



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Romandramatische Textverhältnisse

Untersuchung von Gattungsübertragungen am Beispiel der Romandramatisierung
Berlin Alexanderplatz nach Alfred Döblin von Frank Castorf

Verfasserin

Anja Keßler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch UF Philosophie und Psychologie

Betreuerin ODER Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1 Themenstellung	4
1.2 Forschungsstand	7
1.3 Methode	10
2. Gattungstheoretische Betrachtungen	11
2.1 Drama und Theatertext.....	13
2.2 Epos und Roman.....	15
2.3 Zur Begriffsbestimmung der <i>Romandramatisierung</i>	17
3. Frank Castorf: Theater und Text.....	21
3.1 Theaterhistorische Verortung und künstlerischer Kontext	21
3.2 Ästhetisches Verfahren.....	31
3.2.1 Dekonstruktion und Bruch: Raum und Figur	31
3.2.2 Medien: Zitat und Intermedialität	33
3.3 Inszenierungsarbeit: Auswahl und Entstehung der Theatertexte	35
4. Der Grundlagentext	39
4.1 Zum Autor Alfred Döblin	39
4.2 <i>Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (1929)</i>	45
4.3 Ästhetisches Verfahren.....	48
4.3.1 Montage und Intertextualität	49
4.3.2 Filmische Schreibweise	51
5. Textverhältnisse	52
5.1 Text	54
5.1.1 Haupt- und Nebentexte	55
5.1.2 Text auf der Bühne	58

5.2. Sprache	62
5.2.1 Sprachverwendung	63
5.2.2 Ironie, Humor und Slapstick	65
5.2.3 Beiseite Sprechen	66
5.3 Personal, Figur und Körper	67
5.3.1 Figuren Konzeptionen	67
5.3.2 Figuren-Beschränkungen	69
5.3.3 Figuren- und Körperbilder	70
5.3.3.1 Frauenbilder	71
5.3.3.2 Der abwesende Körper.....	72
5.3.3.3 Einverleibungen.....	73
5.4 Geschichte und Handlung	75
5.4.1 Biblische Zitate: <i>Hure Babylon, Hiob</i> und <i>Opfer auf dem Berg</i>	76
5.4.2 Das Ende	79
5.5 Raum- und Zeitstrukturen	83
5.5.1 Raum – Funktionen	83
5.5.2 Gegenwart und Zeitgeschichte	84
5.6 Postdramatische Intermedialität	85
5.6.1 Musikalisierung	85
5.6.2 Popkultur und Film	91
6. Zusammenfassung	93
7. Literaturverzeichnis	100
8. Anhang	111
Abkürzungsverzeichnis	
Abstract	
Lebenslauf	

1. Einleitung

1.1 Themenstellung

Seit dem 20. Jahrhundert ist das Theater einer zunehmenden Medienkonkurrenz ausgesetzt. Insbesondere durch das Aufkommen und der steigenden Popularität von Film und Fernsehen sah sich die Institution Theater immer wieder vor die Aufgabe gestellt, auch weiterhin aktuelle Stoffe und Werke für das zeitgenössische Publikum zu produzieren. Bereits die Avantgarde, später Brecht und das epische Theater, das politische Theater und im vergangenen Jahrzehnt speziell das Postdramatische Theater schafften neue und nicht immer unumstrittene Formen des Theaters und machten es so für das Publikum attraktiv.

Im Zuge der Postdramatik, welche sich im vergangenen Jahrzehnt als theatrale Form zunehmend auf der Bühne etablierte und die Hierarchie des Theatertextes gegenüber anderen Bühnen- und Theaterelementen in Frage stellte, ist in jüngster Vergangenheit besonders ein Trend auf den deutschsprachigen Theaterbühnen zu beobachten: Die Inszenierung von kanonisierten¹ Romanen der Weltliteratur. In Folge der Dramatisierung von Romanen ist der Theatertext nach Form und Inhalt nicht mehr ein dramatischer Text und der historischen Trias von Lyrik, Epik und Dramatik zuzuordnen, sondern verlangt nach einem neuen Verständnis auf Gattungs- und Bedeutungsebene.

Die Dramatisierung von Romanen für die Bühne ist unter anderem auch als ein Phänomen im Zuge der Krise des Theaters im 20. Jahrhundert zu verstehen. Diese Betrachtungsweise bezieht sich zum einen auf den Aspekt des Theatertextes und dessen Autorenschaft und zum anderen auf den theatersoziologischen Aspekt, da der Kulturkonsument dadurch die Möglichkeit hat, beispielsweise in verhältnismäßig geringem Zeitaufwand ein gesamtes literarisches Werk zu erfassen.

Durch den Gattungswechsel und die formalen und auch inhaltlichen Veränderungen, die dieser mit sich bringt, ist in Anbetracht einer Textanalyse der Bühnenfassung auch die Frage nach der Werktreue und Autorenschaft zu stellen.

Einer der bekanntesten Autoren von Romandramatisierungen ist Frank Castorf. Der Intendant, Regisseur und Autor an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz gilt als einer der umstrittensten Theaterschaffenden der gegenwärtigen deutschsprachigen Theaterlandschaft. Er veränderte das zeitgenössische Theater maßgeblich, indem er Schauspieltheorien und Figuren veränderte, neue Möglichkeiten zur Bühnennutzung umsetzte, mit den Grenzen von Theater und Publikum experimentierte und auch dem Theatertext eine neue literarische und

¹ *Kanon* (griech. Richtschnur, Maßstab; Pl. Kanones) meint in der Literatur die allgemeingültig und dauernd verbindlich gedachte Auswahl vorbildlicher Werke (nach: von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner 1969. S. 534.)

theatralische Bedeutung verlieh. Seine Intendanz an der Berliner Volksbühne ermöglichte Regisseuren wie René Pollesch oder Christoph Schlingensiefel Raum für ihre theatralen Arbeitsexperimente und als Konsequenz deren internationale Bekanntheit. Durch sein Schaffen erlangte das Theater ein Image von Clubkultur und somit eine neue Popularität beim Publikum. Trotz (oder gerade aufgrund) diesen Neuerungen und Meilensteinen am Theater, wird Castorf und die Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz kritisiert, polemisiert und diskutiert. So will Frank Castorf in seinem Theater „ganz klassisch [...] jedem Schauspieler, jeder Figur und letztlich jedem Zuschauer in einem ultimativen terroristischen Akt eines Theaters der clownesken und bierseligen Grausamkeit die Charaktermaske abreißen.“² Seine „Stücke inszeniert er nicht mehr, stattdessen rückt er Romanen mit Durchsuchungsbefehlen zu Leibe, die sich für bedeutender halten als die Romane selbst.“³ „Castorf stellt seine eigenen Bilder und Assoziationen eitel vor das Stück“⁴ und hängt zugleich „auf der Suche nach Neuem [...] als sein eigener Epigone fest.“⁵ Seine meist mehrstündigen Inszenierungen sind gekennzeichnet von schrillen Bühnenbildern, multimedialer Sinnesüberforderung und einem Ensemble von Schauspielern, das auf der Bühne über seine körperlichen Grenzen hinaus agiert. Die Darstellung von Handlung und Sprache steht nicht mehr wie beim Bühnendrama aristotelischer Tradition im Vordergrund, sondern wird mit der Gesamtheit aller übrigen Elemente des Theaters enthierarchisiert. Daraus resultieren einerseits ein Gefühl von Orientierungslosigkeit, Überforderung und Provokation für alle Beteiligten – im Zuschauerraum wie auf der Bühne – und andererseits eine theater- und literaturwissenschaftliche Diskussion um die Gattungsform von Romandramatisierungen.

Doch die Transformation epischer Texte für die Bühne ist keine Neuerfindung Frank Castorfs. Vielmehr zeigt die Statistik seit Ende der 90er Jahre eine starke Präsenz von Romandramatisierungen in den Spielplänen der Theaterhäuser.⁶ In der spezifischen Betrachtung sind zwei Aspekte von zentraler Bedeutung: Einerseits die intertextuelle Bezugnahme zweier Texte aufeinander wie auch die Bedeutung auf formaler wie inhaltlicher Ebene der Dramatisierung im Verhältnis zum Originaltext. Andererseits die Thematisierung des stattfindenden Gattungswechsels, welche als dialogische Reibfläche durch die interpretierende Transformation zwischen beiden Gattungen zu sehen ist.⁷

Die hier vorliegende Arbeit spezifiziert sich auf den Versuch einer Definition der Gattung

² Detje, Robin: Provokation aus Prinzip. Berlin: Henschel-Verlag. 2002. S. 157.

³ Kümmel, Peter: „Lobet den Schmerz“. In: Die Zeit 15/2001.

⁴ Detje: Provokation aus Prinzip. S. 126.

⁵ Affenzeller, Margarete: „Unmoralisches Stroh und echte Rüben“, In: DER STANDARD 16./17.01.2010.

⁶ vgl. Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme. In: parapluie. Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen. <http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/> (letzter Zugriff : 18.08.2010)

⁷ vgl. ebd.

Romandramatisierung und der Darstellung der Theater- und Textarbeit Frank Castorfs im Kontext der Thematik des Gattungswechsels bei der Dramatisierung epischer Texte am Beispiel der Inszenierung *Berlin Alexanderplatz nach Alfred Döblin* aus dem Jahr 2008 an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Die leitende Forschungsfrage soll einerseits klären, welche gattungsspezifischen Merkmale eine Romandramatisierung aufweist und andererseits die Veränderungen aufzeigen, die Castorf am Grundlagentext vornimmt und welche Formen dieser annimmt, wenn er ein episches Werk für die Bühne adaptiert.

1.2 Forschungsstand

Die nachfolgende Untersuchung beinhaltet eine dreiteilige Themenstellung: Die Frage nach der Gattung des Theater texts als Produkt einer Romandramatisierung, die Diskussion um die Verortung der Theaterarbeit Frank Castorfs und der damit einhergehenden Auseinandersetzung mit seiner Textarbeit zum Verständnis seiner Schaffensweise am Theater text, welche zuletzt eine praktische Anwendung der theoretischen Erkenntnisse für eine vergleichende Textanalyse der beiden Textsorten des Grundlagentextes von Döblin und des Theater textes Castorfs findet.

Für die Gattungsdefinitionen wurden ausschließlich solche Werke herangezogen, die für die besprochenen Gattungen relevant sind. Denn eine allgemeine Definition und Diskussion der Gattungsbegriffe überschreitet nicht nur den vorgesehenen Umfang vorliegender Arbeit, sondern ist in der konkreten Bezugnahme auf die zu untersuchenden Werke zudem nur von marginalem Interesse. Die Bestimmung der Termini basiert somit auf den Ausführungen Gerard Genettes, Martin Pfister, Jost Schneider und Benedikt Jeßling, die mit ihren Werken eine Basis für die Darstellungen der Textsorten geschaffen haben.

Eine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Problem, wie und ob eine Romandramatisierung eigentlich zu bestimmen ist und wie sie sich vom Original oder als eigenständiges Stück abgrenzen lässt, existiert bis heute nicht. „Erst recht sucht man vergeblich nach einem Entwurf einer Theorie der Bearbeitung.“⁸

Auch ganz allgemein betrachtet stellt die Literatur zur zeitgenössischen Dramenanalyse ein Problemfeld dar. Zwar decken die Theorien und Analysemodelle zur neueren Dramatik bis zum epischen und absurden Theater ab und berücksichtigen im deutschsprachigen Raum auch das Volksstück und Dokumentartheater⁹, in Bezug auf eine komparatistisch textimmanente Untersuchung der Gattung Romandramatisierung müssen jedoch andere Perspektiven und eine neue Methodik, welche vor allem auch Aspekte der Postdramatik berücksichtigen, herangezogen werden.

Allen voran bieten Erika Fischer-Lichte und Hans-Thies Lehmann umfangreiche Grundlagenwerke zu Untersuchungen neuerer dramatischer Ereignisse, von der Krise des Theaters der 70er Jahre ausgehend, hinführend zum politischen und nicht mehr dramatischen Theater der Gegenwart.

Neuere Untersuchungen zum zeitgenössischen Theater text finden sich in Gerda Poschmanns

⁸ Zander, Horst: Shakespeare bearbeitet. Eine Untersuchung am Beispiel der Historien-Inszenierungen 1945 – 1975 in der BRD. Tübingen: Narr 1983.

⁹ Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemayer 1997. S 8.

Publikation *Der nicht mehr dramatische Theatertext*¹⁰. Poschmann analysiert aktuelle Bühnenstücke auf ihren dramatischen Gehalt und geht dabei besonders auf die Diskussion des Postdramatischen Theaters ein.

Der zweite Bereich der Arbeit wurde bislang vor allem von Seiten der Theaterwissenschaft diskutiert und beschäftigt sich mit der Theater- und Textarbeit Frank Castorfs. Eine der ersten ausführlichen Auseinandersetzungen mit seiner Theaterarbeit wurde 1992 von Siegfried Wilzopolski¹¹ in Form einer Dokumentation von den Anfängen 1979 seines Schaffens am *Theater Anklam* bis ins Jahr 1992 am *Deutschen Theater Berlin* vorgelegt. Die Dokumentation ist eine Textsammlung verschiedener Autoren, umfasst Rezensionen, Zuschauerbriefe, Interviews sowie auch Notizen zu Inszenierungen und verschafft einen durchaus persönlich konnotierten Ein- und Überblick zur Schaffensweise des Regisseurs. 10 Jahre später beschäftigt sich Robin Detje¹² auf ähnlich subjektiver Ebene mit dem Theatermacher Frank Castorf und versucht sich in einer „Annäherung an ein deutsches Künstlerleben.“¹³ Detje setzt den Regisseur in den Kontext der DDR-Theatergeschichte und versucht in seinem dokumentarischen Band das Schaffen Castorfs biographisch herzuleiten. Erwähnenswert ist auch die 1996 erschienene Interviewsammlung *Die Erotik des Verrats*¹⁴ von Feuilleton-Redakteur Hans-Dieter Schütt, in der sich Frank Castorf selbst sehr ausführlich zu seinem künstlerischen Schaffen äußert. Die Publikation ist in der Beschäftigung mit dem Regisseur von großer Bedeutsamkeit, da sie sich nicht nur auf Castorfs Theaterarbeit beschränkt, sondern durch den Interviewstil auch die Persönlichkeit des Intendanten näher bringt, was im hier verarbeiteten Kontext mit Anspruch zum ganzheitlichen Verständnis seiner Theater- und Textarbeit unabdinglich ist. Ein neuere und wissenschaftlich fundierte Arbeit mit politischem Schwerpunkt in der Auseinandersetzung mit Frank Castorfs Theaterarbeit setzt Tobias Hockenbrink¹⁵ 2008, indem er im Kontext einer Ästhetik des Performativen¹⁶ eine Auswahl an Inszenierungen auf den (theater-)politischen Gehalt untersucht.

Im Gesamten finden sich nur eine geringe Anzahl wissenschaftlicher oder dokumentarischer

¹⁰ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997.

¹¹ Wilzopolski, Siegfried: *Theater des Augenblicks: Die Theaterarbeit Frank Castorfs*. Eine Dokumentation, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentationen und -informationen 1992.

Anm.: Selbiger verfasste 1985 seine Diplomarbeit „Das Assoziative im Theaterspiel – Eine Untersuchung des assoziativen Denkens als Moment der Spieltätigkeit“

¹² Detje, Robin: *Castorf - Provokation aus Prinzip*. Berlin: Henschel 2002.

¹³ Ebd. Klappentext

¹⁴ Schütt, Hans-Dieter: *Die Erotik des Verrats*. Gespräche mit Frank Castorf. Berlin: Dietz 1996.

¹⁵ Hockenbrink, Tobias: *Karneval statt Klassenkampf*. Das Politische in Frank Castorfs Theater. Marburg: Tectum 2008.

¹⁶ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

Untersuchungen und Darstellungen zu Castorfs Theaterarbeit. Insbesondere die Literaturwissenschaft hat sich bis dato kaum für die dramatische Komponente seiner Texte interessiert. Von Seiten der Theater- und Medienwissenschaft sind einige Aufsätze oder Abhandlungen kleineren Umfangs zu seiner Theaterarbeit vorzufinden. In Unterhaltungsmedien und Feuilletons wird das Theaterschaffen des Regisseurs im Gegensatz zur Wissenschaft anlässlich jeder neuen Produktion und in Hinblick der „Krise der Volksbühne unter Frank Castorf“ in aller Ausführlichkeit diskutiert. Auch die Homepage der Volksbühne Berlin¹⁷ bietet eine weitreichende Sammlung an Pamphleten, Programmen und Produktionsschriften, welche als fundierte Grundlage zur Philosophie und Geschichte der Volksbühne und den Produktionen Frank Castorfs zu betrachten ist.

Die hier untersuchte und unveröffentlichte Textfassung der Romandramatisierung Frank Castorfs wurde vom Archiv der Volksbühne Berlin für die Untersuchung als Kopie zur Verfügung gestellt.

¹⁷ www.volksbuehne-berlin.de (letzter Zugriff: 17.08.2010)

1.3 Methode

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit soll eine Differenzierung, Kategorisierung und gültige Definition der Gattungsbegriffe von Roman und Drama erfolgen, aus der sich der Terminus der *Romandramatisierung* erschließen soll. Die gattungstheoretische Abhandlung fokussiert sich, ausgehend von den Begriffen Roman und Drama, auf den Begriff der Romandramatisierung.

In Anbetracht der Frage nach der Autorenschaft einer Romandramatisierung wird im zweiten Teil die Theater- und Textarbeit des Regisseurs Frank Castorfs untersucht. Neben dem Versuch einer Kategorisierung seiner Theaterarbeit in einem theaterhistorischen und künstlerischen Kontext, soll auch ein Einblick in die Inszenierungsarbeit geschaffen werden. Diese ist in diesem Zusammenhang deshalb von Bedeutung, da der adaptierte Text bei Castorf erst durch die Probenarbeiten seine dramatische Form annimmt. Nach diesem Exkurs zum Autor der Romandramatisierung erfolgt eine konkrete Betrachtung des Grundlagentextes *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (1929)* von Alfred Döblin mit besonderer Berücksichtigung der angewendeten ästhetischen Verfahrensweisen, welche in Hinblick auf den Verarbeitungsprozess Castorfs von Interesse ist. Auf diesen Grundlagen aufbauend geht der letzte Teil der vorliegenden Arbeit der konkreten Analyse des Theatertextes *Berlin Alexanderplatz nach Alfred Döblin*, wie er im Dezember 2008 an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in gekürzter Fassung wieder aufgeführt wurde, nach. Als Methode wird eine vergleichende Textanalyse herangezogen, welche nach den „klassischen“ Dramenanalysekriterien Pfisters arbeitet und auch relevante postdramatische Stilelemente nach Lehmann hinzuzieht. Berücksichtigt wird in der Analyse auch die Problematik, dass eine interdisziplinäre Betrachtung zwischen Theater- und Literaturwissenschaft bei dieser Themenstellung nahezu unumgänglich ist, da die sinnlich-ästhetische Dimension bei vorliegender Textsorte nicht zu vernachlässigen ist. Den Forderungen, wie sie aus beiden Wissenschaften lesbar sind, einen Theatertext im Blickfeld beider Disziplinen zu sehen, würde den Umfang dieser Arbeit jedoch sprengen. Mit der Begründung, dass das Theater Frank Castorfs nur gesehen und nicht gelesen werden kann¹⁸ und somit ausschließlich textlich nur schwerlich zu erfassen ist, schließt der praktische Teil ausschnittsweise die sinnliche Dimension der Aufführung mit ein.

¹⁸ diese Aussage bezieht sich auf Castorfs Theatertexte, welche ausschließlich im Theater aufgeführt werden und zu keiner Veröffentlichung gedacht sind.

2. Gattungstheoretische Betrachtungen

Im folgenden Kapitel werden die Gattungsbegriffe des Romans und des Dramas wie auch der Romandramatisierung spezifiziert. Die Darstellung geht auch der Frage nach, wo sich in den zu untersuchenden Textsorten von *Berlin Alexanderplatz* die Gattungen Roman und Drama treffen. So erfordert die hier behandelte Textform der so genannten *Romandramatisierung* eine eingehende Darstellung und ausführliche Auseinandersetzung mit dem Begriff der Gattungen. Terminologisch betrachtet, beinhaltet und vereint die Romandramatisierung den Begriff des Dramas mit jenem des Romans und nimmt auf diese Weise eine Sonderstellung in der gattungshistorischen Trias ein. Auf formaler Ebene entfernt sich der aus der Gattung des Romans adaptierte Bühnentext von seiner ursprünglichen Form und wird zu einem Theatertext, welcher jedoch in vorliegendem Beispiel der Romandramatisierung Frank Castorfs sämtliche spezifische Merkmale des klassischen Dramas negiert. In diesem Sinne ist der hier zu untersuchende Text seiner Ursprungsgattung, dem Roman, näher als seiner aufführungsspezifischen Form des Dramas. Ein Anlass, die Termini der historischen Trias von Lyrik, Epik und Drama sowie deren Gültigkeit in Bezug auf zeitgenössische Theatertexte wieder einmal in Frage zu stellen.

Hierzu äußert sich Mayer¹⁹ in seinen Ausführungen zur Gattung zu deren Begrenztheit im literarischen Wirkungsfeld und resümiert, „dass die klassische Trias auf wackligen Beinen steht und [zwar] eine historische, aber keine analytische Berechtigung hat.“²⁰ Er bezieht sich auf die Ausführungen Schaeffers, welcher den Mischlingsstatus der in der Gattungsbeschreibung verwendeten Begriffe betont. Zu berücksichtigen sind in der Gattungseinteilung, laut Mayer, auch stets die Interessen der literarischen Epoche und die sich verändernden Gattungsmerkmale, die zu einer Definition beitragen.

Michail Bachtin lehnt die Auffassung der Gattung als die Verschiebung von Dominanten ab und erhebt die Gattung zum *Movens* der literarischen Produktion. Zudem kommt er zur Überzeugung, dass Gattungen Denkart sind, die auf ein weltanschauliches Potential verweisen.²¹ Gerard Genette hingegen postuliert, dass Bachtin in seiner Abhandlung *Epos und Roman* (1938) die klassische Gattungstrias Aristoteles zuschreibt und bezieht die parallel laufende Intertextualitätstheorie Julia Kristevas und Michel Riffaterre mit ein. Ferner weist Genette in seinen Ausführungen darauf hin, dass von einem Text nicht verlangt wird, dass er seine Zugehörigkeit zu einer Gattung kennt und deklariert deshalb: „Weder bezeichnet sich

¹⁹ Mayer, Holt: *Gattung* In: u.a. Pechlivanos, Miltos (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995. S. 66 - 77.

²⁰ Ebd. S. 68.

²¹ Mayer, Holt: *Gattung*. S. 74.

ein Roman explizit als Roman, noch ein Gedicht als Gedicht, [...] und vielleicht noch weniger [...] Prosa als Prosa usw. Letztlich ist es nicht Aufgabe des Textes, seine Gattung zu bestimmen, sondern die des Lesers, des Kritikers, des Publikums.²² Die Selbstbezeichnung eines Textes etwa als *Roman* bedeutet deshalb nicht, „dass dieses Buch ein Roman sei, eine Definitionsaussage, die niemand die Macht hat auszusprechen“, sondern eher „betrachten Sie dieses Buch als ob es ein Roman wäre“. Orientiert man sich demnach an der Aussage Genettes, ist eine Gattung niemals a priori ihre bezeichnete Definition, sondern wird durch den Prozess der Rezeption erst zu einer solchen gemacht.

Diesen Ausführungen nach zu schließen verbleibt letztendlich die Frage, welche Ebene und welches Merkmal der Texte zu berücksichtigen sind, um in der Gattungsdefinition eine logisch einigermaßen einheitliche Abgrenzung zu gewährleisten.²³

Eine Romandramatisierung wie Castorffs *Berlin Alexanderplatz nach Alfred Döblin* verbindet die beiden Gattungen des Romans und des Dramas und ist somit als eine eigenständige Textsorte anzusehen, die mit Wiederholungen und Neuerungen des Vorlagentextes arbeitet. Eine Dramatisierung kann zudem einen dialogischen Effekt zwischen ursprünglichem Text und Bühnenfassung hervorrufen. Ferner lässt die Textsorte Rückschlüsse auf Lesarten und Interpretationen des Romans zu. In besonderer Weise bildet die Romandramatisierung somit einen Schnittpunkt zwischen kunstpraktischer und literaturwissenschaftlicher Arbeit.²⁴ In Anbetracht einer vergleichenden Analyse auf Textebene bildet sich eine Problematik heraus, welche einerseits nach einer gattungsadäquaten und gültigen Definition der verwendeten Begriffe sucht und andererseits nach Kriterien der Analyse, denen der entstandene Text unterzogen werden kann.

Das folgende Kapitel soll sich nun mit den spezifischen Formen und Merkmalen der beiden Gattungen Roman und Drama auseinandersetzen und eine für die hiesige Untersuchung gültige und verwendbare Definition der Genres finden um daraus den Versuch einer Begriffsbestimmung der Romandramatisierung zu unternehmen.

Im Anschluss soll eine konkrete Analyse der Textebene in der Übertragung des Romans *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* in die Bühnenfassung stattfinden. Es ist anzumerken, dass Beispiele der Bühnenfassung nur exemplarisch genannt und zitiert werden, da eine vollständige und szenendetaillierte Analyse nicht nur den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sondern auch zu sehr in die theaterwissenschaftliche

²² Genette, Gerard: *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S. 14.

²³ Mayer, Holt: *Gattung*. S. 72.

²⁴ Vgl. Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme. In: *parapluie*. Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen. <http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/> letzter Zugriff: 18.08.2010.

Arbeitsweise eingreifen würde. Wie bereits erwähnt, soll diese nicht ignoriert, allenfalls jedoch berücksichtigt werden.

2.1 Drama und Theatertext

Epik und Dramatik sind mimetische Gattungen, die eine objektive Realität fingieren. Das Drama tritt dabei in zwei unterschiedlichen Präsentationsformen auf. Als gedruckter Text ist es wie die Erzählung eine fiktionale Gattung: Der Leser soll sich die erfundene Wirklichkeit vorstellen. Auf die Bühne gebracht ändert sich der Gattungscharakter. Fiktion verwandelt sich in Simulation und das Geschehen wird physisch gegenwärtig.²⁵

In einschlägigen Lexika ist der Begriff „Drama“ nach wie vor eine „Sammel-Bezeichnung“ „für sämtliche Spielarten von auf szenische Realisierung im Theater hin angelegten literarischen Werken, die sich ihrem Bauprinzip nach mehr an den Zuschauer als an den Leser wenden.“²⁶ Versucht die Theatersemiotik auch, die Unterscheidung zwischen Inszenierungstext und dramatischem Text nicht zu verwischen, so erscheint nach Poschmann²⁷ ein Überdenken der Begrifflichkeit, insbesondere angesichts neuerer Begriffe vom Prä- und Postdramatischen Theater, als dringlich. Poschmann bezieht sich auf Lehmann, der „die attische Tragödie als prädramatisch bezeichnet“²⁸, und die „Tragödie“ durch die Bezeichnung Lehmanns immerhin einen Ausweichbegriff zur Verfügung hat.

Texte des postdramatischen Theaters hingegen – und Lehmann deutet wiederholt an, dass die Entwicklung einer postdramatischen, „sich autonomisierenden écriture scénique“ der Regie ein Pendant im Bereich der Texte hat –²⁹ wird man kaum postdramatische *Dramen* nennen wollen (oder nichtdramatische, wenn man angesichts des faktischen Fortbestehens des Dramas sein mit diesem Begriff suggeriertes Ende nicht implizieren möchte). Tatsächlich stellt man gerade im Umgang mit zeitgenössischen Texten fest, dass ihre konventionalisierte, abkürzende Bezeichnung als Dramen (und manchmal sogar ihre Bezeichnung als „Stücke“) von allen Seiten vermieden wird: von Wissenschaftlern ebenso wie von Kritikern und – nicht zuletzt – von den AutorInnen selbst.³⁰

Poschmann plädiert für eine Ablösung des Sammelbegriffs „Drama“ zur Bezeichnung aller Erscheinungsformen der pragmatisch definierten Gattung durch denjenigen des

²⁵Vgl. Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man ein Drama? Stuttgart: Reclam, 1992. S. 7.

²⁶ vgl. Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer, 1997. S.38 - 39.

²⁷ vgl. Ebd.

²⁸ Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödien, Stuttgart.: Metzler 1991.

²⁹ Ebd. S.3.

³⁰ Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 40.

„Theatertextes“³¹. Weiters betrachtet Poschmann den Theatertext als „[ein] Kompositum, [das in] unübertrefflicher Weise den „Doppelcharakter“³² erfasst, welcher der Dramatik als Bestandteil der Inszenierung im Theater einerseits und als literarischer Gattung mit Textstatus andererseits eigen ist. Das Vermögen, den Doppelcharakter der Gattung zu erfassen, gibt dem Begriff „Theatertext“ den Vorzug vor heute ebenfalls gebräuchlichen Alternativen wie „Stück“ und „Schauspiel“, die – mehr noch als Drama – auch synonym für „Aufführung“ gebraucht werden und so tatsächlich Gefahr laufen, den literarischen Aspekt, der den Theatertext *auch* bestimmt, zu vernachlässigen.“³³

Zusammenfassend besteht die Besonderheit des Dramas also darin, dass es gleichzeitig als fiktionale und repräsentationale Gattung existiert. Zur deutlicheren Hervorhebung dieser Eigenheit hat sich in der Theaterwissenschaft anstelle von *Drama* der Begriff des *Theatertextes* etabliert. Dieser erfasst „als Kompositum in unübertrefflicher Weise den „Doppelcharakter“, welcher der Dramatik als Bestandteil der Inszenierung im Theater einerseits und als literarischer Gattung mit Textstatus andererseits eigen ist. Er vernachlässigt weder den literarischen Aspekt noch die Komponente der szenischen Bestimmung.“³⁴ Das Besondere des Theatertextes gegenüber anderen Gattungen ist, dass er zur Aufführung gebracht werden kann: Drama ist angelegt und angewiesen auf die szenische Konkretisierung, seine Bestimmung und Vollendung findet das Drama erst in der sinnlich-konkreten Darstellung, die unter Mitwirkung von Zuschauern das theatrale Kunstwerk konstituiert; sein Ziel ist Theater.³⁵

„Bei der Darstellung eines Theatertextes auf der Bühne wird die dramatische Handlung in Schauspielaktion umgesetzt, die Beschreibung der Spielwelt in visuell wahrnehmbare Bühnenbilder verwandelt und die gedruckten Worte werden gesprochen und gehört.“³⁶ Während der Rezipient beim Lesen eines Romans sein individuelles Tempo bestimmen kann, wird im Drama durch den Ablauf ein zeitliches Tempo vorgegeben. Ferner ist der Aspekt der Wiederholbarkeit zu nennen, welcher bei einem dargestellten Theatertext nicht stattfindet, da sich jede Aufführung von der anderen unterscheidet. Im Roman hingegen ist der Text ein starres Konstrukt, welches rein formal unverändert bleibt. Veränderungen finden im besten Falle in der Rezeption beim wiederholten Lesen statt. Zuletzt sei auch noch der Aspekt der

³¹ Vgl. ebd.

³² Striedter, Jurij: Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Tübingen: Narr Verlag 1992. S.7.

³³ Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext S.41.

³⁴ Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext S.40 – 41.

³⁵ Stephan, Ulrike: Text und Szene. Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse. München: Kitzinger 1982. S. 70.

³⁶ Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. 5.Auflage, Tübingen: Günter Narr Verlag, 1999. S. 37.

Kollektivität zu nennen, welcher im Theater (wie auch im Film) den Rezipienten affektiv lenkt. Durch die Einzelrezeption, wie beim Lesen eines Romans, findet diese kollektive Lenkung nicht statt.

2.2 Epos und Roman

Döblins *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* versteht sich als Roman der Moderne und zeichnet sich durch seine Stilmittel aus. Nicht an dieser Stelle, sondern im 4. Kapitel vorliegender Arbeit werden der Grundlagentext und seine romanspezifischen Besonderheiten noch näher erläutert. Zentraler Fokus ist hier ein romantheoretisches Basisverständnis zu schaffen.

Ganz allgemein ist der Roman in seiner Erscheinung eine Großform der Erzählkunst in Prosa, die sich dadurch schon äußerlich vom Epos und Vers-Roman unterscheidet, wie durch Umfang und Vielschichtigkeit von epischen Kleinformen, insbesondere von Novelle und Kurzgeschichte.³⁷ „Ein Roman ist ein schriftlich fixierter, relativ umfangreicher, fiktionaler Prosatext in einer nicht nur Gelehrten verständlichen Sprache.“³⁸ Adorno bezeichnete den Roman als „die spezifische literarische Form des bürgerlichen Zeitalters.“³⁹

Charakteristisch für den Roman des 20. Jahrhunderts ist die Thematisierung der Rolle des Erzählers, der eine starke Präsenz im Text einnimmt. Einmischung, Reflexion, ironische Distanzierung vom Erzählgeschehen, z.B. in Vorworten, Anreden an den Leser, die als Paratexte zusammengefasst werden können oder auch Rückzug aus dem Handlungsgeschehen wie im Briefroman oder Dialogroman zeigen diese Präsenz des Erzählers. Auch kann der Vorgang des Erzählens auf die Perspektive mehrerer Erzähler aufgeteilt werden. Neben der Rolle des Erzählers ist auch eine starke Selbstreflexion des Textes ein Charakteristikum im Roman des 20. Jahrhunderts. Durch das Reflektieren des Erzählers, das sich auch auf den Erzählprozess selbst richtet und den Leser als Kommunikationspartner einbezieht, bildet sich die Selbstreflexion heraus. Die Selbstreferenzialität des Textes und sein Vermögen, die traditionellen Gattungsmuster ironisch zu unterlaufen machen den Roman in der Romantik zur zentralen Gattung.⁴⁰ Durch narrative Innovationen wie Stream of Consciousness (Bewusstseinsstrom) oder die Technik des Inneren Monologs kommt ein drittes Merkmal der Gattung des Romans hinzu: die Tendenz zur Psychologisierung, insbesondere in der

³⁷ Vgl. Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.): Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 1990. S. 394.

³⁸ Schneider, Jost: Einführung in die Roman-Analyse. Darmstadt: WBG. 2003. S.8.

³⁹ Adorno, Theodor W.: Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003. S. 41.

⁴⁰ Vgl. Rösch, G.M.: Roman im 20. Jahrhundert II – Vorlesung 1: Theorie des Romans. Universität Heidelberg 1987. S.2.

Untergattung des Individualromans. Weiters wird die Fähigkeit zur Integration anderer Gattungen oder Wissensbestände in Form von Montage und Collage für den Roman ab dem 20. Jahrhundert gattungsspezifisch.⁴¹

Nach Lukács „wird der Roman zu der literarischen Form, deren Ziel der in der Realität nicht mehr sichtbare Sinnzusammenhang von Geschichte, Gesellschaft und individueller Biographie ist.“⁴² „Der meist auktoriale Erzähler suggeriert, es gäbe noch die Möglichkeit, Welt sinn-voll zu erzählen; der Held des Romans wird auf einen Weg durch eine feindliche Welt geschickt, durch „versteinerte Verhältnisse.“⁴³, bestenfalls erreicht der Held durch viele Kompromisse eine Integration in die Gesellschaft. Oft ist seine Suche nach dem Sinn vergeblich, die prosaische Realität entzieht ihm meist die Sinn-Illusion und desillusioniert ihn.⁴⁴

So findet an dieser Stelle die Definition Gültigkeit, dass der Terminus der Gattung Roman immer von seinen jeweiligen Eigenschaften und gesellschaftlich-historischen Denkweise abhängig ist. Abgesehen davon ist der Roman jedoch immer ein recht umfangreiches prosaisches Werk und zeichnet sich im 20. und 21. Jahrhundert insbesondere durch die Charakteristika von Erzähler, Selbstreferenzialität, Psychologisierung und der Einbindung anderer Gattungen oder Wissensbestände aus. Besonders im 21. Jahrhundert bildeten sich sehr viele Untergattungen des Romans, was eine konkrete und spezifische Definition auf die allgemeine Gattung des Romans erschwert und jeden Roman einzeln in seiner Bezeichnung zu untersuchen hat.

⁴¹ vgl. ebd.

⁴² Lukács, George: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt/Neuwied 1981.

⁴³ Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur S. 41.

⁴⁴ Jeßling, Benedikt / Köhnen, Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler 2003. S.130.

2.3 Zur Begriffsbestimmung der *Romandramatisierung*

Eine Romandramatisierung ist die Bearbeitung eines literarischen Werks, um es den Gesetzmäßigkeiten einer anderen Gattung oder eines Mediums anzupassen. Dazu zählen beispielsweise die Filmversion eines Theaterstücks oder – wie in vorliegender Untersuchung zutreffend – die Bühnenfassung eines Romans. Dementsprechend erfolgt durch eine Dramatisierung eine Anpassung an die Gesetze der dramatischen Gattung und der Bühne durch das Erstellen einer Dialog-Form.⁴⁵ Die Adaptierung kann durch den Autor selbst oder einen Adaptor erfolgen.⁴⁶ In einer Bearbeitung für die Bühne lassen sich durch die Umgestaltung eines dramatischen Werks durch Streichungen und Ergänzungen, durch Auswahl und Umstellung von Szenen in Hinblick auf bestimmte Erfordernisse einer Aufführung unterscheiden. Entscheidend für die Adaptierung sind die „Regiekonzeption, theaterpraktische Zwänge (Reduzierung der Personenzahl, Zusammenlegung der Schauplätze, Kürzung der Aufführungsdauer), Beachtung gesellschaftlicher Konventionen (Streichung politisch oder moralisch anfechtbarer Stellen), bewusste Aktualisierung.“⁴⁷ Zu berücksichtigen sind hinsichtlich dieses Versuchs einer Begriffsbestimmung auch Gerard Genettes Ausführungen zur Literatur auf zweiter Stufe⁴⁸. Bezieht man diese auf besprochene Textsorte, ist die Gattung im Zuge ihrer *Transformation* der von Genette bezeichneten *Hypertextualität* zuzuordnen.

Zu unterscheiden sind bei einer Transformation von einer Gattung in eine andere auch die beiden Termini von *Bearbeitung* und *Adaptierung*. Nach Damis⁴⁹ lassen sich die Begriffe dadurch differenzieren, indem sich eine *Bearbeitung* stärker am Originaltext orientiert, die *Adaption* hingegen als eine freiere und auch Genre überschreitende Fassung eines Textes verstanden wird. Lipinski⁵⁰ bezeichnet die Vorgänge einer Romandramatisierung als eine Auflösung von klaren inhaltlichen und strukturellen Vorgaben für das Drama, als eine Transposition, die auf einen medialen Wechsel ausgelegt ist. So erfolgt eine Umarbeitung und Anpassung an die Bühne des ursprünglich zum Lesen bestimmten Textes. Der fortlaufende Romantext verändert sich bei der Dramatisierung in einen in Haupt- und Nebentext geteilten Text. Die Bühne muss auf eine Erzählerstimme verzichten oder sie den Figuren oder einer Off-Stimme zuordnen. Sie muss mit Orts- und Zeitbestimmungen der Vorlage umgehen.

⁴⁵ Vgl. Brauneck, Manfred: Theaterlexikon. S. 282.

⁴⁶ Vgl. Brauneck, Manfred: Theaterlexikon. S. 49-50.

⁴⁷ Sandhack, Monika: Bühnenbearbeitung. In: Brauneck, Manfred: Theaterlexikon. S. 173.

⁴⁸ Genette, Gerard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

⁴⁹ Damis, Christine: Autorentext und Inszenierungstext. Untersuchungen zu sprachlichen Transformationen bei Bearbeitungen von Theatertexten. Tübingen: Niemayer 2000

⁵⁰ Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme (<http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/> Letzter Zugriff: 15.04.2010)

Lipinski sieht den Dramentext als Bildung eines „Übergangsstadiums in ein anderes Medium und nimmt dessen Konventionen in versprachlichter Form auf.“⁵¹ Dieser neu entstandene Text kann zudem Licht- und Tonanweisungen wie auch Anleitungen zur Interaktion mit dem Publikum beinhalten und ist dadurch einem Regiebuch ähnlich. Lipinski zeigt auch die Problematik der Darstellung inhaltlicher Elemente wie Massenszenen, Brände oder phantastische Gestalten auf, welche durch technische Mittel produziert und umgestaltet oder auch weggelassen werden müssen. Gedanken, Träume, theoretische Reflexionen oder ironische Erzählkommentare weisen ebenfalls eine Schwierigkeit in ihrer Darstellung auf der Bühne auf.⁵²

In Anbetracht einer vergleichenden Analyse auf Textebene zeichnet sich eine Problematik heraus, welche nach Kriterien der Analyse sucht, denen der entstandene Text unterzogen werden kann. Beide hier vorliegenden und zu untersuchenden Textsorten sind in ihrem Wesen besonders, da – wie bereits in der Einleitung aufgezeigt – Döblins Roman in der Forschung durch sein außergewöhnliches ästhetisches Verfahren Schwierigkeiten in seiner gattungstheoretischen Verortung bringt, zum anderen ist auch die aus dem Vorlagentext entstandene Bühnenfassung Castorfs in seiner Erscheinungsform der Adaption speziell. Das grundlegende Problem der Theatertextanalyse liegt darin, dass es sich um kein „klassisches“ Bühnendrama handelt und eine „klassisch“ gehaltene Dramenanalyse somit unvollständig hinter bleiben würde. Standardwerke der Dramenanalyse⁵³ sind für eine Untersuchung einer Romandramatisierung Castorfs unzureichend und weitere Analyse Kriterien müssen hinzugezogen werden, um dem Stück gerecht zu werden. Aus theatercharakteristischen Gründen eignet sich hierzu eine Einteilung nach Lehmanns Postdramatischem Theater, die eine „klassisch“ bestehende Dramenanalyse ergänzen soll. Im Folgenden wird eine Analyse geschaffen, in der auch postdramatische Theaterzeichen, wie von Lehmann formuliert, in eine klassische Dramenanalyse einfließen. Die „klassische“ Grundlage bilden hier Pfister und Asmuth und die klassische Dramenanalyse erweitert sich durch jene Analysepunkte, die auch in Lehmanns Postdramatischem Theater angeführt werden durch eine mediale Komponente.

Wird das Gattungsphänomen Romandramatisierung rezeptionstheoretisch und theatersoziologisch betrachtet, ist sie im Zeitalter des Films, der Schnelligkeit des Alltags und der Verbrauchergesellschaft mit chronischem Zeitmangel ein aktuelles und dem Kulturkonsumenten sehr entgegenkommendes Medium.

⁵¹ ebd. S. 2.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ z.B. Pfister, Manfred: Das Drama. München: Fink 1977.

Der Theaterwissenschaftler und Publizist Wolfgang Kralicek⁵⁴ setzt sich mit fünf Thesen, welche Rückschlüsse auf die zunehmende Verwendung dramatisierter Romane als Theatertext ziehen sollen, auseinander.

Die erste These Kraliceks lautet, dass eine Romandramatisierung durch den bekannten Titel das Interesse des Publikums weckt und zugleich „eine unkomplizierte Art (ist), schwierige Bücher kennenzulernen“. Der Intendant des Theaters in der Josefstadt, Föttinger, vergleicht eine Adaptierung eines Romans der Weltliteratur mit der Rezeptionsebene eines Hörbuches. Weiters nennt Kralicek als Anlass, dramatisierte Werke der Weltliteratur auf die Bühne zu bringen, die Wiederholung eines positiven Leseerlebnisses, welches der Leser durch seinen Theaterbesuch wiederholen kann, insofern er den Roman schon kennt.

Eine zweite These Kraliceks plädiert für den Roman als besseres Drama. Der Roman verfügt über mehr Handlung, mehr Figuren und mehr Welt, die allesamt großflächiger sind. Er sieht bei Regisseuren und Publikum eine „Repertoiremüdigkeit“ und durch die Adaptierung von Romanen wird der Forderung nach neuen Stoffen nachgegangen, da der Theaterkanon bereits ausgereizt sei.

Die dritte These Kraliceks sieht den Roman als ideales Material für das Regietheater, da der Text zum Material wird. Als formalen Aspekt sieht er „die Übertragung aus einem anderen Medium [...] auch als Gelegenheit, auf der Bühne über die Mittel des Theaters nachzudenken. Dabei geht es nicht um eine Erweiterung des Repertoires, sondern um eine Erweiterung der Mittel.

Viertens sind nach Kralicek „Romane der Sport des Theaters.“ Je dicker ein Roman ist und je unmöglicher dessen szenische Umsetzung erscheint, desto spannender wird es für das Theater. Dabei tritt der Inhalt in den Hintergrund und die Frage nach der Herausforderung zur Umsetzung in den Vordergrund.

Als fünfte und letzte These führt Kralicek ein lokaler Bezug mit ein, da „Romane gut in die Landschaft passen“. Dabei bezieht er sich ausschließlich auf die österreichischen Bühnen und führt als konkrete Beispiele Franz Werfel oder Josef Roth an, die keine Dramen geschrieben haben, die Dramatisierung ihrer Romane auf den österreichischen Bühnen jedoch gleichermaßen in die Landschaft passen wie Umberto Eco's *Der Name der Rose* zum Stift Melk. Die Synthese Kraliceks schließt damit, dass zwei Entwicklungen aus jeweils verschiedenen Richtungen für den Trend von Romandramatisierungen verantwortlich sind.

1. Die Eventkultur hat auch das Theater erfasst und „nur“ mehr Theater zu spielen reicht längst nicht mehr aus.

⁵⁴ http://www.morgen.at/htm/downloads/0309_Episches.pdf (letzter Zugriff: 01.07.2010)

2. Romandramatisierungen sind das Produkt in Folge der Krise, die das klassische Drama derzeit durchlebt. So gibt es Regisseure, die sich ihre Stücke lieber selber schreiben.

Abschließend kommt Kralicek zu dem Schluss, dass im Theater letzten Endes nur die Aufführung zählt, egal, ob sich diese auf einen Roman oder ein Stück oder irgendeine andere Textsorte bezieht.

3. Frank Castorf: Theater und Text

Folgendes Kapitel widmet sich dem Versuch einer Verortung der Theaterarbeit Frank Castorfs in einem künstlerischen wie theaterhistorischen Kontext. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei der Darstellung verschiedener Theatertraditionen, die in seine Theaterarbeit einfließen. Ebenso sollen in diesem Kapitel neuere Begrifflichkeiten wie die des *Postdramatischen* und *Politischen Theaters* in Zusammenhang mit dem Theater Castorfs diskutiert werden. Dem folgt eine kurze Darstellung seiner Inszenierungsarbeit, die hinsichtlich der Entstehung des Theatertextes eine wichtige Rolle einnimmt.

Im Folgenden soll eine Darstellung seiner künstlerischen Grundlagen zum besseren Verständnis der Entstehung und Arbeit mit Theatertexten des Regisseurs erfolgen.

3.1 Theaterhistorische Verortung und künstlerischer Kontext

In den Jahren 1970 bis 1976 studierte Castorf Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin bei Ernst Schuhmacher und Joachim Fiebach. Er setzte sich grundlegend mit Dramatikern des absurden, epischen und politischen Theaters – Eugène Ionesco, Bertolt Brecht oder Erwin Piscator – wie auch den großen Avantgardebewegungen auseinander. Insbesondere der Einfluss des provokativen Moments der Avantgarde zeichnet sich ganz deutlich in seiner späteren Theaterpraxis ab. Subversive Kraft und Provokation ist in Castorfs Volksbühne zum festen Bestandteil geworden. Sie bedeutet jedoch keinen Selbstzweck, sondern gilt als wichtige Komponente des ästhetischen Verfahrens in seinem Theater:

Allerdings halte ich die These für berechtigt, dass Theater von der Provokation lebt [...]. Theater ist ja unter anderem ein ideologisches Instrument, das man im Brechtschen Sinne zum Verändern von Gewohntem nutzen sollte. Von daher will ich die Leute in ihren Gefühlsstrukturen irritieren und in ihrer Sehnsucht nach Harmonie und Ruhe aufstören. Das geht oft nicht ohne Provokation, aber die ist nie das Ziel.⁵⁵

Wilzopolski versteht die Provokation im Theater Castorfs weniger als „Anstiftung mit nachteiligen Folgen“⁵⁶ und stellt Begriffsdefinitionen wie die „der Herausforderung und des Aufwiegelns“⁵⁷ ins Zentrum. Provokation meine

keinen aggressiven Akt der Vergewaltigung des Publikums, des gewaltsamen Angriffs auf Denken und Fühlen des Zuschauenden, sondern eine Verschiebung traditioneller Denkmuster und Gefühlsgewohnheiten, Kommunikationsverhältnisse, Erwartungshaltungen [...]. Castorf provoziert

⁵⁵ Geiß, Axel: Theater als Instrument zur Veränderung. Gespräch mit dem Regisseur Frank Castorf. In: Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1992, S. 135-137. S. 136.

⁵⁶ Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. S. 250.

⁵⁷ Ebd.

eigenes inneres Potential. So erscheint die theatralische Provokation, durchaus inhaltlich gebunden, als aktivierende Möglichkeit des Theaters, sich real ins Verhältnis zur Lebenspraxis zu setzen, also als Kommunikationsfaktor.⁵⁸

Provokation als Theaterrmittel dient bei Castorf somit der Aktivierung und Irritation des Publikums.⁵⁹

Die künstlerische Avantgarde, speziell der Dadaismus, galt in der DDR als besonders anstößig und der Pflege kulturellen Erbes abträglich, weshalb die Auseinandersetzung damit für Castorf „ganz besonders sexy war“⁶⁰. Eine Parallele zwischen Castorfs Theaterarbeit und dem Dadaismus lässt sich durch eine Erklärung Huelsenbecks zum Dadaismus darstellen:

[...] eine Gruppe junger Menschen [...], die im Zustand der anomischen Unsicherheit das Chaos in sich erlebten. [...] nicht als Verbrecher, nicht als professionelle Revolutionäre, nicht als religiöse Fanatiker, nicht nur als Künstler, sondern sie erlebten es zuerst als Menschen. [...] Die Dadaisten waren diejenigen Menschen, die aufgrund einer besonderen Sensibilität die Nähe des Chaos verstanden und es zu überwinden suchten. Sie waren Anarchisten ohne politische Absichten, sie waren Halbstarke ohne Gesetzesüberschreitung, sie waren Zyniker, die ebenso den Glauben und die Frömmigkeit schützten, sie waren Künstler ohne Kunst. Die Dadaisten [...] verstanden am ehesten, was ich [...] als schöpferische Irrationalität bezeichne.⁶¹

Wie Huelsenbeck den Dadaismus erklärt, finden sich Parallelen zu grundlegenden Intentionen des Theaters Frank Castorfs wieder: *innere Gesetzlosigkeit*, *Zynismus*, *Anarchismus ohne politische Absicht* oder *Künstler ohne Kunst* sind jene Schlagworte, die sich auf die Theaterarbeit Castorfs übertragen lassen, woraus sein Theater entstanden ist und der Dadaismus im 21. Jahrhundert weiterlebt.

Kunstströmungen wie der Dadaismus [...] stehen für die Sehnsucht nach Vitalität nach Mut, nach Kraft, nach all den Sachen, die wahrscheinlich heute nur noch bei den Rechtsradikalen zu finden sind, nicht in der aufgeklärt-liberalen Toscana-Fraktion.⁶²

Eine weitere Komponente seiner Bezugnahme auf die künstlerischen Avantgarden ist auch die Einbeziehung der filmischen Avantgarde, in erster Linie von Sergej Eisenstein und David Lynch. Diese Bezüge äußern sich durch die Verwendung filmischer Zitate von Werken der Filmschaffenden in Form einer medialen Übertragung auf den Bildschirm oder auch den Einsatz von musikalischen Zitaten der Filmmusik auf der Bühne. Beide Elemente sind einerseits Teil des angewendeten Verfahrens der Montagetechnik und andererseits

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Zur Person: Günter Gaus im Gespräch mit Frank Castorf. 52 Min. ,ORB, Sendedatum: 05.03.1995.

⁶⁰ Vgl. Detje, Robin: Provokation aus Prinzip. Berlin: Henschel 2002. S. 37 – 38 .

⁶¹ Huelsenbeck, Richard: Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1984.

⁶² Balitzki: Castorf, der Eisenhändler. S. 151.

bezeichnend für eine wesentliche Seite der Theaterarbeit Castorfs: die konsequente Einbindung von Medienerfahrungen in szenische Aktionen auf der Bühne.⁶³

Castorfs Wiederbelebung der Avantgarde im Theater erfolgte als Trotzreaktion gegenüber enger gesellschaftlich traditioneller Denkmuster und impliziert auch jenen Anarchismus, den Castorf mit seinem Theater von Beginn an verfolgte. Brauneck sieht sein Wirken ganz im Zeitgeist des damals aufkommenden Theaters:

Das Interesse der künstlerischen Intelligenz am Anarchismus war in diesen Jahren sehr verbreitet. Es war fast die Regel, dass von der literarischen Intelligenz der theoretische Sozialismus über die Schriften der Anarchisten rezipiert wurde. Was die Intelligenz am Anarchismus ansprach, war der radikal in den Mittelpunkt des Denkens gesetzte Freiheitsbegriff, der der schrankenlosen Entfaltung des Individuums alles unterordnete.⁶⁴

„Ein Schuss Anarchie, das Moment der Negation, die Infragestellung“⁶⁵ werden zur Maxime der Theaterarbeit Frank Castorfs.

Es ist mir wichtig, eine These zu setzen und sie vehement zu negieren, ohne danach sofort zur Synthese durchzudrücken, sondern sie eher offenzulassen.⁶⁶

Das bewusste Entgegensteuern als politischer Impetus Castorfs dient nicht nur der Ausübung von gesellschaftlicher und sozialer Kritik, sondern auch der Kritik am Theater⁶⁷ selbst. Mittels seiner Theaterästhetik kehrt er sich vom bürgerlichen Theater ab, negiert das Theater als „finales Produkt“⁶⁸ und beabsichtigt, durch das Theater „etwas von der Scharlatanerie in der wir leben“⁶⁹ mitzuteilen. Sein Interesse liegt auch darin, sich einerseits mit der realen und eigenen Geschichte wie auch jener der Autoren, welche die Textgrundlage für sein Theater geschaffen haben, auseinanderzusetzen. Für Castorf ist die eigene Haltung – nicht nur zur Gegenwart, zur Politik, zum Sozialen, sondern auch zur eigenen politischen Geschichte – wichtig: „Natürlich ist die russische, die kommunistische Geschichte ein Teil meines eigenen Stalinismus. Ich bin ja im Umfeld ostdeutscher Prägung vom Stalinismus konditioniert.“⁷⁰

Frank Castorfs Begriff vom politischen Theater wird explizit bei Hockenbrink⁷¹ diskutiert. Hockenbrink folgert, dass durch die Vielfalt von Verwendungen, für die der Begriff der Politisierung innerhalb des Theaters seine praktische Anwendung gefunden hat, eine

⁶³ Vgl. Ertel, Erhart: Montage der kulturellen Attraktionen. S. 394.

⁶⁴ Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle S. 194.

⁶⁵ „Theater - Ein Schuss Anarchie. Frank Castorf im Gespräch mit Günther Erken“. In: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schlegel. Berlin: Theater der Zeit 2003 S. 441.

⁶⁶ Ebd. S. 441

⁶⁷ Genau genommen am spätbürgerlichen Einfühlungstheater

⁶⁸ Schütt, Hans-Dieter: Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf. Berlin: Dietz 1996. S. 22.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Hockenbrink, Tobias: Karneval statt Klassenkampf. Das Politische im Theater Frank Castorfs. Marburg: Tectum Verlag 2008.

brauchbare Definition des Terminus für die gegenwärtige Auseinandersetzung erschwert wird. Deshalb deklariert er, dass es nahezulegen ist, „sich vom einheitlich verengenden Ausdruck des Politisches Theaters zu verabschieden und stattdessen vom „Politischen“ des Theaters bzw. im Theater zu sprechen.“⁷² Dieser Begriff wird in Anlehnung an Erika Fischer-Lichte Ausführungen⁷³, welche eine grundsätzliche Dreiteilung des Terminus postuliert, bei Hockenbrink in einen strukturellen, transformativen und inhaltlichen Schwerpunkt auf die Funktion von Theater übertragen.

Die strukturelle Begriffsdefinition verortet das Politische in der Situationsbedingtheit der Aufführung selbst. Die Aufführungssituation wird nicht unter der Prämisse der Rezeption eines hermetischen Bühnenwerks, sondern vielmehr als ein kollektives *Ereignis* verstanden, das in Gestalt autopoietischer Wechselwirkungen zwischen Akteuren und Zuschauern auf performative Weise entsteht. Dadurch erscheint jede Aufführung als ein betont „soziales Ereignis“⁷⁴, da in ihrem Verlauf (auch unmerklich) „die Aushandlung oder Festlegung von Positionen und Beziehungen“⁷⁵ zwischen Bühne und Zuschauerraum vollzogen wird. Vor diesem Hintergrund erscheint eine Trennung zwischen Politischem und Ästhetischem prinzipiell unhaltbar und das Soziale ist das Politische⁷⁶, da in jeder Aufführung die Verhältnisse der Wahrnehmung und des Verstehens von beiden Parteien neu ausgehandelt werden. Aufführungen sind somit immanent politische *Situationen*. Hieraus zu folgern, dass sämtliche denkbaren Formate von Theateraufführungen per definitionem politisch wären, erscheint allerdings wenig plausibel, zumal der Begriff „politisches Theater“ in diesem Fall rein tautologisch besetzt wäre. Bezieht sich diese strukturelle Begriffsdefinition auf das Theater Frank Castorfs, ist an dieser Stelle auch an die Eigenheiten der Institution der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, und deren popkulturell verkörperten Aspekt zu verweisen..

Der zweite Aspekt einer Begriffsdefinition berührt das bereits schon in der Antike formulierte Konzept der Idee der *Transformation* im Zuschauer. Demnach führt die Teilnahme an einer Theateraufführung zu einer Veränderung der (politischen, gesellschaftlichen, emotionalen etc.) Selbst- und Fremdwahrnehmung, welche eine Transformation des individuellen Bewusstseins provoziert. Hockenbrink beschreibt dies als „auf Veränderung durch ästhetische Erfahrungen abzielende Begriff des Politischen wird bereits in den Konzepten antiker

⁷² ebd.

⁷³ Fischer-Lichte, Erika: Artikel „Politisches Theater“. In: Dies./Kolesch/Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart und Weimar: J.P.Metzler 2005, S. 242 – 245.

⁷⁴ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004 S.68.

⁷⁵ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S.68.

⁷⁶ vgl. ebd. S.62-82.

Theateraufführungen beschrieben und hat sich über die Theatertheorien des bürgerlichen Zeitalters – etwa in Schillers Idee der „moralischen Anstalt“⁷⁷, die die Theaterbühne als Fortsetzung weltlicher Gerichte beschreibt und damit explizit zur ästhetischen Bildung und Transformation des Individuums beiträgt – bis in die Theaterkonzeptionen des 20. Jahrhunderts erhalten.⁷⁸ Eine Transformation des politischen Bewusstseins versuchte auch schon Bertolt Brechts Theorem des Verfremdungseffekts zu bewirken.⁷⁹ Die prinzipielle Veränderbarkeit realpolitischer Zustände durch das Theater soll dadurch begreifbar gemacht werden.⁸⁰ In dieser *transformativen* Definition des politischen Theaters soll der Zuschauer durch (politische) Informationen aufgeklärt und „zur Reflexion auf die politischen und sozialen Zustände [...], aus der heraus er dann in der sozialen und politischen Wirklichkeit handeln [soll],“⁸¹ geführt werden. Hockenbrink spricht an dieser Stelle von einer Dichotomie „zwischen Ästhetischem und Politischem / Ethischen [...], da klar zwischen dem Raum der Erfahrung (Transformation) und dem Raum der Anwendung differenziert wird.“⁸²

Diese auf Ereignishaftigkeit, Ritual und Partizipation des Zuschauers (im Sinne der Gemeinschaftsidee) ausgerichteten Theaterformen weisen sich dadurch aus, dass sie eben nicht von einem dichotomischen Verhältnis zwischen Politischem und Ästhetischem ausgehen; vielmehr ist das politische Element, begriffen als die performative Aushandlung von Machtpositionen im Aufeinandertreffen zwischen Akteuren und Zuschauern, untrennbar mit dem Ästhetischen verbunden.⁸³

So findet bei Hockenbrink eine ganz klare Unterscheidung politischen Theaters nach transformativen Gesichtspunkten statt, da er einerseits von Arrangements, die von einem dichotomischen Verhältnis von Theaterkunst und Lebensalltag (Ästhetisches und Ethisches) ausgehen und andererseits von solchen, „die diese Dichotomien im Vollzug der Aufführung kommen lassen.“⁸⁴

Der transformative Aspekt Politischen Theaters der Theaterarbeit Castorfs wird oftmals in Interviews aufgegriffen, was Rückschlüsse auf eine Auseinandersetzung mit dem Mitteilungscharakter seiner Theaterarbeit zieht. Bei Schütt⁸⁵ stellt der Regisseur im Jahr 2003 fest, dass es ihm früher „vielleicht wichtiger [war], eine Gesellschaft genereller politisch zu

⁷⁷ Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd.5: Erzählungen, Theoretische Schriften. München: 2004. S. 818-831.

⁷⁸ Hockenbrink: Karneval statt Klassenkampf. S. 12.

⁷⁹ Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater, in: Ders.: Schriften über Theater. Berlin (Ost): Henschel. 1977. S. 426-255.

⁸⁰ Vgl. Hockenbrink: Karneval statt Klassenkampf. S. 12.

⁸¹ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 298.

⁸² Hockenbrink: Karneval statt Klassenkampf. S. 13.

⁸³ ebd. 297.

⁸⁴ Hockenbrink: Karneval statt Klassenkampf. S. 13.

⁸⁵ Schütt, Hans-Dieter: Krise? Wahnwitzige Kontinuität. In: Fiebach: Manifeste europäischen Theaters.

therapieren, anzugreifen, zu sagen, was mir nicht gefällt“ und es als Rückzug bezeichnet, „wenn man sich jetzt in diesem Kunstbereich seine eigene Gemeinschaft baut und den Begriff des Sozialen durch den des Gemeinschaftlichen ersetzt, das aber durchaus noch eine zumindest individual-anarchoide Grundrichtung hat“ und damit die Volksbühne als „Sender“ betrachtet, „wo ich ein bestimmtes Gedankengut in die Welt funken kann.“⁸⁶ Zwei Jahre zuvor setzt er das Theater als Sender in die Vergangenheit. Bei Jörger heißt es:

Theater war doch mal ein politischer Störsender! Heute kommt mir vieles vor wie der freiwillige Rückzug in eine wohl ausgestaffierte Requisite, merkwürdig defensiv. Dahin, wo Theater keine Wut mehr hat, sich nicht mehr anlegt.⁸⁷

Bei Detje äußert sich Castorf, dass „Gefühle [...] bei den Deutschen schon immer eine fatale Handlungskonsequenz zur Mystifizierung ausgelöst (haben) und die Attacke auf deutsche Gefühle ist deshalb ein politischer Akt, auch im Theater.“⁸⁸ Hier plädiert Castorf für eine Attacke der emotionalen Ebene des Zuschauers, was grundsätzlich als Impuls zu einem transformativen Akt zu sehen ist.

Mit dem dritten Ansatz Hockenbrinks ist die ideotextuelle Betrachtungsweise von (Dramen)Literatur, wie sie vorzüglich dem Regie-Theater der späten 1960er und 1970er Jahre zugewiesen werden kann, gemeint. Es wird eine Perspektive angenommen, die den literarischen Text im Rahmen zeitgemäßer, realpolitischer Dimensionen in einen theatralen Text transportiert, um die „politischen“ Dimensionen der Aktualität und Gegenwärtigkeit zu vermitteln. Die Auffassung, dass Theater dann „politisch“ sei, sobald es politische Themenbereiche einer Gesellschaft inhaltlich verhandle bzw. dass das Politische eines Theaters primär über den Inhalt eines Dramas zu definieren sei, darf wohl als die am weitesten verbreitete Ansicht und als allgemein akzeptiert gelten, zumal sich im Bewusstsein der Mehrheit Theater nach wie vor als interpretierende Aufführung von Dramenliteratur manifestiert. Diese allgemein verbreitete und akzeptierte Auffassung, politisches Theater handle politische Themen, die im Idealfall auf literarischen Textvorlagen gründen, geht folglich von einem „textuellen“ Aufführungsbegriff aus, der das Politische mit der „referentiellen“ Funktion des Theaters, mit der Darstellung von Figuren, Handlungen, Orten, usw. parallelisiert.⁸⁹ Castorf sieht sich in der Tradition einer linksorientierten Gesellschaftskritik. Die Form der Romandramatisierung bekommt in seinen programmatischen Äußerungen auch einen gesellschaftskritischen und politischen Duktus, wenn er erklärt, „der Neoliberalismus glaube genau wie das traditionelle Drama an die

⁸⁶ Ebd. S. 447.

⁸⁷ Jörger, Gerhard: Ich hasse Verstellungskünstler In: Die Zeit 29/2001

⁸⁸ Schütt: Erotik des Verrats. S. 54.

⁸⁹ Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 456.

Beherrschbarkeit der Welt.“ So scheint es, dass die Romandramatisierung ganz besonders den politischen und politisch erzieherischen Implikationen, die Brecht mit seinen Forderungen an das Theater entwickelte, entspräche.

Zusammenfassend zu Castorfs Implikationen Politischen Theaters ist festzustellen, dass alle drei Ebenen der hier aufgezeigten Politizität in seiner Theaterarbeit verankert sind, Politik im Theater stets eine wichtige Komponente, jedoch nie das Ziel seines Schaffens war. Castorf ist oft als politischer Regisseur missverstanden worden, obwohl er sich eigentlich nur dafür „interessiert hat, wie man das Leben auf die Bühne bringen kann. Da ist ein so abgeschlossenes literarisches Gebilde mir oft nicht genug, weil ich über Extensivität eine andere Intensität suche [...].“⁹⁰ Nach Castorf hat das Theater heute den politischen Standort und seine Haltung verloren.⁹¹

Neben der künstlerischen und filmischen Avantgarde und dem Politischen Theater ist in der Auseinandersetzung mit der Theaterarbeit Frank Castorfs auch der französische Theatertheoretiker Antonin Artaud mit seinem *Theater der Grausamkeit* (1932) zu nennen.

Das Theater der Grausamkeit formulierte den radikalen Bruch mit dem Theater der Repräsentation, der Wiederholung, der bloßen Verdopplung des fleischlosen Worts durch traditionelle „mise en scène“. [...] Artaud [verlangt] ein autonomes Theater, in dem das Wort wieder Geste wird, das Unaussprechliche der Körperlichkeit zu seinem Recht kommt, eine Bühnentextur aus Licht, Klang, Schrei, Geste, Bewegung, Rhythmus entsteht. Dieses nicht ästhetisch-kontemplative Theater soll auf die Nerven der Zuschauer wirken und durch Emanzipation des verschütteten Gefühls für die lebendige, freie Kreativität [...] die erstarrte abendländische Zivilisation bekriegen.⁹²

An die zentrale Stelle und Bedeutung des literarischen Werkes (Text) rückt durch Artaud die Inszenierung: „Das Theater bildet seine spezifische Sprache aus, deren Zeichen körperlich-räumlich, materiell sind.“⁹³ Durch den körperlichen Charakter des Theaters verlangt die Kunst nach einer organischen Entfaltung und eigenen Sprache um sein Wirkungsvermögen auszuschöpfen. Das heißt: „Anstatt auf Texte zurückzugreifen, die als endgültig, als geheiligt angesehen werden, kommt es vor allem darauf an, die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen und den Begriff einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Denken wiederzufinden.“⁹⁴

Außerdem sollen jene Themen zur Aufführung gebracht werden, „die der für unsere Zeit charakteristischen Erregtheit entsprechen: Liebe, Verbrechen, Krieg, Massenängste,

⁹⁰ Castorf, Frank: „Für eine andere Vitalität auf der Bühne“. In: Süddeutsche Zeitung. 30.12.1992.

⁹¹ vgl. Seidler, Ulrich: Ich bin ein Pöbler. In: Berliner Zeitung 27.10.2007.

⁹² Lehmann, Hans-Thies: Theatertheorie In: Brauneck, Manfred (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie 1992. S.1018.

⁹³ vgl. Wilzopolski: Theater des Augenblicks. S. 249.

⁹⁴ Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Frankfurt a.M.: Fischer 1969. S. 95.

Ausgelassenheit, d.h. Lebenszustände, die transzendieren und dem „poetischen Zustand“ verwandt sind.⁹⁵ Weiters fordert Artaud, „dass es nicht darum geht, das Publikum mit transzendenter kosmischer Unruhe zu langweilen oder metaphysische Ideen in direkter Form auf die Bühne zu bringen, sondern um die Erzeugung von „Versuchungen“.“⁹⁶

Die Absage an ästhetische Unverbindlichkeit, die in der Konzeption des Theaters als reiner Aktion liegt, ist letzten Endes, gesellschaftlich gesehen, illusorisch. Die reale Aktion, die darauf verzichtet Verhältnisse historisch rational zu erfassen und nur blindes unmittelbares Verhalten der Beteiligten hervorruft, kann nicht über den Prozess des Theatermachens selbst, also über den künstlerischen Bereich herauswirken.⁹⁷

Castorf arbeitet mit der Bewusstheit der Grenzen des Theaterkonzepts und spielt mit dem dialektischen „Spannungsfeld zwischen gesellschaftlichen Prozessen und individuellen Verstrickungen“.⁹⁸

1989 verwies Castorf in einem Interview⁹⁹ zu seiner Theaterarbeit auf die Produktionsästhetik Awatows und organisations-ästhetischen Versuche Bogdanows in den 20er Jahren, die er als Einfluss für seine Arbeit nennt.

Das hat damit zu tun, dass ich von der Theatertradition Stanislawskis komme [...]. Andererseits ist mir Brecht wichtig, für den jede Situation, in die ein Mensch hineingestellt ist, eine soziale und gesellschaftliche ist. Bei Stanislawski dagegen ist mir das Spiel wichtig, die Zeit, die Natürlichkeit. Ein logischer Entwicklungspunkt innerhalb dieser Linie ist für mich Becketts „Spiel ohne Worte“[...]. Dieser Kontext von extremer Konstruktion und [...] Glaubwürdigkeit psychologischer Art interessiert mich sehr, Brecht und Stanislawski im gleichen Augenblick auf der Bühne.¹⁰⁰

Stanislawskis neuer Ansatz, der individuelle Erfahrungen, Erlebnisse und Emotionen mit der dramatischen Rolle des Schauspielers verbindet, soll von Seiten des Darstellers eine stärkere Identifikation und Einfühlung mit der Figur erzielen. So werden neben jenen im Text verankerten Handlungen auf jene real verfügbaren Handlungsmöglichkeiten gedanklich durchgespielt. Die individuellen Erfahrungen und biographischen Vorgeschichten der Schauspieler werden von Stanislawski berücksichtigt und sollen durch die natürliche Darstellung eine dramatische Rolle aufwerten. Obgleich dieser intensiven Auseinandersetzung Stanislawskis mit den Darstellern und ihren individuellen Geschichten, trägt der Ansatz den Aspekt der Illusion in sich, welcher erst mit Brecht aufgelöst wird.

⁹⁵ Vgl. Prager, Michael: „Lebendige Hieroglyphen. Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit.“ In: Köpping, Klaus-Peter (Hg.): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Hamburg: Lit 2000. S.203.

⁹⁶ Vgl. Ebd.

⁹⁷ vgl. Wilzopolski: Theater des Augenblicks. S. 249.

⁹⁸ Vgl. Ebd.

⁹⁹ Becker, Peter und Merschmeier, Michael: „Ich möchte nicht in den Untergrund“. *Theater Heute* Gespräch mit dem Ostberliner Regisseur Frank Castorf. In: *Theater Heute* 12/1989. S. 21.

¹⁰⁰ Wilzopolski: Theater des Augenblicks. S. 248.

Durch die Verfremdung der Darstellung eines vertrauten Ereignisses oder Sachverhaltes versucht Brecht die Illusion aufzubrechen und das Theaterspiel als etwas Dargestelltes zu entlarven. Zentrale Kategorien der Verfremdung werden zum Bestandteil der Theaterarbeit bei Brecht: Historisieren, zitierende Sprechweise, Unterbrechung durch Erzählungen, Musik und Titel. Durch das Theater wird Kritik an der Gesellschaft und ihrem Verhalten möglich, das mittels kritischer Distanz des Zuschauers Alternativen denkbar bleiben lässt; („Nicht-Sondern-Technik“). Die soziale Bedeutung individuellen Verhaltens wird durch den „Gestus“ gezeigt, der Zuschauer wird nicht mehr durch Illusion getäuscht, sondern bleibt sich der Theatersituation bewusst.¹⁰¹

So demontieren die Produktionen das herkömmliche Theaterverständnis und Theater wird als ein kreativ eigenständiges, komplex kulturelles Medium begriffen und praktiziert. Vorgefundenen Materialien gegenüber – allen voran sind damit traditionelle Literaturvorgaben gemeint – verhält sich das Theater „frei, eingreifend, verändernd, sofern es solche überhaupt als einen Bezugs- oder Ausgangspunkt wählt.“¹⁰²

Die Möglichkeiten, mit Sachverhalten außerhalb des Kunstbereichs umzugehen, sind theoretisch unbegrenzt. Das gilt speziell für die sinnliche Gestaltung (die Definition) der Darstellungs- und Kommunikationsweisen neuer Inszenierungen. Theatrale Formen sind in permanenter Bewegung, konkrete Inszenierungen potentiell jeweils neue, andere Glieder in einer unendlichen Reihe ständiger Veränderungen (Experimente).¹⁰³

Montage und Collage als ästhetische Möglichkeiten werden zum Charakteristikum, auch wenn jene linear-narrativen aristotelischen oder epischen Dramaturgien, die man noch, vor allem mit Bezug auf Brecht, als hegemoniale bis in die sechziger Jahre heftig diskutierte, bis heute eine beachtliche Rolle spielen. Zudem ist eine große Flexibilität physischer, räumlicher und wahrnehmungsperspektivischer Beziehungen zwischen Darsteller und Rezipient festzustellen. Fiebach bezeichnet dies als „Aufsprengung des rigide begrenzten Theaterereignisses“. In Folge dessen könne Theater in jedem beliebigem Raum oder Umgebung stattfinden.¹⁰⁴

Allgemein bleibt festzustellen, dass sich theoretische Ansätze von Stanislawski wie auch Brecht in die Theaterarbeit Castorfs übertragen haben. Wenn Stanislawskis natürlicher Zugang zu einem Rollenverständnis sich mit dem verfremdenden Spiel Brechts auch auf den ersten Blick nicht vereinbaren lässt, ist zusammenzufassen, dass den beiden die Wichtigkeit

¹⁰¹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Theatertheorie. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie 1992. S. 1019.

¹⁰² Fiebach: Manifeste europäischen Theaters. S. 22.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Fiebach: Manifeste europäischen Theaters. S. 20-21.

des Darstellers gegenüber der Ebene des Textes gemein ist und für Castorf ein ergänzendes Zusammenspiel von beiden Ansätzen in seiner Theaterästhetik Anwendung findet.

Der Begriff des *Postdramatischen* wurde erstmals von Hans-Thies Lehmann als Terminus einer Beschreibung eines ganzen Feldes gegenwärtiger Theaterformen vorgeschlagen und ist seit Erscheinen seines Grundlagenwerkes *Das Postdramatische Theater*¹⁰⁵ in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Theater auf wissenschaftlicher wie auch journalistischer Ebene unverzichtbar. Er situiert den Gegenstand in einer historischen Perspektive „nach“ dem dramatischen Theater. „Nach“ im Verständnis eines „Nicht“ oder „Nicht-mehr“ und somit einem „Nach“ der Geltung des Paradigmas Drama im Theater als bestimmte Negation des Dramatischen. Das Nach- oder Nichtmehrdramatische geht, nach Lehmann, aus dem Dramatischen selbst, durch dessen Selbstreflexion, hervor.¹⁰⁶

Der Begriff signalisiert, indem er auf die literarische Gattung des Dramas anspielt, den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Text und Theater. Der Diskurs des Theaters steht hier im Zentrum und die Rolle des Textes wird als enthierarchisiertes Element, als Schicht oder Material, der szenischen Gestaltung gesehen.¹⁰⁷ Der dramatische Text gilt fortan nicht mehr länger als Vor-Schrift, sondern wird, wenn er „in Szene gesetzt wird, als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen und visuellen Gesamtzusammenhangs begriffen. Der Spalt zwischen dem Diskurs des Textes und dem des Theaters kann sich öffnen bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit.“¹⁰⁸ So sind im Postdramatischen Theater alle Ereignisse zu Zeichen ihrer Selbst geworden und dementsprechend gleichwertig.

Die Theatermittel befreien sich von ihrer mimetischen Loslösung an die Welt. Für das postdramatische Theater gilt nun, dass der schriftlich und/oder mündlich dem Theater vorgegebene Text und der – im weiteren Sinne des Wortes – »Text« der Inszenierung (mit Spielern, ihren »paralinguistischen« Ergänzungen, Reduktionen oder Deformationen des linguistischen Materials; mit Kostümen, Licht, Raum, eigener Zeitlichkeit usw.) von einer *veränderten Auffassung des Performance Text* her in neue Betrachtung gesetzt werden.¹⁰⁹

Dieses Phänomen lässt sich als immer wiederkehrender Versuch des Theaters charakterisieren, sich der Vorherrschaft eines Anspruchs, der mit einem bestimmten Verständnis von dramatischer Literatur verbunden scheint, zu entledigen.

¹⁰⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Das Postdramatische Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1999.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S.13.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Weiler, Christel: Glaubensfragen – postdramatisch. In: Primavesi, Patrick und Schmitt, Olaf: *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Berlin: Theater der Zeit 2004. S. 44 – 52. S. 45.

¹⁰⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 145

Der Begrifflichkeit des Postdramatischen widerfährt seither jedoch auch ein inflationärer Gebrauch, jede Aufführung mit vagen Andeutungen Postdramatischer Theaterzeichen wird als solche ge- oder entwertet. Dennoch ist Frank Castorfs Theaterarbeit in eine Tradition des Postdramatischen einzuordnen. Auch wenn sich neuere Inszenierungen von dieser Schaffensweise wieder zu entfernen scheinen, ist es für das anschließende Verständnis der Textanalyse von *Berlin Alexanderplatz* von Relevanz, den Terminus des postdramatischen in Hinblick auf Castorfs Schaffensweise festzulegen und jene Elemente seines Theaters herauszuarbeiten, welche sich im Kontext einer postdramatischen Theaterästhetik bewegen. Von besonderer Relevanz ist das von Lehmann definierte Postdramatische Theaterzeichen der *Überfülle*¹¹⁰. Der Gesichtspunkt dieses Theaterzeichens überträgt sich bei Castorf anhand der Elemente Dekonstruktion und Medien, auf welche in den folgenden Ausführungen ein besonderes Augenmerk gelegt werden soll.

3.2 Ästhetisches Verfahren

3.2.1 Dekonstruktion und Bruch: Raum und Figur

Ästhetische Dekonstruktionen finden in Castorfs Schaffen auf verschiedenen Ebenen statt. Im Folgenden soll weniger auf die Methode der Dekonstruktion auf Textebene im Sinne Derridas eingegangen werden, sondern das Bühnengeschehen als materielle Dekonstruktion im Mittelpunkt stehen. Das dekonstruktive Element lässt sich insbesondere am Bruch der Illusion durch den Einbezug des Publikums, der Konstruktion und Destruktion des Raumes und der Figuren durch Ereignisse in Bühnenbild und Kostüm und der Verfremdung des Plots durch Montage und Intermedialität aufzeigen. Ein Bruch oder Umschlagsmoment wird auch durch das Einsetzen von Ironie geschaffen. Nonsense - Einlagen oder Slapsticknummern sind vom Ernst nicht mehr zu unterscheiden und überraschen das Publikum mit Unerwartetem. Die Ironie dient als probates Mittel gegen die Pseudogewissheit und Humor relativiert die Pathetik des Menschen. Das Realitätsprinzip als Prinzip der Seriosität bricht zusammen.

Weitere Dekonstruktionen finden in Hinblick auf Bühne und Kostüm statt. In diesem Zusammenhang ist der Künstler Bert Neumann, welcher seit über 20 Jahren mit Frank Castorf zusammengearbeitet, zu nennen. Neumann war für die Volksbühne und auch das Theater Frank Castorfs in künstlerischer Hinsicht richtungweisend. Der Anfang der Zusammenarbeit schien willkürlich verlaufen zu sein, wie Neumann beschreibt:

Ich gehörte zu diesem Zeitpunkt nicht zu den Castorf-Fans, die es schon in großer Zahl in Berlin gab. Ich hab einfach etwas gebaut und es ihm gezeigt. Ich

¹¹⁰ vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater S. 154 – 155.

kann mich nicht erinnern, dass er irgendwas gesagt hätte. Und dann haben wir es eben gemacht.¹¹¹

Charakteristisch für das Castorfsche Theater ist die absolute Nutzung des Bühnenraums mit Einbezug der Drehbühne. Bert Neumann baute 1999 für Castorfs Inszenierung von Dostojewskis *Dämonen* zum ersten Mal einen Container für die Bühne, welcher auch wegweisend für viele weitere Inszenierungen wurde. Auch andere Regisseure, darunter beispielsweise René Pollesch, fanden in Neumanns Containerprinzip eine Nutzung für ihre Stücke. Der Container als Versteck auf offener Bühne, welcher der unsichtbaren Vierten Wand, die Publikum und Bühne trennen, weitere vier Wände hinzufügt. Das Arrangement aus Panoramafenstern und Jalousien aus der väterlichen Eisenhandlung¹¹² appellieren an den Voyeurismus des Publikums. Jede Abschürfung, Emotion, Intensität was eine Natürlichkeit der Wirkung erzeugt¹¹³, wird sichtbar. An dieser Stelle wird auch ein psychoanalytischer Aspekt deutlich: Das Spiel mit dem Begriff des Containers.

Unsere Eltern, sagen die Therapeuten, sollen sich uns als Container für unsere Ängste, Sehnsüchte und einander dramatisch widersprechenden Gefühle zur Verfügung stellen, bis wir selber lernen, mit ihnen umzugehen. Wenn sie scheitern, müssen wir mühsam lernen, eigene Container zu bauen, Behältnisse, in denen wir unser Innenleben auf entlastende Weise dramatisieren können.¹¹⁴

Das Bühnenbild bildet eine Einheit mit Handlung und Figuren einerseits und kongruiert mit dem Bruch von Handlung und Figur als optische Verstärkung. Ein anschauliches Beispiel hierfür findet sich im Stück *Dämonen*, als sich in der 19. Szene der Container öffnet, Sperrholzplatten zu Boden krachen und das gesamte Bühnenbild dekonstruiert wird. Ähnliches ereignet sich in *Nord. Eine Grandguignolade* und auch in einem weniger drastischen Ausmaß in *Berlin Alexanderplatz*, wenn ein Auto durch eine Bretterwand auf die Bühne fährt. Auswirkungen hat das Bühnenbild auch auf das Verhalten der SchauspielerInnen, wenn sie nicht mehr durch Türen, sondern durch den offenen Container zwischen den nicht mehr existenten Innen- und Außenräumen der Bühne treten. Ein neuer Raum entsteht und die gesellschaftlichen und politischen Strukturen, in welchen sich die Protagonisten zuvor bewegt haben, sind zerstört und liegen ungeordnet am Boden. Die

¹¹¹ Neumann, Bert: *Imitation of Life*, Berlin: Theater der Zeit 2001, S.192.

¹¹² vgl. hierzu Balitzki, Jürgen: *Castorf der Eisenhändler*. Berlin: Ch. Links 1995.

¹¹³ Vgl. Philipp, Claus und Niedermeier Cornelia: „Es gibt zu wenige Anarchisten“ Frank Castorf im Gespräch In: Fiebach, Joachim: *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleeff*. Berlin: Theater der Zeit 2003, Recherchen 13. S. 450

¹¹⁴ Detje: *Provokation aus Prinzip*. S.239.

Figuren stehen in den Trümmern ihrer Träume und Ideale, welche den Niedergang von Gut, Böse und der Moral symbolisiert.¹¹⁵

So steht bei Castorf der Zusammenbruch des Bühnenbildes immer für den Zusammenbruch eines Weltbildes und kennzeichnet in allen Stücken den Wendepunkt der Handlung.

Doch das Containerprinzip schafft nicht nur Vorteile, wie der (ehemalige) Chefdramaturg Carl Hegemann folgendermaßen formulierte:

Die Aufgabe des Regisseurs besteht im Grunde genommen in nichts anderem als dafür zu sorgen, dass die Schauspieler sich nicht gegenseitig die Sicht nehmen. Und jetzt kommt Bühnenbildner Neumann [...] und baut ein vollkommen geschlossenes Badezimmer und sagt, dann hört man die Schauspieler eben nur, die drin sind. Dazu sagt Castorf, dass er das nicht machen kann. Neumann meint, die Tür ist auf, man kann doch durch die Tür gucken. Castorf sagt, nein, das widerspricht allen Grundverabredungen des Theaters. Bert Neumann wollte als Experiment mal probieren, die vierte Wand nicht zu beseitigen, sondern sie komplett zu schließen und zu gucken, was passiert. Er hat immerhin noch extrem große Fenster eingebaut und dann auch Mikrophone. Castorf wollte fast alles im Badezimmer spielen lassen und dann kam der geniale Gedanke – vor Big Brother – wir stellen die Kamera da rein.¹¹⁶

Das Medium der Kamera, ursprünglich als Lösungsvariante eines Problems gedacht, entwickelte sich als charakteristisches Kennzeichen für die Theaterarbeit Frank Castorfs. Nachfolgendes Kapitel setzt sich mit der medialen Komponente im Kontext der Postdramatik bei Castorf auseinander.

3.2.2 Medien: Zitat und Intermedialität

Durch den Einsatz der von Bert Neumann konzipierten Container, werden auf der Bühne Innen- und Außenräume dargestellt und somit sichtbare und unsichtbare Räume eröffnet. Die Intention von unsichtbaren Innenräumen im Theater liegt einerseits darin, wie bereits erwähnt, an den Voyeurismus des Zusehers zu appellieren, andererseits das Theater durch andere Sinne – akustisch – erfahrbar zu machen.

Aus dieser Problematik oder auch Möglichkeit entstand ein weiteres Charakteristikum des Castorfschen Theaters: der Einsatz von Live-Kameras, die von Technikern, Assistenten oder Schauspielern geführt werden und deren Bild über Leinwand oder Bildschirm auf die Bühne übertragen werden. Die Vorgehensweise des Sichtbarmachens von nicht-sichtbarem

¹¹⁵ vgl. Stückfassung *Dämonen*. Archiv Volksbühne Berlin. 1999.

¹¹⁶ Hegemann, Carl: „Was bewirkt die Kamera auf der Bühne bei den Schauspielern?“ In: Dramaturgie 2004/1, S. 9.

Bühnenraum mithilfe von Leinwänden, Bildschirmen und Kameras eröffnet neue Möglichkeiten, wie beispielsweise die Arbeit mit Parallelszenen auf der Bühne. Somit kann auf der Leinwand die von der Live-Kamera gefilmte Szene im Innenraum eines Containers gleichermaßen und gleichzeitig den Bühnenraum einnehmen, wie eine gespielte Szene auf der Vorderbühne, beziehungsweise im Außenraum des Containers.

Bert Neumann verfolgt mit seinem Bühnenbild die Idee der Hermetik und nicht mehr die Idee der Transparenz und bricht damit die Konvention des Theaters, alles zu sehen und zu verstehen. Das nur mehr sichtbare Kamerabild ist nicht mehr direkt zuzuordnen, da im Eigentlichen nur der Ausschnitt eines Menschen wahrnehmbar ist. Dadurch ist die Lust und Fähigkeit zur Assoziationsbereitschaft des Publikums gefragt, welches sich das Bühnengeschehen zusammensetzen hat. Es muss herausfinden und suchen, was tatsächlich passieren könnte. Auch hier ist die Bühne Realität, denn wie auch in unserer Wirklichkeit sehen wir nicht die Welt als Ganzes, sondern immer nur einen kleinen Ausschnitt davon. Dadurch setzt Frank Castorf „auf das Verfertigen der Gedanken im Kopf des Zuschauers beim konzentrierten Anschauen seiner metaphorischen Collagen, auf das Erkennen der assoziativen, auf den Punkt gebrachten, Figurensituationen.“¹¹⁷

Ferner dienen die im Bühnenbild installierten Leinwände oder Fernsehbildschirme der Einspielung von Film- oder Werbezitaten. Zusätzliches Medium bildet eine LED-Leiste, welche an der Bühne angebracht wird, um Textfragmente oder inhaltlich wichtige Textzeilen abzuspielen. Neuere Entwicklungen im Castorfschen Theater kommentiert der Regisseur folgendermaßen:

Natürlich ist das Deutsche Theater ein Abbildtheater. Was die Volksbühne zu sein scheint, wird ja überall zitiert: mal ironisch, mal mit viel Video, mit schreienden oder flüsternden Schauspielern. Das sind interessante Formalitäten, aber was soll da benannt werden? Das System muss man wieder kenntlich machen. Das kann absolut konservativ sein, mit Menschen, die einfach nur dasitzen und ihren Text sagen. Mit Video arbeite ich schon lange nicht mehr, weil ich die wackelnden Handkameras nicht mehr sehen kann.¹¹⁸

Durch die entstandenen Aversionen Castorfs gegenüber „wackelnden Handkameras“ wird dieses Element, welches sein Theater einst charakterisierte, in Zukunft nicht mehr zu finden sein. Im Unterschied zu anderen postdramatischen Regisseuren verwendeten Neumann und

¹¹⁷ Detje: Provokation aus Prinzip, S.14.

¹¹⁸ „Castorf und Rosinski weiden den Theaterkörper aus“ Interview, Berliner Morgenpost online, 23. Oktober 2009 (<http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article1195036/Castorf-und-Rosinski-weiden-den-Theaterkoerper-aus.html>) (Letzter Zugriff: 15.08.2010)

Anm.: Dem entgegen arbeitete Castorf in seiner neuesten Inszenierung *Nach Moskau! Nach Moskau!* (Uraufführung am 25.05.2010 im Mossowjet-Theater, Moskau) sehr wohl wieder mit Kamera und Leinwandprojektion. Die Kamera wurde jedoch nicht mehr von Schauspielern, sondern von einem Kameramann geführt.

Castorf keine Videoleinwand um das Kameramaterial unmittelbar zu projizieren. Die mediale Übertragung fand ausschließlich auf Fernsehbildschirmen (wenn für Zuschauer aus den letzten Reihen auch nur kaum wahrnehmbar) statt. Die Absicht des Fernsehmonitors liegt darin, das Raumkonzept „Wohnung“ zu inszenieren, in diesem ein Fernseher meist einen fixen Bestandteil der Einrichtung darstellt. Zudem erfolgt durch die Integration des Mediums Fernseher ein „Einbruch des Öffentlichen in die Privatheit des Wohnraums“¹¹⁹ und somit eine Thematisierung des Verhältnisses des privaten Innenraumes und öffentlichen Wohnraumes, welche durch die mediale Darstellung an Bedeutung verliert. Entgegen dem, was Piscator mit der Aufhebung der Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum einforderte, bezweckt Neumanns Bühnenkonstruktion eine bewusste Integration eines zweiten Bühnenraums im Bühnenraum.

Matzke spricht auch vom

Aspekt der Vorläufigkeit, da der Container durch Flexibilität und Mobilität in räumlicher wie funktionaler Hinsicht ein Behälter für alles Mögliche ist, Standort und Inhalt beliebig sind und eine Einschränkung oder Begrenzung nur durch seine Standardmaße stattfindet. Nicht Verwandlung oder Transformation als eine Möglichkeit der traditionellen Theaterbühne sind seine Themen, sondern Austauschbarkeit, Überlagerung und Bewegung von Räumen.¹²⁰

3.3 Inszenierungsarbeit: Auswahl und Entstehung der Theatertexte

Bevor sich die vorliegende Arbeit konkret mit der Analyse zweier Texte – dem Grundlagentext Döblins und dem Theatertexte Frank Castorfs – beschäftigt, soll auf die Inszenierungsarbeit des Regisseurs eingegangen werden, da ein Theatertext – charakteristisch für Frank Castorf – erst während der Probenarbeiten seine (dramatische) Form annimmt.

Frank Castorf kommentiert seine Berufswahl sie folgt: „da Regisseure immer ein wenig länger als Dramaturgen schlafen können, wollte er lieber Regisseur werden.“¹²¹ Er inszeniert in Berlin und versucht, das in der Gesellschaft vorhandene in einer komprimierten Form auf die Bühne zu übertragen. Realität und Alltagswelt dienen dabei als Inspiration seines Theaterschaffens. „Das heutige Leben habe starke Ähnlichkeiten mit einer Tageszeitung. Das Auge springe unmittelbar von einer Geschichte zur anderen, von einer Feuersbrunst in Hoboken zu Wahlen in Paris, von einer Krönung in Schweden zu Sittlichkeitsverbrechen in London. Das bisher dominierende logische Syndrom, das Anfang-Mitte-und-Ende-Schema

¹¹⁹ Matzke, Annemarie: Living in a Box – Zur Medialität räumlicher Anordnungen. In: Schoenemakers (u.a.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2008. S. 381 – 387.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 386.

¹²¹ vgl. Frank Castorf im Interview mit Ulrich Seidler: Ich bin ein Pöbler. In: Berliner Zeitung 27.10.2007.

wäre durch Improvisation praktisch zu überwinden.“¹²² Frank Castorf möchte die Komplexität des Alltags auf der Bühne inszenieren und „andere Stoffe haben, eine andere Härte des Denkens.“¹²³ Andere Stoffe, welche ein Mit-Denken fordern, werden durch die Dramatisierung komplexer und umfangreicher Romane möglich.

Die Auswahl seiner Grundlagentexte, welche er für die Bühne adaptiert, erfolgt bei Frank Castorf aufgrund persönlicher Interessen in Bezug auf einen Autor oder eine Geschichte. Plot, zeitpolitischer Hintergrund und Wirkungsgeschichte seiner Basisliteratur sind bei der Wahl des Textes gleichermaßen wichtig wie die Biographie der Autoren.

Ferner ist als wichtiger Aspekt in der Auswahl seiner Texte auch die inhaltliche Kompatibilität mit der Stadt Berlin und dem Gegenwartsgeschehen, in die er seine Geschichten setzt, zu nennen.¹²⁴

Die Arbeitsgrundlage zu Beginn der Probephase einer Inszenierung bei Frank Castorf ist der Grundlagentext. Vorgefertigte Texte oder ausgearbeitete Regieanweisungen existieren nicht.¹²⁵ Frank Castorfs Probenarbeit ist passiv und ohne Gliederung. Der Regisseur lehnt vorgefasste Konzeptionen ab und beharrt darauf, sich den Proben wehrlos auszusetzen. Aus der Passivität entsteht die Inspiration.¹²⁶ Detje beschreibt den Ablauf der Proben und damit verbundene Entstehungsphase der Textfassung folgendermaßen:

Es darf nicht nach Arbeit aussehen. Das Ensemble deutet alles nur an. Was ihm nicht gefällt, wird sofort verworfen. Wenn ihm etwas gefällt, schlägt der Regisseur zu und begründet in einem endlosen, komplizierten und für Uneingeweihte leider völlig unverständlichen Monolog, warum die Szene so, nur so gespielt werden kann. [...] Das einmal Gefundene wird nicht etwa eingeübt, sondern sofort fallen gelassen wie eine heiße Kartoffel: Weiter im Text! Die Assistentin führt Buch und erstellt die eigentliche Dramatisierung des Romans, eine Textvorlage mit genauen Spielanweisungen, die in den Durchlaufproben [...] rekonstruiert werden muss. Dann wird es endlich anstrengend, und das Freizeitverhalten auf den vergangenen Probenwochen rächt sich fürchterlich. Auf der Premiere sind die Schauspieler meistens noch Suchende. Die Improvisation ist heilig, ein Mittel zum Zweck der Authentizität, der Unmittelbarkeit, des „Echten“.¹²⁷

Die Arbeitsphasen beschränken sich im Durchschnitt auf 6 Wochen, wovon 4 Wochen lang versucht wird, in einem anti-hierarchischen Arbeitsprozess einen Roman für die Bühne zu adaptieren. Die Besonderheit an der Textarbeit Frank Castorfs ist die Autorenfunktion. Diese

¹²² Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. S. 18.

¹²³ ebd.

¹²⁴ Beispiele hierfür sind seine Inszenierungen von *NORD*, Dostojewkis *Schuld und Sühne*, *Der Idiot*, *Erniedrigte und Beleidigte* und ganz besonders, das später besprochene *Berlin Alexanderplatz* nach Alfred Döblin.

¹²⁵ Anm.: Gelegentlich lässt Castorf Bühnenfassungen „zur Orientierung“ anfertigen.

¹²⁶ Detje: Provokation aus Prinzip. S. 139.

¹²⁷ Ebd. S.233.

nimmt nicht nur der Regisseur, sondern alle Beteiligten ein. Von großer Wichtigkeit sind in diesem Prozess die Regieassistenten, welche die Probearbeiten auf dem Diktiergerät festhalten und dafür zuständig sind, dass in den letzten beiden Wochen der Probenzeit die Ergebnisse des Probens in eine so genannte „Stückfassung“ übertragen wird, mit dieser die Schauspieler ihre Rolle einstudieren.

Die ungegliederten Proben¹²⁸ sind anstrengend, überfordernd und an der Grenze zur Unmöglichkeit. Trotz der Auseinandersetzung mit dem Stück, haben die Schauspieler keine Gewissheit über ihre Rollen.

all das, was in der Zukunft passiert, weiß ich im Leben nicht: ob ich jetzt sterbe oder in zwanzig Jahren, [...] ob es wieder einen Krieg geben wird oder nicht, ob es eine Revolution geben wird oder ob die Gesellschaft so weitermachen wird. All das weiß ich in der Jetztzeit nur ahnungsweise, meine es aber im Theater in jedem Moment des Probenprozesses genau zu wissen. Also ist es wichtig, dass der Moment des Abenteuers mit drin ist, das Nicht-genau-Wissen, wie die Geschichte enden wird.¹²⁹

In der Rollengestaltung folgt Castorf dem Aspekt der Natürlichkeit¹³⁰ und im Versuch Situationen für natürliche Reaktionen der Schauspieler zu schaffen. „Und dann fängt das Karussell an, sich zu drehen, wird immer schneller, und der Schauspieler wird in einen artifiziiellen, nicht mehr normalen Zustand geschleudert. Die Rollengestaltung vollzieht sich also im Spannungsfeld der beiden Pole Natürlichkeit und Radikalisierung all dessen, was ein Mensch an Ausdrucksmitteln zur Verfügung hat.“¹³¹ Ein einheitliches Ordnungssystem existiert in den Phasen der Texterarbeitung nicht. So nähert sich jeder Schauspieler seiner Rolle auf eine andere Weise:

Wuttke sucht sich Texte und probiert Haltungen, Herbert Fritsch setzt sich minutiös mit jeder Szene des Romans auseinander, Hübchen liest ihn intuitiv, nimmt sich Sachen raus, die ihm passen und weiß es auch.¹³²

Castorf arbeitet mit vielen Möglichkeiten der Annäherung an den Text und weist dabei auf die Natur der Schauspieler und weniger auf jene der Figuren hin. Diese Arbeitsweise produziert sehr viel Material, was nicht unbedingt zum Vorteil der kurzen Probezeiten ist, da das Produzierte nicht geschnitten werden kann. Deshalb versucht Castorf, das Wichtigste in einem Roman herauszuarbeiten. „Man kuckt hin und findet etwas sehr einfaches,

¹²⁸ eine detaillierte, exemplarische Beschreibung zu den Probearbeiten der Inszenierung „Das Trunkene Schiff“ (Berlin 1988) findet sich in Wilzopolski: Theater des Augenblicks. S. 156 – 159.

¹²⁹ Fiebach: Manifeste europäischen Theaters S. 441.

¹³⁰ Vgl. Stanislawski

¹³¹ Fiebach: Manifeste europäischen Theaters. S. 442.

¹³² Castorf, Frank: Nicht Realismus, sondern Realität. Einbruch der Realität, Politik und Verbrechen. Berlin: Alexanderverlag, 2002 S. 71-79. S. 76.

menschliches, anthropologisches unter der Oberfläche, ohne unpolitisch oder unhistorisch zu werden.“¹³³ Durch diese Arbeitsweise entstand sein mediales Image des „notorischen Stückezertrümmerers“, er selbst bezeichnet es als „Prinzip des forcierten Eklektizismus.“¹³⁴

Als wichtige Komponente im Prozess der Erarbeitung eines Stückes ist die Menschlichkeit und Biographie der Schauspieler, da Castorfs Arbeit auch einen psychologischen Aspekt impliziert:

Frank Castorf interpretiert das, was die Schauspieler auf die Probe mitbringen als eine Krankenvorgeschichte, welcher er sich wie ein Psychiater zu nähern versucht. [Er] diagnostiziert [...] seine Schauspieler wie ein Arzt, verschreibt Regieanweisungen und entwickelt während den Proben eine Therapie. Das Erlebnis der befreiten Schauspieler auf der Bühne soll die Zuschauer selbst befreien und aus ihren eigenen Hierarchieverhältnissen herauslösen.¹³⁵

„Nicht auftreten, sondern sich sehen und gehen lassen. Keine Affekte aufbauen, sondern Triebe abführen. Nicht Protagonist sein, sondern „Gefühlsepileptiker“. Wenn doch auftreten, dann ironisch oder hysterisch oder cool.“¹³⁶

Durch die Dichte der von Castorf verarbeiteten Stoffe, seinen Intertextualitäten und Intermedialitäten sowie den Verfahrensweisen von Montage und Collage entstehen Interpretationsspielräume, die ein umfangreiches kulturelles Wissen erfordern und zu einer rezeptionstheoretischen Auseinandersetzung führen. Eine Inszenierung Frank Castorfs verlangt gesellschaftliches und kulturelles Allgemeinwissen der Generationen ab, letztendlich wird ein allumfassendes Verstehen des Gesehenen nicht möglich sein, da Castorf mit seinem eingesetzten Theatermittel der Überforderung durch das kulturelle Zitat eben gerade dieser Affirmationssucht des Publikums entgegenzuwirken weiß.

¹³³ Fiebach: Manifeste europäischen Theaters. S. 442.

¹³⁴ Jörger, Gerhard: Ich hasse Verstellungskünstler. In: Die Zeit 29/2001

¹³⁵ Detje: Provokation aus Prinzip. S., 151.

¹³⁶ Kümmel, Peter: Springteufel der Lüste. Sind die deutschen Bühnen in den Händen der Pornografen? Ein Versuch über den Regisseur Frank Castorf. In: Die Zeit 07/2003.

Anm.: Kümmel weist beim Begriff „Gefühlsepileptiker“ auf die Wortschöpfung Fritz Kortners hin.

4. Der Grundlagentext

Im hier folgenden Kapitel soll ein kurzer Überblick zum von Frank Castorf bearbeiteten Grundlagentext *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin dargestellt werden. Dabei handelt es sich keinesfalls um eine vollständige Auflistung biographischer¹³⁷, inhaltlicher oder werksgegeschichtlicher Informationen. Die Absicht dieses Kapitels liegt lediglich darin, einen romantheoretischen und gesellschaftspolitischen Bezug zum Autor herzustellen, um eine Grundlage für Zusammenhänge und Parallelen in den ästhetischen Verfahrensweisen bei Döblin und Castorf zu schaffen. Der politische Aspekt wird an dieser Stelle deshalb thematisiert, da Castorf in der Auswahl seiner Stoffe auch die politische Haltung der jeweiligen Autoren mit einbezieht.

4.1 Zum Autor Alfred Döblin

Zweifellos ist Alfred Döblin (1878-1957) der radikalste Innovator des modernen Romans in Deutschland. Döblins Konzeption des epischen Kunstwerks steht inmitten der Diskussion des modernistischen Aufbruchs in den ersten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts, ausgehend vom Naturalismus über den Futurismus und die Neue Wortkunst des Sturm-Kreises bis hin zu dem, was Döblin den Döblinismus nannte, eine Art Privatavantgardismus, der eines deutlich werden lässt: Die Singularität, das Unikatenhafte der Döblinschen Ästhetik im Resonanzraum der Moderne.¹³⁸

In seinen Werken ist Döblin Vertreter des Epischen als eines literarischen Fundamentalphänomens.

Seine avantgardistischen Innovationen begreifen sich weniger als reine Experimente denn als Revisionen anthropologischer Grundbedürfnisse. Döblins Begriff des Epischen soll den im 19. Jahrhundert entstandenen Gesellschaftsroman in all seinen Ausrichtungen zertrümmern und ersetzen. Selbst noch die naturalistische Variante des Romans erscheint Döblin als fauler Kompromiss mit dem Massengeschmack. Döblin stuft das Romanschaffen seiner Vorgänger [...] als im psychologisch-abstrakten Sinne dekadent und anachronistisch ein.¹³⁹

Auf der Grundlage dieser Hypertrophie konzipiert Döblin seine Erneuerungsphantasien hinsichtlich des Prosa-Kunstwerks:

Der Psychologismus, der Erotismus muss fortgeschwemmt werden;

¹³⁷ Eine ausführliche biographische Darstellung zu finden bei z.B. Prangel, Matthias: Alfred Döblin. Stuttgart: Metzler 1973 (= Sammlung Metzler 105)

¹³⁸ Vgl. Schärf, Christian: Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“. Roman und Film. Zu einer intermedialen Poetik der modernen Literatur. Mainz und Stuttgart: Steiner 2001. S. 8.

¹³⁹ Schärf: Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. S. 9.

Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation. Die Erde muss wieder dampfen. Los vom Menschen! Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen! Tatsachenphantasie! Der Roman muss seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos.¹⁴⁰

Döblin greift damit das Thema der Gattung „Roman“ an seiner empfindlichsten Stelle auf. Walter Benjamin wählt für seine Rezension zu Berlin Alexanderplatz den Titel *Krisis des Romans*.

Darum geht es Döblin schon zu Zeiten seiner unmittelbaren Nähe zur Berliner Avantgarde. Die Erneuerung des Romans als episches Kunstwerk erfordert sowohl das Zurückblicken auf die Ursprünge allen Erzählens im mündlich berichtenden Epos vorgeschichtlicher Prägung als auch die Einbeziehung neuer Medien, die sich jenseits des gedruckten Buches bewegen. Der Autor rekapituliert in seinem aktivistischen Aufruf eine historische Spanne, die den gesamten geschichtlichen Raum der Schriftlichkeit umgreift, vom Übergang des mündlichen Epos in die Schriftfassung [...] bis hin zur Ablösung der schriftlich fixierten Erzählens durch eine neuartige Bildlichkeit und ihre Rezeption, durch das „Technobild“. Charakteristisch ist, dass Döblin den Begriff der kinetischen Phantasie nicht einsetzt, um die Dominanz der schriftlich fixierten Texte in der narrativen Sphäre zu brechen, sondern um ihre Erneuerung zu propagieren.¹⁴¹

Der Autor Alfred Döblin war im Osten Berlins als Arzt für Innere Medizin und Nervenkrankheiten tätig. Gesellschaftspolitisch ist eine Verbindung mit dem Proletariat, eine Abneigung gegen Parteien¹⁴² und dem Parlamentarismus festzustellen, da „sie nicht das Ende des autoritären Staates bedeute[n], sondern dessen Konservierung [sind].“¹⁴³ Döblin bezeichnete sich selbst als Humanist und „der Humanist ist kein Parteimensch, schon weil eine Partei von Haus aus ungerecht ist [...]“¹⁴⁴. Ein starker Unabhängigkeitswille und der Protest gegen jegliche Art von Bevormundung kennzeichnen Döblins seine Lebensweise. Politische und gesellschaftliche Fragen bearbeitete Döblin in erster Linie in seinen Essays und Satiren. Dort übte er Kritik an den Vorgängen der Weimarer Republik. Ausgehend von der Entwicklung der UdSSR seit 1917 kritisierte er die marxistische Theorie des Klassenkampfes zur Herbeiführung des Kommunismus, da dieser bestenfalls dazu imstande sei, eine Machtverlagerung herbeizuführen, eine Befreiung des Individuums von der Vereinnahmung durch die Öffentlichkeit, Staat und Gesellschaft bleibt ihm aber verwehrt. „Döblin polemisiert gegen die These, dass die materiellen gesellschaftlichen Verhältnisse das wirkliche Wesen der Menschen seien. Döblin hält die marxistische Theorie vor allem für einseitig, es fehle der

¹⁴⁰ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten/Freiburg: Walter-Verlag 1989. S. 120.

¹⁴¹ Schärf: Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. S.10 - 11.

¹⁴² Anm.: Dennoch war Döblin in den Jahren 1921 bis 1929 Parteimitglied der SPD.

¹⁴³ Kreuzer, Leo: Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933. Stuttgart (u.a.): Kohlhammer 1970. S. 75.

¹⁴⁴ Döblin, Alfred: Schriften zur Politik und Gesellschaft. Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1972. S. 90.

Blick auf die Individualität des Menschen, die in ihrer Einzigartigkeit nicht aus den gesellschaftlichen Bedingungen ableitbar sei.“¹⁴⁵ So distanziert sich Döblin sowohl vom kapitalistischen Bürgertum und dessen Untertanengeist als auch vom Marxismus und dessen dogmatischer Verabsolutierung des Ökonomischen.

Seine politische Einstellung ist kaum eindeutig zu definieren, festzustellen ist jedoch eine grundsätzliche Solidarität mit den unteren sozialen Schichten. Döblin fordert in erster Linie die Möglichkeit zur individuellen Entfaltung: „Die Befreiung des ganzen Menschen, des politischen, irdischen, natürlichen Menschen, steht noch aus.“¹⁴⁶ Den Wert einer Partei oder anderen gesellschaftlichen Gruppierungen misst Döblin an der Möglichkeit, wie sehr der einzelne seine individuellen Möglichkeiten in ihr gestalten und entwickeln kann.

Setzt man diese Ausführungen in Verbindung mit dem Regisseur Frank Castorf, der einen döblinschen Text als Grundlage für seine Romanadaptierung wählte, zeichnen sich einige Parallelen, aber auch Unterschiede in Anbetracht ihrer politischen Einstellungen auf: In Interviews äußert sich Castorf immer wieder zu seinen politischen Ansichten, die sich jedoch sehr widersprüchlich zueinander verhalten, weshalb Frank Castorf, gleichermaßen wie auch Döblin, politisch nicht zu verorten ist. Sehr kennzeichnend über Castorf und die Politik schreibt Balitzki: „das Stalinbild in seinem Büro macht ihn so wenig zum Stalinisten wie das Bekenntnis zu Heidegger oder Ernst Jünger zum Rechten. Frank Castorf ist zivilisationsmüde, provokant, bewusst plebejisch und bis zu einem gewissen Grade anarchistisch, ein permanent wütendes Halbgenie [...]“¹⁴⁷. Castorf argumentiert für sein Stalinbild an der Wand, dass er zu viele Züge von ihm hätte und deshalb zu ihm aufschaut und ihm sage: „So ein Arschloch wie du will ich nicht werden.“¹⁴⁸ Den Marxismus betreffend sieht sich Castorf „eher als Agnostiker und bin auch froh darüber: „Die Welt zu erkennen ist schwer, sie zu beherrschen ist sicherlich noch schwerer. Insofern bin ich erkenntnistheoretisch bestimmt kein Marxist.“¹⁴⁹.

Neben politischen Parallelen, welche trotz ihrer Gemeinsamkeiten in Anbetracht der jeweils herrschenden politischen Zustände zu Lebzeiten beider Autoren voneinander zu unterscheiden sind, verbindet die beiden auch ihre ästhetischen Verfahrensweisen in der Textproduktion.

¹⁴⁵ Düsing, Wolfgang: Die „Ihnsuche“ in Döblins theoretischen Schriften. In: Düsing: Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer. München: Wilhelm Fink Verlag 1982 S. 132. (=Literaturgeschichte und Literaturkritik).

¹⁴⁶ Döblin, Alfred: Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und verändern! Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1972. S. 162.

¹⁴⁷ Balitzki, Jürgen: Castorf, der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter. Berlin: Ch. Links Verlag. 1995. S. 150.

¹⁴⁸ Seidler, Ulrich: Ich bin ein Pöbler, Interview. Berliner Zeitung 27.10.2007.

¹⁴⁹ Frank Castorf in einer Pressekonferenz http://blog-volksbuehne.de/system/files/Castorf_Schwarzer_Engel.pdf (letzter Zugriff: 19.04.2010)

In seinem programmatischen Aufsatz *An Romanautoren und ihre Kritiker* (1917) polemisiert Döblin heftig gegen den konventionellen Roman des 19. Jahrhunderts. Dabei kritisiert er besonders die Psychologisierung und Individualisierung im Roman:

Es ist schon verkehrt, anzunehmen und unter dieser Annahme zu arbeiten und zu lesen: der Mensch sei Gegenstand des Dramas oder des Romans. Sie haben beide weder mit den Menschen noch der Wichtigkeit eines einzelnen Helden oder seiner Probleme zu tun. Das alles überlasse man dem Pädagogen, Pfarrer, Psychologen, Psychiater; gedichtete Psychologie ist Unfug. Es handelt sich um buntes oder einfarbiges, freudiges, trauriges, tiefes, flaches Lebensereignis; mache man wie mans will. Aber der Mensch und seine Dinge sind sehr bequem erreichbar, man bleibt im Hause dabei, Problem, Konflikt liegt am Boden herum, mit ein bisschen Konstruktion ist nachgeholfen: fix hat man sich um die Dichtung herumgeschlichen.¹⁵⁰

Döblins romantheoretische Ansichten korrespondieren mit zeitgenössischen Strömungen, die sich gegen die traditionellen Formen der autonomen Kunst richten. Ein individualistisches Kunstverständnis, das auf ein humanistisch-idealisiertes Wertesystem begründet ist, wird angesichts der aktuellen gesellschaftlichen Zustände (Inflation, Massenbewegungen der Arbeiterschaft, schnelle Entwicklung von Industrie und Technik) abgelehnt.¹⁵¹

Fortgerissen vom psychologischen Wahn hat man in übertriebener Weise den einzelnen Menschen in die Mitte der Romane und Novellen gestellt. Man hat tausende besondere, höchst outrierte Menschen erfunden, an deren Kompliziertheit der Autor sich sonnte. Hinter dem verderblichen Rationalismus ist die ganze Welt mit der Vielheit ihrer Dimensionen völlig versunken.¹⁵²

Mit dem Einzelmenschen als Handlungsfigur des Romans stellt Döblin auch die Rolle des Erzählers in Frage, denn „wo es nichts zu fragen, abzuwägen, zu erklären gibt, dort hat der Erzähler aus dem Roman zu verschwinden und das Terrain der Wirklichkeit zu überlassen“¹⁵³ Eine interpretierende und urteilende Haltung des Autors wird von Döblin ebenfalls verworfen: „Der Leser [ist] in voller Unabhängigkeit einem gestalteten, gewordenen Ablauf gegenübergestellt; er mag urteilen, nicht der Autor.“¹⁵⁴

Ich gestehe selbst: Ich habe unbändig gehuldigt dem Bericht, dem Dogma des eisernen Vorhangs. Nichts schien mir wichtiger, als die sogenannte Objektivität des Erzählers. Ich gebe zu, dass mich noch heute Mitteilungen von Fakta, Dokument beglücken; [...] Aber man ist ein ganzes Leben lang nicht fähig,

¹⁵⁰ Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker*. In: *Schriften zu Poetik, Ästhetik und Literatur*. Freiburg und Olten: Walter Verlag 1989. S.21.

¹⁵¹ Vgl. Kaes, Anton: *Weimarer Republik*. In: Walther Killy (Hg.): *Literaturlexikon*. Bd. 15. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1993. S. 481.

¹⁵² Prangel, Matthias: *Bemerkungen zur Denkfigur binärer Schematisierungen vom Typus realistisch-unrealistisch und Ratio-Gefühl in der Literaturgeschichte*. In: *Neophilologus* 70. 1986. S. 486.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Döblin: *Der Bau des epischen Werks*. In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1998. S. 226.

diesen Standpunkt innezuhalten. Eines Tages entdeckt man auch etwas anderes [...] man entdeckt sich selbst. [...] Darf der Autor im epischen Werk mitsprechen, darf er in diese Welt hineinspringen? Antwort: ja, er darf und er soll und er muss. Und jetzt erinnere ich mich, was das ist, was Dante in der Göttlichen Komödie gemacht hat: er ist selber durch sein Gedicht gegangen, er hat seine Figuren beklopft, er hat sich in die Vorgänge eingemischt, und zwar nicht spielerisch, sondern mit allem Ernst. [...] Er hat teilgenommen am Leben seiner Figuren.¹⁵⁵

Die nunmehrige Forderung nach einem freien, allmächtigen Erzähler scheint der wichtigste Aspekt dieses Aufsatzes zu sein. Der anonyme Bericht und die skizzenhafte Materialmontage seien aber als Darstellungsmittel beizubehalten. Der Autor müsse nach wie vor den Fakten und Abläufen verpflichtet sein, er „muss ganz nahe an die Realität heran[gehen], an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit“¹⁵⁶ Und wenn die Sache durchstoßen wird, müsse dahinter das Allgemeingültige des beschriebenen Vorgangs zu erkennen sein, wodurch sich letztlich die wahre Sphäre des spezifisch epischen Berichtes vom bloß Ausgedachten und Hingeschriebenen unterscheidet:

[...] das ist das *Exemplarische des Vorgangs und der Figuren*, die geschildert werden und von denen in der Berichtsform mitgeteilt wird. Es sind da starke Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins, die herausgearbeitet werden, es sind Elementarhaltungen des Menschen, die in dieser Sphäre erscheinen und die, weil sie tausendfach zerlegt sind, auch so berichtet werden können.¹⁵⁷

Döblin beschließt seinen Aufsatz mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse, die zu einer Erneuerung des Romans, zum „modernen Epos“, führen sollen:

Was macht das epische Werk aus? Das Vermögen seines Herstellers, dicht an die Realität zu dringen und sie zu durchstoßen, um zu gelangen zu den einfachen großen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins. Hinzu kommt, um das lebende Wortkunstwerk zu machen, die springende Fabulierkunst des Autors und drittens ergießt sich alles im Strom der lebenden Sprache, der der Autor folgt.¹⁵⁸

Döblins epische Werke sind geprägt von seiner sich ständig ändernden Weltanschauung. Während seine ersten Romane (*Die drei Sprünge des Wang-Iun*, *Wallenstein und Berge*, *Meere und Giganten*) noch die Zerstörung der Individualität durch die Natur, durch das Kollektive zum Inhalt haben, vermittelt der Autor ab dem Roman *Manas* (1927) die Einsicht, dass der Mensch deshalb gefährdet ist, weil er in einer hochmütigen Ich-Bezogenheit seine

¹⁵⁵ Döblin: Der Bau des epischen Werks In: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. S. 226.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd. S. 218 – 219.

¹⁵⁸ Ebd. S. 245.

natürliche Verflochtenheit mit der Welt leugnet. Döblin wendet sich ab diesem Roman dem Individuum zu, von dem gefordert wird, dass es sich in ein, grundsätzlich positiv gedeutetes, Kollektiv einfügt. Am deutlichsten manifestiert sich diese von nun an gültige Grundkonstellation des Menschen in seinem Hauptwerk, dem Roman Berlin Alexanderplatz. Vergleicht man diese Ausführungen mit jenen Implikationen, die Castorf an sein Theater fordert, ist hervorzuheben, dass auch der Regisseur mit dem Versuch einer Annäherung an die Dichte der Realität arbeitet. Diese Form des Döblinismus¹⁵⁹ schlägt sich auch bei Castorf nieder. Es geht ihm nicht mehr um den eigentlichen Plot, sondern um den Bau durch Montage und Intertextualität, durch die Verdichtung verschiedenster Elemente auf der Bühne. Die Arbeitsweise, aus Versatzstücken ein neues literarisches Ganzes zu formen, ist den beiden gemein. Insbesondere die ästhetische Verfahrensweise der Montage wird bei beiden Autoren ein charakteristischer Arbeitszug. Eine Parallele beider Autoren bildet zudem jene Aussage Döblins, wie er einst formulierte: „Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nichts“¹⁶⁰. Gleichmaßen ist dieser Grundgedanke auf den Castorfschen Theatertext zu übertragen, in dem jede Szene – unabhängig vom Ganzen – isoliert für sich selbst stehen kann.

¹⁵⁹ Vgl. Döblin, Alfred: „Gehen Sie nicht weiter auf Herdenzüchtung aus; es gibt viel Lärm dabei und wenig Wolle. Bringen Sie ihr Schaf ins Trockene. Pflegen sie Ihren Futurismus, Ich pflege meinen Döblinismus.“ aus: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti, (1912) In: Ders. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Freiburg und Olten: Walter 1989 S. 113-119. S. 119.

¹⁶⁰ Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman. In: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. S. 126.

4.2 Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (1929)

Vorwegzunehmen sind der hier geplanten Darstellung des Grundlagentextes zu Castorffs Inszenierung *Berlin Alexanderplatz nach Alfred Döblin* jene umfangreichen literaturwissenschaftlichen Forschungen, die sich teils in einem zwiespältigen oder mehrdeutigen Interpretationsrahmen zu Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* bewegen. Schon der Versuch einer Definition des Werkes an sich verläuft sich zwischen den Termini *Großstadtdichtung* (Klaus R. Scherpe), *Kriminalgeschichte* (Daniel de Vin), *heilsgeschichtlicher Roman* (Weyembergh-Boussart), *griechische Tragödie im modernen Kleid, bürgerlicher Bildungsroman* (Walter Benjamin) *christliche Bekehrungsdichtung* (A. Schöne), *protofaschistische Propaganda* (W.G. Sebald) oder *sozialistischem Sozialstück* um nur eine Auswahl zu nennen. In der hier vorliegenden Arbeit wird der Roman als moderner Großstadtroman behandelt werden.

Eine ganzheitliche Ausführung oder Zusammenfassung literaturwissenschaftlicher Erkenntnisse zum Roman zu wagen, wäre im hiesigen Kontext nicht nur anmaßend sondern liegt auch nicht im Interesse der vorliegenden Untersuchung. Deshalb sei auf die in der Bibliographie angeführten Werke zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* verwiesen. An dieser Stelle sollen nur einige für die nachfolgenden Ausführungen relevanten Grundinformationen und Aspekte des Romans hervorgehoben werden:

Die literaturwissenschaftliche Bedeutung hat Döblins Roman aus dem Jahr 1929 nicht durch die Besonderheit seiner Handlung, sondern durch das in ihm angewendete ästhetische Verfahren erlangt. Die Handlung spielt in den Jahren 1927 bis 1929 und Alfred Döblin schildert in neun Episoden (Büchern) chronologisch verlaufend die Entlassung des Protagonisten Franz Biberkopf aus der Haftanstalt Tegel. Dort verbrachte er vier Jahre wegen Todschlags an seiner Freundin Ida und will fortan ein ganz normales Leben in der Großstadt Berlin führen. Seine Resozialisierung ist von Aufhalten im Berliner Kneipen- und Verbrechermilieu gezeichnet. Inmitten von Diebesbanden und Frauenhandel erfährt er einige Rückfälle, letztendlich gelingt es ihm jedoch, ein „neues Leben“ als Hilfsarbeiter in einer Fabrik zu beginnen.

Das Ende des Romans, betreffend vor allem die Wandlung Biberkopfs und die Auswirkungen seines veränderten Verhaltens, wird in der Forschungsliteratur sehr verschieden interpretiert: Döblin selbst nennt in einem Nachwort aus dem Jahre 1953 als zentrales Thema die Rolle des Opfers. Verstärkt wird diese nach Döblin formulierte Kernthematik durch Zitate aus dem Alten Testament und die in Szene Setzung des Schauplatzes Schlachthof, der das Motiv der

Selbstaufopferung oder auch die Hingabe an das eigene Schicksal verkörpert. Von diesem Basisverständnis ausgehend, folgen religiöse oder die Opfer-Thematik in den Vordergrund stellende Interpretationen wie beispielsweise von Muschg, der das Motiv des Schlachthofs als „Sinnbild des Daseins“ versteht:

Zum Dasein gehört das Opfer, denn furchtbarerweise ist Leben nicht denkbar ohne Vernichtung [...] Das höchste Opfer ist die Selbstüberwindung, wie Abraham sie vollbrachte. Sie [...] führt auch Biberkopf aus der Todesmühle hinaus. Als Hilfsportier in einer Fabrik findet er den Weg in die Gemeinschaft [...]¹⁶¹

Auf das Gesamtwerk Döblins bezogene Interpretationen finden sich beispielsweise bei Müller-Salget¹⁶², Elm¹⁶³ und Düsing¹⁶⁴, welche auf Parallelen der Naturphilosophie des Autors und der Auseinandersetzung von Individuum und Gesellschaft hinweisen.

Der Roman Berlin Alexanderplatz vereinigt inhaltlich wie strukturell den Widerspruch, der aus dem Wesen des Menschen, aus dem Autonomiebestreben des Ich und aus der Naturgebundenheit der Person resultiert.¹⁶⁵

Dieser Lesart zufolge handelt der Roman nicht von einer Bekehrung Biberkopfs im religiösen Sinn, sondern in erster Linie um die Erkenntnis der eigenen Stellung in der Welt, die den Glauben an ein übermächtiges Schicksal zerstört und dadurch erst bewusstes Handeln ermöglicht.

Auch im Kontext der Romandramatisierung Frank Castorfs ist das Ende als eine von vielen möglichen Interpretationen oder als Kommentar zur epischen Grundlage zu betrachten, da auch er das Motiv des Schlachthauses in seiner Interpretation des Schlusses wieder aufgreift.

Dieses Motiv wird im Kapitel der Textanalyse noch expliziter beschrieben werden.

Der im Roman weniger interessante Aspekt der Handlung korreliert mit dem der Spannung. In seinen *Bemerkungen zum Roman* kommentiert Döblin seine literarischen Ansichten zum Element der Spannung:

Die Spannung ruiniert den Roman, [...]. Die Verfasser vergessen zusehends mehr, dass sie Epik produzieren sollen, sie drängen immer mehr auf das Drama, auf Konfliktschürzung und -lösung [...] Es hat sich in den Roman etwas eingezwängt [...]: Die Sucht nach Zusammendrängung, klipp und klarer Problemstellung, eine abstrakte Strenge, Balkenversteifung, entschlossene Abdachung und Beendung.¹⁶⁶

¹⁶¹ Muschg, Walter: Nachwort zu Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. München 1997.S. 519.

¹⁶² Müller – Salget, Klaus: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. Bonn: Bouvier 1988.

¹⁶³ Elm, Ursula: Literatur als Lebensanschauung. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz.Bielefeld: Aisthesis 1991. S. 95

¹⁶⁴ Düsing, Wolfgang: Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer. München: Fink 1982. S. 139.

¹⁶⁵ Müller-Salget, Klaus: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. Bonn: Bouvier 1988.

¹⁶⁶ Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman. In: Ders. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. S.123 – 124.

Übertragen auf den Roman *Berlin Alexanderplatz* wird die Spannung durch die im „Moritatenton eines Bänkelsängers“¹⁶⁷ vorgetragene Inhaltsangabe bereits im Vorwort jedes Buches genommen. Die Intention dieser Verfahrensweise erklärt der Autor ebenfalls in seinen Theoretischen Schriften:

Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun [...] Vereinfachen, zurechtschlagen und –schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben; im Drama dem jetzigen, auf die Handlung hin verarmten, handlungserbohrten: „voran!“ Vorwärts ist niemals die Parole des Romans.¹⁶⁸

Und weiter wendet er sich auch an den Leser:

Die Vereinfachung des Romans auf jene fortschreitende eine Handlung hin hängt mit der zunehmenden, raffiniert gezüchteten Leseunfähigkeit des Publikums zusammen. Zeit ist genug da, aber sie werden völlig ruiniert durch die Zeitungen. [...] Was nicht spannt, ist langweilig; das ist die unverhüllte, naive Schamlosigkeit: Defekte als Vorzüge demontieren, Forderungen daran knüpfen.¹⁶⁹

Die Besonderheit durch die Ankündigung der Handlung des nachfolgenden Kapitels in *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* impliziert nicht nur die von Döblin entwertete Bedeutung von Handlung und/oder Spannung, sondern ist auch Bestandteil der angewendeten Montagetechnik. Dadurch erfolgt eine Verschiebung der Figurenperspektive und radikale Entfernung vom realistischen und authentischen Erzählen.

Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* ist in seiner Kategorisierung aufgrund der in ihm angewendeten ästhetischen Verfahrensweise nicht ganz einfach zu verorten. Montage, Intertextualität, filmische Schreibweise und eine umgangssprachliche Figurenrede kategorisieren den Roman zwischen Individualgeschichte, Großstadtroman oder auch postmodernem, expressionistischem Roman und erinnern eher an eine dramatische Form als an einen gewöhnlichen Erzähltext. „Döblins Roman gilt, in der Tradition von Don Passos' *Manhattan Transfer* und James Joyce *Ulysses*, als der erster deutsche Montageroman. Er springt ständig zwischen mehreren personalen Perspektiven, Zeit- und Handlungsebenen hin und her, streut montageartig Bruchstücke dritter Texte

¹⁶⁷ Vgl. Kindlers Neues Literaturlexikon. München: Kindlerverlag Interneteintrag:

<http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/kunst/doebelin/index.html> (letzter Zugriff 23.04.2010)

¹⁶⁸ Döblin: Bemerkungen zum Roman. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. S. 124.

¹⁶⁹ Ebd. S. 124.

(Werbung, Radio, Zeitung u.a.m.) ein, wechselt oft und unvermittelt zwischen verschiedenen Texten heterogener Struktur und unterschiedlichster formaler Abkunft.“¹⁷⁰

Die Definition der Gattung des Romans kann in diesem Kapitel somit nicht allgemein behandelt werden, sondern soll sich konkret auf Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* spezifizieren. Eine allgemeingültige Gattungsdefinition weist eine zu umfangreiche / würde eine zu umfangreiche Abhandlung verlangen, welche nicht im Sinne der vorliegenden Arbeit liegt und im Forschungsinteresse nur von marginaler Bedeutung ist.

4.3 Ästhetisches Verfahren

Der Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, von Döblin in den Jahren 1928 und 1929 verfasst, zeichnet sich – wie bereits erwähnt – durch die in ihm angewendeten ästhetischen Stilmittel aus. Die Vielschichtigkeit des damaligen Zeitgeistes „veranlasste die großen Erzähler Thomas Mann, Musil und Broch, polyhistorische Monumentalwerke zu schreiben, in denen das Neben- und Gegeneinander der Ideen und die ungelösten Fragen deutlicher aufleuchten als der eigene Standpunkt, der durch den Wechsel der Perspektiven, Ironie oder Selbstzweifel immer wieder in Frage gestellt wird.“¹⁷¹ So auch bei Döblin und dem hier besprochenen Roman.

Döblin übertrug nicht nur sein fachliches Wissen als Nervenarzt in sein literarisches Schaffen, sondern arbeitete in avantgardistischer Manier auch mit Einarbeitungen geschichtsfremder Stoffe, welche dem Verfahren von Collage und Intertextualität entsprechen. Das Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts fällt historisch betrachtet in der Weimarer Republik (1918 – 1933). Die Strukturbildung der neuen Medien wie Presse, Film und Rundfunk¹⁷², welche anfangs als Konkurrenz zum Medium des Buches und der Literatur empfunden wurden, ist in der Analyse literarischer Werke in diesem Zeitraum besonders zu berücksichtigen. Durchlebte Krisen und Krieg machten ein naturalistisches oder realistisches Weltbild in den Überlieferungen unmöglich und die ernüchterten Schriftsteller mussten der neu ins Blickfeld rückenden Wirklichkeit gegenüber einen neuen Standpunkt finden. Ästhetische, naturwissenschaftliche, religiöse und politische Denkansätze, Nihilismus, Skepsis und Ambivalenz, vor allem aber der rationale oder irrationale Zugriff führten in ihrer

¹⁷⁰ Jeßling, Benedikt / Köhnen, Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler 2003. S.133.

¹⁷¹ Rothmann, Kurt: Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Stuttgart: Reclam 2009. S. 264.

¹⁷² Das Fernsehen war seinerzeit noch unbedeutend.

Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen.¹⁷³ Das politische System der Weimarer Republik ist instabil, was sich allein darin zeigt, dass sich von 1923 bis 1930 sieben Regierungen abwechselten.¹⁷⁴

4.3.1 Montage und Intertextualität

Die Abhandlung zu den beiden literarischen Techniken von Montage und Intertextualität, die gegebenenfalls auch ineinander übergehen, findet an dieser Stelle Erwähnung, da sie einerseits Döblins Roman auszeichnen und andererseits auch in der Weiterverarbeitung für die Bühne durch Frank Castorf wieder aufgegriffen werden. Die Montage als literarisches Verfahren entstammt der avantgardistischen Tradition zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Bereits Adorno äußerte sich zu Döblins Roman und in diesem Zusammenhang zur Technik der Montage:

Kunstwerke [...], die den Sinn negieren, müssen in ihrer Einheit auch zerrüttet sein; das ist die Funktion der Montage, die ebenso, durch die sich hervorkehrende Disparatheit der Teile, Einheit desavouiert, wie, als Formprinzip, sie auch wieder bewirkt. Bekannt ist der Zusammenhang zwischen der Technik der Montage und der Photographie. Jene hat im Film den ihr gemäßen Schauplatz. Ruckhafte, diskontinuierliche Aneinanderreihung von Sequenzen, der als Kunstmittel gehandhabte Bildschnitt will Intentionen dienen, ohne dass die Intentionlosigkeit des bloßen Daseins verletzt würde, um die es dem Film zu tun ist. Keineswegs ist das Montageprinzip ein Trick, um die Photographie und ihre Derivate trotz ihrer beschränkenden Abhängigkeit von der empirischen Realität der Kunst zu integrieren.¹⁷⁵

Auch Walter Benjamin schrieb in seiner Abhandlung *Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz*, dass als Stilprinzip des Döblinschen Werkes im Besonderen die Montage hervorzuheben sei:

Kleinbürgerliche Drucksorten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den Roman, [...] im Aufbau wie auch stilistisch und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Das Material der Montage ist ja durchaus kein beliebiges. Echte Montage beruht auf dem Dokument. Der Dadaismus hat sich in seinem fanatischen Kampf gegen das Kunstwerk durch sie das tägliche Leben zum Bundesgenossen gemacht[...]. Die Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte sind es, kraft deren Döblin dem epischen Vorgang Autorität verleiht. Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik.¹⁷⁶

¹⁷³ Rothmann, Kurt: Kleine Geschichte der deutschen Literatur. S. 263.

¹⁷⁴ Vgl. Rainer, Gerald (Hg.): Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur. Linz: Veritas. 1999. S. 311 – 312.

¹⁷⁵ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 233 – 234.

¹⁷⁶ Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz. In: Ders.

Die Montagetechnik als Durchführung und Umsetzung seiner Forderungen an den Roman und den Erzähler zeigt, dass sich die Theorie und Praxis von Döblins Schaffen decken.

Prangel spricht von einer Souveränität, wie der Autor die einzelnen Texte und sprachlichen Versatzstücke in seinen Roman montiert und der Erzähler mal heiter, mal ernst, mal pathetisch mal schnoddrig seine Titelmuster einsetzt: Sie ironisieren (*Sieg auf der ganzen Linie! Franz kauft ein Kalbsfilet*) oder verfremden Klassisches (*Erhebe dich, du schwacher Geist, und stell dich auf die Beine*) und verspotten zugleich Haltungen und Handlungen des Helden Franz Biberkopf. Dass der Erzähler mit solchen Anzeigen nicht nur Haltungen und Handlungen seines Helden verspottet (*Ausmaße dieses Franz Biberkopf. Er kann es mit alten Helden aufnehmen*) sondern sich auch selbst ironisch relativiert, auf Distanz zu seiner eigenen Rolle geht, macht die Überschrift des Anfangskapitels des letzten Buches deutlich: *Reinholds schwarzer Mittwoch, aber dieses Kapitel kann man auslassen.*¹⁷⁷ Nach Prangel zeigt die Vielzahl der epischen Eingriffe des Erzählers, seine Mahnungen und Vorausdeutungen, die häufig genug an exponierter Stelle des Romans, eben in Prologen, Resümees und Kapitelüberschriften auftauchen, seine Überlegenheit an, doch eine kohärente Geschichte mit einer bestimmten Problemlösung vermag auch er am Ende nicht zu erzählen.¹⁷⁸

Der Kommentar des Erzählers meldet sich immer wieder im Stil des Bänkelsängers zu Wort. „Die moritatenhafte Kommentierung ist ein Stilmittel der Oralkultur, das von Döblin im Roman, dem Minotaurus der Schriftkultur, eingesetzt wird. Tendenziell gerät die epische Typisierung dadurch zu ihrer eigenen Persiflage – gleichermaßen wie der Einsatz der Montage in einzelnen homogenen Erzählpassagen. Das Kapitel *Ausmaße dieses Franz Biberkopf. Er kann es mit alten Helden aufnehmen.* als Rückblende auf den Totschlag Idas wird mit dem Totschlag Agamemnons durch Klytemnästra konterkariert¹⁷⁹ und zugleich durch die bei einer solchen Gewalteinwirkung in Frage kommenden physikalischen Formeln in eine geradezu absurde Ebene von Objektivität gehoben. Das Montageverfahren verweist an dieser Stelle nicht nur auf sich selbst, sondern in die Ebene der Selbst-Persiflage des Erzählens.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Vgl. Prangel S. 34.

¹⁷⁸ Vgl. Prangel S. 34.

¹⁷⁹ RF S. 98.

¹⁸⁰ Vgl. Schärf, Christian: Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. S. 24.

4.3.2 Filmische Schreibweise

Film und Theatertext fordern in Drehbuch und Bühnenfassung eine eigene Form schriftlicher Notation, da weder die Darstellungsform des Romans noch die des Dramas unverändert übernommen werden kann und die Notierung filmtechnische Angaben, Bildbeschreibung, Dialog und Klangkulisse als zwar von einander abhängige, aber jedoch getrennte Komponenten des Films betrachtet werden.¹⁸¹ Der Roman *Berlin Alexanderplatz* impliziert eine sprachliche Nähe zu Film oder Theatertext insbesondere durch seine Szenenanmerkungen oder die Form des Dialogs.

Für Prangel ist der „gebrochene, abrupte Satzverlauf“¹⁸² ein explizites Merkmal für die Filmische Schreibweise des Romans und er merkt dabei die Nüchternheit an, mit dieser „Standort und Blickwechsel der Figuren notiert, die kleinste räumliche Abweichung fixiert und der eigene Kommentar so störend empfunden, dass er nur noch in Anpassung an das Satzmuster einbezogen wird“¹⁸³.

Die sogenannte Filmische Schreibweise des Romans rührt nicht nur durch den Einfluss des Filmes ab Ende der 20er Jahre, sondern begünstigt auch die Bearbeitung der Dialoge für die Theaterfassung. So sind die Dialoge im Roman nicht wie in einer indirekten Rede gehalten, sondern auf den Eigennamen folgt der Doppelpunkt, der das Satzzeichen des geschriebenen Theater- und Filmdialogs ist. „In einem Erzähltext wie *Berlin Alexanderplatz* aber muss der Dialog den Redenden folglich aufheben, der über den Schauspieler nicht mehr selbst oder abgebildet sichtbar wird. Der Dialog erlangt eine Eigenbewegung und zeigt keinerlei Spuren jener Individualität mehr, die ihn durch ihre Rede erzeugen.“¹⁸⁴

¹⁸¹ Vgl. Prangel: Materialien. S. 196.

¹⁸² Prangel, Matthias: Materialien zu *Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975. S. 187.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Prangel: Materialien. S. 196.

5. Textverhältnisse

Das Problem akademischer Dramenanalyse ist heutzutage, dass zeitgenössisches Theater den dramatischen Text nicht mehr ins Zentrum stellt, sondern „ihn umschreibt, collagiert, zerstückelt, weglässt. Es betont, wo es ihn benutzt, oft mehr Klangbild, Rhythmus, Buchstäblichkeit als Fabel und Handlung und greift immer öfter auch auf nichtdramatische Texte zurück.“¹⁸⁵ Die Dramentheorie war über Jahrhunderte Schwerpunkt der Theatertheorie und ist heute nur mehr ein begrenzter Aspekt davon. Durch die Abkehr vom Schema der triadischen Gattungspoetik überlebt auch das Modelldrama nur als Parodie.¹⁸⁶

Dramentheorie müht sich weiter, die offene Formenvielfalt der Moderne wie episches Drama, absurdes Drama, dokumentarisches Drama, Meta-Drama und abstraktes Drama zu rastern. Aber die tradierten Kennzeichen wie Spannung, Gegenwärtigkeit, Ereignis und Handlung sind überholt.¹⁸⁷

Demnach bewegt sich eine textanalytische Untersuchung der Gattung Romandramatisierung, wie sie in vorhergehenden Kapiteln beschrieben wurde, in einem Feld der Auffassung, dass auch Castorfs Adaptierung des Romans *Berlin Alexanderplatz* keinem klassisch dramatischen Dramenschema, wie in der Literaturwissenschaft bekannt, zuzuordnen ist. Auch wenn sich neuere Inszenierungen des Regisseurs tendenziell vom Postdramatischen Theater ab und wieder hin zum Dramatischen Theater wenden, enthält die im Jahr 2008 inszenierte Fassung von *Berlin Alexanderplatz* etliche postdramatischen Stilelemente und ist somit – ohne eine zu strikte Abgrenzung zwischen dramatischem und postdramatischem Theater (welche letzten Endes sowieso nicht möglich ist) vornehmen zu wollen – als eine Mischform zwischen Dramatischen und Postdramatischen Theater zu verstehen. Die hier zu untersuchende Inszenierung ist in einem Feld zwischen Theater und Performance¹⁸⁸ zu verorten und unterscheidet sich vom bisherigen, „dramatischen“ Drama, welches in aristotelischer Tradition in der Analyse auf die drei Grundkriterien Raum, Zeit (Gegenwart) und Figuren reduziert ist, durch eine Erweiterung postdramatischer Theaterzeichen. Lehmann sieht den Begriff des Theaterzeichens als in diesem Zusammenhang „alle Dimensionen von Signifikanz einschließend, nicht allein Zeichen, die fixierbare Information tragen, also Signifikanten, die ein identifizierbares Signifikat denotieren oder unverkennbar konnotieren, sondern virtuell

¹⁸⁵ Lehmann, Hans-Thies: Dramentheorie. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie 1992. S. 296.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Lehmann definiert den Begriff der Performance im umfassenden Sinn mit „integrative Ästhetik eines Lebendigen“. Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 244.

alle Elemente des Theaters.¹⁸⁹ Nach Lehmann beinhaltet eine postdramatische Inszenierung neben den traditionellen Analysemerkmalen von Raum, Zeit und Körper das Theaterzeichen der Medien. Das Element des Mediums tritt bei Castorf an eine wichtige Stelle und soll deshalb in der nachfolgenden Analyse als ergänzendes Grundkriterium zu den bisherigen Aspekten einer Dramenanalyse hinzugezogen werden.

Von Bedeutung ist in der nachfolgenden Untersuchung auch die Parallelisierung der Schaffensweise der beiden Autoren Döblin und Castorf. Die Montage als wesentliches Merkmal der Döblinschen Literaturproduktion wird von Castorf aktualisiert und weitergeführt. Bibelzitate, Kinderlieder, Stadtplanausschnitte oder Werbeeinschaltungen schlagen sich in der Bühnenfassung jedoch nur teilweise nieder, beziehungsweise finden sich dort in einem erweiterten Kontext wieder. Vielmehr ist die Komponente der Montage bei Castorf auf die Verwendung von Medienzitaten aus Musik und Film zu übertragen und impliziert zudem einen popkulturellen Aspekt seiner Theaterproduktionen.

Somit ist die nachfolgende Untersuchung als Theatertextanalyse mit Einbezug der medialen postdramatischen Komponente zu betrachten und des Weiteren erfolgt eine Analyse der Transformation, welche als Dialog zum vorliegenden und bearbeiteten Text der Bühnenfassung festzuhalten ist. Einen Diskurs hierzu bilden Julia Kristevas Untersuchungen zur Dialogizität von Texten, welche in einem erweiterten literaturwissenschaftlichen Feld zu betrachten sind. Mit dem Begriff der *intertextualité* trägt Kristeva zu einem besseren Verständnis von Literatur bei: „Texte können nicht so tun, als habe es vor ihnen keinen anderen Text gegeben. Und jeder Text“, so schreibt Kristeva in ihrem Bachtin-Aufsatz, „baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“¹⁹⁰

Die folgende Textanalyse erweitert somit konkret eine klassische Dramentextanalyse um jene Analysepunkte, die auch in Lehmanns Postdramatisches Theater angeführt werden, um eine mediale Komponente. Als dramentheoretische Grundlage dienen die einführenden Definitionen der Termini bei Pfister¹⁹¹ auf diesen die Untersuchung aufgebaut wird. Anzumerken ist an dieser Stelle auch, dass eine streng textanalytisch isolierte Untersuchung der Gattung der Romandramatisierung eine Beschreibung und Thematisierung von szenischen Elementen der Theatertextfassung zu vermeiden versucht, da für die Literaturwissenschaft nur die Ebene des Textes von Interesse ist. Die exemplarisch gewählten Textbeispiele verlangen

¹⁸⁹ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 139.

¹⁹⁰ Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II Frankfurt a.M.: Fischer-Athenäum, 1972. S. 345-375 (= Ars Poetica Texte 8) S. 348

¹⁹¹ Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 1977.

jedoch angesichts ihres Anspruchs auf eine Vollständigkeit der Analyse den gelegentlichen Miteinbezug szenischer Beschreibungen.

5.1 Text

Bevor an dieser Stelle konkret eine Analyse der Haupt- und Nebentexte sowie dem postdramatischen Stilelement des Textes auf der Bühne eingegangen wird, sollen einige grundsätzliche Auffälligkeiten der formalen Erscheinung des Textes beschrieben werden.

Es ist zu berücksichtigen, dass sich eine Romandramatisierung Frank Castorfs soweit vom historischen Drama entfernt, dass es nicht mehr zum Lesen bestimmt ist, sondern eine Reduzierung seiner Funktion auf eine Verwendung auf der Bühne stattfindet. So handelt es sich, wie bei Autoren zeitgenössischen Theaters (im Speziellen der Postdramatik) geläufig, um eine unveröffentlichte Textfassung. Die gedruckten Bühnenfassungen sind als unterstützendes Mittel zur Orientierung für Schauspieler, Technik, Regie und andere Theaterinterne zu betrachten und werden nur in den seltensten Fällen von einem Verlag publiziert, da ihre Bestimmung nicht für die Öffentlichkeit gedacht ist.¹⁹² So auch in Castorfs Adaption von *Berlin Alexanderplatz*, in dieser die interne Verwendung durch folgende Merkmale auf Ebene des Textes ersichtlich wird:

Im Unterschied zu einem klassischen Drama wird auf die Einteilung in Akte verzichtet und der Theatertext besteht aus durchnummerierten Szenen. Die Szenenfolge erfolgt nicht immer chronologisch oder nummeriert, da stellenweise die Nummerierungen ausgelassen oder vergessen wurden. Ein Indiz dafür, dass die Fassung nur zur theaterinternen Verwendung bestimmt ist. Die Szenen selbst sind durchgehend und stichwortartig betitelt. Die Titel weisen einen Zusammenhang mit dem Inhalt der Handlung auf. Zudem wurde es als unwichtig erachtet, einen durchgehenden Text vorzulegen und Teile, welche vermutlich während der Probearbeiten als unwichtig erachtet wurden, wurden schlicht weggestrichen, wie folgendes Beispiel zeigt:

3. SZENE: Streit / Juden 2¹⁹³

TECHNIK: Fahrrad wird von hinten über den linken Zaun geworfen.

IRIS kommt aus dem rechten Container, geht zügig in Richtung Fahrrad nach links.

IRIS erscheint oben auf der Terrasse und schmeißt ihr Fahrrad mit voller Wucht auf die Straße, geht runter.

IRIS

Im Gehen, zu MAX

So! Und Du!

¹⁹² Anm. bearbeitete Bühnenfassung wurde vom Archiv der Berliner Volksbühne zur Verfügung gestellt.

¹⁹³BF, S. 20

Die genannten Aspekte erfordern eine hohe Flexibilität des Textes im Theater Frank Castorfs,¹⁹⁴ was durch die praktizierte offene Probenarbeit, welche die Mitarbeit aller Beteiligten einschließt, auch notwendig ist. Trotz der festgestellten Flexibilität des Textes, ist anzumerken, dass unter Einbezug der auf DVD aufgezeichneten Aufführung, die Texte von den Schauspielern sehr detailgetreu der Stückfassung wiedergegeben werden, auch wenn der Text auf Rezeptionsebene eine willkürliche oder improvisierte Wirkung erzielt.

Für eine bühneninterne Verwendung des Textes steht auch die technische Anweisung in der Verwendung der Songs, wie sie in *Berlin Alexanderplatz* eingesetzt werden. Es handelt sich hierbei größtenteils um Kompilationen einer privaten Sammlung – vermutlich des Regisseurs – wie beispielsweise ein Tonträger mit dem Titel „*Depressive Lieder*“ Nr. 14. Für Dritte sind die musikalischen Quellen nur kaum bis gar nicht nachzuvollziehen. Im Rahmen dieser Arbeit wird der Bedeutung der Musik noch ein eigenes Kapitel im Anschluss gewidmet. Dieses Merkmal der implizierten oder versteckten Elemente musikalischer Zitate ist auch Gegenstand der Frage, inwieweit die Gesamtkonstruktion einer Inszenierung Castorfs intellektuell zu erfassen und zu verstehen ist, da vom Zuschauer als Rezipient ein hohes Maß an kulturellem Wissen abverlangt wird.

5.1.1 Haupt – und Nebentexte

Durch die Adaptierung des Grundlagentextes für die Bühne teilt sich der im Roman weitgehend lineare Text in der Bühnenfassung in Haupt- und Nebentexte. Insbesondere durch die Umsetzung der filmischen Schreibweise für die Adaption zeichnet sich die Bühnenfassung durch sehr umfangreiche Nebentexte aus. Um an die Ausführungen des letzten Kapitels anzuschließen, ist in Bezug auf den Nebentext die für Castorf charakteristische Bezeichnung der Figurennamen zu nennen: Anstelle des Namens der Figur findet sich in der Textfassung der Name des jeweiligen Schauspielers. Dies ist ein weiterer Hinweis für eine theaterinterne Verwendung der Bühnenfassung. Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang auch der immer wiederkehrende Bruch von Illusion und Handlung durch Selbstreferenzen des Schauspielers im Text. Folgendes Beispiel soll dies verdeutlichen:

8.SZENE: Kneipe/Hiob¹⁹⁵

TECHNIK: RAUCHALARM ausschalten (für übernächste Szene)

SITUATION:

In der Kneipe: BELEUCHTUNG nur Notlicht

ALEXANDER sitzt rechts am Tisch, raucht.

¹⁹⁴ Anm. Castorf arbeitet gegen das „Theater als finales Produkt“, Kapitel THEATERARBEIT.

¹⁹⁵ BF *Berlin Alexanderplatz*, S. 41.

MAX sitzt links am rechten Tisch, trinkt Bier, der Zeitungsstapel liegt auf den [!] Stuhl vor dem linken Tisch.

MAX rutscht ganz nahe an ALEXANDER ran, sitzen Schulter an Schulter.

ALEXANDER beginnt zu sich zu sprechen, erst ganz ruhig, steigert sich immer mehr in Rollenspiel hinein.

[...]

ALEXANDER

Inneres Zwiegespräch, zwei Rollen im Wechsel:

-STIMME (kalt, nüchtern)

-ALEXANDER (kränklich jammern, sich immer mehr in den Wahn steigern)

STIMME beginnt:

- Jetzt hast du alles verloren. In den Schuppen darfst du abends kriechen. Man fürchtet deinen Aussatz. Du bist strahlend über deine Güter geritten und man hat sich um dich gedrängt, Alexander. [...]

Was quält dich am meisten Alexander? Dass du deine Söhne und Töchter verloren hast, dass du nichts besitzt,¹⁹⁶ dass du in der Nacht frierst, deine Geschwüre im Rachen, an der Nase? Was, Alexander?

- Wer fragt?

- Ich bin nur eine Stimme?

- Eine Stimme kommt aus einem Hals.

[...]

- Ich bin nur eine Stimme, Alexander, mach die Augen auf, so weit du kannst, du wirst mich nicht sehen.

Ich will nur wissen, was dich am meisten quält.

[...]

Tippt sich mit den Zeigefingern an die Stirn („das Hirn zerplatzt mir“)

-Es steht mir also schon auf der Stirn. Solch Fetzen bin ich.

- Das ist Alexander, woran du am meisten leidest.

[...]

ALEXANDER setzt sich wieder an seinen alten Platz an den Tisch

MAX ruckelt mit Stuhl wieder ganz nahe zu ALEXANDER (begierig mehr zu erfahren)

Wie in diesem Beispiel zudem ersichtlich wird, weisen die in den Probearbeiten entstandenen Bühnentexte und festgehaltenen Regieanweisungen eine große Ausführlichkeit auf. Teilweise sind die Bewegungen der Schauspieler so detailliert festgehalten, sodass eine Rekonstruktion im Falle einer Wiederaufnahme des Stückes auch nach Jahren am Theater noch möglich ist. In Anbetracht dieses Charakteristikums verschwimmt die Gattung des Theatertextes mit der eines Regiebuches. Folgende Ausschnitte der Bühnenfassung sollen diese Ausführlichkeiten verdeutlichen:

23. SZENE: Besäufnis mit Mieke¹⁹⁷

[...]

BIBI betrunken und total gut druff, geht bei MAX vorbei fängt an zu singen (schön, über die Musik), etwa die letzten beiden Strophen, wankt Richtung Publikum (singt Traumduett von Brian Ferry).

MAX steht auf, beginnt auch zu singen (kreatürlicher Zustand), nimmt eine Wurst vom Grill, geht schnell BIBI hinterher, singt sie an, bleibt ein paar Schritte von ihr entfernt stehen.

¹⁹⁶ In der RF heißt es: Was quält dich am meisten Hiob? Dass du deine Söhne und Töchter verloren hast, dass du nichts besitzt. Döblin: Berlin Alexanderplatz. S. 273

¹⁹⁷ BF. S. 124.

*BIBI und MAX singen sich an und gehen auf einander zu, schauen ins Publikum, singen zärtlicher.
 (BIBI trinkt und spuckt in dünnem Strahl MAX ins Gesicht).
 Beide drehen sich, einander zugewandt langsam im Kreis)
 MAX streckt BIBI das Würstchen hin, sie schnappt danach wie ein Tier, beisst ab, behält alles im Mund.
 BIBI singt weiter.
 MAX stopft ihr die Wurst ganz rein.
 Drehung wird schneller.
 BIBI bleibt stehen, dem Publikum zugewandt, kaut eklig, singt gleichzeitig, lässt die zerkaute Wurst Stück für Stück wieder aus dem Mund fallen, dann singt sie weiter schön und innig.
 MAX geht zurück zum Grill.
 MUSIK bricht abrupt ab.
 BIBI singt weiter.
 MAX setzt sich in den Plastikstuhl, dämmert vor sich hin.
 BIBI schaut zu MAX.*

Das letzte hier angeführte Beispiel beinhaltet auch die technische Komponente der Bühnenfassung:

33. Szene: Auto 3 / Aufbruch nach Freienwalde¹⁹⁸

*TRYSTAN fährt los ans linke Ende der Halle, stoppt, mit Rückwärtsgang zurück, manövriert rückwärts zur Halle hinaus.
 HALLENTÜRE ist geschlossen.
 REQUISITE: NEBELMASCHINE: leichter Nebel in der Kneipe (im OFF)
 TRYSTAN stoppt, steigt aus, öffnet die Hallentüre, fährt raus.
 BIBI, MARC, TRYSTAN fahren laut und fröhlich singend mit dem Auto davon.
 TECHNIK: Hallentüre schliessen.
 Bretterwand bleibt liegen.
 TECHNIK: linke Hallentüre öffnen, Schauspieler reinlassen!
 TRYSTAN, BIBI, MARC kommen im OFF durch die linke Hallentüre wieder herein:
TRYSTAN, Bibi, Marc >> OFF: „Miezes Ermordung“*

So beinhaltet die dritte Textebene der Bühnenfassung Anweisungen für die technische Instanz der Produktion. Teil dessen ist auch die Einbindung eines Textes über eine LED – Leiste, die an der Bühnenseite die Überschriften des Romans oder Ausschnitte aus der Erzählerrede abspielt. Daraus lässt sich schließen, dass die LED-Leiste die Rolle des Erzählers auf der Bühne übernimmt. Allerdings lässt sich dieses Merkmal nicht kontinuierlich im Gesamttext finden, sondern beschränkt sich auf die ersten vier Szenen. Diese Diskontinuität ist zu interpretieren, als dass technische Details für die sprachliche Komponente der Stückfassung nicht relevant ist und ausschließlich den technischen Bereich – und in diesem Sinne für das Regiebuch – bestimmt ist. Trotz dieser Feststellung ist zur Vollständigkeit der hiesigen Darstellung und Untersuchung des Textes auch die sprachliche Ebene der LED – Leiste mit einzubeziehen:

¹⁹⁸ BF. S. 202.

LED > S1 (wenn Max vor mittlerer Holzwand ist)¹⁹⁹

LED (wenn alle auf den Stühlen sind, blinkend): Belehrung durch das Beispiel des Zannowich²⁰⁰

Die Beschreibung von Art und Weise der Textpräsentation in ihrem Durchlauf über LED – Leiste ist in den Nebentexten beschrieben. Diese sind entweder willkürlich unterstrichen oder geben die technische Anweisung „blinkend“, „in Schleifen“ oder „durchlaufend“. In der Stückfassung heben sich die LED – Leisten – Texte durch die gewählte Schriftsorte COURIER NEW von Regieanweisungen, Figurennamen sowie dem Haupttext ab:

LED (in folgendem Text, auf „Schleifen“, blinkend: Franz ist ein Mann von Format, er weiß, was er sich schuldig ist)²⁰¹

LED (auf „besser zu zweien“, blinkend): Durch Glück zum Unglück

LED wenn Rollläden hochgehen, durchlaufend) : Franz handelt nun völkische Zeitungen. Er hat nichts gegen die Juden, aber er ist für Ordnung. Denn Ordnung muss im Paradise sein, das sieht ja wohl ein jeder ein.

Das letzte Beispiel zeigt zudem das Spiel mit der Interpretation der Originalvorlage Döblins. Die aus dem Roman übernommenen Attribute wie „völkische Zeitungen“ oder „Juden“ kommen im dargestellten Bühnengeschehen aufgrund der Aktualisierung in „T-Shirtheadel“ und „Polen (-markt)“ nicht vor, werden auf Ebene des Textes jedoch getreu der Vorlage auch in der Adaption beibehalten. Text und Darstellung stehen somit in einem dialogischen Verhältnis.

5.1.2 Text auf der Bühne

Ein wesentliches postdramatisches Element, wie es von Frank Castorf in der besprochenen Inszenierung eingesetzt wird und aus der Avantgarde übernommen wurde, ist das Element der Schrift auf der Bühne. Schon aus der Romanfassung Döblins wird das ästhetische Verfahren des Metatextes im Text, in dem Zitate aus Stadtplänen, Postkarten, Fahrplänen, Medizinbüchern, des weiteren auch Sprichwörter oder Liedgut eingesetzt werden, ersichtlich.

¹⁹⁹ BF S. 2.

²⁰⁰ BF S. 6.

²⁰¹ BF S. 24.

In der Darstellung von Text im Bühnendrama, erlangt die Sprache als geschriebenes Wort eine neue Bedeutung. So wird der Text einerseits ein Element der Teilwerdung einer Figur und ist gleichermaßen signifikant für einen Ausschnitt ohne vorher und nachher.²⁰²

Exemplarisch folgt hier die Interpretation und Darstellung eines Textbeispiels:

Während im Grundlagentext Döblins der Mord an Mieke durch das Zitat eines Zeitungsartikels der Berliner Morgenpost der Öffentlichkeit mitgeteilt wird, signalisiert das Medium der Zeitung auf der Bühne bei Castorf nicht nur den Text auf der Bühne als Postdramatisches Theaterzeichen, sondern bestimmt auch den wesentlichen Verlauf der Handlung als Vorbote für den Mord an Mieke.

Es handelt sich dabei um die *Berliner Morgenpost*, welche bereits im Grundlagentext Döblins erwähnt wird. Bereits Döblin montiert ein Zitat des Zeitungsartikels aus der Berliner Morgenpost in seinen Roman, womit er eine zweite Ebene des Textes erschafft:

[und] Eva bibbert und holt ein zerknautschtes Papier aus der Tasche [...] Da reißt Franz über den Tisch der Dicken die Zeitung weg. [...] Überschrift: Mord, Mord an einer Prostituierten bei Freienwalde, Emilie Parsunke aus Bernau. Mieke! [...] Mein Bild, ick, und Reinhold, Mord, Emilie Parsunke aus Bernau, in Freienwalde, wie kommt die nach Freienwalde. Was is denn das für ne Zeitung, die Morgenpost. [...] Franz sieht sie an, seine großen Augen sehen sie, an er hält das Blatt auf der flachen hand, sein Kopf zittert, er liest und spricht, stoßweise, er knarrt [...] Er kratzt sich die Backe, sieht Eva an, sein weiter, leerer, ungefüllter Blick, man kann nicht hineinsehen. Die is tot. Darum haben wir sie nich gefunden. „und du stehst druff, Franz.“ „Ick?“²⁰³

In Castorfs Bühnenfassung wird diese Szene nahezu wortwörtlich umgesetzt, die Erzählerrede aus der Romanfassung wird zur Figurenrede in der Bühnenfassung und durch das Requisit der Zeitung gelangt das postdramatische Element des Textes auf die Bühne²⁰⁴:

ALEXANDER

Knallt Zeitung auf den Tisch, geht zurück zu IRIS
Wat hast du getan? Sind da zwei Bilder neben einander.

MAX

*geht zum Tisch zurück, auf die Zeitung schauend
verständnislos*

Was, was, furchtbarer, furchtbarer grässlicher Schreck, det bin – ick doch [...] det bin ick doch und denn Reinhold, Überschrift: Mord, mord an einer Prostituierten bei Freienwalde, Emilie Parsunke aus Bernau. Mensch, Mieke! Wat is den det. Ick.

Schaut auf zu IRIS und ALEXANDER

Wat glotzt ihr denn so rüber?

Mein Bild, ick, und Reinhold, Mord, Emilie Parsunke aus Bernau, in Freienwalde, wie komm ick denn nach Freienwalde. Was is denn das für ne Zeitung, die Morgenpost. Eva, was macht Eva, die hat ihren Blick gewechselt, die fährt zu mir rüber, sie heult nicht mehr [...]

²⁰² Vgl. Meister, Monika: Seminar zu Theorien und Methoden der Theaterwissenschaft - Postdramatisches Theater. Seminar am Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaften Wintersemester 2008/2009. Persönliche Mitschrift.

²⁰³ RF S. 382 – 383.

²⁰⁴ BF S. 187.

IRIS

Na, Franz?

Nu sag doch, Franz, wat sagste.

[...]

ALEXANDER

Und du stehst druff, Franz.

Ein weiteres Text-Element baut Castorf durch die Verwendung einer Plastiktasche der Modefirma „Vögele“ ein, mit dieser er in aller Doppeldeutigkeit an die Assoziationsbereitschaft des Publikums appelliert und einen (ironischen) Bezug zum gegenwärtigen Konsumverhalten schafft.

Franz Biberkopf hat, nachdem er aus dem Gefängnis entlassen wurde, in einem Akt der Vergewaltigung Minnas Strümpfe und Schürze zerrissen und möchte diese Tat durch das Geschenk neuer Schürzen und Strümpfe wieder gut machen. In Döblins Romanfassung²⁰⁵ bringt Franz Biberkopf ein Paket mit neuen Schürzen für Minna mit. Minna möchte die Tür nicht öffnen, Franz stellt seinen Fuß dazwischen. Minna droht mit dem Besenstil, nimmt die Schürzen und stößt mit dem Besenstil erneut die Türe hinter Franz zu. In der Bühnenfassung²⁰⁶ hingegen ist Minna (IRIS) gemeinsam mit Karl (TRYSTAN) auf der Bühne und Castorf lässt die Schürzen und Strumpfhosen in der „Vögele“-Einkaufstasche Minna überreichen.

IRIS tritt von hinten ruhig, aber mit schlechtem Gewissen in den rechten Container auf (mit Vögele-Plastiktasche, Inhalt: neue Schürze, mehrere Packungen Strumpfhosen), setzt sich neben TRYSTAN auf die Sofalehne.

ALLE schauen zum Fenster raus.

IRIS

Springt plötzlich auf, klettert über das Sofa, stellt sich hinter MAX, beginnt mit Vögele-Tüte auf ihn einzudreschen.

Total hysterisch:

Vögele! Vögele! Du Schwein! Vögele! Vögele! Vögele!

IRIS zieht sich die Schuhe aus, wirft sie aus dem Container, drängt MAX von seinem Platz.

MAX muss aufstehen und steht am Fenster

IRIS setzt sich an seinen Platz, zieht MAX auf ihren Schoß (nimmt MAX' Vergewaltigerposition ein (Füße ans Plexiglas gedrückt) und führt TRYSTAN die Szene von damals vor

IRIS: lustvolles Auskosten der derben Vorführung

MAX: lethargisch, von der Situation überfordert.

[...]

IRIS

zu TRYSTAN

²⁰⁵ Sieg auf der ganzen Linie. Franz Biberkopf kauft sich ein Kalbsfilet

²⁰⁶ 7. Szene: Besuch bei Karl und Minna / Geschichte vom Todschatz

Gibs ihm, Karl, gibs ihm.
IRIS geht in Container, fängt an, sich im Schaufenster umzuziehen (neue Schürze, neue Strumpfhosen)
Ich will den Kerl nie wieder sehen!

TRYSTAN

zu IRIS sachlich

Gut, gut, Kleines. Mach dich hübsch. Wir gehen aus.

zu sich

Aber diese Tüte. Diese Vögele-Tüte. Diese Vögele-Tüte. Vögele. Tüte.

aufgebracht zu MAX

Wieso gehst du zu Vögele? Wieso? Du kannst doch etwas anderes – es ist peinlich genug. Alles hier. Die Strümpfe sind sehr schön. Aber die Firma Vögele – wieso. Vögele?

Leert die restlichen Strumpfhosen aus der Tüte

Am Ende der Szene versichert Trystan zur Seite sprechend Minna und dem Publikum, dass *Vögele* eine gute Firma sei.

Ein drittes Element zum Aspekt der Schrift auf der Bühne ist das Medium des Briefes. Ein an Mieke adressierter Brief kommt in die falschen Hände und verhilft Franz Biberkopf zur Erkenntnis, dass Mieke den Beruf als Prostituierten ausübt:

²⁰⁷**TRYSTAN**

[...]

holt einen Briefumschlag heraus, liest [!] die Anschrift:

Sonja Parsunke, bei Herrn Franz Racker.

[...]

MAX

Aus Berlin, ist ein Mann.

Reisst den Brief mit den Zähnen auf, liest laut.

Schreibt da einer:

„Herzgeliebter Schatz, wie lange lässt du einen auf Antwort lauern -“

[...]

MAX

Du bist ja eine – [...]

Prostituierte.

BIBI

Bleibt stehen, brüllt

Ja, ja, ja, ja, ich bin eine Prostituierte! Was bleibt mir denn übrig bei diesem sozialen Elend!

Auf diese Weise übernimmt das Medium des Briefes hier eine Rolle der Vermittlung von Informationen, welche an die Stelle der Erzählerstimme tritt.

Castorfs Intention der Verwendung der drei genannten Medien *Vögele-Tasche*, *Berliner Morgenpost* und *Brief* sind als Anspielung zum Konsumverhalten und Alltagsgeschehen des Deutschen Bürgers zu interpretieren. Zudem arbeitet er, wie ersichtlich wurde, den Grundlagentext mit großer Genauigkeit und Textnähe in die Bühnenfassung ein und schafft durch den Einsatz von Assoziations-Medien eine durch Humor und Wiedererkennungseffekt vertraute Situation im Theaterraum.

²⁰⁷ BF S. 102

Die Ergebnisse der Analyse auf Textebene zusammenfassend, sind Merkmale wie durchgestrichene Textstellen, für Dritte nicht nachzuvollziehende Verweise auf zitierte musikalische Elemente und offensichtlichen „Fehlern“ der Text nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist. Formal teilt sich der Text in drei Ebenen, welche durch die Anwendung verschiedener Schriftarten ersichtlich werden: Der Haupt- oder Figurentext ist in Times New Roman Standard, Nebentexte wie Regieanweisungen, Figurennamen und technische Anweisungen in Times New Roman kursiv gehalten. Zusätzlich wird – in den ersten Szenen – der LED-Text, in der Schriftart Courier New mit den Anmerkungen „blinkend“, „in Schleifen“ oder „durchlaufend“ in der Stückfassung geführt. Nebentexte nehmen einen hohen Anteil am Gesamttext ein, da beispielsweise Regieanweisungen sehr ausführlich beschrieben sind. Eine Rekonstruktion der gesamten Aufführung wird dadurch möglich und angesichts der eingangs gestellten Gattungsfrage nähert sich die Stückfassung einem Regiebuch. Die Namen der Schauspieler sind Bestandteil des Nebentextes und ersetzen die Figurennamen. Diese Eigenheit beschränkt sich nicht nur auf den Nebentext, sondern wirkt sich auch im Haupttext aus, wenn sich die Schauspieler in ihrer Figurenrede auf sich selbst beziehen oder sich mit ihren realen Namen auf der Bühne ansprechen.

Zudem findet sich das aus der künstlerischen Avantgarde entnommene postdramatische Element der Schrift auf der Bühne auch in der Inszenierung von *Berlin Alexanderplatz* wieder. Einerseits durch das Requisit der Zeitung *Berliner Morgenpost*, in dieser vom Tod Miezes berichtet wird, aber auch durch den Einsatz der Plastiktasche des Textilherstellers *Vögele*, mit diesem er an die Assoziationsbereitschaft des Publikums appelliert, da die Szene in Verbindung mit dem vorangegangenen Vergewaltigungsakt Minnas durch Biberkopf steht. Das Element der Schrift auf der Bühne ist zudem auch stellenweise vertretend für die Erzählerstimme zu nennen: Ausschnitte der Vorreden des Erzählers wie auch die Überschriften im Roman scheinen auf der verwendeten LED-Leiste auf und übernehmen somit die Rolle des Erzählers. Ferner ist auch das Beispiel des Briefes, welcher die Information zum Beruf Miezes übermittelt, als Erzählinstanz zu betrachten.

5.2. Sprache

Pfister geht in seinen Abhandlungen zur dramatischen Sprache von einer Überlagerung zweier Ebenen aus. In erster Ebene vergleicht er die dramatische Rede mit der alltäglichen Rede, welche „das Moment der situativen Gebundenheit an das *hic et nunc* der Gesprächsteilnehmern gemeinsam“²⁰⁸ haben. Die dramatische Rede wird zusätzlich durch den Faktor des Publikums ergänzt. „Dies bedeutet, dass hier zu allen direkten Dialogteilnehmern noch ein weiterer Beteiligter tritt, der schweigt, aber doch wichtig ist, denn alles, was im Theaterdialog gesagt wird, zielt auf ihn und soll auf sein Bewusstsein wirken“²⁰⁹

Wie in der vorliegenden Arbeit bereits aufgegriffen wurde, sind die sprachlichen Verfahrensweisen in Döblins *Berlin Alexanderplatz* in der Anwendung von Techniken wie des Bewusstseinsstrom oder Inneren Monologe signifikant für den modernen Roman des 20. Jahrhunderts. Ebenfalls ist die filmische Schreibweise, welche den Grundlagentext bereits in Erzählerrede, Regieanweisung sowie Monologe und Dialoge teilt, in diesem Zusammenhang wiederholt zu erwähnen.

Die Analyse der Bühnenfassung Frank Castorfs soll sich in Bezug auf die Sprache deshalb weniger auf die wiederholte Darstellung der sprachlichen Eigenheiten des Ausgangstextes beziehen, da der sprachliche Stil des Romans in der Forschung wie auch in vorliegender Arbeit bereits zu Genüge Erwähnung fanden. Vielmehr soll an dieser Stelle der Aspekt der Sprache in seiner kommentierenden Funktion der Bühnenfassung in Bezug auf die Romanfassung dargestellt werden. Dabei zeichnen sich insbesondere die Sprachverwendung und das humoristische Moment heraus. Während sich die Sprachverwendung auf den Vorlagentext bezieht und als Kommentar Castorfs auf die gegenwärtige Verwendung von (Alltags-) Sprache zu betrachten ist, entsteht das Moment des Humors mit den Elementen Ironie und Slapstick durch die Schaffensweise und –ästhetik des Regisseurs Frank Castorfs. Ironie und Slapstick sind zudem signifikante Theaterzeichen der Postdramatik, wie von Lehmann formuliert und Teil des bei Castorf angewendeten Elements der Überfülle, wie im Kapitel zu seiner Theaterarbeit beschrieben.

²⁰⁸ vgl. Pfister: Das Drama. S. 149.

²⁰⁹ Ebd.

5.2.1 Sprachverwendung

„Das Buch ist ein Monument des Berlinischen [...] Berlin ist sein Megaphon“²¹⁰, stellte bereits Walter Benjamin fest. Durch den Einsatz verschiedener Sprachen (und diesen ist auch die Werbesprache, Bibelzitate, das gesamte sprachliche Montageverfahren immanent), baut Döblin durch seine Überlagerungen die Vielschichtigkeit einer Großstadt. Auch auf sprachlicher Ebene findet in der Bühnensfassung eine Aktualisierung in Anspielung auf gesellschaftspolitische Gegebenheiten statt:

Schon Döblin spielt mit der Berliner Mundart, welche auch bei Castorf übertragen wird. Zur bei Döblin verwendeten Jüdischen Sprache²¹¹ wird bei Castorf zusätzlich Russisch, Kroatisch und Schweizerdeutsch²¹² als Sprache der Prostituierten eingebaut. Letzteres ist als geographische Bezugnahme der Uraufführung im Schauspielhaus Zürich 2001 zu erklären, Russisch und Kroatisch arbeiten das Thema der Migration in die Stückfassung mit ein, da mit Jiddisch kein Bezug zur Gegenwart mehr zu erzielen ist.

Als Beispiel wird hier eine Schweizerszene²¹³ angeführt, welche auch aufzeigen soll, dass die Verwendung von Sprache bei Castorfs Inszenierung nicht unkommentiert bleibt, sondern sich selbst thematisiert²¹⁴:

TRYSTAN

Kapitalischesäu. [...] Grusig! Grusig! Niä me mit eu. Niä me. Nia! Dräckpack.
Supergeils, wuh! Vogtherrämachdräckpack! pfui!

LUDMILLA

Unterbricht
TRYSTAN TRYSTAN. Isch doch alles wurscht, isch doch alles wurscht!

TRYSTAN

Merkt, dass LUDMILLA schweizerdeutsch spricht, dreht sich zu ihr um
Erfreut, freundlich, interessiert, mit deutlich schweizerischem Akzent
Hä! Du, du kannst Schweizerdeutsch. [...] Woher kommst du? Bist du schon lange in der Schweiz?

Die im Roman überwiegende Dialogform nähert sich stark einer dramatischen Redeweise an. Demnach begünstigt die wie schon erwähnte dialogische Rede, die auch Bestandteil der filmischen Schreibweise Döblins ist, die Übertragung in die Bühnensfassung. Die Sprache der Figuren Döblins folgt ihrem Milieu entsprechend. So ist der Roman wie auch der Theatertext eine sprachliche Widerspiegelung des Huren- und Verbrechermilieus in Berlin.

²¹⁰ Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“ S. 111.

²¹¹ In der Forschung konkret als Jiddisch bezeichnet.

²¹² Anm. Die Schweiz ist für Castorf das „Zentrum des Deutschtums, oder des Reichtums in Europa“ In: http://blog-volksbuehne.de/system/files/Castorf_Schwarzer_Engel.pdf (letzter Zugriff 19.04.2010).

²¹³ BF S. 138.

²¹⁴ Thematisierung der Elemente: vgl auch Figurennamen

Fasst man die sprachlichen Merkmale bei Castorf zusammen, ist festzustellen, dass sich durch Sprache die einzelnen Theater Elemente häufig selbst thematisieren. Besonders auf sprachlicher Ebene nimmt Castorf gesellschaftspolitische Gegebenheiten in seiner Inszenierung auf. Zwar wird der Berliner Dialekt beibehalten, das Jüdische wird jedoch durch Russisch, Kroatisch und Schweizerisch ersetzt. Die Figuren sprechen in Roman wie Theatertext eine ihrem Milieu entsprechende Sprache.

Die Selbstthematisierung einzelner Theater Elemente ist ausgehend von den theatertheoretischen Grundlagen bei Castorf zum einen als Verdeutlichung des Gesagten und Gespielten zu betrachten, zum anderen ist für den Regisseur auch stets der Bezug zur Gegenwart und somit gegenwärtiger (alltagspolitischer) Themen zu interpretieren, da er die Bühne als Sprachrohr und Sender²¹⁵ nutzt.

5.2.2 Ironie, Humor und Slapstick

Ironie, Humor und Slapstick sind ein wesentlicher Teil der Inszenierung von Brüchen und Umschlagsmomenten bei Frank Castorf und werden von Lehmann als ein Theaterzeichen der Postdramatik gekennzeichnet. Der Regisseur bezeichnet die Ironie als

ein probates Mittel gegen die Pseudogewissheit [...] Humor relativiert die Pathetik des Menschen. Ausgehend davon, dass Ironie „nicht nur als eine Form der Leichtigkeit, sondern auch im Kierkegaardschen Sinn zu betrachten [ist], dass man die Sachen, wie sie sind, auch verlachen kann, dass man sie ganz anders darstellen kann, dass man sie verrätseln kann, dass man nur ein Leben hat und zu dem gehört auch das Lachen.

Castorfs Konzept von Ironie und Slapstick folgt auch seiner Grundannahme der herrschenden deutschen Humorlosigkeit.²¹⁶ Weiters geht Castorf davon aus, „dass Menschen, wenn sie anfangen zu lachen, sich besser verstehen, für eine bestimmte Zeit.“²¹⁷ Humor und Slapstick tragen somit als wichtiges sprachliches Element zur Dynamik der Inszenierung bei. Nachfolgendes Exempel wurde aus der Bühnenfassung selektiert und steht stellvertretend für die sprachliche Ebene von Humor.

33. SZENE: Auto 3 / Aufbruch nach Freienwalde²¹⁸

TRYSTAN

packt BIBI am Kragen

laut:

Kiek doch mal richtig rin, Mieze! Kuck dir det doch mal an!

²¹⁵ vgl. die Ausführungen zum politischen in Castorfs Theater im 3. Kapitel vorliegender Arbeit.

²¹⁶ Erken: Ein Schuss Anarchie. In: Fiebach: Manifeste europäischen Theaters. S. 443.

²¹⁷ http://blog-volksbuehne.de/system/files/Castorf_Schwarzer_Engel.pdf (letzter Zugriff: 19.04.2010)

²¹⁸ BF S. 197.

Zieht BIBI an MARC vorbei und schleudert sie Richtung Container zu Boden, geht zurück zum Reifenwechsel.

BIBI

schreit

Mensch, Karl, hast n Rad ab?

TRYSTAN

laut

Ja, hab ich!

zu sich

Siehste doch, du blöde Kuh!

Slapstick-Einlagen sind auf Textebene nicht festzustellen und werden durch die Improvisation der Schauspieler eingefordert. Dadurch sind sie veränderbar und können durch ihre Flexibilität situationsgemäß angepasst werden. Eine Differenzierung von geplanter und ungeplanter Slapstick-Einlage ist somit für den Rezipienten nicht mehr möglich. Als Beispiel für einen Slapstick Moment ist auf die 23. Szene zu verweisen, welche im Kapitel *Einverleibungen* in der „Grillszene“ zitiert wird.

5.2.3 Beiseite Sprechen

Zur Vollständigkeit der Darstellung von Sprachlichkeit in der vorliegenden Untersuchung ist auch das Beiseite Sprechen der Figuren zu erwähnen. Das sprachliche Element des Beiseite Sprechens ist als eine sprachliche Konsequenz der Übertragung vom Roman in den Theatertext zu interpretieren. Dabei wird das stilistische Mittel des Inneren Monologs, wie er im Roman Anwendung findet, zum Beiseite Sprechen im Theatertext. Exemplarisch wird hier die 37. Szene zitiert. Als weiteres Beispiel gilt auch die 33. Szene (Aufbruch nach Freienwalde), welche auf der vorhergehenden Seite bereits erwähnt wird.

37. SZENE: Diagnose / Morphinum²¹⁹

MAX kommt wieder raus:

MAX

Sehn Sie, ich bin schon tot, man muss das Leben nicht zu schwer nehmen und den Tod auch nicht. Man kann sich alles erleichtern. Wie ich genug hatte und krank wurde, was hab ich gemacht? Meinen Sie, ich werde warten, bis ich mich durchliege? Wozu? Ich habe die Morphinumflasche neben mich stellen lassen, und dann habe ich gesagt, man soll Musik machen, Klavier spielen, Jazzmusik, die neuesten Schlager

MUSIK: Wild at heart No. 3

Zusammenfassend ist auf sprachlicher Ebene das Ergebnis festzuhalten, dass in der Bühnenfassung die von Döblin noch verwendete Jüdische Sprache von Castorf in Kroatisch,

²¹⁹ BF S. 225.

Russisch und Schweizerdeutsch transformiert wird. Damit bewirkt er eine Aktualisierung der gesellschaftlichen Sprachverhältnisse auf der Bühne. Humor, Ironie und Slapstick sind bei Castorf als dynamisches Element einer Inszenierung zu betrachten. Slapstick-Einlagen sind in der Textfassung nicht beschrieben und öffnen aufgrund ihrer Veränderbarkeit und Flexibilität einen Improvisationsspielraum für die Schauspieler.

5.3 Personal, Figur und Körper

Im Gegensatz zu einer weit verbreiteten Konvention ist in der Dramenanalyse von einer dramatischen *Figur* die Rede. Von Bezeichnungen wie Person oder Charakter ist deshalb Abstand zu nehmen, „um der Tendenz dramatische Figuren wie Personen oder Charaktere des realen Lebens zu diskutieren schon terminologisch entgegenzuwirken und so die ontologische Differenz zwischen fiktiven Figuren und realem Charakter zu betonen.“²²⁰ Castorf wirkt dem dramenanalytischen Konzept bewusst entgegen, indem er die Grenzen zwischen Personal und Figur verschwimmen lässt. Einerseits wird dies in seiner Bühnenfassung durch die Bezeichnung der Figuren mit dem Namen der Schauspieler vollzogen, andererseits bricht er die Figurenillusion durch die inkonsequente Ansprache der Figuren mit ihren realen Namen untereinander. Diese Auffälligkeit wurde bereits zusammenhängend im Kapitel Haupt- und Nebentext mit einem Beispiel dargestellt.

In der Theaterkonzeption Frank Castorfs ist, wie bereits im Kapitel zu Castorfs Theaterarbeit ausgeführt, hinsichtlich des figuralen Aspekts im Theatertextes der Bruch der Illusion von Bedeutung.

5.3.1 Figuren Konzeptionen

Durch die Theaterästhetik Frank Castorfs hat der theatralische Körper in Bezug auf Einsatz und Repräsentanz auf der Bühne eine neue Dimension erlangt. Der Körper dient nicht nur mehr als Mittel zur Darstellung im Sinne des Semiotischen Zeichensystems, wie schon bei Stanislawski und Meyerhold, sondern wird durch das Moment der „energetischen Aufladung“²²¹ ergänzt. „Während bei Geltung des Verkörperungsprinzips Körperlichkeit nicht als Materialität, sondern als Zeichenhaftigkeit, d.h. als Ausdruck von im literarischen Text des Dramas niedergelegten Bedeutungen konzipiert ist, tritt sie bei Meyerhold und

²²⁰ Pfister, Manfred: Das Drama. S.221.

²²¹ Vgl. Michalzik, Peter: Die sind ja alle nackt! Keine Angst, die wollen nur Spielen. Gebrauchsanweisung fürs Theater. Köln: Dumont 2009. S 142.

anderen Avantgardisten zuallererst als Materialität in Erscheinung.²²² Extase, Kontrollverlust und Sinnlichkeit – einschließlich der erotischen Komponente von weiblichen wie männlichen Körper auf der Bühne – gewinnen durch Castorf neue Dimensionen.

Das postdramatische Theater thematisiert immer wieder (Schmerz-)Grenzen - insbesondere in Bezug auf Einsatz und Repräsentanz des Körpers auf der Bühne und um die Abspaltung des Körpers aus der Sprache zu revozieren. Dies folgt dem, was Julia Kristeva das *Semiotische im Zeichenprozess* genannt hat.

Indem Gegenwart und Ausstrahlung des Körpers entscheidend werden, wird er in seiner Zeichenhaftigkeit vieldeutig bis zur unauflöselichen Rätselhaftigkeit. Intensität und Turbulenz des Theaters können ebenso in „tragische“ wie in heitere und lustvoll-ekstatische Gestaltung münden. Die anhaltende Konjunktur eines vom Rhythmus, Musik und erotischer Körperlichkeit getragenen, aber mit der Semantik des Sprechtheaters durchsetzten Tanztheaters ist nicht umsonst eine signifikante Spielart des postdramatischen Theaters.²²³

Ein Übergang zwischen sexueller und ästhetischer Körperlichkeit auf der Bühne wird durch das *Erotische Theater* definiert. Nach Wolfgang Beck²²⁴ ist eine präzise Definition des Terminus des erotischen Theaters schon allein aufgrund des dehnbaren Begriffes der *Erotik* und einer dem historischen Habitus variabel verschiebbare Begrifflichkeit von Sexualität, Pornographie, sexueller Liebe, Körperbildern etc... unmöglich. Sexualität selbst wie auch ihre künstlerische Ausdrucksform kann nicht unabhängig vom Moralkodex der Entstehungszeit betrachtet werden. Dem zu Folge muss bei der Bestimmung des erotischen Theaters immer wieder der Zeitgeschmack, Moralvorstellungen der Autoren wie ihres Publikums in Betracht gezogen werden. Erotisches Theater ist letztendlich das, was die Zeitgenossen dafür halten. Die Intention Erotischen Theaters reicht von programmatischer Darstellung der Sinnesfreuden über Gesellschafts- und Moralkritik bis zu sozialer und politischer Satire. Diese Intentionen lassen sich auch mit jenen aus dem Theater Frank Castorfs verbinden.

Lenkt man den Fokus nun auf die Konzeption der Figuren in Döblins *Berlin Alexanderplatz*, sind die Ausführungen Andreottis²²⁵ hilfreich. Wie in folgendem Textbeispiel ersichtlich wird, konzipiert sich die Figurengestaltung in Döblins Text durch das Paradigma des Schlagens²²⁶ als ein kollektives Grundverhalten der Figuren, das sich in einzelnen Gesten ausdrückt. „Von ihm aus werden die einzelnen Figuren (indem sie sich an den Schlägen der

²²² Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 137.

²²³ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 163 – 164.

²²⁴ Beck, Wolfgang: *Erotisches Theater*. In: Brauneck: *Theaterlexikon*. S. 321.

²²⁵ Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in die Textanalyse*. Bern und Stuttgart: Haupt 1983.

²²⁶ wuchten, hauen, eins auf den Kopf kriegen

Dampframme erfreuen) in eine vielschichtige paradigmatische oder gestische Reihe (wuchten, hauen usw. als Gesten) miteinbezogen und dadurch selber kollektiviert resp. entpersönlicht.²²⁷

Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampframme. Sie ist ein Stock hoch, und die Schienen haut sie wie nichts in den Boden. [...] Die Menschen gehen in Mänteln. Wer einen Pelz hat, trägt ihn, wer keinen hat, trägt keinen. Die Weiber haben dünne Strümpfe und müssen frieren, aber es sieht hübsch aus. Die Penner haben sich vor der Kälte verkrochen. Wenn es warm ist, strecken sie wieder ihre Nasen raus. Inzwischen süffeln sie doppelte Ration Schnaps, aber war für welchen, man möchte nicht als Leiche drin schwimmen.
Rumm rumm haut die Dampframme auf dem Alexanderplatz. Viele Menschen haben Zeit und gucken sich an, wie die Ramme haut

Durch diese Kollektivierung wird die Individualität und Autonomie und damit das konstante Ich der Figuren aufgelöst. Eine traditionelle, feste Figurengestaltung wird somit von einer entpersönlichten abgelöst. Andreotti spricht an dieser Stelle von einer „gestisch montierten“ oder „gestischen“ Figurenkonzeption.²²⁸ Der Terminus der *gestisch montierten Figurenkonzeption* leitet sich unmittelbar vom Begriff der Gestusmontage ab, da der Gestus als neuer Zeichentypus ins Zentrum des Textes rückt, von dem aus ein verändertes Zeichen, die montierte Figur aufgebaut wird.²²⁹

Schon der vom Verleger eingeforderte Untertitel des Romans *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* impliziert eine Individualisierung via Typisierung, auch wenn sich beide Phänomene im Grundsatz ausschließen.²³⁰ Schärf konstatiert einen Identifikationsmechanismus, der durch die Typisierung hindurch funktioniert, und zwar aufgrund des Zusammenwirkens aller Stilmittel in einer den Roman grundierenden Mentalitätsschicht.²³¹

5.3.2 Figuren-Beschränkungen

In Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* gibt es zahlreiche Nebenfiguren, die in keinerlei Zusammenhang mit dem Verlauf der Handlung stehen. Die Reduktion des umfangreichen Personals, welches bei Döblin auch unabhängig von der Handlung auftritt, erfolgt bei Castorf auf die handlungstragenden Figuren, welche im Folgenden genannt werden. Figurenbeschreibungen finden sich in den meisten Sekundärwerken zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* und sind im Kontext der Romandramatisierung nur von marginalem Interesse, da sich die vorliegende Untersuchung auf eine Textinterpretation der Bühnenumfassung

²²⁷ Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur. S. 28.

²²⁸ Vgl. ebd.

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Vgl. Schärf, Christian: Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. S. 23.

²³¹ Ebd.

beschränkt. In der Stückfassung wird die Übertragung der Figurencharakteren und der physiognomischen Aspekte nicht ersichtlich, da in den Nebentexten keine Beschreibungen zu den Figuren aufscheinen. Zur spezifischen Analyse der Figuren müsste deshalb die Aufzeichnung der Aufführung auf DVD hinzugezogen werden, was sich von der Textanalyse jedoch entfernen würde. Im Allgemeinen findet eine Beschränkung der Figuren bei Castorfs statt. Franz Biberkopf (Max Hopp), Mieze (Bibiana Beglau), Reinhold (Marc Hosemann), Pums (Michael Schweighöfer), Zannowich (Axel Wandtke), Karl (Trystan Pütter), Eva (Iris Minich), Herbert (Alexander Scheer), Cilly (Jeanette Spassova) und Trude (Ludmilla Skripkina) sind jene Figuren, die aus der umfangreichen Belegschaft in Döblins Roman von Castorf in die Bühnenfassung übertragen wurde.

5.3.3 Figuren- und Körperbilder

Eine Analyse der Übertragung von Figuren- und Körperbildern der Romanfassung Döblins in der Spielfassung Castorfs soll im nachfolgenden Kapitel erfolgen.

Frank Castorf arbeitet mit den körperlichen Bedingungen, die eine Figur auf der Bühne hervorbringen kann. Einerseits das Geschlecht des Schauspielers/der SchauspielerIn, welches sich als semiotischer Körper auf der Bühne abbildet und fortfolgend das Spiel damit durch den Wechsel der Schauspieler für eine Rolle. Daraus resultiert eine drastische Markierung von weiblichen oder männlichen Körpern, welche mit verschiedenen Auffassungen eine Rolle verstehen und verkörpern.²³²

Ein wichtiger Aspekt in der Inszenierung Castorfs ist die Körperlichkeit des Protagonisten Biberkopfs. Durch den Verlust seines Armes, wird eine Kastration und Hilflosigkeit impliziert, welche auf sein sexuelles Versagen zu Beginn der Handlung hinweist. Dem entgegen ist Biberkopf stets versucht, aus dem Bild des Unselbstständigen auszubrechen und seine Autonomie zu beweisen. Dies wird in der angeführten Boxszene ersichtlich, in der auch eine Thematisierung des Körpers stattfindet:²³³

MARC

Du, Franz, ick, ick möchte mal, ick möchte mal deine Wunde sehen.

MARC knöpft MAX Jacke und Hemd auf, steckt seinen Kopf darunter, arbeitet sich vor bis zum Armstumpf.

MARC

Uuuuuhh! Ey Franz, echt eklig.

²³² vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 150.

²³³ BF. S. 108.

zieht Kopf wieder aus Hemd raus.

[...]

Du, trägst du immer den Ärmel in der Tasche? Steckst du immer rein oder ist der angenäht?

MAX

Ne, den steck ich immer rein.

[...]

MARC

Musste aber uffpassen, dass du nischt in die rechte Hand steckst. Nachher kann man da leicht was klauen. Sag mal, wie machst du eigentlich mitm Paletot, det muss doch ganz unbequem sein.

lacht

Zwee leere Ärmel.

[...]

MARC

Det wirste noch merken, wird nich schön sein. Kannste dir eigentlich nicht ein künstlichen Arm koopen, wenn einer das Bein ab hat, macht er sich doch ooch en falschet an. Weil er sonst nicht loofen kann. Kann man sich een falschen Arm anschnallen, sieht besser aus.

Wie auch schon im Kapitel *Sprache* festgestellt, wird nicht nur die Sprachverwendung, sondern auch der Körper im Dialog der Figuren zum Thema.

Allgemein ist die Thematisierung von Sexualität und Geschlechtlichkeit auf der Bühne des Regisseurs charakteristisch und dem der Theaterästhetik Castorfs charakteristischen Element der Provokation und Irritation unterzuordnen.²³⁴

5.3.3.1 Frauenbilder

Der provokativ-irritierende Moment schlägt sich auch in der Darstellung und dem Auftreten der Frauenfiguren nieder: Das Spiel mit Nacktheit und Obszönität an den Grenzen zu Pornographie und mit dem Körper der Frau als Objekt der Schaulust (Skopophilie) ist Bestandteil des Bühnengeschehens. Gleichermaßen erfährt die Frau auf der Bühne aber auch eine sinnliche Dimension. Requisiten wie High Heels oder Designerkleid verstärken die Weiblichkeit auch wenn Castorf in seinen Inszenierungen mit einem vermeintlich entwerteten Frauenbild spielt. Ihre Attitüde wird durch den Stimmmodus zwischen Quietschen und Kreischen und einer undeutlichen Aussprache. Ein Akzent, der auf ein aktuelles (welt-)politisches Ereignis anspielt als sprachliches Charakteristikum sind bei Castorf nicht selten. Diese Darstellung der weiblichen Figur wie sie bei Castorf zu finden ist, korreliert mit dem Gebrauch des Weiblichen bei Döblin. Bereits 1924 äußerte sich Alfred Döblin in einem

²³⁴ Anm.: In einer seiner ersten Inszenierungen „Nora. Oder ein Puppenheim“ 1985 am Theater Anklam löste Castorf einen großen Skandal aus, als er eine Darstellerin auf der Bühne ihren Kollegen oral befriedigen ließ. 1996 spielte er in seiner Inszenierung *Des Teufels General* an der Volksbühne am Rosa-Luxemburgplatz auf die Homosexualität der Nazis an.

Aufsatz zu seinem Roman *Berge, Meere und Giganten* zu seinen Frauenfiguren folgendermaßen:

„Sie waren mir einfach nicht wichtig genug. Dazu tut sich leicht, wo Frauen auftauchen, die Idylle oder Psychologisches, Privates auf; sie sterilisieren das Epische. Man muss sie anders nehmen, wenn man sie episch heranziehen will. Man muss ihnen die Giftzähne brechen, das Süße, Wichtiguerische, Kleinzänkische, Interessante an ihnen erst einmal zerknacken. Dann bleibt die richtige Frau übrig. Nicht mehr das eigenbrötlerische Outsider-Ding, sondern das simple elementare Biest, die andere Artung Mensch, Mann-Weib. Denn man muss bedenken, dass die Frau noch anders tut als wie die entartete Frau „lieben“, nämlich wie ein Mann fressen, saufen, krank sein, böse und zahm sein. Ich kam beim Schreiben einigermaßen ohne die Frau aus. Ich musste meine Männer davor schützen, durch sie lächerlich und dämlich gemacht zu werden, wie nun einmal „liebende Wesen“ werden.“²³⁵

Erwähnenswert ist an dieser Stelle auch die konkrete Beschreibung der Frauenfiguren bei Döblin, welche Castorf in der szenischen Darstellung unberücksichtigt ließ.

Döblin beschreibt die Frau – hier eine Prostituierte – folgendermaßen:

Sie war dick und langsam, klein, er musste ihr erst die drei Mark geben, die legte sie sorgfältig in die Kommode, den Schlüssel steckte sie in die Tasche [...] Das schwammige Weib lachte aus vollem Hals. Sie knöpfte sich oben die Bluse auf. Es waren zwei Königskinder, die hatten einander so lieb. Wenn der Hund mit der Wurst über'n Rinnstein springt. Sie griff ihn, drückte ihn an sich. Putt, putt, putt, mein Hühnchen, putt, putt, putt, mein Hahn. Bald darauf hatte er Schweißtropfen im Gesicht, er stöhnte.²³⁶

Durch die körperlichen Herausforderungen, die Castorf an seine Darstellerinnen stellt, wird von allen Darstellern eine ausgeprägte körperliche Fitness abverlangt. Dies erklärt die meist sehr einheitliche körperliche Erscheinung der DarstellerInnen und der Bedeutungslosigkeit von Figurenbeschreibungen in den Grundlagentexten für die Umsetzung auf der Bühne.

5.3.3.2 Der abwesende Körper

Eine Fragestellung, welche aus den ästhetischen Verfahrenssätzen des postdramatischen Theaters entsteht, ist die Frage nach dem Umgang mit dem Abwesenden, dem Toten oder dem, was nicht mehr vorhanden ist. Das postdramatische Theater verhüllt die Tatsache der Vergänglichkeit des Körpers nicht, sondern betont es. Das Zeigen eines leblosen Körpers wird hier als sozialer Prozess gesehen, da er den Wandel der sozialen Wirklichkeit aktualisiert.²³⁷

Zu verweisen ist an dieser Stelle auch auf Heiner Müllers Inszenierung von „Auftritt der Toten“ in diesem die Themen der Behausung, Behaustheit und Unbehaustheit der Figuren thematisiert werden.

²³⁵ Bemerkungen zu *Berge, Meere und Giganten* In: Döblin, S. 355.

²³⁶ RF, S. 33f.

²³⁷ vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 397.

In Castorfs *Berlin Alexanderplatz* wird diese Betrachtungsweise in der Darstellung des leblosen Körpers Miezes aktuell. Ein exemplarisches Textzitat hierzu ist im späteren Kapitel *Geschichte und Handlung* vermerkt.

Wesentlich ist hier auch die bei Döblin vorgegebene Identität und Austauschbarkeit der Figuren. Zum einen Mieze, eigentlich Emilie, von Eva als Sonja getauft und bei Biberkopf Mieze genannt oder auch Eva, eigentlich ebenfalls Emilie, die ihren Namen Eva behält. Das Spiel mit den Namen weist auf einerseits auf eine Mit-Teilung der jeweiligen Schicksale hin, andererseits wird die inflationäre Wertigkeit von Frauen (hier: Prostituierte) verdeutlicht.

²³⁸**MAX**

optimistisch, freudig

Ick hab doch Mieze. Ist ein braves Mädél, ein braves Mädél. Die hiess früher Sonja und verdient gut. Sehr sehr braves Mädél.

²³⁹**BIBI**

Ick bin Sonja Parsunke aus Bernau.

Castorf übernimmt die aus der Vorlage existierenden Identitäten in seine Stückfassung auf (Irritation des Publikums) und ergänzt die Figurenvielfalt mit den realen Namen der Schauspieler, sodass eine klare Übersicht der Figuren nicht mehr möglich wird. Da in der Textfassung die jeweiligen Figurennamen mit dem Namen des Schauspielers ersetzt sind, ist von der Textebene ausgehend, eine klare Strukturierung unmöglich. Zur Aufschlüsselung der Figuren müsste die Videoaufzeichnung des Aufführungsmitschnittes berücksichtigt werden.

5.3.3.3 Einverleibungen

Zur Körperlichkeit im postdramatischen Sinne zählt nach Lehmann auch der Vorgang der „Speisung des Körpers“²⁴⁰ auf der Bühne. In Castorfs Inszenierung implizieren die Speisungsvorgänge einerseits das Moment des Slapsticks, wenn Herbert auf der Bühne auf dem Griller Würstchen brät und dem Publikum eine interaktive und ironisch-versöhnliche Speisung anbietet. Den Slapstick-Moment erfährt diese Szene durch das Missgeschick der hängengebliebenen Grillgabel, welche den Grillrost in die Höhe schleudert und zur Folge die Würstchen auf dem nassen Bühnenuntergrund liegen, ehe sie von Herbert wieder zurück auf den Grillrost gelegt werden. In der selben Szene stopft Max Hopp während einer

²³⁸ BF S. 115.

²³⁹ BF S. 98.

²⁴⁰ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 165.

Gesangseinlage Bibiana Beglau ein Würstchen in den Mund und stellt dadurch die Speisung eines theatralischen Körpers da.

23. SZENE: Besäufnis mit Mieze²⁴¹

[...]

(BIBI trinkt und spuckt in dünnem Strahl MAX ins Gesicht).

Beide drehen sich, einander zugewandt langsam im Kreis)

MAX streckt BIBI das Würstchen hin, sie schnappt danach wie ein Tier, beisst ab, behält alles im Mund.

BIBI singt weiter.

MAX stopft ihr die Wurst ganz rein.

Neben dem Moment des Slapsticks soll die Speisung des Körpers bei Castorf auch die Ebene der Realität erfahren, die er in seine Szenen mit hinein nimmt. So essen und trinken die Schauspieler in der Bühnenkneipe und stellen dadurch einen natürlichen Aspekt menschlichen Verhaltens durch die Befriedigung seiner elementaren Bedürfnisse dar. Im Roman wird der Vorgang der Speisung im Gegenteil zur Bühnenfassung nicht im geringsten zelebriert. Dennoch kommt das Motiv von Essen und Trinken meist durch den Schauplatz „Aschingers“ vor, es wird Bier und Milch getrunken und Fleisch gegessen.

Dass Milch ein hochwertiges Nahrungsmittel ist, wird wohl nicht ernstlich bestritten werden, für Kinder, besonders für kleine Kinder. [...] Eine von ärztlichen Autoritäten allgemein anerkannte, leider aber nicht gewürdigte Krankenkost ist zum Beispiel Hammelfleisch. Also nichts gegen Milch. Nur darf natürlich diese Propaganda nicht plumpe, abwegige Formen annehmen. Jedenfalls, denkt Franz: Ich halte mir an Bier; wenn es gut gelagert ist, lässt sich gegen Bier nichts sagen.²⁴²

Das Motiv der Einverleibung ist somit ein eher an die Bühnenfassung gebundenes und von der Darstellung abhängiges theatralisches Element und nimmt durch den Aspekt des Gewöhnlichen und als existenzielle Komponente der Notwendigkeit zum Überleben der Figuren im Roman eine weniger auffällige Rolle ein.

In der Interpretation der Szene ist die Intention Castorfs, Handlungen und Motive aus dem Roman zwar getreu dem Original in die Bühnenfassung zu übertragen, durch den Medienwechsel erfolgt allerdings auch eine Verschiebung von Schwerpunkten und Wichtigkeiten der verschiedenen Handlungen und Motive. Dies lässt sich nicht nur aus den Veränderungen durch die Gattungsübertragung, sondern auch durch Castorfs Arbeitsweise in Bezug auf den Aspekt der Handlung, welche im nächsten Kapitel analysiert wird, ableiten.

²⁴¹ BF. S. 124.

²⁴² RF. S. 183.

5.4 Geschichte und Handlung

Die *Geschichte* eines Dramas ist „das Gerüst der invarianten Relationen, das allen realisierten und möglichen Darstellungen gemeinsam ist“²⁴³. In diesem Sinn ist auch die Angabe des Inhalts der Geschichte auf der Bühne und weniger der paraphrasierte dramatische Text selbst, zu verstehen.²⁴⁴ „Die Kategorie der Geschichte ist auf der Ebene des Dargestellten, nicht auf der Ebene der Darstellung situiert; die Geschichte liegt als das Präsentierte der Darstellung zugrunde und kann vom Rezipienten aus der Darstellung rekonstruiert werden.“²⁴⁵

Pfister weist mit der Definition des Begriffs der „Handlung“ auf seine Doppeldeutigkeit hin, da zum einen „die einzelne Handlung einer Figur in einer bestimmten Situation“²⁴⁶ als auch auf den „übergreifenden Handlungszusammenhang des ganzen Textes verwiesen werden kann.“²⁴⁷ Der Handlungszusammenhang steht in Abhängigkeit mit der Aneinanderreihung von Handlungen, welche von Pfister im Einzelnen als „Handlungssequenz“ bezeichnet wird. In Anbetracht der vorliegenden Romandramatisierung ist eine Untersuchung der Handlungszusammenhänge und Handlungsunterschiede von Interesse. Dabei werden die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Handlungsverläufen von Textvorlage und Textadaptierung analysiert.

Die Bedeutung der Arbeitsweise des „Stückezertrümmerers“ Frank Castorf, wie in früheren Kapiteln dargestellt wurde, soll an dieser Stelle berücksichtigt werden. Insbesondere in Anbetracht von der von Lipinski formulierten Feststellung, dass eine Romandramatisierung als Interpretation und Kommentar zum Grundlagentext²⁴⁸ zu betrachten ist, lässt möglicherweise Rückschlüsse auf die Arbeitsweise Castorfs zu:

Castorfs Methode heißt, Schwerpunkte zu setzen, das Wichtigste herauszuarbeiten und die Romane in Einzelteile zu zerlegen, um die interessanten Bestandteile neu zusammenzustellen.

Da kann man natürlich sagen, dass da eine Zertrümmerung stattfindet. Und da unterscheiden sich die Betrachtungsweisen, manche sehen nur Zerstörung, und manche sehen, wie aus den Trümmern etwas Neues entsteht.²⁴⁹

Castorfs Text ist wesentlich stärker auf die Person Franz Biberkopf und dessen direktes Umfeld konzentriert. Handlungsstränge und Figuren wurden gestrichen und die Handlung ist

²⁴³ Ebd. S.266.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Pfister, Manfred. Das Drama. S. 269.

²⁴⁷ ebd. S. 269.

²⁴⁸ Vgl. Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme

(<http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/>) Letzter Zugriff: 15.06.2010)

²⁴⁹ Es gibt zu wenige Anarchisten. S. 449.

stärker in sich gebunden. Die Szenen gehen oft direkt ineinander über, wobei die Szenenfolge sich hier nur lose an der Kapiteleinteilung des Romans orientiert.

In der Dramatisierung wird der Handlungsverlauf im Verhältnis zur Romanvorlage in manchen Handlungssträngen verkehrt: Zuerst in der 31. Szene²⁵⁰ lesen Franz und Reinhold in der Berliner Morgenpost den Mord an einer Prostituierten (Mieze) in Freienwalde, in der 32. Szene tritt Mieze beim Maskenball auf und erst 2 Szenen später, in der 35. Szene erfolgt der (Sexual-) Mord an Mieze durch Reinhold auf der Bühne, wo Mieze bis zum Schluss des Stückes „tot“ am Boden liegt, respektive von Franz über die Bühne geschleppt wird. Parallel dazu sitzt die Figur Pums im oberen Bühnencontainer vor einem Fernseher und sieht sich die Serie „Miami Vice“²⁵¹ an.

Im Folgenden sollen nun zwei Beispiele aus der Bühnenfassung analysiert werden, welche die Kommentar- und Interpretationsfunktion in der Lesart des Grundlagentextes durch den Regisseur verdeutlichen sollen. Zu berücksichtigen ist in der Auswahl der Beispiele auch der intertextuelle und intermediale Umgang des Regisseurs mit dem verarbeiteten Material der Zitate.

5.4.1 Biblische Zitate: *Hure Babylon, Hiob und Opfer auf dem Berg*

Auffallend an der Romanadaptierung Castorfs ist die Beibehaltung der biblischen Zitate „Hiob“, „Hure Babylon“ und „Opfer auf dem Berg“, die als Motive bereits bei Döblin Verwendung finden und von Castorf weiter verarbeitet werden.

In Döblins Kapitel „*Gespräch mit Hiob, es liegt an dir, Hiob, du willst nicht*“²⁵² findet ein Dialog zwischen Biberkopf und Hiob statt. In Castorfs Bühnenfassung greift der Regisseur den Döblinschen Dialog in der 8. Szene auf. Nicht mehr Dialog zwischen Biberkopf und Hiob, sondern ein Monolog Herberts (Alexander Scheer) der mit der Selbstreferenz „Alexander“ ein schizophrenes Gespräch mit Hiob führt.

8.SZENE: Kneipe/Hiob²⁵³

[...]

ALEXANDER

Inneres Zwiegespräch, zwei Rollen im Wechsel:

-STIMME (kalt, nüchtern)

-ALEXANDER (*kränklich jammern, sich immer mehr in den Wahn steigern*)

STIMME beginnt:

[...]

²⁵⁰ BF. S. 186

²⁵¹ Ausführungen zu dieser Szene, siehe Kapitel *Postdramatische Intermedialität*

²⁵² RF. S. 143.

²⁵³ Bühnenfassung *Berlin Alexanderplatz*, S. 41.

Was quält dich am meisten Alexander? Dass du deine Söhne und Töchter verloren hast, dass du nichts besitzt,²⁵⁴ dass du in der Nacht frierst, deine Geschwüre im Rachen, an der Nase? Was, Alexander?

- Wer fragt?

- Ich bin nur eine Stimme?

- Eine Stimme kommt aus einem Hals.

- Du meinst, ich muss ein Mensch sein.

- Ja, und darum will ich dich nicht sehen. Geh weg.

- Ich bin nur eine Stimme, Alexander, mach die Augen auf, so weit du kannst, du wirst mich nicht sehen.

Ich will nur wissen, was dich am meisten quält.

Sind es deine Söhne, um die du jammerst?

- Für mich braucht keiner mehr zu beten, wenn ich tot bin. Ich bin Gift für die Erde. Hinter mir muss man ausspeien. Alexander muss man vergessen.

- Deine Töchter?

- Die Töchter, ah. Sie sind auch tot. Ihnen ist wohl. Sie waren Bilder von Frauen. Sie hätten mir Enkel gebracht, und weggerafft sind sie. Eine nach der anderen ist hingestürzt, als ob Gott sie nimmt an den Haaren, hochhebt und niederwirft, dass sie zerbrechen.

[...]

ALEXANDER

Stumm lag Hiob.

An diesem Tag heilten seine ersten Geschwüre.

STILLE

ALEXANDER nimmt kurzen, hastigen Schluck von MAX' Bier

Die Figur Herberts übernimmt an dieser Stelle den Dialog Biberkopfs aus dem Roman, Biberkopf sitzt in der Bühnenfassung neben Herbert und sieht als Außenstehender dem schizophrenen Geschehen zu. Im Text wird die Anwesenheit Biberkopfs durch die Regieanweisung *ALEXANDER nimmt einen kurzen, hastigen Schluck von MAX' Bier* verdeutlicht.

Eine Interpretation der Szene und den Wechsel der Figurenrede durch die Übertragung vom Roman in die Bühnenfassung ist als Entpersonifizierung der Figuren und Irritationsmittel in der Textarbeit Castorfs ebenso zu verstehen wie eine Verkörperung des psychologischen Zustands der Figur Biberkopfs in Anwesenheit seiner selbst aber durch den schizophrenen Monolog Herberts, der eine Innenschau der Verfassung des Protagonisten zur Sprache bringt. Das Motiv der *Hure Babylon* ist als biblische Allegorie für die Gegner der Gläubigen zu interpretieren. Während der Reformationszeit wurde die römisch-katholische Kirche unter anderem von Martin Luther als Hure Babylon bezeichnet. Die Hure Babylon nimmt in Döblins *Berlin Alexanderplatz* Macht über Franz Biberkopf ein, der erst durch seinen Tod von ihr erlöst wird. Ebenso wie das Hiob-Motiv wird die Hure Babylon von Castorf immer wiederkehrend aufgegriffen und persifliert.

²⁵⁴ In der RF heißt es: Was quält dich am meisten Hiob? Dass du deine Söhne und Töchter verloren hast, dass du nichts besitzt. Döblin: Berlin Alexanderplatz. S. 273

Im Kapitel „*Die Fliege krabbelt hoch, der Sand fällt von ihr ab, bald wird sie wieder brummen*“²⁵⁵ heißt es am Ende bei Döblin:

Trunken ist sie vom Blut der Heiligen, die sie zerfleischt. Das sind die Hörner, mit denen sie stößt, sie kommt aus dem Abgrund und führt in die Verdammnis, da sieh sie an, die Perlen, den Scharlach, den Purpur, die Zähne, wie sie sie fletscht, die dicken prallen Lippen, über die ist das Blut geflossen, damit hat sie getrunken. Hure Babylon! Goldgelbe giftige Augen, wampiger Hals! Wie sie dich anlacht.²⁵⁶

Bei Castorf wird die Überschrift des Kapitels in die LED-Leiste hineinmontiert und der Bibeltext als Dialog zwischen den Figuren übertragen:

BIBI

(mikroskopische Betrachtung)

Ne Fliege krabbelt und krabbelt und krabbelt und krabbelt auf dem Würstchen, der Ketchup rieselt von ihr ab, der macht ihr nichts aus, sie schüttelt ihn weg, sie steckt den schwarzen Kopf vor und kriecht heraus.

Die ist trunken vom Blut der Heiligen, die sie zerfleischt. Das sind die kleinen Fühler, mit denen sie stösst. Sie kommt aus dem Abgrund und führt in die Verdammnis,

(lauter)

da, sieh sie doch mal an!

(noch lauter)

Da, sieh sie dir doch mal an!

(brüllt)

Da, sieh sie dir doch mal an!

MAX nimmt die Fliege auf den Finger, schaut sie sich genau an.

MAX

Ja, jetzt weess ick, wat du meinst.

Da, sie kommt aus dem Abgrund und führt in die Verdammnis.

Jetzt seh ichs.

Die Perlen, den Scharlach, den Purpur, die Zähne.

BIBI

kichert

Hure Babylon! Goldgelbe, giftige Augen, wampiger Hals! Wie sie dich anlacht.

Persifliert wird diese Szene von Castorf durch die Requisite des Würstchens mit Ketchup und des im Grundlagentext von der Schlusszene unabhängigen Motivs der krabbelnden Fliege, welche bei Castorf als Hure Babylon auftritt.

Im biblischen Kontext ist als wesentliche Stelle die 21. Szene *Opfer auf dem Berg* als Beispiel für die kommentierende Funktion einer Romandramatisierung von Bedeutung. Während Döblin die Geschichte der Opferung Isaaks durch Abraham auf dem Berg Morija²⁵⁷ in seinen Roman hinein montiert, übernimmt Castorf die Textstelle akribisch genau, verändert aber das Ende des döblinschen Bibelzitats:

²⁵⁵ RF. S. 286.

²⁵⁶ RF. S. 291.

²⁵⁷ Gen 22, 1 – 19

Und der Sohn legt den Hals zurück, der Vater tritt hinter ihn, drückt ihm auf die Stirn, mit der Rechten führt er das Schlachtmesser vor. Der Sohn will es. Der Herr ruft. Sie fallen beide auf das Gesicht.²⁵⁸

Castorfs Bühnenfassung kommentiert diese Szene in seiner Bühnenfassung folgendermaßen:

21. SZENE Oper auf dem Berg²⁵⁹

> *ALEXANDER kommt mit Grill aus dem rechten Container, stellt ihn vor die Bretterwand, links neben dem Container (gesammte (sic!) Grillfläche mit Würsten belegt)*
BIBI setzt sich auf die Türschwelle des rechten Containers, hält Plastiktüte wie Kind in den Armen.

BIBI

Und das Kind legt den Hals zurück, der Vater tritt hinter seinen Sohn, drückt ihm auf die Stirn,
...

ALEXANDER

Mieze.

BIBI

... mit der Rechten führt er das Schlachtmesser vor.

ALEXANDER

Mieze, hör doch mal auf. Lass dir doch ein Kind von Franz machen.

BIBI

Das Kind will es. Der Vater sticht zu.
Gott ruft nicht. Gott ruft nicht. Halleluja. Halleluja.

Im Unterschied zum biblischen Zitat noch bei Döblin, wo das Kind nicht getötet sondern ein Tier geopfert wird, persifliert Castorf die biblische Szene, indem er einerseits die Requisiten Würstchen und Grill anstelle eines Opferberges ins Bühnengeschehen einbaut und andererseits auf inhaltlicher Ebene das Kind vom Vater im Text Miezes erstochen wird, da Gott – im Gegensatz zur Bibel – auf der Bühne nicht ruft. Diese Veränderung auf Textebene ist als religiöser Kommentar der Gesellschaft ebenso wie als persönliche Haltung des Regisseurs zu interpretieren.

5.4.2 Das Ende

Der markanteste Unterschied, welcher in der vorliegenden Untersuchung auf Ebene der Handlung festgestellt wurde, sind die Differenzen des Schlusses von Roman und Theatertext.²⁶⁰ Wie zu Beginn der Arbeit erwähnt, ist eine Romandramatisierung auch immer als Interpretation und Kommentar zum Grundlagentext zu sehen. In Anbetracht der

²⁵⁸ RF. S. 285

²⁵⁹ BF. S. 119

²⁶⁰ Vgl. Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme
(<http://paraplue.de/archiv/uebertragungen/castorf/>) Letzter Zugriff: 15.04.2010)

Diskussionen um die Interpretationen der Schlussszene im Roman von Seiten der Forschung, ist eine Interpretation des Schlusses bei Castorfs von besonderem Interesse.

Die Schlussszene bei Castorf stellt nahezu eine Verkehrung des von Döblin vorgegebenen Endes dar: Der als Wirt personifizierte Tod beginnt seine Kneipe zu schließen und die Container-Bar aufzuräumen, „bevor er mit Franz aufräumt“²⁶¹. Die Handlung wird von Castorf hier einer Umstellung unterzogen. Während im Roman zunächst ein Gespräch mit dem Tod stattfindet bevor sich Franz im Fiebertraum noch einmal den zentralen Figuren seines Lebens gegenübergestellt und dadurch Erkenntnis darüber gewinnt, wie er hätte anders handeln sollen, zieht die Dramatisierung diese Konfrontation in die 36. Szene vor: Franz ist von Miezes Leichenfund geschwächt aber lebend und bei Bewusstsein, als die Figuren real in der Kneipe neben ihn treten. Lipinski interpretiert diese Szene als „bezeichnend, wie sehr sie (die Figuren) auch jetzt noch über Franz hinweggehen: Eva versucht, Reinhold dazu zu bringen, sich für den Mord zu entschuldigen – eine Forderung, die den Mord tatsächlich ins Lächerliche zieht.“²⁶²

36. Szene: Leichenfund / Jagd auf Reinhold / AXEL wird Vater²⁶³

IRIS

Geh dich wenigstens entschuldigen!

ALEXANDER

laut

Ja, det könnt mich versöhnlich stimmen.

MARC

trotzig

Nee, mach ick nicht.

Unbeachtet trägt Franz währenddessen die Leiche Miezens in die Kneipe. Herbert und Eva suchen Taufpaten für ihr Kind und denken an den Mörder Reinhold, hingegen Franz ihnen gar nicht in den Sinn kommt. „Die Vorwürfe, die im Roman die Figuren im Fiebertraum an ihn richten, sagen sie dem trauernden Franz in der Dramatisierung später direkt ins Gesicht.“²⁶⁴ Es folgt ein Fangspiel unmenschlicher Reaktionen und Provokationen mit der Leiche.

36. SZENE: Leichenfund / Jagd auf Reinhold / AXEL wird Vater²⁶⁵

MAX

kalt

Hau ab, du. Hau ab.

MARC

lauernd, provozierend

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd.

²⁶³ BF. S. 217

²⁶⁴ Lipinski: Übertragungsnähe und Reibungswärme

²⁶⁵ BF S. 217.

Komm doch, komm doch, du. Box doch! Komm, zeig, wat du bist, Franzeken, komm, komm, komm, Biberköpfchen, komm, komm.
MARC entreisst MAX schnell BIBI, trägt sie rennend zum rechten Container.
MAX rennt hinterher.

In der 37. Szene sitzen Cilly, Trude und Pums in der Kneipe und stellen ihre Diagnose aus dem Grundlagentext Döblins und diskutieren das Leiden Franz Biberkopfs. Bei Döblin wird die Diagnose von den Ärzten gestellt, Castorf lässt seine Figuren auf „Zeitschriftenniveau“ über Biberkopfs Zustand sprechen, wie folgendes Beispiel veranschaulicht:

Die Angaben bestätigen sich, sie stimmen überein mit den Aussagen von Miezes Gönner und dessen Neffen. Die Ärzte kommen mehr ins klare. Die Diagnose Katatonie tritt in den Hintergrund. Es war ein psychisches Trauma, anschließend eine Art Dämmerzustand, der Mann ist familiär nicht sauber, dass er mit dem Alkohol auf Duzfuß steht, sieht man ihm an. Schließlich ist der ganze Diagnosenstreit schnurz, simuliert hat der Kerl bestimmt nicht, er hat einen Klaps gehabt, der nicht von schlechten Eltern war, und das ist die Hauptsache.²⁶⁶

37. Szene: Diagnose /Morphium²⁶⁷

JEANETTE

Es ist ein Stuporzustand. Man ist geneigt zu sagen, dass das Leiden von Franz Biberkopf psychogen ist. Also seine Starre nimmt von der Seele ihren Ausgang, es ist ein krankhafter Zustand von Hemmung und Gebundenheit, den eine Analyse schon klären würde, vielleicht als Rückgang auf älteste Seelenstufen, wenn – das grosse Wenn, das sehr bedauerliche Wenn nicht wär.

LUDMILLA

Nächstens glaubst du auch, dass die Paralyse seelisch bedingt ist und die Spirochäten sind zufällige Läuse im Gehirn. Die Seele, die Seele, o moderne Gefühlskiste! Medizin auf Flügeln des Gesanges.

JEANETTE

Was soll man tun im Fall Biberkopf?

LUDMILLA

Die richtige Diagnose stellen. Die heisst hier, nach meiner freilich längst überlebten Diagnostik, katatoner Stupor.

Das Gespräch mit dem Tod folgt im Handlungsverlauf erst jetzt: Der Text, mit dem der Tod Franz über Fehler seines Lebens aufklärt, ist dem Roman entnommen: Franz habe nie ein wirklich neues Leben angefangen, sein Handeln nicht in Frage gestellt, sondern krampfhaft an dem festgehalten, was er habe. Doch während im Roman dann ein Erkenntnisprozess einsetzt, an dessen Ende Franz' Genesung steht und ein neues Leben als „Hilfsportier in einer mittleren Fabrik“ sowie die Bestrafung Reinholds durch die Justiz²⁶⁸, endet Castorfs Dramatisierung

²⁶⁶ RF. S. 445.

²⁶⁷ BF. S. 224.

²⁶⁸ RF. S. 452.

damit, dass der Tod Franz das Herz aus der Brust schneidet und dieser unter Schmerzen die Bar mit der toten Mieke im Arm verlässt.

38. Szene: Gespräch mit dem Tod²⁶⁹

AXEL

nimmt das Herz heraus

So, jetzt nimm deine Leiche und hau ab! Auch der Gast macht sich strafbar.

Geht hinter den Tresen, schmeißt das Herz auf das Fach der Vitrine

Max stöhnt unter Herzschmerzen, nimmt BIBI auf und trägt sie aus der Bar auf die Strasse.

Lipinski interpretiert den Schluss, dass „bei soviel Missachtung und Grausamkeit von Seiten der Mitmenschen verwundert es nicht, dass ein versöhnliches Ende ausbleibt. Döblin gibt seinen Protagonisten zwei wesentliche Erkenntnisse für die Zukunft mit, die das Licht am Ende des dunklen Weges darstellen. Erstens müsse man sich seines Verstandes bedienen, die Augen offen halten. Soweit erkennt auch der Biberkopf des Dramas seine Fehler. Er hätte den Worten seiner Mitmenschen nicht so einfach trauen sollen. Doch der zweite große Lösungsweg, den Döblin seinen Protagonisten vorschlägt, scheint in Castorfs Fassung nicht mehr zu funktionieren:

Er steht zum Schluss als Hilfsportier einer mittleren Fabrik. Er steht nicht mehr allein am Alexanderplatz. Es sind welche rechts von ihm und links von ihm, und vor ihm gehen welche und hinter ihm gehen welche. Viel Unglück kommt davon, wenn man allein geht. Wenn mehrere sind, ist es schon anders. Man muss sich gewöhnen, auf andere zu hören, denn was andere sagen, geht mich auch an. Da merke ich, wer ich bin und was ich mir vornehmen kann.²⁷⁰

Die Gemeinschaft als Ort der Zuflucht und Selbstkorrektur scheint in Castorfs Version von Berlin Alexanderplatz keine Lösung mehr, nachdem selbst Eva und Herbert, die im Roman noch zu Franz halten, ihn auf der Bühne beleidigen oder ignorieren. Die Vereinzelung scheint normal, das Gemeinschaftsmodell hat versagt.

Das Stück endet mit einem monologisierenden Biberkopf, der eine Passage der Schlachthofbeschreibung des Romans rezitiert. Dem Publikum zugewendet, erzählt er von der Schlachtung eines Stiers, vom quälenden Springen des Schlachtgehilfen auf dem Leib, damit das Blut schneller fließt und schließlich vom Tod des Tieres.

39. SZENE: Schluss²⁷¹

„Und das Röcheln wird stärker, es ist ein sehr hingezogenes Keuchen, Verkeuchen, mit leichten abwehrenden Schlägen der Hinterbeine. Die Beine winken leise. Das Leben röchelt sich nun aus, der Atem lässt nach. Schwer dreht sich der Hinterleib, kippt.“

²⁶⁹ BF. S. 229.

²⁷⁰ RF. S. 453.

²⁷¹ BF. S. 233.

Der letzte Satz Biberkopfs „[f]röhliche Weiden, dumpfer warmer Stall“, ist als Erinnerung zu interpretieren, zumal Franz neben Miezes totem Körper steht und es, der Bühnenkonvention folgend, nun schwarz wird. Das Theaterstück endet im Black und Dramen- und Bühnenkonventionen unterstützen die umgedeutete Geschichte Franz Biberkopfs.²⁷²

5.5 Raum- und Zeitstrukturen

Raum und Zeit stellen neben den Figuren und ihren sprachlichen wie außersprachlichen Aktivitäten die konkreten Grundkategorien des dramatischen Textes dar.²⁷³ Die Kategorie der Zeit differenziert zwei Aspekte: Zum einen die fiktive Zeit in der das Drama und seine Handlung andauert und zum anderen die reale Zeit, mit welcher die Dauer der Handlung in Wirklichkeit gemeint ist. Eine Teilung findet auch in der Kategorie des Theaterraumes statt. Auch hier gibt es eine fiktive und reale Ebene: Einerseits der fiktive Raum in diesem die Figuren agieren und sich die dargestellte Geschichte entfaltet und andererseits der reale Raum des Bühnenbildes.²⁷⁴

Wie auch die Komponente der Figurenkonzeption, unterliegen Raum- und Zeitstrukturen in der Theaterarbeit Castorfs dem Destruktiven Moment, respektive fördern sie eine Störung der Illusion beim Zuschauer zutage. Raum- und Zeitstrukturen werden bei Castorf zum einen aufgelöst und signalisieren den Bruch in der Handlung, zum anderen ist gerade der Bezug zur Gegenwart durch zeitliche Angleichungen zum Beitrag zur Aktualität im Theater von großer Bedeutung.

5.5.1 Raum – Funktionen

In der Romanadaptierung sind – abgesehen von Anweisungen an die Technik zur Aktivierung der Drehbühne – keine Raumgegebenheiten herauszulesen. Erwähnenswert bleibt der Titel des Romans, welcher sich auf einen realen Ort Berlins bezieht. Die Handlung von Roman und Bühnenfassung spielen in realer wie auch fiktiver Betrachtung in Berlin. Ferner ist die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz nur wenige Meter vom Schauplatz, dem realen Berlin Alexanderplatz, entfernt, was der dramatischen Handlung eine Nähe zur Wirklichkeit verschafft. Jene Besonderheiten in Bezug auf Castorfs Bühnenräume wurden bereits im Kapitel *Postdramatisches Theater* aufgezeigt. Eine detaillierte Analyse des Bühnenraumes ist

²⁷² Vgl. Lipinski: Übertragungsverluste und Reibungswärme.

²⁷³ Vgl. Pfister: Das Drama. S. 327.

²⁷⁴ Vgl. ebd.

an dieser Stelle jedoch einer theaterwissenschaftlichen Inszenierungsanalyse zuzutragen, da aus der Textfassung keinerlei Raumanweisungen herauszulesen sind.

5.5.2 Gegenwart und Zeitgeschichte

Dieser Ausschnitt dient der Beispielhaftigkeit für die szenische Umsetzung der Bühnenfassung in die Gegenwart. Während sich in Döblins Romanfassung Franz Biberkopf mit jüdischen Händlern trifft, verkauft Franz Biberkopf in der Bühnenfassung auf dem Polenmarkt T-Shirts mit dem Aufdruck *I FEEL GOOD* aus Hongkong und Taiwan oder auch Hosenträger. Das Geschehen setzt Castorf in die Gegenwart und verändert es so, dass sich die Handlungsmotivation der Figuren an heutige Verhältnisse anpasst. So werden Arbeitslosigkeit und Abschiebung der Grund dafür, dass die Frauen von den Männern „weitergereicht“ werden. Biberkopfs Arm wird nicht mehr aufgrund eines Racheaktes abgefahren, sondern der Verlust seines Armes ist als nicht mehr nachzuvollziehende Handlungsmotivation der Figuren aufgezeigt und soll eine Willkürlichkeit und Gleichgültigkeit der heutigen Gesellschaft und ihren Handlungen implizieren.

Weiters sind jene bereits genannten Szenen signifikant, welche die Ebenen von Figur und Personal verschwimmen lassen und sich die Figuren durch eingeschobene Selbstreferenzen auf das Bühnengeschehen beziehen. So beispielsweise erfolgt auch eine Thematisierung der Zeit im Sinne von (Über-)länge, die als stilistisches Merkmal für eine Inszenierung Castorfs zu betrachten ist.

Die Aktualität des Stückes wird durch die exakte Datierung des Aufführungstages beibehalten, wie im folgenden Beispiel ersichtlich ist:

15. SZENE: Schnee im April²⁷⁵

JEANETTE

stauend

Oh, Schnee, Schnee, Schnee, Schnee im März. (*jeweiliger Monat*)

[...]

LUDMILLA

Schnee am 29. März? (*jeweiliges Vorstellungsdatum*)

Ist Feiertag, Cilly?

JEANETTE

Na ja, Donnerstag, Trude. (*jeweiliger Tag der Vorstellung*)

Fazit der Untersuchung vorhandener Raum- und Zeitstrukturen in Castorfs Bühnenfassung ist, dass im Theatertext keine Rauminformationen ersichtlich werden, der reale Ort der

²⁷⁵ BF S.77.

Aufführung jedoch mit dem fiktiven Ort der Handlung übereinstimmt. Dadurch wird eine Nähe zur Wirklichkeit geschaffen. Das Bühnenbild bildet bei Castorf eine Einheit mit Handlung und Figuren einerseits und kongruiert mit dem Bruch von Handlung und Figur als optische Verstärkung andererseits. Somit ist der Zusammenbruch des Bühnenbildes immer auch ein Zusammenbruch eines des Weltbildes der Figuren und kennzeichnet einen Wendepunkt in der Handlung.

Der Aspekt der Zeit konzentriert sich in der Textfassung auf die Gegenwart, da die Mitteilung einer exakten Datierung des Aufführungstages möglich ist.

5.6 Postdramatische Intermedialität

5.6.1 Musikalisierung

Lehmann bezeichnet das Element der Musik als eigenständige Struktur des Theaters. Es geht nicht um die evidente Rolle der Musik und des Musiktheaters, sondern um eine weitergehende Idee von Theater als Musik. „Ein bedeutendes Kapitel des Zeichengebrauchs im postdramatischen Theaters ist die durchgängige Tendenz zur Musikalisierung nicht allein der Sprache. Es entsteht eine eigene auditive Semiotik, Regisseure unterlegen ihr von Pop bestimmtes Musik- und Rhythmusempfinden auch Klassikertexten (Jürgen Kruse), Wilson nennt seine Werke „operas“.“²⁷⁶ So wird die Aussprache des Textes durch die verschiedenen auditiven Eigentümlichkeiten zur Quelle einer eigenständigen Musikalität.²⁷⁷

Durch Innovationen der elektronischen Musik entstand die Möglichkeit, die Parameter des Klangs beliebig zu manipulieren und mit der Musik auch in der Institution Theater neue Räume zu erschließen. „Wenn bereits der einzelne Ton sich aus einer ganzen Reihe von Qualitäten zusammensetzt – Frequenz, Tonhöhe, Obertöne, Timbre, Lautstärke... –, die man mit Hilfe von Synthesizern manipulieren kann, dann ergibt sich aus den elektronischen Geräusch- und Tonkombinationen (Sampling) eine ganz neue Dimension von „Sound“ im Theater.“²⁷⁸ Musik wird nicht mehr linear konstruiert, sondern findet als simultane Überlagerung zum gesprochenen Text statt. Der Einsatz von Musik ist bei Castorf ein Bestandteil des postdramatischen Elements der *Überfülle*. „Im guten wie im schlechten (beliebigen) Sinne findet man regelrechte „Materialschlachten“ in der Regiepraxis der 80er

²⁷⁶ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 155.

²⁷⁷ ebd. S. 156.

²⁷⁸ Ebd. S. 157.

und 90er Jahre. Nach dem Vorbild von Frank Castorf wird Fülle, Chaotik und Addition [...] zum Stilmerkmal.²⁷⁹

Musik ist in der Semiotik als nonverbales akustisches Zeichen definiert und wurde bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ausschließlich als Ausdruck menschlicher Gefühle verstanden. Sie mimt auch die Rolle eines kulturellen Codes und erfährt vielerorts eine Entwertung durch musikalische Dauerberieselungen, wie sie an öffentlichen Orten wie beispielsweise Kaufhäusern oder Restaurants zu finden ist, was auch in Castorfs Inszenierungen thematisiert wird: Kaum eine Szene findet ohne musikalischer Dauerberieselung – sogenannter Loops – statt. Einerseits erfolgt der Einsatz von Musik als dauerhaftes Berieselungselement in seinem Theater, andererseits auch als bewusst eingesetztes mediales Instrument, um Parallelhandlungen durch die musikalische Sprache zu erzählen. Durch die musikalische Komponente setzt Castorf zudem einen popkulturellen Generationendiskurs, auf diesen beispielsweise Ertel verweist:

Ich mochte The Who und bestimmte US-Gruppen, wie The Doors, Jim Morrison, Leute aus dem Jimi-Hendrix-Umfeld. Eine Mischung aus Avantgarde, Film und Musik förderte das Untergrundbewusstsein in dieser klanglosen DDR. Ich mochte das Wuchtige, Drängende, Harte, alles, was nach Pflasterstein roch – Troggs, Kinks, Animals, Yardbirds²⁸⁰

Die Musikkultur des Rock'n'Roll und der sechziger Jahre hat Castorf stark geprägt. Nicht nur als Medium der bei Castorf wichtigen kulturellen Widerstands, sondern auch als Ausdruck von Gefühlen, Politik und Sexualität.²⁸¹ Zweifellos war neben der Philosophie die Rockmusik ein kulturell verbreitetes Ausdrucksmedium, um Inszenierungen durch eigene Erfahrungen, durch Assoziationsmöglichkeiten, durch verfremdende Perspektiven zu brechen. „Diese Brüche und das Hineinholen von Welterfahrung über bestimmte Medien waren sehr spannend. Rockmusik war immer so ein Punkt.“²⁸² Rockmusik als kulturelles Medium im Allgemeinen und die konkreten Songs als ihre Produkte im Besonderen fungieren hier als Konzentrat, als Verdichtung historisch konkreter Wahrnehmung und Erfahrung. Sie entfalten eine eigendynamische Sprache, die generationspezifische Blicke auf die Welt ermöglicht. Wicke erklärt diese Besonderheit damit, dass

„Rockmusik sich als Bestandteil komplexer kultureller Zusammenhänge entwickelt [hat], in denen ihre Spielweisen und Stilformen einen jeweils spezifischen Sinn erhalten, Bedeutungen und Werte tragen, die sie zum Medium

²⁷⁹ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 153.

²⁸⁰ Frank Castorf im Interview (Schütt) auf die Frage „Ihr Theater ist wie ihre DDR-Existenz undenkbar ohne Konditionierung durch Musik. [...] Musik ist gleichsam als Verdichtung dessen, was man selber fühlte. Musik als Vitalitätsspritze“ (Schütt, 120)

²⁸¹ vgl. Wilzopolski: Theater des Augenblicks. S. 263.

²⁸² Balitzki, Jürgen: Castorf der Eisenhändler. S. 43.

gelebter Alltagserfahrungen werden lassen. Sie ist weder ein in Klang gefasster Spiegel der Realität noch bloßes Mittel zur Unterhaltung. Es sind ihre jeweiligen Fans, die ihr [...]definierte Bedeutungen zuweisen und eine dialektische Beziehung von musikalischer Form und kulturellem Gebrauch in Gang setzen, aus der immer wieder neue Spielweisen hervorgegangen sind.“²⁸³

Ertel beschreibt dies als zentralen Nerv in Castorfs Theaterästhetik der 80er Jahre, wenn es um Gebrauch von Musik auf der Bühne geht – ihr Potential als Medium gelebter Alltagserfahrung, als Medium der Lebenswahrheiten, der Lebensgestaltung und der Weltbetrachtung. Die einmontierten Songs sind keine Zitate, keine eigenständig dramaturgisch gesetzten Bedeutungsebenen, sie sind komplexe kulturelle Gesten, mit denen szenisch agiert wird.²⁸⁴ Castorfs Theater der 80er Jahre „lebte in starkem Maße von Abrufen und Montieren medial präsenten kulturellen Erfahrungen.“²⁸⁵ So stehen in seinen Inszenierungen Märchen und philosophisches Traktat ebenso dicht nebeneinander wie Opernarie und Schlager, Damentext und Witz, Kinderlied und Rockmusik, historische Ton und Bilddokumente und Versatzstücke der Alltagskultur. Als kulturelle Medien in die Inszenierungen integriert, sind es aber nicht nur verschiedenartige Wahrnehmungs- und Erlebnisangebote, sondern vor allem auch verschiedenartige Perspektiven auf ein und dieselbe Sache. Das Bruchstückhafte, Sprunghafte, Montierte schafft eine neue Kontinuität des Perspektivenwechsels. Die Montage kultureller Attraktion genügt dabei auf einer komplexeren Ebene dem Brechtschen Fabelbegriff, als Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge.

„Zu vieles in der Literatur gaukelt ein Modell der Erkennbarkeit und der Beherrschbarkeit der Welt vor. Es liegt für mich inzwischen etwas Lächerliches im Erklären der Dinge. Übersichtlichkeit ist niederschmetternd. Weil es Lüge ist. Deshalb bin ich misstrauisch gegenüber tradierten narrativen Strukturen [...] Deshalb nehme ich sehr rasch Schraubenzieher und Trennsäge. Aber wir bleiben ja beim Zertrümmern nicht stehen. Da wird auch wieder etwas zusammengesetzt, etwas aufgebaut, in Beziehung und neue Konstruktion gebracht. Es entsteht plötzlich ein völlig anderer, negierender, irritierender Zustand. [...]Mich interessieren die überraschenden Richtungen, die eine Sache einschlagen kann, ich bewege mich gern von Erwartungen weg.“²⁸⁶

Eine andere wesentliche Seite der Theaterarbeit Frank Castorfs ist die konsequente Einbindung von Medien und Medienerfahrungen in die szenischen Aktionen auf der Bühne selbst.²⁸⁷ Ertel beschreibt die medienästhetische Dimension der Theaterarbeit Frank Castorfs

²⁸³ Wicke, Peter: Rockmusik. Leipzig: Philipp Reclam 1987, S.107

²⁸⁴ Ertel 398.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Schütt, Hans-Dieter: Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf. Berlin: Dietz. 1996. S. 14.

²⁸⁷ Ertel, Erhard: Montage der kulturellen Attraktionen S. 394.

mit dem Stichwort der *Attraktionsmontage*, die sich auf Sergej Eisenstein bezieht und vor allem auf kulturellen Veränderungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts besteht. Sie äußert sich in einem neuartigen Alltagsverhalten und neuen Verhältnis zur Realität. (In einem gewaltigen Einbruch von Medienerfahrungen und den damit einhergehenden Formen des Mediengebrauchs). Diese entscheidende Koppelung von Medienbegriff und Realitätsbegriff aber verweist auf weitere Felder medienästhetischen Denkens bei Castorf. Am Beispiel der Realitätsbezüge von Erinnerung und Traum wurde dieses Verfahren bereits im Kapitel *Theaterarbeit* ausgeführt auf dieses hier verwiesen werden soll.

Im Folgenden sollen nur die Verwendungsarten von Musik und die Musikalisierung einzelner Szenen der Bühnenfassung Castorfs untersucht werden.

Bereits in der ersten Szene, durch Max Hopp als Franz Biberkopf mit einem Eingangsmonolog eröffnet, schließt der Einsatz eines Liedes an. Franz fährt mit der 41er Straßenbahn aus Tegel in die Stadt und sucht nach Arbeit. In Frank Castorfs Inszenierung wird an dieser Stelle von der Berliner Band *Ton Steine Scherben*, das Lied mit dem Titel *Sklavenhändler* einmontiert. Das Lied erzählt von Minderwertigkeiten im gesellschaftlichen Kontext, dem Sklavenhandel, der Absage an die Menschlichkeit, der Abhängigkeit (der Sklaven) und konkret an dieser Stelle zu interpretieren als Hilflosigkeit des Protagonisten Franz Biberkopf:

*MAX singt (Ton Steine Scherben
– ohne Toneinspielung²⁸⁸):
Sklavenhändler*

Sklavenhändler, haste Arbeit für mich?
Sklavenhändler, ich tu alles für dich.
Sklavenhändler, hast du Arbeit für mich?
Sklavenhändler, ich tu alles für dich.

Ich verkauf die [!] meine Hände.
Ich verkauf dir meinen Kopf.
Ich versprech dir, nicht nicht viel zu denken,
und ich schau dir nicht in deinen Topf.
Für mich bist du der Engel,
der uns Armen Arbeit gibt.
Ohne dich wär ich verhungert.
Ich bin froh, dass es dich gibt.

Sklavenhändler, hast du Arbeit für mich?
Sklavenhändler, ich tu alles für dich.
Sklavenhändler, geh zum Telefon.
Sklavenhändler, es klingelt schon.

Und wenn ich siebenfuffzich verdiene,
geb ich dir dreifuffzich ab.
Ich brauch sowieso nur was zu essen
Und vielleicht ein bisschen Schnaps.
Ich brauch überhaupt nicht viel Geld, denn
ich bin ein schlechter Mensch.
Hab mein ganzes Leben nichts gelernt
Ausser dass man besser die Fresse hält.

Sklavenhändler, geh ans Telefon.
Sklavenhändler, es klingelt schon.
Sklavenhändler, hast du Arbeit für mich?
Sklavenhändler, ich tu alles für dich.

Sklavenhändler, Sklavenhändler etc...

²⁸⁸ Ton Steine Scherben: Sklavenhändler, Album: Warum geht es mir so dreckig, 1971.

Die Einbindung von Songs der Band Ton Steine Scherben spielt nicht nur in der Bühnenfassung von Berlin Alexanderplatz eine Rolle, sondern in der gesamten medialen Ästhetik Frank Castorfs. „Wie eine mediale Klammer stehen die Songs der Gruppe, die wie atmosphärische Gewitter jeweils Anfangs- und Endpunkt der Inszenierungsproblematik begleiten“²⁸⁹. Eine Wiederholung des musikalischen Sklavenhändler-Zitats findet sich in der „Schlipshalter-Szene“ in dieser Döblins Textvorlage exakt in die Bühnenfassung übernommen wurde. Mit dem Unterschied, dass Franz Biberkopf im Roman dem Volk einen Schlipshalter zu verkaufen versucht und in der Bühnenfassung das Publikum an Stelle des Volkes tritt.

An dieser Stelle greift Castorf das Sklavenhändler-Zitat erneut auf und schafft durch die Interaktion mit dem Publikum einen Bezug zum Sklavenhandel. Dabei verbindet er wortwörtliche Übertragungen aus Döblins *Berlin Alexanderplatz* mit Popkultur durch das musikalische Zitat einerseits und das theatrale Verfahren der Publikumsinteraktion andererseits.

4. SZENE: Verkauf / Kroatische Lina²⁹⁰

LED (in folgendem Text auf „Schleifen“, blinkend): Franz ist ein Mann von Format, er weiß, was er sich schuldig ist

MAX wechselt natlos [!] vom Klopfen an die Bretterwand in Verkäufer, geht vor zum Publikum

MAX

[...]

Kaufen Sie sich solchen Schlips bei Tietz oder Wertheim oder, wenn Sie bei Juden nicht kaufen wollen, woanders.

[...]

Kaufen Sie sich solchen Schlips, wie ich hier zufälligerweise in der Tasche habe, denn Herrschaften, wer hat heutzutage Zeit, sich morgens einen Schlips zu binden, und gönnt sich nicht lieber eine Minute mehr Schlaf. Wir brauchen alle viel Schlaf, weil wir viel arbeiten müssen und wenig verdienen. Ein solcher Schlipshalter erleichtert Ihnen den Schlaf, denn wer solchen Schlipshalter kauft, wie ich hier habe, braucht keine Schlaftabletten und kein gar nichts.

[...]

Holt Zuschauer auf die Bühne

[...]

Koffst se mir ab?

Preishandel mit dem Zuschauer

[...]

Singt gröhlend

Sklavenhändler hast du Arbeit für mich?

Sklavenhändler, ich tu alles für dich.

Robbt an den Zuschauer ran, hält sich mit beiden Händen an dessen Füßen fest

Sklavenhändler, hast du Arbeit für mich?

Sklavenhändler

²⁸⁹ Wilzopolski: Theater des Augenblicks. S. 263.

²⁹⁰ BF S. 24.

Ein weiteres Mal arbeitet Castorf mit einem Song-Zitat der Band *Ton Steine Scherben*. Während dem Vergewaltigungsakt Minnens durch Biberkopf kurz nach seiner Entlassung, montiert er das Lied *Mensch* in die Handlung. Nach dem sexuellen Akt schreit Biberkopf „Ich bin wieder Mensch“, worauf die Einspielung der Musik erfolgt.

Als weiteres Song-Element ist *99 Luftballons* von Nena zu nennen, welches etwa in der ersten Hälfte der ersten Hälfte der gesamten Inszenierung während technischer Umbauarbeiten eingeführt wird. An dieser Stelle ist die Verwendung des Mediums Popmusik im Theater als Spiel mit der Dynamik des Publikums zu betrachten. Die Verwendung eines Evergreens wie *99 Luftballons* ist hier als beabsichtigte Adressierung eines möglichst breiten Publikumsanteils zu sehen. Neben deutschsprachigen Songs werden auch fremdsprachige Songs in die Inszenierung montiert. Der Song „In every dream home a heartache“ der Band Roxy Music steht einerseits als ein musikalisches Statement des Autors und beabsichtigt durch seine melancholische Komponente auch eine Verstärkung der emotionalen Verfassung des Protagonisten.

5.6.2 Popkultur und Film

Das Musikalische Zitat steht in starker Verbindung zum Filmzitat, welches Castorf in *Berlin Alexanderplatz* einmontiert. Die von Castorf eingesetzte Rock-Musik, die einmontierten Songs sind keine Zitate oder eigenständig dramaturgisch gesetzten Elemente, sondern komplexe kulturelle Gesten, mit denen szenisch agiert wird.²⁹¹ In der Inszenierung *Berlin Alexanderplatz* vereinigt sich Musik- und Filmzitat durch den Einbezug von Filmen des US-Regisseurs David Lynch, der in Castorfs Theaterarbeit insgesamt eine wichtige Rolle einnimmt.

Als Zitat für das Lebensgefühl einer ganzen Generation steht Lynchs Film *Lost Highway*²⁹², dessen Soundtrack nahezu die gesamte Produktion von *Berlin Alexanderplatz* untermalt. Das musikalische Zitat durch den Soundtrack von *Lost Highway* ist als Handlungsparallele zum Film zu sehen. Durch den Einsatz des Mediums Musik- und Filmzitat, wird eine Parallelhandlung erzählt, ohne dass sie vom eigentlichen Szenenablauf ablenkt oder die eigentliche Spielzeit wesentlich verlängert.

MARC hinten aus rechtem Container ab.

Marc >> OFF: direkt in unteren Container

MUSIK: Lost Highway – „I'm deranged“ (im Loop)

TV: oberer Container: „Lost Highway“-Video

Musikquelle: TV in oberen Container

IRIS singt exzesshaft zur Musik, geht vor TV vor und zurück, mit den Armen in den Bildschirm „eintauchen“

MAX hört IRIS zu, steht auf dem Tisch auf, schaut zu IRIS hoch, beginnt zu singen (versucht, schön zu singen wie ein Kastrat) und klettert auf den Balkon, der Musik entgegen, wird hochgesaugt.

>MARC und BIBI kommen aus dem unteren Container, stellen sich auf die Strasse mit dem Rücken zum Publikum und schauen MARC und IRIS zu.

IRIS tanzt weiter vor und zurück, singt hässlich und falsch.

MAX versucht durchs Fenster zu IRIS hineinzugelangen, dreht sich um zu MARC und BIBI.

IRIS öffnet den Vorhang

MAX singt zu MARC und BIBI runter und klettert dann singend schnell hinunter.

MAX und MARC umarmen und küssen sich.

Die mediale Montage des Films *Lost Highway* erfordert einen kurzen inhaltlichen Exkurs zum Verständnis der Verwendung dieses Zitates durch Castorf, durch dieses er eine mediale Parallele schafft.

Einem ähnlichen Handlungsstrang folgt auch Lynchs *Wild at Heart – Die Geschichte von Sailor und Lula*: auch in diesem Beispiel wird eine Parallele zur Geschichte vom Franz Biberkopf ersichtlich. An dieser Stelle ist einerseits eine intermediale Untersuchung zum

²⁹¹Vgl. Ertel, Theater und Medien. Redingsverlag 2008.

²⁹²USA, Frankreich, 1997, 135 Minuten

Regie: David Lynch, Drehbuch: David Lynch / Barry Gifford, Produktion: Deepak Nayar/ Tom Sternberg / Mary Sweeney, Musik: Trent Reznor / Angelo Badalamenti, Kamera: Peter Deming, Schnitt: Mary Sweeney,

Einsatz von Filmmusik als Zitat auf der Bühne von Interesse und andererseits eine Verbindung durch die Schaffensweise, welche bei Castorf wie auch bei Lynch Elemente aus der bildenden Kunst beinhalten.

Als weiteres Beispiel des Einbezugs des popkulturellen Zitats ist ein Zeitungsartikel der Berliner Morgenpost zu nennen, der von der Ermordung Miezes berichtet. Während die Figuren den Zeitungsartikel lesen, sitzt Pums währenddessen im oberen Container der Bühne und sieht fern. Eine Interpretation dieser Szene arbeitet mit dem Mittel der Intertextualität, da im TV die 80er Jahre TV-Serie „Miami Vice“ als Assoziationsmaterial zur Aufklärung des Mordes an Mieze verwendet wird. Während bei Döblin die Kriminalbeamten und das Gericht versuchen, den Vorfall aufzuklären und zu verurteilen, spielt Castorf mit dem Medium der Fernsehserie mit zwei Kriminalbeamten, die Morde aufzuklären haben, um das Bühnengeschehen einerseits zu verkürzen und gleichzeitig ein popkulturelles Statement zu setzen.

Zusammenfassend wird das Theaterzeichen der Postdramatischen Intermedialität bei Castorf durch die Musikalisierung des gesamten Theatertextes wie auch dem Einbezug filmischer und filmmusikalischer Zitate bewerkstelligt. Die Musikalisierung der Inszenierung impliziert auch eine von Castorf beabsichtigte Anspielung an die gesellschaftliche Dauerberieslung durch Musik. Ferner ist dieses Element als Verstärkung des emotionalen Charakters und Gehalts der Protagonisten wie auch des Rezipienten zu betrachten. Die spezifische Verwendung von Songs oder filmischen Zitaten erfüllen den Zweck einer Verkürzung des zeitlichen Aspekts der Inszenierung, da durch ihre Anwendung Parallelhandlungen stattfinden. Gleichmaßen setzt der Castorf pop-kulturelle Statements, deren Auswahl aus der Biographie des Regisseurs hervorgeht.

6. Zusammenfassung

kehrt man zur eingangs gestellten Frage nach der gattungstheoretischen Verortung der Textsorte Romandramatisierung zurück, lässt sich aufgrund vorliegender Untersuchung definieren, dass sich diese Gattung als Mischform zwischen den Begriffen der historischen Trias bewegt und diese hinterfragt. Allenfalls ist die Romandramatisierung als eigenständige Textsorte zu betrachten, die sich zwischen den Gattungen Roman und Drama bewegt und im hier analysierten Beispiel ihrem Grundlagentext, dem Roman, näher ist als der aufführungsbezogenen Form des Dramas.

Beginnend am Versuch der Definition der Gattung des Dramas schlussfolgert diese, dass sich die konventionalisierte Sammelbezeichnung Drama verabschiedet hat und in der Forschung nurmehr von Theatertexten die Rede ist. Ein Theatertext impliziert einen gattungstheoretischen Doppelcharakter, da er gleichzeitig als fiktionale und repräsentationale Gattung existiert und nach einem Begriff, der sowohl den literarischen Aspekt wie auch die Komponente der szenischen Bestimmung beinhaltet, fordert. Durch die Möglichkeiten der szenischen Darstellung eines Theatertextes, unterscheidet sich im Vergleich zum Roman auch das Rezeptionsverhalten. Während der Rezipient beim Lesen eines Romans sein individuelles Tempo bestimmen kann, wird im dargestellten Theatertext ein zeitliches Tempo vorgegeben. Ferner ist der Aspekt der Wiederholbarkeit zu nennen, welcher bei einem szenisch bestimmten Theatertext nicht stattfindet, da sich jede Aufführung von der anderen unterscheidet. Im Roman hingegen ist der Text ein starres Konstrukt, welches rein formal unverändert bleibt. Veränderungen finden im besten Falle in der Rezeption beim wiederholten Lesen statt. Zuletzt sei auch noch der Aspekt der Kollektivität zu nennen, welcher im Theater (wie auch im Film) den Rezipienten affektiv lenkt. Durch die Einzelrezeption, wie beim Lesen eines Romans, findet diese kollektive Lenkung nicht statt.

Richtet man den Blick auf die Gattungsbestimmung des Romans, werden in erster Linie formale Merkmale gültig. Der Roman erscheint als Großform der Erzählkunst in Prosa und wird von Adorno als „die spezifische literarische Form des bürgerlichen Zeitalters“²⁹³ bezeichnet. Lukács sieht das Ziel dieser literarischen Form im Sichtbar machen der Sinnzusammenhänge von Geschichte, Gesellschaft und individueller Biographie, welche in der Realität nicht mehr gegeben sind. Eine allgemein gültige Definition der Textsorte durch die Forderung nach einer einzelnen Betrachtung des jeweiligen Romans wurde verdrängt. Relevant für diese Feststellung ist auch Gerard Genettes Aussage, dass es nicht Aufgabe der

²⁹³ Adorno, Theodor W.: Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981. S. 41.

Gattungen ist, sich selbst einem Genre zuzuordnen, sondern erst durch die Betrachtung und Rezeption die jeweiligen Textsorten zu solchen gemacht werden. Demnach ist eine Gattung niemals a priori ihre bezeichnete Definition, sondern wird durch den Prozess der Rezeption erst zu einer solchen gemacht.

Folgt man aus diesen Definitionen des Romans und Theatertexts eine Bestimmung der Gattung Romandramatisierung, ist diese ein Theatertext, der vom Roman entstammt und sich durch Neuerungen, Veränderungen, Interpretationen und Kommentare zum Grundlagentext verhält. Durch seine szenische Form und Möglichkeit zur Aufführung wird die Romandramatisierung als dramatischer Text oder Theatertext behandelt. Ferner ist auch der theaterhistorische und –soziologische Aspekt in die Betrachtung mit einzubeziehen. Ihren Ursprung hat die Romandramatisierung als angewendeter Theatertext im Kontext der Krise des Theaters im 20. Jahrhundert. Eine Erschöpfung des Dramenkanons und die Frage nach neuen Texten junger Theaterautoren fördern das Interesse an der (szenischen) Rezeption von Romandramatisierungen. In diesem Kontext stellt die entstandene Gattung auch die Frage nach der Werktreue und Autorenschaft.

Einer der bekanntesten Autoren von Romandramatisierungen ist der Berlin Regisseur und Intendant an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Frank Castorf. In vorliegender Untersuchung wurde eine Romandramatisierung des Regisseurs analysiert, die auf dem Grundlagentext *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, basiert. Die Komplexität seines Schaffens fordert eine Darstellung seiner Theaterarbeit in einem theaterhistorischen und künstlerischen Kontext, in dieser eine Abhandlung der künstlerischen Avantgarden, speziell des Dadaismus und der filmischen Avantgarde, unumgänglich ist. Dabei haben sich das Moment der Provokation ebenso wie das ästhetische Verfahren der Intertextualität in Form der Montage und Collage von der Avantgarde in die Theaterästhetik Castorfs übertragen. Provokation ist bei Castorf im Sinne einer Irritation zu verstehen, die eine Aktivierung des Publikums zum Ziel hat. Die Montagetechnik, wie sie bereits in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* Anwendung fand, wird in Castorfs Bühnenfassung durch die Einbindung von medialen und filmischen Zitaten weitergeführt. Dieses Verfahren lässt sich allgemein als postdramatisches Stilelement der *Überfülle* kategorisieren. Die Abhandlungen zum postdramatischen Aspekt der Theaterarbeit Frank Castorfs folgen in der vorliegenden Arbeit einer grundsätzlichen Definition des Begriffs der Postdramatik und spezialisieren sich anschließend auf den schon genannten Aspekt der *Überfülle*. Dieses Merkmal als charakteristisches Element der Theaterarbeit Frank

Castorfs wird anhand der Beispiele von Medienästhetik, Dekonstruktion und Brüchen aufgezeigt.

Im theaterhistorischen Kontext finden neben der Avantgarde und Postdramatik auch Artauds Theater der Grausamkeit, Stanislawski und Brecht Erwähnung. Mit Stanislawski, der nach einer natürlichen Darstellung verlangt, Brecht, der die Wirkung im verfremdeten Spiel sucht und Artaud, der für ein Organisches Theater plädiert, stehen sich drei recht verschiedene Dramentheoretiker entgegen. Ihre Verbindung liegt dennoch in der Gemeinsamkeit, dass für sie der Schauspieler einen großen Einfluss auf die Inszenierung hat. Damit setzen sie ihm dem Text – als herrschende Gewalt – entgegen. Für Frank Castorfs Theaterästhetik bildet die ergänzende Verbindung der drei Ansätze eine wichtige Grundlage zum Verständnis seiner Theaterarbeit.

Ferner wird der Begriff des Politischen Theaters beschrieben und in Verbindung mit der Theaterarbeit Castorfs gesetzt. Der Terminus des politischen Theaters orientiert sich hier an einem Begriffsverständnis nach Erika Fischer-Lichte. Diese unterteilt den Terminus in 3 Gesichtspunkte des Politischen: 1. Theater ist als grundsätzlich politisch zu betrachten, da zwei Gruppen (Akteur und Zuschauer) aufeinandertreffen und ihre Beziehungen aushandeln. 2. Wenn Theater von einer Veränderbarkeit von Mensch und Welt ausgeht, ist die Wirkung zwischen den Beziehungen als politisch zu bezeichnen. 3. Als politisches Theater ist auch die politische Themenvielfalt, wie sie auf inhaltlicher Ebene im Theater vorkommt, zu nennen. In Castorfs Theater sind alle drei Ebenen des Verständnisses des Begriffes politischen Theaters vorhanden, weshalb es²⁹⁴ als Bestandteil der Theaterarbeit Castorfs aufgezeigt werden kann. Obgleich der Regisseur selbst das Politische Theater nie als Ziel seiner Theaterarbeit betrachtete, sondern schon grundsätzlich von einem Theater als (politischer) Sender ausgeht. Die politische Komponente bildet auch eine Parallele zum Autor Alfred Döblin. Beide Autoren bringen ihre politische Haltung zwar durch ihr Schaffen zum Ausdruck, nehmen in der Öffentlichkeit jedoch nie eindeutig Stellung dazu. Allenfalls ist eine Vertretung einer linksgerichteten gesellschaftspolitischen Einstellung beider Autoren zu beobachten. Neben politischen Parallelen ist für die vorliegende Untersuchung die Gemeinsamkeit der ästhetischen Verfahrensweisen von Bedeutung. Döblin wie auch Castorf arbeiten mit avantgardistischen Mitteln, Intertextualität und Intermedialität durch Montage und Collage kommen als stilistische Arbeitsweise zu tragen.

Gleichermaßen wie Döblin versucht auch Castorf aus den gegebenen Formen ihrer Gattungs- und Traditionszuschreibung auszubrechen. Döblin zertrümmert den gesellschaftlichen Roman

²⁹⁴ Castorfs Bezeichnung als politischer Regisseur weist er selbst als Missverständnis zurück.

mit naturalistischem Zugang, Castorf zertrümmert Texte. Politische und gesellschaftliche Parallelen, auch wenn fast 100 Jahre zwischen den beiden Autoren liegen. Die bei Döblin verwendete filmische Schreibweise des Romans begünstigt zudem den Übertragungsprozess in die Bühnenfassung Frank Castorfs. Der zum größten Teil dialogisch gehaltene Roman wird dadurch auf Sprachebene unverändert und direkt in die Bühnenfassung übernommen.

Die zentrale Forschungsfrage, nach dieser sich die zuletzt ausgeführte praktische Untersuchung richtet, sucht nach einem geeigneten Analysemodell zur Untersuchung der Vorgänge auf Textebene der Romandramatisierung. Der Feststellung, dass klassische Dramenanalysen durch ihre (beschränkten) Anhaltspunkte für eine derartige Analyse unzureichend sind und der Romandramatisierung nicht gerecht werden, findet in der hiesigen Untersuchung in einem erweiterten Kontext statt. Dazu erfolgt eine Heranziehung eines Klassikers der Dramenanalyse: Manfred Pfister „Das Drama“ als Grundlage. Zur Ergänzung der Analyse der Romandramatisierung wird Lehmanns Postdramatisches Theater herangezogen. Als tragendes postdramatisches Element zeichnete sich das Theaterzeichen der *Überfülle* aus, welches durch die mediale Komponente bei Castorf und unter dem Analyseaspekt Postdramatische Intermedialitäten vertreten ist.

So gliedert sich die Text- und Szenenanalyse der hier besprochenen Romandramatisierung in die 6 Kategorien von Text, Sprache, Personal und Figur, Geschichte und Handlung, Raum- und Zeitstruktur und Postdramatische Intermedialitäten. Für eine Analyse des Textes als formale Erscheinung erfolgt eine Aufteilung in Haupt- und Nebentexte, welche durch das aus der Avantgarde übernommene theatrale Stilmittel des Textes auf der Bühne ergänzt wird. Umfangreiche und genaue Regieanweisungen sind ebenso wie detaillierte Technische Anweisungen Bestandteil des Nebentextes. Diese Ausführlichkeiten in der Beschreibung nähern die Romandramatisierung Castorfs einem Regiebuch an. Da die Theatertextfassung nicht publiziert wurde, sind zudem auch einige Fehler, Unbeständigkeiten und nicht nachzuvollziehende Abkürzungen Teil der formalen Erscheinung des Textes. Der Haupttext, bestehend aus der Figurenrede, wurde von Castorf eins zu eins aus der Romanfassung in die Bühnenfassung übertragen. Seine Ästhetik des „Zertrümmerns“ verfolgt er auch hier, da er nur die für die Handlung relevanten Textstellen in seine Adaption übernommen hat. Die dritte Ebene des Textes ist die Verwendung einer LED-Leiste, welche nicht nur auf der Bühne, sondern auch in der Textfassung Castorfs ersichtlich wird. Mittels der LED-Leiste erfolgt nicht nur eine Übertragung der Überschriften aus dem Roman Döblins, sondern auch ein Spiel mit der Interpretation des Grundlagentextes.

Das avantgardistische Element Text auf der Bühne zeigt sich in der Bühnenfassung in Form der Medien Berliner Morgenpost, Vögele-Tasche und Brief. Die verwendeten Medien besitzen die Funktion des Erzählers einerseits, dienen andererseits jedoch auch zur Aktivierung des Publikums mittels Ironie und Humor, beziehungsweise sind als eine Anspielung auf gegenwärtiges Konsumverhalten zu interpretieren.

Die Analyse der Sprache unterteilt sich in die Bereiche von Sprachanwendung und Ironie, Slapstick und Humor. In der Sprachanwendung ist bei Castorf eine Tendenz zu gesellschaftspolitischen Neuerungen gegenüber des Vorlagentextes von Döblin festzustellen. Die verwendeten Sprachen Kroatisch und Russisch ersetzen somit das Jüdische. Zudem wird das Schweizerische in die Stückfassung eingebaut. Dies ist einerseits zu interpretieren als jene Sprache der Stadt der Uraufführung (Zürich) und andererseits auch als eine Anspielung an das Reichtums-Image der Schweiz. Ironie, Slapstick und Humor als Postdramatische Theaterzeichen treten vereinzelt in den Szenen auf und dienen bei Castorf in erster Linie zur Aktivierung des Publikums.

In der Analyse von Personal, Figur und Körper werden bei Castorf Personal und Figur – entgegen Pfisters Definition in der Dramenanalyse – nicht voneinander getrennt, sondern gehen durch die Selbstreflexivität von Figur und der Person des Schauspielers ineinander über. Die Figurenbilder bei Castorf und Döblin verlaufen parallel, jedoch ist festzustellen, dass Figurenbeschreibungen aufgrund der Theater- und Körperästhetik, die eine körperliche Grenzüberschreitung im Theater Castorfs abverlangt, aus der Bühnenfassung nicht zu erschließen ist, aber mittels der Hinzuziehung eines Videomitschnitts ersichtlich wird.

Die Ebene des Körpers ist einerseits allgemein durch ihre Figurenkonzeptionen im Theater Frank Castorfs von Interesse, auf Ebene des Theatertextes ist eine Beschränkung der Figuren festzustellen. Die Figur der Frau findet als Mittel der Provokation und Irritation in Castorfs Theater Verwendung, bezieht Komponenten des Erotischen Theaters mit ein und löst sich fast vollständig von der Figurenkonzeption bei Döblin ab. Als Postdramatische Theaterzeichen sind in der Analyse von Figur und Körper die beiden Bereiche der Einverleibung und des abwesenden Körpers im Theatertext Frank Castorfs vorhanden.

Der Gesichtspunkt von Geschichte und Handlung als wesentliches Merkmal zur Untersuchung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten, zeichnete sich als besonders interessant heraus, da gerade auf dieser Ebene die Lesart als Kommentar und Interpretation des Grundlagentextes zum Tragen kommt. Die vorliegende Analyse zeigte, dass Castorfs Adaptierung in Bezug auf Geschichte und Handlung nur lose dem Grundlagentext folgt, ihn

teilweise verkehrt und besonders die von Döblin verwendeten biblischen Zitate der Intertextualität von Castorf entfremdet oder persifliert.

Raum- und Zeitstrukturen zeigen sich bei Castorf der Gegenwart angepasst. Von Wichtigkeit sind hier jene Textstellen, die den exakten Tag der Vorstellung datieren und somit immer von Aktualität sind. Zum Aspekt der Zeit ist auch das Stilelement der Überlänge anzuführen. Dieses wird in der Figurenrede und auch in Interaktion mit dem Publikum selbst thematisiert. Raumgegebenheiten werden nicht verändert – Döblins *Berlin Alexanderplatz* spielt in Berlin und das hat sich auch bei Castorf nicht geändert. Eine detaillierte Analyse des Bühnenraumes ist an dieser Stelle einer theaterwissenschaftlichen Inszenierungsanalyse zuzutragen, da aus der Textfassung keinerlei Raumanweisungen herauszulesen sind.

Postdramatische Intermedialitäten als letztes Kriterium der Analyse erwiesen sich als tragendes Element des Theatertextes. Es erfolgte eine Einteilung in die Gesichtspunkte von Musikalisierung und Popkultur und Film, wobei anzumerken ist, dass diese beiden Komponenten nahezu ineinander übergreifen. Die Auswahl von Musik und Songs sind auf die Biographie des Regisseurs zurückzuführen. In ihrer Anwendung erzählen sie eine parallele Handlung oder führen sie weiter, ohne dass die Handlung auf der Bühne szenisch dargestellt wird. Dadurch wird eine Kürzung der eigentlichen Inszenierung bezweckt.

Für eine allgemein gültige Theorie, wie sich ein Grundlagentext im Prozess der Romandramatisierung bei Frank Castorf verändert, ist die Heranziehung von nur einem Theatertext unzureichend. Dementsprechend müssten weitere Bühnenfassungen zufolge den hier festgelegten Kriterien analysiert werden.

Zu berücksichtigen bleibt, dass die willkürliche Arbeitsweise Castorfs in der Auswahl von Textstellen des Grundlagentextes, die in eine Bühnenfassung übertragen werden, eine literaturwissenschaftliche Untersuchung erschwert oder gar unmöglich macht. Es liegt in der (irritierenden) Absicht des Regisseurs, sich jeder festgelegten Verfahrensweise und Kategorisierung in seinem Theater zu verweigern. So bleibt festzustellen, dass eine exakte Definition der Theaterästhetik Castorfs nicht möglich ist.

In der Theatergeschichte hat er sich schon als Student jenen ewigen Streit ausgesucht, in dem es um Idealisierung oder Dekonstruktion geht, um Einfühlung oder Verfremdung, um Naturalismus oder Künstlichkeit. Immer wieder wird dieser Kampf neu ausgefochten, zwischen dem Hanswurst und der Neuberin, zwischen Meyerhold und Stanislawski, und zwingt die Theaterkünstler, Partei zu ergreifen.²⁹⁵

Seine Tendenz, das Publikum durch Überfülle und Unklarheit zu Überfordern und sein

²⁹⁵ Detje: Provokation aus Prinzip. S. 253.

Theater (in Worten) nicht greifbar werden zu lassen, wird das Rezeptionsverhalten auch in Zukunft polarisieren und eine Plattform für neue Diskussionen um die Gattungsfrage dramatisierter Romane in Zusammenhang mit der Theaterarbeit Frank Castorfs eröffnen.

7. Literaturverzeichnis

I. PRIMÄRLITERATUR

Castorf, Frank: Berlin Alexanderplatz. Nach dem Roman von Alfred Döblin und der Bühnenfassung von Lothar Trolle. Unveröffentlichte Bühnenfassung Schauspielhaus Zürich 2000/01. Regie und Bearbeitung: Frank Castorf. Stand: 01.12.2008 (Neuinszenierung Berlin)

Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München: dtv 2001.

II. SEKUNDÄRLITERATUR

Theater- und Literaturtheorie

Selbstständige Publikationen

Adorno, Theodor, W.: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in die Textanalyse. Bern und Stuttgart: Haupt 1983.

Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Frankfurt a.M.: Fischer 1969.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler 2009.

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

Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2001.

Brecht, Bertolt: Schriften über Theater. Berlin (Ost): Henschel 1977.

Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986.

Damis, Christine: Autorentext und Inszenierungstext. Untersuchungen zu sprachlichen Transformationen bei Bearbeitungen von Theatertexten. Tübingen: Max Niemeyer 2000.

Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler 1997.

Eisenstein, Sergej: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Leipzig: Reclam 1988.

Engel, Johann Jakob: Ideen zu einer Mimik (Nachdruck 1804). Wuppertal: E&A Verlag 1994.

Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef. (Recherchen 13). Berlin: Theater der Zeit 2003.

Fiebach, Joachim: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin: Henschel 1991.

Finter, Helga: Der subjektive Raum. Antonin Artaud und die Utopie des Theaters. Tübingen: Narr 1990.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

Fischer-Lichte, Erika: Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst. (Recherchen 18) Berlin: Theater der Zeit 2004.

Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung von Authentizität. Tübingen und Basel: Francke 2000.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band1. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Narr 1994.

Geiger / Haarmann: Aspekte des Dramas. Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse. Opladen: Westdt. Verlag 1996.

Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man ein Drama? Stuttgart: Reclam 1992.

Genette, Gerard: Palimpseste . Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

Gerstmeier, Joachim / **Müller-Scholl**, Nikolaus: Politik der Vorstellung. Theater und Theorie. Theater der Zeit Recherchen 36 2006.

Huntemann, Willi (Hg.): Engagierte Literatur zu Wendezeiten. Würzburg: Königshausen&Neumann 2003.

Ihwe, Jens: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt a.M.: Fischer-Athenäum 1972.

Köpping, Klaus-Peter (Hg.): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Hamburg: Lit 2000.

Lehmann, Hans-Thies: Das Postdramatische Theater. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999.

Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödien. Stuttgart: Metzler 1991.

Lukács, George: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1981.

Meister, Monika: Seminar zu Theorien und Methoden der Theaterwissenschaft – Postdramatisches Theater. Seminar am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Wien. Wintersemester 2008/2009 (Seminar Mitschrift).

Michalzik, Peter: Die sind ja alle nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen. Gebrauchsanweisung fürs Theater. Köln: Dumont 2009.

Münz, Rudolf: Vom Wesen des Dramas. Umriss einer Theater- und Dramentheorie. Halle: VEB Verlag Sprache und Literatur 1963.

Neumann, Bert: Imitation of Life. Berlin: Theater der Zeit 2001.

Pechlivanos, Miltos (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 1977.

Piscator, Erwin: Schriften 2 Bde, Berlin (Ost): Henschel 1968.

Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. Tübingen: Narr Verlag 1999.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997.

Primavesi, Patrick / Schmitt, Olaf: AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Berlin: Theater der Zeit 2004.

Rainer, Gerald (Hg.): Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur. Linz: Veritas. 1999.

Rösch, G.M.: Roman im 20. Jahrhundert II – Vorlesung 1: Theorie des Romans. Universität Heidelberg 1987.

Schärf, Christian: Der Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 2001.

Schneider, Jost: Einführung in die Roman-Analyse. Darmstadt: WBG 2003.

Schoenmakers, Henri: Theater und Medien. Grundlagen-Analysen-Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2008.

Schranke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. München: Beck 1974.

Staat, Jochen (Hg.): Auf Höchster Stufe. Gespräche mit Erich Honecker. Berlin: Transit 1995.

Stephan, Ulrike: Text und Szene. Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse. München: Kitzinger 1982.

Striedter, Jurij: Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Tübingen: Narr Verlag 1992.

Tigges, Stefan: Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: transcript 2008.

Wicke, Peter: Rockmusik. Leipzig: Reclam 1987.

Wisten, Fritz: Festschrift zur Wiedereröffnung der Volksbühne am Luxemburgplatz. Archiv der Berliner Volksbühne 1954.

Zander, Horst: Shakespeare bearbeitet. Eine Untersuchung am Beispiel der Historien-Inszenierungen 1945 – 1975 in der BRD. Tübingen: Narr 1983.

Unselbstständige Publikationen:

Adorno, Theodor W.: Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003. S. 41-48.

Beck, Wolfgang: Erotisches Theater. In: Brauneck, Manfred: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie 1992. S. 321 – 323.

Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. In: Ders.: Schriften über Theater. Berlin (Ost): Henschel. 1977. S. 426-255.

Castorf, Frank: Nicht Realismus, sondern Realität. Einbruch der Realität, Politik und Verbrechen. Berlin: Alexanderverlag, 2002. S. 71-79.

Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. In: Ders.: Schriften zu Poetik, Ästhetik und Literatur. Freiburg und Olen: Walter-Verlag 1989. S. 119 – 123.

Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman. In: Ders.: Schriften zu Poetik, Ästhetik und Literatur. Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1989. S. 123 – 127.

Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. In: Ders.: Schriften zu Poetik, Ästhetik und Literatur. Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1989. S. 215 – 245.

Döblin, Alfred: Futuristische Worttechnik. In: Ders.: Schriften zu Poetik, Ästhetik und Literatur. Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1989. S. 113 – 119.

Eisenstein, Sergej: Montage der Attraktionen. In: Ders. Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Leipzig: Reclam 1988. S. 10 – 16.

Hegemann, Carl: Was bewirkt die Kamera auf der Bühne bei den Schauspielern? In: Dramaturgie 2004/1. S. 8 – 9.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II Frankfurt a.M.: Fischer-Athenäum, 1972. S. 345-375.

Lehmann, Hans-Thies: Theatertheorie. In: Brauneck, Manfred: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie 1992. S. 1011 – 1020.

Mayer, Holt: Gattung. In: Pechlivanos, Miltos (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995. S. 66 -77.

Podlasiak, Marek: Die Wende und ihre Folgen dargestellt von Castorfs Volksbühne. In: Huntemann, Willi (Hg.): Engagierte Literatur zu Wendezeiten. Würzburg: Königshausen&Neumann 2003. S. 152.

Prager, Michael: Lebendige Hieroglyphen. Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit. In: Köpping, Klaus-Peter (Hg.): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Hamburg: Lit 2000. S. 192 – 207.

Sandhack, Monika: Bühnenbearbeitung. In: Brauneck, Manfred: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie 1992. S. 173.

Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd.5: Erzählungen, Theoretische Schriften. München: 2004. S. 818 – 831.

Weiler, Christl: Glaubensfragen – postdramatisch. In: Primavesi, Patrick / Schmitt, Olaf: AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Berlin: Theater der Zeit 2004. S. 44 – 52.

Zu Alfred Döblin – Leben und Werk

Becker, Helmut: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans "Berlin Alexanderplatz". Dissertation. Marburg 1962.

Bekes, Peter: Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz. Oldenburg - Interpretationen. München: Oldenburg 1995.

Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur. Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1963.

Döblin, Alfred: Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen. Freiburg und Olten: Walter-Verlag, 1980.

Döblin, Alfred: Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und verändern! Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1972.

Döblin, Alfred: Drama Hörspiel Film. Freiburg und Olten: Walter-Verlag, 1983.

Döblin, Alfred: Schriften zur Politik und Gesellschaft. Freiburg und Olten: Walter-Verlag, 1972.

Döblin, Alfred: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Freiburg und Olten: Walter Verlag 1989.

Döblin, Alfred: Unser Dasein. Freiburg und Olten: Walter. 1964.

Dunz, Christoph: Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, "Berlin Alexanderplatz" und Franz Kafka, "Der Verschollene". Bern (u.a.): Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995.

Elm, Ursula: Literatur als Lebensanschauung. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. Bielefeld: Aisthesis 1991.

Kreuzer, Leo: Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933. Stuttgart (u.a.): Kohlhammer 1970.

Müller – Salget, Klaus: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. Bonn: Bouvier 1988.

Prangel, Matthias: Alfred Döblin. Stuttgart: Metzler 1973.

Schärf, Christian: Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“. Roman und Film. Zu einer intermedialen Poetik der modernen Literatur. Mainz und Stuttgart: Steiner 2001.

Unselbstständige Werke

Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1989. S. 119 – 123.

Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman. 1917 In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1963. S. 123 – 127.

Döblin, Alfred: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti, (1912) In: Ders. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Freiburg und Olten: Walter-Verlag 1989. S. 113-119.

Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks (1929) In: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg 1989. S. 215-245.

Düsing, Wolfgang: Die „Ichsuche“ in Döblins theoretischen Schriften. In: Ders.: Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer. München: Wilhelm Fink Verlag 1982. S. 103 – 124.

Modick, Klaus: Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne (1988). In: Uwe Wittstock (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994, S. 160-176.

Prangel, Matthias: Bemerkungen zur Denkfigur binärer Schematisierungen vom Typus realistisch-unrealistisch und Ratio-Gefühl in der Literaturgeschichte. In: Neophilologus 70. 1986. S. 481 – 494.

Von Frank Castorf

Castorf, Frank: Dämonen. Stückfassung. Berlin: Archiv Volksbühne 1999.

Castorf, Frank: Nord. Eine Grandguignolade von Frank Castorf nach Louis-Ferdinand Céline, Berlin 2007.

Castorf, Frank: Nicht Realismus, sondern Realität. Einbruch der Realität, Politik und Verbrechen. Berlin: Alexanderverlag 2002 S. 71-79.

Zu Frank Castorf

Selbstständige Werke

Balitzki, Jürgen: Castorf, der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter. Berlin: Ch. Links Verlag 1995.

Detje, Robin: Castorf: Provokation aus Prinzip, Berlin: Henschel 2002.

Hockenbrink, Tobias: Karneval statt Klassenkampf. Das Politische in Frank Castorfs Theater. Marburg: Tectum 2008

Schütt, Hans-Dieter: Die Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf. Berlin: Dietz 1996.

Wilzopolski, Siegfried: Theater der Augenblicke: Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentationen und –informationen 1992.

Unselbstständige Werke

Erken, Günther: Theater – Ein Schuss Anarchie. Frank Castorf im Gespräch mit Günther Erken. In: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schlegel. Berlin: Theater der Zeit 2003. S. 437 – 443

Ertel, Erhart: Montage der kulturellen Attraktionen. Frank Castorfs medienästhetische Theaterpraxis der 80er Jahre. In: Schoenmakers, Henri (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2008. S. 389 – 399.

Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme. In: *paraplui.e*. Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen. <http://paraplui.de/archiv/uebertragungen/castorf/> (letzter Zugriff : 18.04.2010.)

Matzke, Anemarie: Living in a Box – Zur Medialität räumlicher Anordnungen. In: Schoenmakers, Henri (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2008. S. 381 – 387.

Interviews

Becker, Peter / Merschmeier, Michael: Ich möchte nicht in den Untergrund. Theater Heute Gespräch mit dem Ostberliner Regisseur Frank Castorf. In: Theater Heute 12/1989. S. 21.

Erken, Günther: Theater – Ein Schuss Anarchie. In: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Berlin: Theater der Zeit 2003 (= Recherchen 13) S. 437 – 443.

Geiß, Axel: Theater als Instrument zur Veränderung. Gespräch mit dem Regisseur Frank Castorf. In: Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1992, S. 135-137.

Kirschner, Stefan: Castorf und Rosinski weiden den Theaterkörper aus“ Interview, Berliner Morgenpost online, 23.Oktober 2009 (<http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article1195036/Castorf-und-Rosinski-weiden-den-Theaterkoerper-aus.html>) (Letzter Zugriff: 15.04.2010)

Laudenbach, Peter: Psychoanalytischer Pop. Interview mit Frank Castorf. -In: Tip-Magazin. 2004.

Michalzik, Peter: Reif für den Ungehorsam. Frankfurter Rundschau 03.11.2006.

(N.N.): Für eine andere Vitalität auf der Bühne. In: Süddeutsche Zeitung. 30.12.1992.

Philipp, Claus/ Niedermeier, Cornelia: Es gibt zu wenige Anarchisten. In: In: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Berlin: Theater der Zeit 2003 (= Recherchen 13) S. 449 – 455.

Schütt, Hans-Dieter: Krise? Wahnwitzige Kontinuität. In: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Berlin: Theater der Zeit 2003 (= Recherchen 13) 445 – 448.

Seidler, Ulrich: Ich bin ein Pöbler. In: Berliner Zeitung 27.10.2007.

Kritiken und Rezensionen

Affenzeller, Margarete: Unmoralisches Stroh und echte Rüben. In: DER STANDARD 16./17.01.2010

Dermutz, Klaus: Müllränder der Stadt. In: DIE ZEIT, 20/2003.

Detje, Robin: Nach Hollywood! In: Theater heute 01/2001.

Detje, Robin: Djangotts Blutbad. In: DIE ZEIT 07/2004.

Diederichsen, Dieter: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch. In: Theater heute 02/2002.

Greiner, Ulrich: Eine Polemik wider den Subventionskulturbetrieb. In: DIE ZEIT 17/1998.

Jörger, Gerhard: „Ich hasse Verstellungskünstler“ In: DIE ZEIT 29/2001.

Jörger, Gerhard: Notausgang. Die letzte Chance für Berlins Freie Volksbühne? In: DIE ZEIT 23/1998.

Jörger, Gerhard: Sehnsucht nach Welt. In: DIE ZEIT 17/1999.

Kümmel, Peter: Lobet den Schmerz. In: DIE ZEIT 15/2001.

Kümmel, Peter: Springteufel der Lüste. In: DIE ZEIT 07/2003.

Michalzki, Peter: Reif für den Ungehorsam. In: Frankfurter Rundschau 03.11.2006.

Schmitter, Elke: Junkiepassion. In: DIE ZEIT 19/1997.

Ziegler, Helmut: Im Spielzimmer. In: ZEITmagazinLEBEN, Nr. 4, 17.01.2008.

Produktionstexte, Pamphlete, Programme

Benjamin, Walter: Kapitalismus als Religion [Fragment]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. S. 100 – 102.

Foucault, Michel: Vorrede zur Überschreitung. In: Seitter, Walter (Hg.): Von der Subversion des Wissens, München: Hanser 1974. S.32 – 52.

Hegemann, Carl: Der Meister und Margarita. Berlin Alexanderverlag. 2002.

Hegemann, Carl: Durch Leiden lernen. Bausteine für eine Dramaturgie der Gegenwart (Manuskript eines Vortrages über die Dramaturgie der Volksbühne von Carl Hegemann. Leipzig, Juli 2005)

Hegemann, Carl: Lasset uns Menschen machen. In: Leporello Spielzeit 2000/2001, September/Oktober 2000.

<http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/texte/?PHPSESSID=bb01b73891d0b918ff373ae687e548d1>
(letzter Zugriff 17.08.2010)

Hegemann, Carl: Das Schwindelerregende (I). Adorno 11/9. In: Berliner Zeitung vom 11.09.2003.

siehe auch Kapitalismus und Depression „Das Schwindelerregende“, Berlin: Alexanderverlag 2003.

Hegemann, Carl: Tradition und Fortschritt. Gegenwartsautoren an der Volksbühne. In: Leporello 7, Spielzeit 1993/94.

Müller, Heiner: Denken ist grundsätzlich schuldhaft. Die Kunt als Waffe gegen das Zeitdiktat der Maschinen. In: Ders.: Jenseits der Nation. Berlin: Rotbuch-Verlag 1991. S.35 – 60.

Perrier, Jean Francois: Nicht Realismus sondern Realität. Frank Castorf über seine Arbeit an Erniedrigte und Beleidigte und Meister und Margarita, April/Mai 2002. Aus einem unveröffentlichten Interview mit Jean Francois Perrier in Paris und einer Podiumsdiskussion beim 39. Theatertreffen Berlin am 10. Mai 2002.

Siemons, Mark: Alles Volksbühne. Die Revolution ist vorbei, wir haben gesiegt. In: FAZ, 09.01.2002.

Wangemann, Jutta: Körper braucht es!. In: balletttanz 01/2005.

Wangemann, Jutta: Schuld und Sühne. Frank Castorfs Bearbeitung von Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“. Berlin: Alexanderverlag 2005.

Nachschlagewerke

Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR, Berlin: Aufbau 2005.

Killy, Walther (Hg.): Literaturlexikon. Bd.15. Gütersloh und München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1993.

Kindlers Neues Literaturlexikon (CD-ROM). München: Kindler 2004

Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.): Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: J.B. Metzler 1990.

Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 1969.

Internetquellen

Vgl. Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme. In: parapluie. Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen.

<http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/> (letzter Zugriff : 17.08.2010)

Frank Castorf in einer Pressekonferenz:

http://blog-volksbuehne.de/system/files/Castorf_Schwarzer_Engel.pdf

(letzter Zugriff: 19.06.2010)

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin:

<http://www.volksbuehne-berlin.de/> (letzter Zugriff: 22.06.2010)

Kraliceks Thesen zur Romandramatisierung:

http://www.morgen.at/htm/downloads/0309_Episches.pdf (letzter Zugriff: 18.08.2010)

Videoquellen

Castorf, Frank (Regie): Berlin Alexanderplatz. Nach dem Roman von Alfred Döblin. Videomitschnitt (2 DVDs). 2008.

Fassbinder, Rainer Werner: Berlin Alexanderplatz. 894 Min. / 14 Teile. Deutschland: Bavaria Film 1980.

Gaus, Günter: Zur Person: Günter Gaus im Gespräch mit Frank Castorf. 52 Min., (VHS) ORB, Sendedatum 05.03.1995.

Jutzi, Phil (Regie): Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte Franz Biberkopfs. 90 Min. (VHS) Deutschland: Allianz Tonfilm GmbH 1931.

Lynch, David (Regie): Lost Highway. 135 Min. (DVD). Frankreich/USA: October Films 1997.

Lynch, David (Regie): Wild at Heart – Die Geschichte von Luna und Sailor. 120 Min. (DVD) USA : PolyGram Filmed Entertainment 1990.

Yerkovich, Anthony (u.a.) : Miami Vice. 60 Min. (TV-Serie) USA: Michael Mann Productions 1984 – 1990.

Tonträger

Badalamenti, Angelo: Lost Highway (Soundtrack Audio CD) Hamburg: Universal Music 1997.

Beck: Beck! Odelay (Audio CD). Hamburg: Universal Music 1996.

Nena: 99 Luftballons (Audio CD). Hamburg: Warner 2003.

Ton, Steine, Scherben: Warum geht es mir so dreckig? (Audio CD) Fresenhagen: Deutsche-Volksmund-Produktion 1971.

Roxy Music: For your pleasure (Audio-CD) Hamburg: Deutsche Grammophon 1973.

8. Anhang

Abkürzungsverzeichnis

RF (=Romanfassung)

Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München: dtv 2001.

BF (=Bühnenfassung)

Castorf, Frank: Berlin Alexanderplatz. Nach dem Roman von Alfred Döblin und der Bühnenfassung von Lothar Trolle. Unveröffentlichte Bühnenfassung Schauspielhaus Zürich 2000/01. Regie und Bearbeitung: Frank Castorf. Stand: 01.12.2008 (Neuinszenierung Berlin)

Abstract

Im Zuge der Postdramatik, welche sich im vergangenen Jahrzehnt als theatrale Form zunehmend auf der Bühne etablierte und die Hierarchie des Theatertextes gegenüber anderen Bühnen- und Theaterelementen in Frage stellte, hat sich in jüngster Vergangenheit besonders ein Trend auf den deutschsprachigen Theaterbühnen herausgezeichnet: Die Inszenierung von Romanen für die Bühne.

In Folge der Romandramatisierung ist der Theatertext nach Form und Inhalt nicht mehr ein dramatischer Text und der historischen Trias von Lyrik, Epik und Dramatik zuzuordnen, sondern verlangt nach einem neuen Verständnis auf Gattungs- und Bedeutungsebene. Frank Castorf, Regisseur, Intendant und Autor an der Berliner Volksbühne spezialisierte sich in seiner Theaterarbeit auf die Adaptierung von Romanen.

Für eine Untersuchung der Übertragungsmomente durch den Gattungswechsel ist nicht nur die Kategorisierung und Definition der Gattung Romandramatisierung in der gattungshistorischen Trias zwischen Roman und Drama erforderlich, sondern auch eine Untersuchung der Theaterästhetik Castorfs und seiner zur Dramatisierung ausgewählten Grundlagentexte. Die hier analysierte Bühnenfassung basiert auf Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Die beiden Autoren Castorf und Döblin arbeiten mit ähnlichen oder parallelen Ästhetischen Verfahrensweisen, wie durch die Untersuchung ersichtlich wird. Eine dritte Komponente in der Analyse von Romandramatisierungen bildet die konkrete Textanalyse zur Verdeutlichung der Prozesse durch die Gattungsübertragung.

Zeitgenössische Dramenanalyse steht hier vor dem Problem, angemessene Analyse Kriterien für die Romandramatisierung zu finden. Da für ein adäquates Analysemodell die aristotelischen Grundkonzepte eines Dramas für den entstandenen Text als unzureichend erklärt werden, fordert die entstandene Gattung nach einer Erweiterung der klassischen Dramenanalyse. Im Kontext der Theaterästhetik Castorfs, die sich zwischen dramatischen und postdramatischen Theater bewegt, ist die Hinzuziehung postdramatischer Stilmittel vonnöten. In der Textanalyse der Romandramatisierung werden somit die Kriterien Text, Sprache, Figur und Körper, Geschichte und Handlung, Raum und Zeit und ergänzend die Komponente der Postdramatischen Intermedialität untersucht.

Lebenslauf

Name: Anja Keßler
Geburtsdatum: 03. 07. 1984
Geburtsort: Oberstdorf (GER)

Ausbildung

2003 – 2010 Studium der Germanistik, Philosophie und Psychologie an der Universität Wien
2006 – 2007 ERASMUS Studium an der Freien Universität Berlin
1998 – 2003 Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik, Feldkirch, Matura 2003