ziemke, Axel und Konrad Stöber (1992): System und Subjekt. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Kognition und Gesellschaft: Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 42-75.

## Dank

Die vorliegende Arbeit wurde 2018 von der Universität St.Gallen als Dissertation angenommen. Mein ganz besonderer Dank gilt Prof. Dr. Ulrike Landfester und Prof. Dr. Jörg Metelmann. Ihre Regiebemerkungen wiesen die für das Projekt notwendigen Grade an Offenheit auf und hielten gleichzeitig das zu Steuernde auf Kurs.

Für ihre kritischen Kommentare und hilfreichen Verbesserungsvorschläge bin ich Zoe Arnold, Kathrin Brunner, Manuela Casari, Maja Geigenmüller, Prof. Dr. Stefan Höfler, Alexandra Jud, Cyril Kennel, Salome Marschall, Claudio Mascolo, Stefan Späti, Prof. Dr. Rico Valär speziell verbunden.

Ohne die Unterstützung von Margrit und Urs Honegger wäre nur wenig geschrieben worden.

Wichtige Anregungen habe ich an der Universität St. Gallen erhalten von Prof. Dr. Daniel Bartl, Manuela Casari, Maria Dätwyler, Dr. Daniela Engelmann, Prof. Dr. Christoph Frei, Prof. Dr. Simon Grand, Malena Haenni Emmenegger, Sandra King Savic, Prof. Dr. Dirk Lehmkuhl, Prof. Dr. Michael Meuser, Dr. Severina Müller, Prof. Dr. Johannes Rüegg-Stürm, Prof. Dr. Dirk Schäfer, Prof. Dr. Kuno Schedler, Prof. Dr. Dieter Thomä und Prof. Dr. Chris Steyaert.

Für individuelle Steuerhilfe geht mein herzlicher Dank an: Dieter Achtnich, Philipp Bächtold, Annina Bauert, Joanna Baumgartner, Marc Breuninger, Sabina Brocal, Elisabeth und Peter Brunner, Bodo Busse, Manuel Deijk, Christian Döhring & Ensemble inscriptum, Jerry Dreifuss, Valentin Essrich, Anjali Fischer, Brigitte Giovanoli & Ensemble incanto, Antonio Grimaldi, Dr. Kathrin Grögel, Michel Güntert, Christian Hettkamp, Peter Heilker & Theater St.Gallen, Prof. Dr. Christian Hofmann, Prof. Dr. Wolfgang F. Kersten, Prof. Dr. Angelika Linke, Margrit und Gianni Mascolo, Lucas Maissen, Regina Meier, Romano Mero & Liceo Artistico Zurigo, Prof. Dr. Barbara Naumann, Dr. Marcus Pyka, †Dr. Anneliese Ritzmann, Carola Ruckdeschel, Nina Russi, David Schlatter, Christoph Schön, Ilona Schmiel & Tonhalle Orchester Zürich, Julie Selwood, Werner Signer & Theater St.Gallen, Johanna Stammler, Simone Strässle, Bevan Taylor, Beat Vögele & Ensemble hark!, Beate Vollack & Tanzkompanie des Theaters St.Gallen, Dr. Rasto Vrbaski, Dr. Marc-Joachim Wasmer,

Dominik Wenger, John White, Carla Wunderlich, Prof. Dr. Werner Wunderlich und Prof. Dr. Franz Zelger.

Die vorliegende Arbeit fusst entscheidend auf meiner Tätigkeit als Dramaturg und Spielleiter an verschiedenen Theatern, wo sich die Fragen nach den Wechselwirkungen von Text und Aufführung, den Führungsmodi von Regisseuren, Dirigenten und Choreographen sowie des Managements jeden Tag stellten. Das Personal sowie die künstlerischen Teams, mit denen ich zusammenarbeiten durfte, prägen die vorliegende Untersuchung ganz wesentlich. Ihnen sei an dieser Stelle für ihre implizite Lenkungsfunktion während des Schreibens vielmals gedankt:

### **Opernhaus Zürich (ab Spielzeit 1999)**

Kathrin Brunner (Dramaturgin), Claudia Blersch (Spielleiterin), Liliana Cavani (Regie *Orphée et Euridice*), Ronny Dietrich (Chefdramaturgin bis 2012), Valentin Essrich (Produktionsleiter bis 2004), Jürgen Flimm (Regie *Il trionfo del tempo e del disinganno*, *Un ballo in maschera*), Claus Guth (Regie *Fierrabras*), Gudrun Hartmann (Spielleiterin und Direktorin des Internationalen Opernstudios bis 2012), Jens-Daniel Herzog (Regie *Tannhäuser*, *Pique Dame*), Andreas Homoki (Intendant seit 2012), Marc Meyer (Kaufmännische Direktion und Rechtskonsulent), Aglaja Nicolet (Spielleiterin bis 2012), Alexander Pereira (Intendant bis 2012), Jordi Roig (Bühnenbildner *Les indes galantes*), Nina Russi (Spielleiterin), Claus Spahn (Chefdramaturg seit 2012), Heinz Spoerli (Ballettdirektor bis 2012, Regie und Choreographie *Les indes galantes*), Robert Wilson (Regie und Bühne *Der Ring des Nibelungen* sowie am Watermill Center New York *Aida*, *The Temptation of Saint Anthony*).

### **Staatsoper unter den Linden Berlin (Spielzeit 2003/2004)**

Annegret Gertz (Dramaturgin), Vladimir Malakhov (Ballettdirektor und Choreographie *Cinderella*), Jordi Roig (Bühne und Kostüme *Cinderella*), Dr. Christiane Theobald (Stellvertretende Intendantin und Betriebsdirektorin).

### **Hessisches Staatstheater Wiesbaden (Spielzeit 2009/2010)**

Bodo Busse (Opernleitung), Rebecca Horn (Regie und Bühne *Elektra*), Dr. Anne Sophie Meine (Dramaturgin), Yuki Mori (Choreograph und Tänzer), David Mouchtar-Samorai (Regie *Das Paradies und die Peri*), Dieter Senft (Opernleitung), Stephan Thoss (Ballettdirektor), Carlos Wagner (Regie *Gianni Schicchi*, *L'heure espagnole*).

### **Theater St. Gallen (Spielzeit 2010/2011 bis 2014/15)**

Matthias Davids (Regie *Flashdance*), Maja Geigenmüller (Orchesterdisposition), Daniel Hay-Gordon (Choreographie *Liebes-W-irren*), Peter Heilker (Operndirektor), Robert Howarth (Dirigent *Alcina*), Guy Joosten (Regie *La Wally*), Alexandra Jud (Leitende Dramaturgin), Konstantin Keykhel (Choreographie: *Liebes-W-irren*), Marie-Jeanne Lecca (Bühne und Kostüme *Roméo et Juliette*), Marcel Leemann (Choreographie *scenes for nothing*), Jonathan Lunn (Choreographie: *Schweigerose*), Alexander Nerlich (Regie *Der fliegende Holländer*), Modestas Pitrenas (Dirigent *Der fliegende Holländer*), Vinzenz Praxmarer (Dirigent *Orchester Divertimento Vienne*), Marco Santi (Leiter Tanzkompanie bis 2013/2014 sowie Regie und Choreographie *Alcina, Codex, Die Stunde da wir nichts voneinander wussten, Ignis, Pert Em Hru, Zwielight*), Johannes Schmid (Regie *Die Entführung aus dem Serail, The Fairy Queen*), Jan Schmidt-Garre (Regie *Manon, Die tote Stadt*), Jay Schwartz (Komponist *Zwielight*), Werner Signer (Geschäftsführender Direktor), Lydia Steier (Regie *La finta giardiniera*), Marion Steiner (Kostüme *Das Herz bebt im Stillen*), Aron Stiehl (Regie *Il barbiere di Siviglia*), Otto Tausk (Chefdirigent), Beate Vollack (Leiterin Tanzkompanie sowie Regie und Choreographie *Roméo et Juliette, X=Hase*), Carlos Wagner (Regie *La damnation de Faust*) und Francesca Zambello (Regie *Artus*).

Gewidmet ist die Arbeit

**Margrit und Urs Honegger**

## Lebenslauf

Serge Brian Honegger (geb. 10. April 1977, London) besuchte von 1993 bis 1998 das schweizerisch-italienische Gymnasium Liceo Artistico in Zürich. An der Universität Zürich und der Freien Universität Berlin studierte er Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie. Er schloss das Studium 2005 mit einer Arbeit zu den *Tableaux Vivants* in Goethes *Wahlverwandtschaften* ab (Titel: *Das Widernatürliche im Künstlichen*). Ab 2001 war er als Regieassistent und Spielleiter für das Opernhaus Zürich tätig. Weitere Engagements führten ihn an die Staatsoper unter den Linden Berlin, ans Schauspielhaus Zürich, ans Théâtre du Châtelet Paris sowie, im Auftrag des Opernhauses Zürich, ans Watermill Center New York als Stipendiat der Byrd Hoffman Foundation für Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (Regie: Robert Wilson). Ab 2004 realisierte er zahlreiche Regiearbeiten im Bereich Musiktheater, Schauspiel und Performance: *REQUIEMreloaded* am Theaterspektakel Zürich, *Das Herz bebt im Stillen* am Theater St.Gallen oder die 24-Stunden-Performance *dann atm ich dich*. Weiter entstanden szenische Produktionen von *Abramo ed Isacco* (Myslivecek), *Der Lindberghflug* (Brecht/Weill), *Die sieben Raben* (Rheinberger), *Die Vögel/Walpurgisnacht* (Dick/Mendelssohn), *Dunkelrosen der Nacht* (Ensemble inscriptum), *Ein deutsches Requiem* (Brahms), *La Passione di Gesù Cristo* (Caldara), *Leichenreden* (Ensemble inscriptum), *living room music* (Cage/Käser), *Ode for St Cecilia's day* (Händel), *moods of the sea* (Ensemble hark!), *Orfeo ed Euridice* (Gluck), *Petite messe solennelle* (Rossini), *Prestami tua moglie* (Leoncavallo), *Sitzfleisch* (Ensemble larynx), *Zweite Sinfonie/Lobgesang* (Mendelssohn). Von 2007 bis 2009 war Serge Honegger für die Stadt Zürich in der Kommunikation tätig und wechselte anschliessend als Dramaturg ans Hessische Staatstheater Wiesbaden. Dort begleitete er u. a. als Regiemitarbeiter von Rebecca Horn im Rahmen der Internationalen Maifestspielen die Inszenierung von *Elektra* und realisierte eine szenische Version von Schuberts *Winterreise*. Von 2010 bis 2015 war er als Leitender Dramaturg am Theater St.Gallen für die Produktionen des Musiktheaters (Oper, Tanz, Musical) verantwortlich. Zeitgleich mit der Aufnahme ins Doktoratsprogramm *Organization Studies and Cultural Theory (DOK)* der Universität St.Gallen gründete er zusammen mit Claudio Mascolo die Kreativeagentur *All Might Change* in London. Deren Projekte siedeln sich an der Schnittstelle von Ökonomie und Kunst an, wie *The Present Collection*, eine Audio-Walking-Tour durch Soho und das British Museum zum Thema des organisationalen Wandels für WDHB & Schneider Electric. Daneben war Serge Honegger sowohl für das spezialisierte Master- und Doktoratsprogramm *International Affairs* an der Universität St.Gallen sowie im Orchestermanagement des Tonhalle-Orchesters Zürich und als Referent am Opernhaus Zürich tätig.