

Humboldt-Universität zu Berlin

BEGEGNUNGEN

**Patrice Chéreaus Inszenierungen
von Koltès' Dans la solitude des
champs de coton und ihre
Filmfassungen als
intermedialer Transfer**

Erlangung: Doctor philosophiae (Dr. phil.)

Philosophische Fakultät II

Promovendin: Inga Jürgensen, M.A.

Dekan: Prof. Dr. Wolfgang Hock

Gutachter: 1. Prof. Dr. Dieter Ingenschay
2. Patrice Pavis, Professeur des universités

eingereicht: 7. September 2001

Datum der Promotion: 31. Oktober 2001

Danksagung

Mein Dank Herrn Prof. Dieter Ingenschay und Herrn Prof. Patrice Pavis, die mein Studium und meine Forschungsarbeit kontinuierlich über viele Jahre mit großem Interesse und Engagement begleitet haben.

Ohne die finanzielle Unterstützung durch Stipendien der französischen Regierung und des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) wäre diese Dissertation nicht zustande gekommen.

Das Bureau du Théâtre des Institut Français in Berlin hat mir bei der Dokumentation, insbesondere der Beschaffung der Videos, großzügige Hilfe geleistet.

Heike Schaumburg stand mir zuverlässig bei der Schlusskorrektur zur Seite.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern Deddina und Volker Jürgensen, die mir auch in langatmigen und schwierigen Zeiten während der Arbeit an der Dissertation beigestanden haben.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	4
I. Der Theaterfilm als Gegenstand der Intermedialitätstheorie	13
1. Ein Sammelbecken von Disziplinen	13
2. Literatur versus AV-Medien?	15
3. Komponenten des Theaterfilms	19
3.1 Text	20
3.2 Theaterinszenierung	22
3.3 Film	25
4. Theaterfilm	30
4.1 Theatralität in der Textvorlage	31
4.2 Die theatrale Inszenierung als Vorlage	32
5 Forschungsstand: Intermedialität	36
5.1 Ein polymorpher Fachbegriff?	36
5.2 Zwischen Multimedialität und Intertextualität	37
5.3 Vom Zeichentransfer zum Substrat-Transfer	39
5.4 Das Medium: Apparat oder Form?	41
5.5 Zur Lokalisierung intermedialer Phänomene	43
5.6 Formqualität und Sinnerweiterung	45
6. Vorschlag einer Methode zur intermedialen Analyse eines Theaterfilms	46
6.1 Die <i>créance</i>	47
6.2 Bedeutungsrelationen	49
II. Analyse:	51
<i>Dans la solitude des champs de coton</i> von Bernard-Marie Koltès	51
1. Die <i>créance</i> des <i>deals</i>	51
2. Zeitmuster	54
2.1 Dramentext	54
2.2 Inszenierung 1987	64
2.3 Inszenierung 1995	68
2.4. Verfilmung 1987	70
2.5 Verfilmung 1995	74
3. Schauplatz und Bühne	77
3.1 Dramentext	78
3.2 Grundriss für beide Inszenierungen	89
3.3 Inszenierung 1987	98
3.4 Inszenierung 1995	102
3.5 Räume als Bildfläche	107
3.6 Verfilmung 1987	108
3.7 Verfilmung 1995	117
4. Licht und Atmosphäre	118
4.1 Dramentext	118
4.2. Inszenierung 1987	124
4.3 Inszenierung 1995	127
4.4 Verfilmung 1987	136
4.5 Verfilmung 1995	138
5. Gesten und Mimik	144
5.1 Dramentext	145
5.2 Inszenierung 1987	155
5.3 Inszenierung 1995	163
5.4 Verfilmung 1987	170
5.5 Verfilmung 1995	177
III. Schlussfolgerung	185

0. Einleitung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Frage, ob der Theoriekomplex ‚Intermedialität‘ neue Aufschlüsse für das Problem der Verfilmung von Theaterinszenierungen bringt. Kann er neue Erkenntnisse bei der Übertragung von dramatischen Texten und ihrer Theaterinszenierungen auf eine Leinwand bzw. einen Bildschirm liefern? Es ist zu untersuchen, wie die Dramaturgie eines Textes und welche semiotischen Codes seiner Inszenierung durch deren Verfilmung auf einen Bildschirm bzw. eine Leinwand übertragen werden können. Darüber hinaus gilt es, zu ermitteln, ob und wie die Verfilmung Funktionsweisen der jeweiligen Textvorlage und Teile des Textsubstrats sichtbar machen kann, die in der Theaterinszenierung nicht zum Tragen kommen. Ist sie über die Theaterinszenierung hinaus ein autonomer Bedeutungssträger? Kann die Verfilmung einer Theaterinszenierung Qualitäten eines eigenständigen Films haben, oder ist sie stets nur Dokument und Konserve des Bühnenerignisses?

Im Unterschied zu Literaturverfilmungen in Form von Dramenadaptionen, in denen sich die filmische Erzählweise einen literarischen Text zu eigen macht, zeigen Theaterfilme eine für die Bühne konzipierte Inszenierung.² Sie sind dadurch in ihrer Narrativik eingeschränkt. Denn sie präsentieren das Geschehen auf der Bühne als einem Medium, gesehen durch die Kamera als zweitem Medium.

Nach einer Analyse der Dramaturgie des Stücktextes wird die Interpretation in der jeweiligen Inszenierung untersucht, d.h. es werden die Aspekte des Textes ermittelt, die in der Bühnenaufführung besonders hervortreten. Aus dem darauffolgenden Vergleich mit der gefilmten Version der Inszenierung soll hervorgehen, welche dieser Aspekte in den Filmen jeweils wiederzuerkennen sind, welche verloren gehen und welche zusätzlich auftreten.

Das in den vergangenen Jahren viel diskutierte Konzept der Intermedialität, das die Wirkung eines Mediums in einem anderen untersucht, bietet hierfür den geeigneten Ansatzpunkt. Um es auf

² Vgl. Gompper 1992:31 und Picon 1997:10

dem dafür neuen Gebiet erproben zu können, sollten wir ein Augenmerk auf den Terminus richten. Er ist insofern problematisch, als er bislang in diversen Bereichen sehr unterschiedliche Funktionen erfüllt: Er betitelt jegliche Forschungsgebiete, die mehrere Medien oder Kunstformen untersuchen. Er ist Konzept, Formqualität und nicht zuletzt die Grundlage für eine eigene Theoriebildung.

Dass ‚Intermedialität‘ zur Zeit noch ein Modebegriff mit nur vager Definition ist, erklärt sich zum einen dadurch, dass Medien immer noch nicht in eindeutige Kategorien unterteilt werden. Zum anderen wird sich der Medienwissenschaft von vielen Disziplinen aus genähert. Jede Disziplin scheint dabei ihr eigenes Medienverständnis zu haben. Das Konzept der Intermedialität ist dem entsprechend variabel.

Im Rahmen der Intermedialitätsforschung existiert bislang keine Methode, die sich unmittelbar dafür eignet, den Transfer eines literarischen Textes auf die Bühne und jenen einer Theaterinszenierung auf den Bildschirm zu erläutern. Diese Arbeit entwickelt sie erstmals auf der Grundlage der bisherigen Diskussion. Der Theaterfilm als Ergebnis eines intermedialen Texttransfers muss dabei einerseits unter einem semiotisch-pragmatischen Ansatz, andererseits ästhetisch und phänomenologisch untersucht werden. Mit dem dazu vorgestellten Modell betrete ich im Rahmen der Intermedialitätsforschung Neuland. Dabei ist es notwendig, sich von der vorherrschenden Tendenz zu lösen, die Kombination formaler und stilistischer Phänomene und Genres zum Hauptgegenstand einer intermedialen Analyse zu machen.³ Denn die Intermedialitätstheorie bezieht sich tatsächlich bislang meist nicht auf die Kopplung unterschiedlicher Medien, sondern verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen. Ich gehe stattdessen von den technisch-apparativen Bedingungen aus, unter denen intermediale Phänomene zunächst zum zwangsläufigen Effekt werden. Dieser lässt sich gezielt nutzen, nachdem er erkannt wurde. Konkret heißt das für den Theaterfilm, dass diese Dokumentationsform immer

³ Wie z.B. Bruhn, Kindermann, Lodge, Müller, Paech, Plett, Steiger, Wolf. Alle in Helbig 1998

noch als Notbehelf verstanden wird, weil sie mit den gegebenen technisch-apparativen Einschränkungen eine Theateraufführung konserviert. Vernachlässigt werden meistens die Möglichkeiten und Chancen, die der technische Apparat, d.h. die Kameraführung und die Montage, für die Verfilmung einer Inszenierung bietet.

Die Theorieansätze zur Intermedialität stützen sich methodisch auf das Prinzip der Intertextualität. Dabei wird übersehen, dass es ein wesentlich komplexeres Unterfangen ist, die Interaktion verschiedener Medien bzw. künstlerischer Ausdrucksformen zu untersuchen, als die zweier literarischer Texte. Gleichwohl kann das Konzept Intermedialität ein innovatives Verfahren sein, literarische Texte, Theaterinszenierungen und Filme zu untersuchen, insbesondere wenn diese auf denselben Stoff zurückgehen oder es Übergänge zwischen den Medien gibt. Die Untersuchung verspricht dabei auch neue Erkenntnisse über die kommunikativen Qualitäten der drei Vermittlungsarten, aus denen sich ein Theaterfilm zusammensetzt: literarischer Text, Theaterinszenierung und Film.

Um Theaterinszenierungen vor dem Hintergrund der Intermedialitätstheorie analysieren zu können, stellt sich die Frage, ob die Bühne überhaupt unter die Klasse der Medien fällt. Nur wenn dies der Fall ist, lässt sich das Theater in ein Intermedialitätsmodell einordnen. Seine klare Positionierung im Rahmen aktueller Medientheorien und gegenüber den neueren Massenmedien hat bislang zwar auf Seiten der Theaterwissenschaft stattgefunden, aber kaum in der Philologie oder in der Medienwissenschaft.

Das zu analysierende Korpus basiert auf dem Drama *Dans la solitude des champs de coton*⁴ von Bernard-Marie Koltès. Dabei handelt es sich um einen Dialog zwischen zwei Figuren: dem ‚Dealer‘ und dem ‚Client‘. Im Laufe ihrer Begegnung wird deutlich, dass der mutmaßliche *deal* zwischen ihnen keinen erfolgreichen Abschluss finden wird. Das vielschichtige und keineswegs zielgerichtete Gespräch zwischen den beiden bietet eine Basis für unzählige Interpretationen. Der Regisseur Patrice Chéreau hat das Stück innerhalb von acht Jahren in drei Versionen auf die Bühne

⁴ Der Text ist nicht als Drama ausgewiesen, wird aber wie ein solches behandelt.

gebracht.⁵ Die erste und zweite Version unterscheiden sich nur durch eine Umbesetzung: Die Rolle des Dealers, den zunächst Isaach de Bankolé spielt, übernimmt in der zweiten Version Patrice Chéreau. Die Rolle des Client spielt Laurent Malet. In der Inszenierung von 1995 ist wiederum Chéreau als Dealer zu sehen. Die Rolle des Client übernimmt diesmal Pascal Greggory.

Die zweite und dritte Version sind filmisch dokumentiert worden. Benoît Jacquot, der zahlreiche Theaterfilme unter anderem für das *Institut National de l'Audiovisuel* (INA) realisiert hat⁶ und für seine Spiel- und Dokumentarfilme immer wieder auf literarische und Theaterthemen zurückgreift,⁷ verlegt die Inszenierung von 1987 drei Jahre nach ihrer Premiere von der Bühne in ein Studio und verfilmt sie mit einer detaillierten Bilddramaturgie. Sein Kameramann ist Renato Berta, der unter anderem für Dramenadaptionen in der Regie von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub sowie bei Spielfilmen von Patrice Chéreau die Kamera führte. Stéphane Metge⁸ dokumentiert Chéreaus Proben zur Inszenierung von 1995 und dreht die Aufführungssituation parallel mit zwei Kameras

⁵ Die Premieren der drei Versionen fanden im Januar 1987, im Oktober 1987 (beide in Nanterre) und im Mai 1995 (Wien) statt. Dazwischen liegen jeweils zahlreiche Wiederaufnahmen und Tournées. Vgl. Chéreau 1996:52

⁶ Unter anderem 1989 eine Bühnenversion von L.-F. Célines *Voyage au bout de la nuit*, inszeniert und gespielt von Fabrice Lucchini am Pariser *Théâtre du Rond-Point* 1988, sowie Henry James' *La Bête dans la jungle* (Frz. Theaterfassung: Marguerite Duras), insz. v. Alfredo Arias am *TGP* in Saint-Denis; 1994 Corneilles *La Place Royale*, insz. v. Brigitte Jaques am *Théâtre de la Commune* in Aubervilliers, sowie A. de Mussets *Il faut qu'une porte soit fermée*, insz. v. Louis-Do de Lencquesaing auf einer Probebühne des Pariser *Théâtre de l'Odéon*. Vgl. Mervant-Roux 1997:51f.

⁷ Jüngere Beispiele sind seine Marivaux-Verfilmungen *La Fausse Suivante* (2000) und *Marianne* (1997) und die Hommage an die Bühnenpräsenz von Fabrice Lucchini *Par cœur* (1998), die über viele Wochen im französischen Kino gelaufen sind. Jacquot ist auch Autor eines Dokumentarfilms über Marguerite Duras. Seine neueste Regiearbeit ist die Opernverfilmung *Tosca* (2001).

⁸ Metge hat für den Sender *Arte* zwei Dokumentarfilme über die Theaterarbeit von Patrice Chéreau erstellt: *Chéreau, Greggory - Une autre solitude* (1996) und *Patrice Chéreau: Shakespeare* (2000). Er war Chéreaus Assistent und Co-Regisseur bei dem Spielfilm *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998).

(Kamera: Eric Atlan und François Plet). Zwei sehr unterschiedliche Filme sind in der Regie von Jacquot und Metge entstanden.⁹

Innerhalb weniger Jahre wuchs so ein Komplex von drei Inszenierungsvarianten und zwei Filmen heran, die allesamt auf die Arbeit eines Theaterregisseurs an einem Text zurückgehen.

Koltès' formidable Zusammenarbeit mit Chéreau, einer Ikone unter den französischen Regisseuren, hat das Theatergeschehen in Frankreich am ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert geprägt. Unter seiner Regie fanden auch die französischen Erstaufführungen von Koltès' *Combat de nègre et de chiens* (1983), *Quai Ouest* (1986) und *Le Retour au désert* (1988) statt. Chéreaus kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Text *Dans la solitude des champs de coton* ist aber besonders bemerkenswert. Sie illustriert zum einen die Vielschichtigkeit dieses Dramas und zeugt zum anderen von der Möglichkeit, diese Schichten auf der Bühne und im Film in ganz unterschiedlicher Gewichtung zu zeigen. Dabei zeigen die verschiedenen Inszenierungen des Stücks, wann der Regisseur mit und wann er gegen die Autorintention arbeitet. Chéreau respektiert zwar in höchstem Maß den Text. Doch das wird ihm laut eigenem Bekunden zum Verhängnis:

„On ne peut pas s'empêcher de croire que pour faire entendre un auteur, il faut peut-être le trahir un peu. On a toujours peur que le public ne se rende pas compte de la profondeur d'une phrase, qu'il la néglige. Alors on alourdit, par crainte, et fait autant de bien que de mal au texte.“ (Chéreau 1988:22)

Das Zitat verweist auf die Probleme bei der Übertragung eines Textes auf die Bühne. Der Medienwechsel vom geschriebenen zum gesprochenen Wort ist Gegenstand jeder Analyse einer Inszenierung, die auf einer Textvorlage beruht. Die Kooperation von Koltès und Chéreau bei *Dans la solitude des champs de coton* erfordert einen noch weiter gefassten Vergleich: Zum einen gestattet die Inszenierung des Textes, seinen Medienwechsel vom Buch zur Bühne zu untersuchen. Zum anderen ermöglicht die in den letzten Jahren entwickelte Intermedialitätstheorie anhand der

⁹ Zum Vergleich dieser Inszenierungsverfilmungen mit der filmischen Adaption von *Tabataba* in der Regie von François Koltès siehe Jürgensen 1999:158ff.

Inszenierungsverfilmungen von Jacquot und Metge einen neuen Blickwinkel auf das Zusammenspiel zwischen Film und Theater.

Die beiden Filme demonstrieren ihrerseits, wie sich auf der Bühne die Bedeutung eines literarischen Texts durch szenische und gestische Codes erweitern oder verändern lässt und die Verfilmung die Inszenierung noch weiter differenziert. Während Jacquot eine technisch perfekte visuelle Interpretation des Texts liefert, ordnet sich die spontanere Kameraführung im Film von dem Spiel der Schauspieler unter und dokumentiert die Theateraufführung als lebendiges Ereignis. Die Filme schreiben sich damit exemplarisch in eine Entwicklung ein, die sich im europäischen Film der Neunziger Jahre abzeichnet: Der umfangreiche technische Apparat wird reduziert, um den Darstellern eine größere spielerische Spontaneität zu ermöglichen.

Die vorliegende Arbeit widmet sich denn auch der Frage, wie Medien die Kommunikation filtern. Wann erleichtern sie den Dialog? Wann erschweren sie ihn? Wann führen sie die Dialogpartner zusammen? Wann schaffen sie eine Distanz? Reizvoll ist das Drama *Dans la solitude des champs de coton* für diese Untersuchung, weil es die zwischenmenschliche Verständigung zum Gegenstand hat. Das Thema ‚Kommunikation‘ bzw. ihr Scheitern lässt sich anhand des Stücks sowohl inhaltlich diskutieren, als auch angesichts der Frage, wie der Text über die Theateraufführung und den Film vermittelt wird.

Das Thema Verständigung wird folglich auf zwei Ebenen diskutiert: Zum einen geben die Texte von Koltès inhaltlich und formal hierzu Aufschluss. Zum anderen werden die Analysen der Inszenierungen und Verfilmungen zeigen, wie das jeweilige Medium welche Aussagen des Stücks transportiert. Ich werde erläutern, welchen Zugang der Rezipient zum jeweiligen Stück und seiner Inszenierung durch die einzelnen Medien erhält.

Koltès' Drama, in dem sich die Figuren mit ihrer ausgefeilten, aufwändigen Sprache als scheinbar perfektioniertem Kommunikationsmittel doch nicht einander annähern, erweist sich als symptomatisch für das ausgehende 20. Jahrhundert. Dabei hat der Dramatiker in Frankreich in den Achtziger Jahren des 20.

Jahrhunderts eine Tendenz begründet, in der Autoren die Sprache wieder in den Mittelpunkt des Dramas rücken. Sie nehmen dramatische und literarische Traditionen wieder auf, um sie gleichwohl zu variieren.

Ziel der Arbeit ist, Möglichkeiten aufzuzeigen, anhand derer die Inszenierung einen Damentext um Blickwinkel bereichern kann und die Verfilmung ihrerseits dramaturgische, ästhetische und semiotische Aspekte sowohl der Inszenierung als auch des Damentexts vertieft. Hierfür ist es sinnvoll, Komponenten des Dramas herauszugreifen, die von der Bühne und dem Film differierend dargestellt werden. Dafür bieten sich die Textdramaturgie an, sowie das Konzept des Schauplatzes, des Lichts und der Gestik.

Um die unterschiedlichen Potentiale von Lektüretext, Bühne und Bildschirm zu zeigen, isoliere ich in der Analyse stets jene Textstellen aus *Dans la solitude des champs de coton*, an denen sich das jeweilige intermediale Phänomen gut erklären lässt. Gleichzeitig verzichte ich mangels Ergiebigkeit darauf, die Vermittlung einer Textpassage, z.B. einer bestimmten Figurenreplik, in allen fünf Korpora (dem Damentext, zwei Inszenierungen von Chéreau und deren beiden Verfilmungen) flächenübergreifend zu vergleichen. Ich konzentriere die Arbeit vielmehr darauf, für die Untersuchung der vier Komponenten Dramaturgie, Raum, Licht und Gestik jeweils gezielt Textstellen auszuwählen, anhand derer sich das Zusammenspiel der verschiedenen Medien exemplarisch zeigen lässt. Dabei kann z.B. die Inszenierung des Raumes in dem Film von Chéreaus 1987er-Inszenierung anhand einer anderen Textpassage besser erläutert werden, als die Raumkonzeption in Chéreaus 1995er-Inszenierung und deren Verfilmung. Die herausgegriffenen Fälle sollen dann im Idealfall für künftige Verfilmungen von Theaterinszenierungen als Modellstrategien oder Negativbeispiele gelten.

Ich möchte in dieser Arbeit davon ablassen, den Autor sein Werk selbst kommentieren zu lassen, wie es sich sonst in der Forschung zu Koltès eingebürgert hat. Denn er widerspricht sich bisweilen, und

seine Angaben stimmen nicht immer mit der Realität überein.¹⁰ Es mag für ein erstes Verständnis der Texte sinnvoll gewesen sein, die Kommentare des Autors zu Rate zu ziehen, da wissenschaftliche Beurteilungen des Werks noch ausstanden und bis heute rar sind. Erst allmählich setzt in der Philologie eine kritische Diskussion seiner Texte ein. Ich möchte an die ersten Forschungsansätze anschließen, indem ich mit einem vergleichsweise nüchternen philologischen Blick auf die Stärken von *Dans la solitude des champs de coton* hinweise.

Als Grundlage für die Analyse beleuchte ich in der Arbeit zunächst den Stand der Medienwissenschaft und den variablen Medienbegriff. Dann erläutere ich die Konkurrenzsituation zwischen traditionellen Medien wie dem Buch und neueren AV-Medien. Davon ausgehend differenziere ich zwischen dem Text, der Theateraufführung und dem Film als Komponenten eines Theaterfilms. Anschließend stelle ich Theorieansätze zur Intermedialität vor und synthetisiere daraus eine Methode. Diese zielt im wesentlichen darauf ab, die Art, in der sich verschiedene Medien bei der Vermittlung des Primärtexts kombinieren, mit den aus Theatersemiotik und Intermedialitätstheorien extrahierten Begriffen der Synchronisierung, Gegenläufigkeit, Überlagerung und Ausfächerung zu kategorisieren. Damit analysiere ich den Primärtext, seine Inszenierungen und deren Verfilmungen.

Noch drei technische Anmerkungen sind unerlässlich:

Bei den Inszenierungsanalysen stütze ich mich auf die Programmhefte, Fotos, Kritiken sowie bei der zweiten Inszenierung auf persönliche Notizen aus einer Aufführung in der *Manufacture des Œillets* in Vitry bei Paris vom Dezember 1995. Darüberhinaus dienen mir Jacquots und Metges Filme nicht nur als Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, sondern auch als Dokumente der Inszenierungen, wenn es um letztere als Gegenstand der Analyse geht. Auch wenn die Filme bei beiden

¹⁰Vgl. Koltès 1999:9, 10, 32, 79, 91, 147, insbesondere jeweils die Anmerkungen von Alain Prique.

Bereichen zum Einsatz kommen, einmal als Korpus und einmal als Dokument, trenne ich klar, wann sie auf Aspekte verweisen, welche auf die Inszenierungen zurückzuführen sind, und wann sie speziell den Theaterfilm betreffende Gesichtspunkte zeigen.

Benoît Jacquot und Stéphane Metge haben die beiden Filme von den Inszenierungen auf unterschiedlichem Format gedreht. Während Jacquot 35mm-Celluloid wählt, entscheidet sich Metge für Video im Fernsehformat Betacam. Die Produktionsbedingungen sind also unterschiedlich, was die Kosten und den Materialverbrauch betrifft. Das Format bedingt die Lichtverhältnisse im Film, denn auf Celluloid erscheint das Licht nach wie vor nuancierter als auf Video. Die vorliegende Untersuchung der beiden Filme wird auf deren Format allerdings nur eingehen, wo es unbedingt notwendig ist, d.h. im Kapitel zum Licht. Im übrigen ist es für diese Arbeit, die ihre Filmanalysen primär auf die Kameraführung und Montage konzentriert, nicht relevant. Ich verweise darum bezüglich des Verhältnisses von Film zu Video und dessen Bedeutung für die Intermedialitätsforschung auf den Aufsatz von Andrzej Gwózdź: „(Inter)Medialität als Gegenstand der Filmwissenschaft“ Gwózdź 2000.

Ich verzichte der Einfachheit halber und weil sich eine allseits akzeptierte sprachliche Form, die beide Geschlechter berücksichtigt, immer noch nicht durchgesetzt hat, in weiten Teilen dieser Arbeit darauf, die weiblichen grammatikalischen Formen hinzuzufügen. Dennoch sind grundsätzlich mit Rezipienten usw. selbstverständlich ebenso Leserinnen, Zuschauerinnen usw. gemeint.

I. Der Theaterfilm als Gegenstand der Intermedialitätstheorie

1. Ein Sammelbecken von Disziplinen

Der Theaterfilm bietet sich als Untersuchungsgegenstand in der intermedialen Forschung an. Denn er vereint in sich neben dem dramatischen Text die Theaterinszenierung und den Film. Diesen kann man sich sowohl philologisch, als auch durch die Theater- und Filmwissenschaft nähern. Ihre Verbindung ruft die Intermedialität als einer Kombinationstheorie auf den Plan. Der Begriff ‚Intermedialität‘ läuft dabei Gefahr, nicht nur vielfältig, sondern ungenau eingesetzt zu werden. Diverse Disziplinen eignen ihn sich zwar zu Recht an und passen ihn in das jeweilige Fach ein. Eine einheitliche Theorie wurde aber bisher nicht formuliert. Das Feld, dem man den Terminus schon allein etymologisch zuordnen möchte, das der Medienforschung und -wissenschaft, wird meistens von anderen Disziplinen mit bearbeitet. Die unterschiedlichen Blickwinkel, aus denen man sich derselben Materie nähert, bewirken unter anderem die weitgefächerte und beinahe unübersichtliche Diskussion zum Intermedialitätsbegriff. Dass die Medienforschung sich zu einer eigenen Disziplin entwickelt, ist zweifellos an zahlreichen Modellen und Theorien ablesbar.¹¹ Die Medienwissenschaft hat sich jedoch noch immer nicht vollständig etabliert. Aktuell ist nach wie vor Knut Hickethiers Bilanz:

“Die geringe Institutionalisierung der Medienwissenschaft hat dazu geführt, daß sich bisher kaum «Schulen» im Sinne unterschiedlicher Paradigmen herausgebildet haben [...]. Daß [...] eine wissenschaftstheoretische Diskussion bislang nur in Rudimenten erkennbar ist, kann jedoch nicht dazu führen, daß nun ins Beliebiges hinein «Entwürfe» konstruiert werden. Die Vielfalt der einzelnen, meist individuellen medienwissenschaftlichen Anfänge drängt im Gegenteil nach einer Konsolidierung eines Faches, das sich seiner Umrisse, seiner Gegenstände und Methoden noch nicht sicher ist. Dennoch gibt es auch eine nun schon bald zwanzigjährige Entwicklung dessen, was sich Medienwissenschaft nennt oder sich doch dazu zählt. Und jeder Neuentwurf von Medienwissenschaft muß deshalb immer auf dieser faktischen Wissenschaftsgeschichte sich gründen und ist, auch dort, wo

¹¹Vgl. Schumacher 2000, die einen genauen und umfangreichen Überblick liefert, um daran anschließend Theorien vorzustellen, die speziell das Medium Fernsehen betreffen.

er diese zu negieren versucht, auf sie angewiesen.“ Hickethier 1988:51

Nach wie vor aber knüpft sich die Medienwissenschaft an Bereiche wie die neueren Philologien, die Kommunikations- und die Theaterwissenschaft. Werner Faulstich skizziert ihre Entwicklung bis heute:

“Die Entwicklung der Medienwissenschaft verlief vom Appendix der Literaturwissenschaft über vergebliche Ansätze einer Verselbständigung als eigenständige Disziplin zur immer wieder aufs neue formulierten Programmatik, mit der Kommunikations- und Publizistikwissenschaft zu kooperieren. Eine stärkere Integration der Disziplinen zur Jahrtausendwende scheint also überfällig.“ Faulstich 1998:17

Solange sich die Medienwissenschaft nicht eindeutig in den Fächerkanon einordnen lässt, institutionalisiert sie sich nicht. So bleibt auch die Intermedialität ein interdisziplinärer Angelpunkt, in den sich zahlreiche Thesen projizieren lassen. Umfassende Überlegungen zu dem Konzept bilden die Basis für eine Theorie. Albersmeier fordert grundlegend eine

„integrierte Theater-Film-Literaturgeschichte als intermediale Zusammenschau bislang getrennt untersuchter Ausdrucksformen, [...] in welcher die wissenschaftlich unfruchtbare Konkurrenz autonom verstandener Einzelmedien der Analyse reziproker Abhängigkeitsverhältnisse weichen müßte. [Funktion und Bedeutung eines einzelnen Mediums] leiten sich nicht zuletzt auch aus der Zuordnung zu den anderen Medien ab“ Albersmeier 1992:1

Der Theaterfilm weist solche Abhängigkeitsverhältnisse zwischen verschiedenen Einzelmedien auf, zumal zwischen alten und neueren. Die Philologie sollte ihn als einen notwendigen Gegenstand ihrer Forschung betrachten, der Rückschlüsse auf den Dramentext liefert. Denn der Dramentext existiert in der Regel, um aufgeführt zu werden. Allein der Film kann seinerseits die Theateraufführung bestmöglich erhalten. Andernfalls existiert sie nur vorübergehend. Wenn sich die Philologie, innerhalb derer sich die vorliegende Arbeit verortet, der Theater- und Filmwissenschaft öffnet, wie Albersmeier fordert, kann sie mit einem erweiterten Blickwinkel Strategien und Funktionsweisen von Texten untersuchen.

Besteht aber die Abhängigkeit darin, dass der Theaterfilm nur konserviert, was die Worte und das Theater schaffen?

Die zentrale Frage, die Philologen wie z.B. Albersmeier 1992, Hörisch 1999 und Schenkel 1999 diskutieren, ist denn auch die, ob der Film nur abbildet, was Worte erfinden. Das wird deutlich, wenn wir Stellungnahmen zum Medienbegriff vergleichen.

2. Literatur versus AV-Medien?

Bestimmungen des Begriffs ‚Medium‘ fallen immer noch vielfältig und bisweilen vage aus. Nach Marshall Mc Luhan ist ein Medium “any extension of ourselves“ McLuhan 1964:7. Oft zitiert und seinerzeit ein Pionier auf diesem Forschungsgebiet, drückt er sich begründet vieldeutig aus. Denn nur so wird er dem umfassenden Medienbegriff gerecht. Lorenz Engell bezeichnet das Problem als ‚Panmedialismus‘. Er schlussfolgert: “Alles kann unter die Perspektive des Medialen gestellt werden. Wenn aber alles Medium sein kann, dann verliert der Terminus seine Definitionskraft.” Engell 1996:134. Der Begriff unterliegt einer weitreichenden Entwicklung. Jochen Hörisch bilanziert sie folgendermaßen:

“Medien galten, erstens, über längste Zeiträume hinweg als diejenigen Naturelemente, in denen sich göttlich-geistige Momente und Tendenzen latent zu erkennen geben konnten, ohne aber je das Niveau der ausdrücklichen Botschaften zu erreichen, die den heiligen Büchern vorbehalten waren. Daneben gab es, zweitens, esoterische und seit Spinoza und der Spinozajunktur des 18. Jahrhunderts explizite Ansätze, die Naturelemente nicht nur als die Medien zu begreifen, in denen transzendente Botschaften ein wenig transparent werden, sondern Natur (und Sein) vielmehr selbst als mediale Botschaft zu begreifen. Die spiritistischen Tendenzen gerade auch des 19. Jahrhunderts verfügen dann, drittens, bereits über einen aufschlußreich entstellten technischen Medienbegriff: Unter Medium verstehen sie ein mantisch stimulierbares Subjekt, das Übernatürliches veranlaßt, sich semantisch distinkt zu äußern. Und die technischen Medien wie Photographie, Film, Grammophon, Telephon und Videographie haben, viertens, dafür gesorgt, daß wir heute den Begriff Medien fast ausschließlich verwenden, um naturferne Kommunikationstechniken zu charakterisieren. Aus Natürlichem ist ein High-Tech-Produkt geworden.” Hörisch 1999:144

Hörisch meint, der technische Aspekt habe den natürlichen und den spiritistischen beim Medienbegriff verdrängt. Werner Faulstich hält solche spiritistischen und parapsychologischen Bedeutungen des Wortes ‚Medium‘ indes für irrelevant in der Medienwissenschaft. Er

konzentriert sich bei seinen Erörterungen auf das Medium als gesellschaftlichem Kommunikationsmittel.¹²

Gerade wenn aber ihr Kommunikationswert befragt wird, ist der spiritistische Charakter der Medien für Hörischs weiterführende Argumentation von Belang. Er meint, gegenüber dem gedruckten Wort fehle den neueren, audiovisuellen Medien dieses metaphysische Potential. Sie seien "antimetaphysische, neobuddhistische Wesen" und "so antiautoritär wie postmetaphysisch" Hörisch 1999:87. Dahinter verbirgt sich seine These, AV-Medien schafften keinen Sinn hinter der abgebildeten Wirklichkeit. Er verweist auf Niklas Luhmanns Beobachtung: Trotz der medientechnischen Manipulationsmöglichkeiten, so Luhmann,

"bleibt es bei einer eigentümlichen Evidenz, die auf die realzeitliche Gleichzeitigkeit des Filmens (nicht natürlich: des Sendens und des Empfangens) zurückzuführen ist und sich darin von der schriftlichen Fixierung von Texten unterscheidet. Für die Manipulation des gesamten basalen Materials hat das Fernsehen buchstäblich >keine Zeit<." Luhmann 1996:79

Filme, Fotos und Videos haben deshalb auch nur Produzenten und keinen Autor, behauptet Hörisch lapidar, denn "sie brauchen allenfalls einen, der geschickt Mikrofon oder Kamera hält" Hörisch 1999:87. Das geschriebene Wort sei hingegen "tatsächlich genau so frei, wie Papier, Disketten und Festplatten geduldig sind; so frei, daß man lügen kann wie gedruckt." Hörisch 1999:83 Er kommt zu dem Schluss, die neuen Medien seien, anders als das Buch, "geist-, ideen- und transzendenzlos.[...] Neue Medien ersetzen Transzendenz durch Transparenz; sie schalten um vom Sinn auf die Sinne." Hörisch 1999 (Klappentext). Demnach könnten AV-Medien, anders als das Buch, keine Welt erfinden, sondern nur abbilden. "Televisionen" entbehrten jeglicher Vision. Albersmeier tut solche Befürchtungen als überholt ab und erinnert an das traditionelle Vorurteil,

„das man als Verkennung der jeweiligen Medienspezifität bezeichnen kann. Besonders ausgeprägt erscheint dabei die Neigung, die älteren Medien Buchliteratur und Theater gegen die neueren Medien Hörfunk, Film, Fernsehen und Video auszuspielen. Historisch gesehen ist diese Polemik der „alten“ gegen die „neuen“ Medien (und umgekehrt) als Neuauflage

¹² Vgl. Faulstich 1998:21

einer ähnlichen „Querelle des Anciens et des Modernes“ aus dem 19. Jahrhundert zu interpretieren. Damals wehrten sich zunächst die Malerei und dann Buchliteratur und Theater gegen die Invasion der Photographie in ihre Domänen.“ Albersmeier 1995:237

Medien konkurrieren miteinander, solange man sich dem Irrglauben hingibt, ein neu eingeführtes Medium könne ein traditionelles verdrängen. Die Geschichte hat diese Annahme bekanntlich längst widerlegt. Die Gefahr besteht, Medien als Bedeutungsträger aus einer gesellschaftskritischen Perspektive heraus zu beleuchten und dabei ihre Funktionsweise zu vernachlässigen. Auch Hörisch vergleicht die Schrift und die AV-Medien unter einem soziologischen Blickwinkel. Er erläutert die gesellschaftlichen Leitmedien im Verlauf der Epochen und kommt zu dem Schluss: „Die im Bann von Stimme und Schrift stehende frühe Mediengeschichte ist sinnzentriert, die neuere Medientechnik fokussiert hingegen unsere Aufmerksamkeit immer stärker auf die Sinne.“ Hörisch 2001:14 Dabei macht er aber unweigerlich einen Ausflug in die Semiotik, wenn er beim Übergang vom Buch zum AV-Medium als gesellschaftlich dominantem Medium eine Entwicklung vom Sinn zu den Sinnen ausmacht. Demnach sprechen Worte den analytischen Verstand, Bilder und Töne das Gefühl an. Doch wenn Hörisch „AV-Medium“ schreibt, meint er in erster Linie das Fernsehen und versteht darunter ein schnelles Aufzeichnungs- und Transportmittel von Informationen. Wie lässt sich sonst erklären, dass er ihm ihr erzählerisches Potential ganz abspricht?¹³ Der Spielfilm wird doch in der Filmwissenschaft längst ebenso als ein Zeichensystem gedeutet wie jedes literarische Werk.¹⁴ Auf ihrer Zeichenebene seien aber alle Medien ohnehin miteinander verwoben, meint Albersmeier:

„Das elektronisch produzierte Bild synthetisiert mündliche und schriftliche Botschaften, Worte werden in Bilderfolgen umgesetzt, Bedeutungen als audiovisuell vermittelter Prozeß beschrieben, Grenzen zwischen „Bild“ und „Text“ aufgelöst, starre Bilder in bewegte (und umgekehrt) umgewandelt. So läßt sich, in fragmentarischen Anspielungen, die gegenwärtige Interaktion zwischen „alten“ und „neuen“ Medien umreißen - wobei die „natürlichen“ Sprachen ihren Nimbus einbüßen, für

¹³Vgl. Hörisch 1999:258

¹⁴Vgl. Lotman 1987, Metz 1977, Mity 1987

die Umschreibung solcher Prozesse prädestiniert zu sein.“
Albersmeier 1995:225

Über diese Verbindung hinaus hängen die Medien voneinander ab. Denn sie fordern sich bei der Darstellung der Welt und dessen, was die Fantasie hervorbringt, gegenseitig heraus. Volker Roloff erläutert:

„Bilder erzeugen nicht nur jeweils neue Bilder und Einbildungen, sondern sie produzieren ebenso, vielleicht sogar mit größerer Phantasie und Wirksamkeit, Worte und Texte. Da das Sehen nie ganz ohne Sprache auskommt, so sind umgekehrt auch Vorgänge wie Lesen und Schreiben ohne Bildphantasie (von dem Grenzfall des Verlustes einer der Sinne abgesehen) kaum denkbar und vorstellbar.“ Roloff 1995:273

Elmar Schenkel bestätigt eine Wechselwirkung zwischen Literatur und AV-Medien. Sie bereichere überdies beide Seiten in ihren Weltsichten. Während Hörisch die Medien darauf festschreibt, abzubilden, was mit Worten geschaffen wurde (s.o.), erinnert Schenkel zunächst andersherum an die Kapazität des Wortes, zu beschreiben, was Bilder bereits gezeigt haben: „Mediengeschichte ist auch Literaturgeschichte, denn im schriftlichen Wort wurden Stationen und Reaktionen auf Visualität festgeschrieben.“ Schenkel 1999:144. Er schreibt die größere schöpferische Kapazität allerdings dann doch dem Wort zu: „Das Wort, die Fiktion als Ausdruck einer nie ganz festgelegten vorgestellten Bildlichkeit hat darüber hinaus die Möglichkeit, in unbekannte Territorien vorzustoßen oder das Neue vorzubereiten.“ (ebd.)

Es gilt angesichts dieser Thesen zu klären, was Film und Fernsehen gegenüber einem dramatischen Text leisten können. Und kann ein dramatischer Text ein Thema weiter führen als ein Film? Hörisch formuliert überspitzt die These von der Geistlosigkeit der neuen Medien, verglichen mit den alten. Sie dient dieser Untersuchung als Anlass, das Problem differenziert zu betrachten.

Hieraus ergeben sich für unsere Untersuchung folgende Fragen:

- Können wir Hörischs Behauptung zustimmen, ein Text schaffe Ideen und sei transzendent, ein Film hingegen nicht?
- Wie werden solche Ideen im Text vermittelt? Wie könnte sie der Film transportieren?

- Wie ist diesbezüglich eine Theaterinszenierung zu bewerten?
Wie liefert sie eigene Bedeutungsfelder, die über die der Textvorlage hinausgehen?

- Gesetzt den Fall, die audiovisuellen Medien seien von "Transparenz" gekennzeichnet, wie Hörisch meint: Wieviel lassen sie von einer Theaterinszenierung durchscheinen und wieviel von einem Text? Mit anderen Worten: Zeigt der Film nur das Geschehen auf der Bühne oder verweist er mit seinen Mitteln der Kameraführung und der Montage auch unmittelbar auf das Textsubstrat?

3. Komponenten des Theaterfilms

Um diese Probleme anzugehen, ist es zunächst sinnvoll, die Frage nach dem Text, der Theaterinszenierung und dem Film als jeweils eigenständigen Bedeutungsträger zu diskutieren. Dabei gilt zu ermitteln, ob sie jeweils Inhalte produzieren, diese vermitteln oder potentiell beides tun.

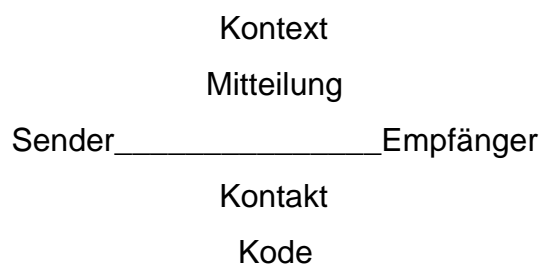
Lorenz Engell hat zum Medienbegriff ein Drei-Schichten-Modell aufgestellt. Es vereint die unterschiedlichen Mediendefinitionen und liefert meiner Fragestellung in diesem Teilbereich einen systematischen Überbau.¹⁵

Die erste, "paläomediale" Schicht ist in Anlehnung an das Jakobsonsche Sprachmodell durch die Idee vom Medium als Transportmetapher zwischen dem Sender und dem Empfänger geprägt.¹⁶

Die "mesomediale" Schicht beinhaltet die Vorstellung vom Medium als Produktionsmittel: Es wählt Informationen aus, um sie zu verbreiten, und dokumentiert nur bestimmte Geschehnisse. Dadurch

¹⁵Vgl. Engell 1996:132ff.

¹⁶Zur Erinnerung gebe ich das Schema zum Jakobsonschen Sprachmodell hier wieder und verweise auf die Erläuterungen in Jakobson 1979:88.



produziert es Nachrichten und macht aus Vorkommnissen verwertbare Ereignisse.¹⁷

Unter der "neomedialen" Schicht vereint Engell zwei erkennbare Konzepte: Das erste ist das oben erwähnte von McLuhan, der das Medium als Organ im Sinne einer Erweiterung des menschlichen Körpers betrachtet. Das zweite betrifft Baudrillards Ansicht vom Medium als Realitätsmetapher. Demnach sind Medien Statthalter zusätzlicher ‚Realitäten‘. Diese können tatsächlich an einem anderen Ort existieren oder fiktiv sein.

Diese verschiedenen Konzepte vom Medium als Transport- oder Organmetapher, Produktionsmittel oder Statthalter einer zusätzlichen Realität lassen in ihrer Vielfalt erkennen, wie problematisch der Medienbegriff heute ist. Engell spricht in diesem Zusammenhang vom "Pan-Medialismus", den er schon bei McLuhans Theorien ausmacht. Die Komponenten des Theaterfilms lassen sich aber anhand dieser Konzepte diskutieren.

3.1 Text

Hörisch behauptet, ein schriftlicher Text könne beliebig Sinn produzieren und "lügen wie gedruckt" (s.o., Kap. 1.2). Er meint damit, dass die Schrift das Monopol auf die Erzeugung fiktiver Welten habe. Dabei schließt er an eine traditionelle Hierarchie an. Sie stellt die Sprache über alle anderen Äußerungsformen.¹⁸ Begründet wird dies mit einer der Sprache inhärenten Logik und ihrer komplexen grammatikalischen Funktionsweise. Sie macht aus der Sprache ein vielseitiges Kommunikationsmittel.

Ein literarischer Text zeichnet sich ja aber in Abgrenzung zu einem Sachtext dadurch aus, dass er den sprachlichen *Logos* unterwandert und die Suggestivkraft der Sprache erprobt. Der Text lässt sich unterschiedlich interpretieren.

Insbesondere der dramatische Text verwehrt sich einer einheitlichen Deutung. Er lässt sich je nach historischen, gesellschaftlichen,

¹⁷Vgl. Lyotard 1986:99ff.

¹⁸Vgl. Derrida 1967:193ff.; Bolz 1976:1430

politischen und kulturellen Gesichtspunkten und abhängig vom jeweiligen Regisseur unterschiedlich inszenieren und konkretisieren.

Der Text, nicht nur die dramatische Gattung, ist eine Matrix, auf deren Grundlage sich der Leser unendlich viele Variationen diegetischer Welten erträumen kann.¹⁹ Die Qualität des literarischen Texts liegt weniger in seiner eigenen Sinnproduktivität als seiner offenen Konditionierung. Sie provoziert den Rezipienten dahin gehend, seinerseits Sinn in den Text hinein zu deuten.

Die von Brigitte Purkhardt skizzierte junge frankokanadische Inszenierungsgeschichte von Koltès' dramatischem Werk zeigt dies beispielhaft: Brigitte Haentjens, die *Combat de nègre et de chiens* in Montréal 1997 inszeniert, sieht in seinen Stücken die Hoffnungslosigkeit, die sich in den anarchischen Strömungen und der düsteren Atmosphäre der Texte manifestiere. Dem gegenüber steht Alice Ronfard, Entdeckerin von Koltès für das Theater in Montréal und Regisseurin von *Dans la solitude des champs de coton* (1991) und *Quai Ouest* (1997). Für sie sind seine Texte keinesfalls hoffnungslos, sondern „plus dérangeante que désespérée, plus cynique que désolée, scrutant à la loupe les recoins de ce labyrinthe social où s'engouffrent les éclopés de la vie moderne.“ Purkhardt 1998:72 Dieser unterschiedliche Blick der beiden Regisseurinnen auf Koltès' Werk schlägt sich in ihren Inszenierungen nieder.

Der Dramentext unterscheidet sich in seiner Eigenschaft einer offenen, vieldeutigen Vorlage von der Theaterinszenierung und noch mehr vom Film. Die beiden letzteren lenken unseren Blick bekanntlich in vorgezeichnete Bahnen. Das Theater erweckt szenisch eine im Buch noch nicht greifbare Welt zum Leben. Aus der absoluten Fiktion wird partiell Realität. Denn obgleich die Schauspieler innerhalb der Kulissen nur eine Rolle spielen, sind sie dem Zuschauer gegenüber präsent. Der Film zeigt diese Szene außerdem aus einem vorgegebenen Blickwinkel, bedingt durch Kameraführung und Montage. Indem das Theater und der Film die Rezeption lenken, können sie diese aber auch von einer üblichen Bahn ablenken: der Zuschauer rezipiert den Text z.B. mit dem ihm

¹⁹ Vgl. Schneider 1981

fremden Erfahrungshorizont des Regisseurs.

Ebenso wie der Dramentext offen in dem Sinn ist, dass er unendlich viele szenische Interpretationen zulässt, ist er zur anderen Richtung hin offen, derjenigen seiner Prätexte. Wenn Kristeva für die Intertextualitätstheorie proklamiert, dass sich jeder Text auf andere Texte beziehe,²⁰ so lassen sich diese doch niemals vollkommen und endgültig ermitteln. Der Dramentext bildet also den fixierten Angelpunkt zwischen einer Unzahl von Prätexten einerseits und unendlich vielen szenischen Realisierungsmöglichkeiten andererseits. Die szenischen Interpretationen können ihrerseits wiederum jene Prätexte unmittelbar aufgreifen, die etwa der Dramaturg und die Regisseurin aus dem Dramentext herleiten.

Der Dramentext, genaugenommen dessen Autor, entspricht insofern der medialen Produktionsmetapher nach Engell, als er auf der Grundlage der Prätexte ein literarisches Werk erstellt. Dieses ist für die Inszenierung als Theaterereignis künstlerisch verwertbar.²¹

Der Text lässt sich auch als Medium im Sinne einer Realitätsmetapher verstehen, da er eine dramatische Realität erzeugt. Sie ist rezipier- und bis zu einem gewissen Grad in der szenischen Aufführung erlebbar.

3.2 Theaterinszenierung

Hörisch stellt sich der Euphorie entgegen, mit der audiovisuelle Medien und insbesondere das Fernsehen als gesellschaftliches Leitmedium in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachtet werden. Seine Argumentation beschränkt sich aber darauf, das Fernsehen dem schriftlichen Text gegenüber zu stellen. Man könnte fragen, wo das Theater innerhalb dieser Opposition stünde. Ist es, weil audiovisuell und in Echtzeit, geistlos? Oder lässt sich ihm eine inhaltliche Tiefe zuschreiben, da es nicht nur abbildet, sondern eine

²⁰Vgl. Kap. 1.4, wo ich auf die Intertextualitätstheorie als Vorläufer des Intermedialitätskonzepts eingehe.

²¹Die ökonomische Verwertung, die Lyotard hinter o.a. Definition des Mediums als Produktionsmetapher sieht, betrifft hingegen nur Massenmedien. Sein gesellschaftskritischer Blickwinkel sollte bei unserer Problematik ausgeklammert bleiben.

fiktionale Welt lebendig werden lässt? Theater bildet eine Sonderform innerhalb der Medien und künstlerischen Ausdrucksformen. Bevor es sich in ein Intermedialitätskonzept integrieren lässt, muss diskutiert werden, ob es überhaupt unter die Klasse der Medien fällt.

3.2.1 Unmittelbarkeit zwischen Darsteller und Zuschauer

Wenn wir heute unter Medien allgemein Massen- oder elektronische Kommunikationsmittel verstehen, lässt sich ihnen das Theater nicht zuordnen. Unter dieser Prämisse zweifelt Pavis an, dass sich das Theater in eine Medientheorie integrieren ließe und weist darauf hin, dass Medien allgemein auf mechanisierten Verfahren beruhen.²²

Das Theater lässt sich in diesem Sinne Medien kontrastiv gegenüberstellen. Anders als das Buch, das Fernsehen, das Internet, das Radio oder die Zeitung kann Theater stets nur einer begrenzten Anzahl von Zuschauern vermittelt werden. Es ist also eindeutig kein Massenkommunikationsmittel. Desweiteren bedarf Theater nicht wie die Massenmedien zwingend mechanischer oder elektronischer Apparaturen, um produziert oder rezipiert zu werden.

Auch mit dem Medienverständnis von Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert lässt sich Theater nicht vereinbaren, dem zufolge ein Medium das sei, "was für und zwischen Menschen ein (bedeutungsvolles) Zeichen (oder einen Zeichenkomplex) mit Hilfe geeigneter Transmitter vermittelt, und zwar über zeitliche und/oder räumliche Distanzen hinweg." Bohn 1988:10 Dieser Definition entspricht Theater nicht. Denn Zuschauer rezipiert hier die Inszenierung unmittelbar über die Aufführung.

3.2.2 Mittelbarkeit zwischen zwei Erlebniswelten

Theater beruht zwar auf keiner zeitlichen oder räumlichen Entfernung. Es verdankt seine Existenz aber einer anderen Distanz: Der Schauspieler wird in dem Moment zum Zuschauer, in dem wir

²²Vgl. Pavis 1996a:199f.

sein Handeln zum Spiel erklären, seine Präsenz als Person wahrnehmen und ihn gleichzeitig als Figur von uns entrücken. Wie schwierig diese Qualität zu beschreiben ist, erläutert Pavis:

“L'acteur de théâtre a donc un double statut: il est personne réelle, présente ET en même temps personnage imaginaire, absent, ou du moins situé sur une « autre scène ». Décrire cette présence est la chose la plus difficile qui soit, car les indices échappent à toute saisie objective et le « corps mystique » de l'acteur s'offre en se reprenant aussitôt.” Pavis 1996:56

Obwohl der Schauspieler als Person anwesend ist, ist er als Figur in einer fernen, anderen Erlebniswelt als der Zuschauer, der sich ja schlichtweg in einem Schauspielhaus befindet. Erst wenn der Schauspieler diesen Anspruch von gleichzeitiger Präsenz und Abwesenheit erfüllt, entsteht Theater, und erst dann wird der ihn umgebende Raum zur Bühne. Diese erhält, so Walter Uka, eine “ambivalente Spannung zwischen realem und fiktivem Bereich”. Er fügt hinzu: “Auch im Schauspieler ist diese Dialektik als Synthese von realer Person und fiktiver Rolle enthalten, damit sich der theatralische Prozeß zwischen den Bühnen-Akteuren und dem Publikum entwickeln kann.” Uka 1998:340 Die zweiseitige Präsenz des Schauspielers distanziert ihn vom Zuschauer. Diese Art von gleichzeitiger An- und Abwesenheit bedingt ein Medium.

Der Schauspieler und die Bühne sind Medien zwischen dem Text und dem Zuschauer. Nach Arno Pauls Definition ist Theater eine “Als-ob-Haltung [...] bei der der Mensch nicht nur als Produzent und Rezipient bestimmter symbolisch vermittelter Nachrichten fungiert, sondern als deren zentrales Medium” Paul 1979. Der Schauspieler ist auf der Bühne Mittler zwischen Text und Regiekonzept auf der einen Seite und dem Publikum auf der anderen Seite. Damit entspricht er dem Medium als Transportmetapher, wie Engell es darlegt.

Patrice Chéreau ortet sich in seiner Eigenschaft eines Regisseurs ebenfalls in dieser Position.²³ Und er sagt in Bezug auf Koltès: „J'ai un peu été un passeur: oui, j'ai fait «passer» son œuvre, me semble-t-il.“ Chéreau 2001:20

²³Vgl. Bradby 1996:13

Das dem Theater eigene Prinzip der imitatio, beginnend bei dem Mimesis-Gedanken,²⁴ entspricht wiederum der bei Engell erwähnten These von Medien als Statthaltern zusätzlicher Realitäten.

Es bleibt festzuhalten, dass das Theater ein Medium ist, und zwar als Mittler zwischen zwei Erlebniswelten: der des Zuschauers und jener der vom Schauspieler dargestellten Figur, die in der dramatischen Textvorlage verankert ist. Es gilt hier weder eine räumliche, noch eine zeitliche Distanz zu überwinden. Die Distanz ist vielmehr die zwischen der eigenen Realität auf der einen Seite und einer Fiktion oder fremden Realität auf der anderen. Letztere entsteht erst, wenn der Schauspieler seine Rolle spielt.

Um Theater in eine Medientheorie einzuordnen, müssen wir folglich klar trennen: Auf der einen Seite stehen jene heute vorherrschenden Theorien, die sich auf elektronische oder Medien der Massenkommunikation beziehen. Das Theater spielt in dieser Diskussion keine Rolle. Auf der anderen Seite finden wir solche Theorien, die alle unter Engells "Panmedialismus" fallenden Medien mit einbeziehen. In diesem Rahmen gilt auch das Theater als Medium.

3.3 Film

Ohne Frage entspricht der Film, anders als das Theater, den Medien im Sinne einer Transportmetapher. Wie verhält es sich mit den anderen Eigenschaften des Mediums, insbesondere jenen, die Engell als Produktions- und Realitätsmetaphern anführt?

Aus Hörischs Behauptung über die Sinnproduktion eines schriftlichen Texts²⁵ ergäbe sich für die Verfilmung einer Theaterinszenierung: der Text schaffe einen Inhalt, dem Film fehlten dafür die Ausdrucksmittel. Letzterer könne folglich nur die vom Text geschaffene Welt, die auf der Bühne in Szene gesetzt wird, auf

²⁴Paul Ricœur bezeichnet den Schnittpunkt zwischen der im Text dargestellten Welt und der für den Rezipienten realen Erlebniswelt als *mimésis III*-Formel, nach welcher der Rezipient beide miteinander vergleicht. Dadurch erhält der Text erst seine Signifikanz für den Leser bzw. Zuschauer. Vgl. Ricoeur 1991:114

²⁵Vgl. Kap. I.1.2

einem Bildschirm oder einer Leinwand wiedergeben.

Hörischs These vom Wort als einzigem Sinnproduzenten steht jene von Pierre Bourdieu über das Fernsehen entgegen. Sie lautet, "la télévision qui prétend être un instrument d'enregistrement, devient instrument de création de réalité." Bourdieu 1996:2. Bourdieu entlarvt jegliche realitätsgetreue Fernsehdokumentation als Fiktion. Tatsächlich schafft jeder Film seine eigene ‚Realität‘ im Sinne Bourdieus. Der Film entspricht damit in jedem Fall dem Medium als Realitätsmetapher. Der Filmautor vermittelt mit seiner Perspektive eine Gegenwelt. Hierfür verfügt er über eine Reihe von Techniken: die Montage, Kamerafahrten, -schwenks, Auf- und Abblende. Hörisch tut solche Argumente ab als "Standardhinweise auf medientechnische Manipulationsmöglichkeiten". Hörisch 1999:81.

Er kann dem Film dessen kreatives Potential jedoch nicht absprechen, wenn er ihn darauf reduziert, dass jemand ‚geschickt Mikrofon und Kamera halte‘²⁶. Denn damit bezieht er sich nicht auf einen Film, sondern eine Kameraeinstellung. Mit einer solchen Einstellung vergleicht er einen schriftlichen Text. Er ignoriert dabei die gestalterischen Mittel des Films. Eine genauere Gegenüberstellung ist die von Christian Metz. Er ordnet die Kameraeinstellung im Film einem Wort im schriftlichen Text zu.²⁷ So, wie erst der Satzbau aus den Wörtern einen Sinn konstruiert, der über ihre jeweiligen Signifikate hinausgeht, führen Montage, Kamerabewegungen sowie der Ton die Einstellungen eines Films zu einer Aussage. Und André Gaudreault beschreibt, wie sich der filmische Diskurs über drei Ebenen stufenweise aufbaut: aus der „mise en scène“, der „mise en cadre“ und der „mise en chaîne“ (Gaudreault 1988:119). Hörischs These wird dadurch hinfällig.

Der Film verfügt über die Mittel, einen eigenen Sinn zu konstruieren. Das trifft auch auf den Dokumentar- und den Theaterfilm zu. Nur kommen diese Techniken nicht immer zum Einsatz. In unserem Fall müssen wir klar trennen:

Auf der einen Seite stehen Theaterfilme mit einer eigenen filmischen

²⁶Vgl. Kap. I.1.2

²⁷Vgl. Metz 1977:160ff.

Auflösung in Kameraeinstellungen, idealerweise nach einem storyboard, also einer fertig konzipierten, vorgezeichneten Bildfolge. Für solche Theaterfilme wird die Inszenierung oft vom Theatersaal in ein Filmstudio verlegt, um sie dort nach einem genauen Drehplan verfilmen zu können. Jacquots Verfilmung von Chéreaus *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierung von 1987 ist hierfür ein Beispiel.

Auf der anderen Seite stehen Aufzeichnungen von Aufführungen im Theatersaal mit Hilfe von mehreren Kameras. Deren Führung und der Schnitt sind vor Drehbeginn nur vage vorgeplant. Auch jede Fernsehübertragung und Aufzeichnung einer Aufführung, die einem Drehplan folgt, ist aber gewollt oder ungewollt inszeniert, selbst wenn eine reine Dokumentation der Theateraufführung beabsichtigt ist. Metges Film von Chéreaus 1995er-Inszenierung des Koltès'-Stücks fällt unter diese Kategorie.

Für das Theater, ob im Fernsehen oder im Kino, ob in Form eines Theaterfilms oder der Aufzeichnung einer Aufführung, bedeutet das: Der Damentext wird zweimal nacheinander inszeniert und gedeutet: zunächst durch den Theaterregisseur und dann durch den Film- bzw. Fernsehregisseur. Diese doppelte Interpretation entspricht im übrigen Pavis' Feststellung, dass es unmöglich sei, eine Theateraufführung ausschließlich zu dokumentieren: „no description can do other than radically modify the object it describes. To «notate» the performance inevitably means to interpret.“ Pavis 1982:232 Auch der Theaterfilm deutet grundsätzlich seine Vorlage. Und Guido Hiß betont, „in jede denkbare Form der Dokumentation schreiben sich sowohl Perspektiven der Verfasser als auch Gesetzmäßigkeiten des Dokumentationsmediums selbst ein.“ Hiß 1993:107. Fischer-Lichte bezieht sich auf die Fernseh- bzw. Videoaufzeichnung, wenn sie deren eingeschränkten Kamerablick bemängelt, der die Aufführung nicht zugleich total und z.B. die Mimik der Schauspieler detailliert darstellen könne.²⁸ Woanders, nämlich im eigenständigen (Kino-) Film, lässt sich die gleichwohl zwangsläufige Interpretation der Aufführung aber positiv bewerten. In diesem Zusammenhang muss man Jacquots Kommentar, er

²⁸Vgl. Fischer 1988a:112

selbst dokumentiere lediglich Chéreaus *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierung,²⁹ als falsche Bescheidenheit sehen. In der Analyse wird dies deutlich.

Das unterschiedliche Urteil über die Frage, ob die Verfilmung eine Szene manipuliert oder inszeniert, erklärt sich durch die meist andere Arbeitsweise beim Fernsehen verglichen mit dem Kino. Die Aufzeichnung bzw. Direktübertragung im Fernsehen unterscheidet sich klar von einem durchkonzipierten Film: Im Fernsehen wird kurzfristig und zum Teil unbewusst inszeniert, während beim Film die Einstellungen bewusst geplant sind und auch so wahrgenommen werden. "Contrairement aux apparences, la télévision n'a rien à voir avec le cinéma", betont François Niney. (Niney 1994:39) Er hält seine Kritik nicht zurück:

"Le média TV n'a affaire qu'à des paramètres sociologiques de remplissage et d'impact, d'audience et de genres. Quand il se pose des questions de représentation, c'est de représentation politique, électorale qu'il s'agit, pas de représentations au sens pictural ou cinématographique. [...]"

"[La télévision] a fini par croire (naïveté?) à sa propre évidence: qu'une image est l'analogie sans mystère du réel qu'elle représente! Qu'une image est sans envers et sans découpage, sans montage! Vive la transparence, vive le direct (vrai ou faux)!" Niney 1994:40

Damit lässt sich ein Bogen von Nineys Kritik am Fernsehen zu Hörischs an den AV-Medien spannen. Monieren doch beide, dass das Fernsehbild jeglichen tieferen Sinns entbehre. Es stehe für sich und lasse keine weiteren Interpretationsmöglichkeiten zu. Dem Zuschauer bleibe nur die Wahl, es als Abbild der Realität zu akzeptieren.

Während Hörisch dieses Problem aber allen AV-Medien zuschreibt, bezieht Niney es ausschließlich auf die Kameraeinstellungen im Fernsehen. Letzteres ist im Unterschied zum Kino hauptsächlich ein schnelles Informationsmedium. Es lässt sich deshalb nur eingeschränkt ästhetisch und gestalterisch arrangieren. Niney bezieht sich auf Serge Daney, der zwischen dem ‚Sichtbaren‘ im Fernsehen, "le visuel", und dem Bild im Kino, "l'image", unterscheidet:

²⁹Vgl. Jacquot 1993:40

“Le visuel, ce serait la vérification optique d’un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contrechamp, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle [...]. Quant à l’image, [...] ce serait plutôt le contraire. L’image a lieu à la frontière de deux champs de force, elle est vouée à témoigner d’une certaine altérité et, bien qu’elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L’image est toujours plus et moins qu’elle-même. [...] Qu’il y ait de l’autre (petit ou grand, ça dépend mais peu importe) c’est donc ça l’image de cinéma. Et qu’il y ait de l’un (ni grand ni petit, mais très vite «gros», enflé, plein de lui-même), c’est le visuel de télévision.”Daney 1991:52f.

Dem Fernsehbild wird eine dokumentarische Offensichtlichkeit zugeschrieben. Fernsehen informiert, indem es abbildet. Dennoch können solche Bilder aneinandergereiht eine Theaterinszenierung nicht authentisch nachzeichnen. Wenn eine Aufzeichnung die Aufführungssituation dokumentiert, berücksichtigt sie zwar auch den ereignishaften, kommunikativen Charakter der Veranstaltung. Aber bei alledem kann es dem Theater noch nicht gerecht werden, selbst wenn Hélène Duccini am Fernsehen eine Tendenz vom Informations- zum Kommunikationsmittel beobachtet, das den Zuschauer mit ästhetischen und stilistischen Mitteln anspricht:

„On est passé ainsi d’une télévision du message, où le contenu est prioritaire, à une télévision de la communication, de la convivialité, où l’emporte la relation.“ Duccini 1998:5

Anders als die im Fernsehen hauptsächlich gezeigten politischen und gesellschaftlichen, ist Theater in erster Linie ein künstlerisches Ereignis. Die Verfilmung einer Inszenierung bewegt sich dabei zwischen einem Spiel- und einem Dokumentarfilm. Künstlerische und gestalterische Aspekte lassen sich nicht immer eindeutig zuordnen: Gehören sie zur Theaterinszenierung und werden sie von der Kamera getreu dokumentiert? Oder aber wird die Inszenierung für den Film zum Beispiel anders beleuchtet, um sie in einer bestimmten Stimmung zu präsentieren? An diesen Überschneidungen und der Frage, ob die jeweiligen inszenatorischen und technischen Mittel dem Theater oder dem Film zuzuordnen sind, wird deutlich, dass das Intermedialitätskonzept in dem Theaterfilm als Mischform ein geeignetes Korpus hat, an dem es sich erproben lässt. Er soll im folgenden Kapitel genauer beleuchtet werden.

4. Theaterfilm

Mit dem Begriff ‚Theaterfilm‘ sind keine Adaptionen gemeint, also Spielfilme nach einer dramatischen Textvorlage. Vielmehr soll das Augenmerk auf solche Filme gerichtet werden, die zwar eigenständig existieren können, aber zugleich auf ein ihnen vorangehendes Bühnenereignis verweisen, d.h. eine Inszenierung, die auch im Theater zur Aufführung kam.

Renate Gompper verwendet den Begriff ‚Theaterfilm‘ folglich für eine Art von Filmen, die auf einer Theaterinszenierung gründen. Ihre Definition lautet:

“Unter «Theaterfilm» soll derjenige Film verstanden werden, der über die dramatische Vorlage hinaus auf einer inszenatorischen Vorlage beruht oder diese imaginiert: der Film rekurriert offensichtlich auf das Medium Theater, es bleibt präsent, ist mitinszeniert. D. h. auch, es wird nicht über das Theater, sondern durch das Theater selbst «erzählt».”
Gompper 1992:7

Der Theaterfilm hat infolgedessen zwei Vorlagen. Er überträgt den dramatischen Text auf die Leinwand bzw. den Bildschirm, und er dokumentiert die Bühneninszenierung.

Die Theaterinszenierung und die dramatische Vorlage sind wiederum ineinander verschachtelt. Das soll heißen, die Theaterinszenierung liefert eine Lesart der dramatischen Textvorlage. Der Theaterfilm liefert eine Lesart der Theaterinszenierung. Darüberhinaus kann aber der Film auch direkt Aspekte des dramatischen Texts hervorheben, die in der Bühneninszenierung nicht sichtbar sind - natürlich nur soweit, wie die für die Bühne erstellte Strichfassung diesen Interpretationsraum zulässt.

Dabei liefert die Theaterinszenierung stets nur eine Version von möglichen Interpretationen des Textes, der Film nur eine Darstellungsvariante der Theaterinszenierung. Jean-Pierre Ryngaert erinnert an das unterschiedliche Gewicht von Text und Inszenierung: “Aucune mise en scène, aussi réussie soit-elle, n’épuise le texte”
Ryngaert 1991:20. Entsprechend kann auch eine Verfilmung nicht die Inszenierung vollständig wiedergeben. Sie kann aber ihrerseits den unmittelbaren Blick auf den Text erweitern.

‚Theaterfilm‘ heißt diese Gattung, weil ein solcher Film theatrale Züge auf die Leinwand überträgt. Sie stammen einerseits aus dem Text, andererseits aus der Aufführung.

4.1 Theatralität in der Textvorlage

Zu denjenigen, die meinen, die Theatralität für einen Theaterfilm sei in der Textvorlage angelegt, gehört André Bazin, der schreibt:

“Conçu en fonction des virtualités théâtrales, le texte les porte déjà toutes en lui. Il détermine des modes et un style de représentation, il est déjà, en puissance, le théâtre. On ne peut à la fois décider de lui être fidèle et le détourner de l’expression vers laquelle il tend.” Bazin 1994:138

Bazin meint, dass sich die sogenannte ‚Theatralität‘ eines Textes allein durch die Texttreue des Films erhalten lasse. Elemente, die auf eine Theateraufführung verweisen, ließen sich hingegen vernachlässigen und es würde dennoch ein Film entstehen, der sich auf das Theater beziehe.

Der Begriff ‚Theatralität‘ in einem schriftlichen Text bezieht sich nach André Helbo auf seine Zugehörigkeit zur dramatischen Gattung in Abgrenzung zur Lyrik und Epik.³⁰ Der Gedanke entspricht Bazins Anspruch, den letzterer passend mit “Le texte, le texte!” (Bazin 1994:135) überschreibt. Diese Perspektive ist für das Texttheater relevant, dem insbesondere in Frankreich schon seit Mitte der Achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts wieder wesentlich mehr Bedeutung zukommt als zuvor.³¹ Offene Konflikte, ein schneller Dialogwechsel und eine visuell ansprechende Aktion gelten herkömmlich als leicht auf die Bühne übertragbar und damit theatralisch. Nach David Lodge setzt Theatralität auch eine unparteiische, objektive Sichtweise auf die Figuren voraus, da die Erzählerinstanz im Drama fehlt. Hinzu kommen die klassischen drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung.³²

Allerdings sollte hier nicht das dramatische Potential der anderen Literaturgattungen außer Acht gelassen werden. Theater-

³⁰Vgl. Helbo 1997:44

³¹Vgl. Floeck 1991:1ff.

³²Vgl. Lodge 1996:209 und 216

inszenierungen können so z.B. auf einer Romanvorlage basieren.³³ Auch und gerade das Werk von Bernard-Marie Koltès überschreitet diese Gattungsgrenzen. Iris Radisch misst z. B. Koltès' Roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* durchaus ein dramatisches Potential bei. In ihrer Kritik lenkt sie das Augenmerk auf die Dialoge und Monologe in dem Roman und stellt fest: "Der Erzähler kommentiert nicht, er arrangiert Szenen" Radisch 1996:40. Koltès selbst behauptet, mit *Dans la solitude des champs de coton* kein Theaterstück geschrieben zu haben. Auf François Malboscs Frage, ob der Text für das Theater geschrieben sei, antwortet Koltès: "Non, c'est un dialogue. Alors, savoir si on peut monter un dialogue au théâtre? Chéreau va prouver que oui. Mais, non, ce n'est pas une pièce, ça touche à d'autres cordes." Koltès 1999:75 Tatsächlich fehlen darin Bühnenanweisungen und eine Personenliste. Beides sind Elemente, die einen Dramentext ausmachen. Auch in Koltès' *La nuit juste avant les forêts* sind sie nicht vorhanden.

Die Praxis zeigt in jedem Fall, dass sich die Trennung der drei traditionellen Gattungen Drama, Epik und Lyrik überwinden lässt. Dementsprechend ist das Theatrale einer Aufführung nicht unbedingt auf einen dramatischen Text rückführbar. Für den Theaterfilm bedeutet dies, dass auch er seine Theatralität nicht zwangsläufig aus der Textvorlage beziehen kann.

4.2 Die theatrale Inszenierung als Vorlage

Alternativ bezieht der Theaterfilm seine Theatralität aus der Bühneninszenierung. Laut Gompper verweist der Theaterfilm auch tatsächlich zunächst auf die Inszenierung und nur in zweiter Linie auf den Text. Sie schreibt:

"Bazins grundsätzliche Voraussetzung einer «Unantastbarkeit» des geschriebenen Textes muß jedoch im Hinblick auf den "Theaterfilm" relativiert werden. Denn das, was den Theaterfilm als solchen kennzeichnet, ist letztendlich durch den eindeutigen Rekurs auf das Medium Theater

³³Ob das im Einzelfall durch das dramatische Potential der Texte oder ihren gesellschaftlich aktuellen Stoff begründet ist, sei dahingestellt. Frank Castorfs Bühnenversion von Michel Houellebecqs *Particules Élémentaires* an der Berliner Volksbühne in der Spielzeit 1999/2000 fällt z. B. eindeutig in die zweite Kategorie.

bestimmt - bewirkt durch die filmische Inszenierung der Mittel des Theaters (Dekor, Schauspielergestus, etc.) - und nicht durch eine (wort-)getreue Adaption des Textes." Gompper 1992:9

Gompper distanziert den Theaterfilm von der direkten Übertragung eines dramatischen Texts auf die Leinwand, d. h. vom "théâtre filmé" im Sinne von Bazin 1994:131.

Hier ist ein anderer Begriff von ‚Theatralität‘ relevant, der in erster Linie Aspekte einer Theaterinszenierung umfasst.

Balz Engler erläutert den Unterschied zwischen dem Theatralischen auf der Bühne und dem Leseerlebnis. Nach seiner Schilderung sei das Theatralische im Text zwar in Form von Dialogen und einem offenen Konflikt angelegt, aber es werde auf der Bühne durch eine Vielzahl von Codes vermittelt. Er schreibt:

“Auf der Bühne sehen wir, außer bei Monologen, meistens Figuren in Interaktion miteinander; ihre Beziehungen werden durch ihre Stellung im Bühnenraum definiert. Alle erscheinen gleich groß. Nicht das Innenleben einer einzelnen Figur steht deshalb auf der Bühne im Zentrum des Interesses, sondern Figuren im Konflikt miteinander und mit ihrer Umgebung.

Vermittelt wird uns dies nicht wie beim Lesen allein durch Sprache, sondern vor allem durch jene andern Zeichen, in welche die Sprache eingebettet ist.“ Engler 1998:62

Wie grenzt sich aber diese Art der Theatralität vom Film ab? Er besteht ja auch aus einer Kombination von Zeichen, die auf diversen Kanälen vermittelt werden. Zum einen steht ihm ein anderes Repertoire von Codes zur Verfügung als dem Theater. Die jeweilige Konfiguration ist auf der Bühne relevant und für den Theaterzuschauer stets übersehbar. Demgegenüber liefert der Film Bildausschnitte. Dabei wechselt er zwischen nahen, halbnahen Aufnahmen sowie Totalen. Darüber hinaus wird die Kamera zur zusätzlichen Erzählerinstanz, wenn sie wie ein bewegliches Auge schwenkt, heran- und wegzoomt oder -fährt.

Helbo beschreibt die Theatralität in einer Theaterinszenierung wie folgt: "la théâtralité est associée à une production de sens dont l'instigateur sont, selon l'orientation du critique, l'acteur, les matériaux dramaturgiques, le rapport à l'institution littéraire, le spectateur, etc." Helbo 1997:44 Aus einer Aufführung lassen sich diese einzelnen Aspekte isolieren und später für den Film

heranziehen. Beispielsweise kann der Film die dramaturgischen Mittel des Stücks und der Inszenierung in einer eigenen Bilddramaturgie wiedergeben oder ihr entgegen steuern. Er kann den schauspielerischen Anteil an der Aufführung in den Vordergrund stellen oder auch die Inszenierung als Publikumsereignis zeigen und die Zuschauerreaktionen besonders hervorheben. Der Analyseteil wird zeigen, wie unterschiedlich die beiden Filme diese Gesichtspunkte betonen.

Diese theatralen, lebendigen Faktoren der Inszenierung setzen sich im Film zu Bildern zusammen. Jedes Element der Aufführung nimmt eine Region im festgelegten Bildrahmen ein. Lodge schreibt:

“The production of a stage play involves, as well as the words of the author, the physical presence of the actors, their voices and gestures as orchestrated by the director, spectacle in the form of lighting and «the set», and possibly music. In film, the element of spectacle is more prominent, of course, in the sequence of visual images, heightened by various devices of perspective and focus (close-up, wide shot, telephoto, zoom etc.), all controlled by the directing and editing process which imposes a uniform point of view on all the spectators.“ Lodge 1996:205

Zwar wird sowohl im Spielfilm als auch im Theater eine Handlung inszeniert und dargestellt. Dennoch gibt es Reibungen zwischen beiden Kunstformen, weil sie sich zwar ähneln und doch entscheidend voneinander abgrenzen. Es gibt ein Spannungsverhältnis, stellt René Prédal fest:

„C'est que, s'il se construit rarement à partir d'oppositions tranchées, l'art s'accommode tout aussi mal de ressemblances trop voyantes. Sa matière de base serait plutôt faite de tensions, de lignes de force et c'est bien cela qui se produit entre théâtre et cinéma.“ Prédal 1999:7

Der Antagonismus zwischen den beiden Kunstformen liegt zweifelsohne darin begründet, dass sich das Theater durch die reale Präsenz der Schauspieler und der anderen Elemente der Inszenierung auszeichnet. Dabei beansprucht es gleichzeitig heute nicht mehr die Illusion einer Realität wiederzugeben. Die Rolle einer Illusionsmaschine hat demgegenüber der Film übernommen, obwohl er ein Transportmedium ist, bei dem der vermittelte Gegenstand folglich abwesend ist. Roland Barthes und Siegfried Kracauer

beobachten beide, dass der Mensch, indem man ihn abbilde, nicht zum Leben errufen werde, sondern etwas in ihm absterbe.³⁴ Und dass der Film mit seinen bewegten Bildern die nun 24mal pro Sekunde fotografierten Darsteller wieder zum Leben erwecke, bezweifelt Müller:

“Jeder kann heute seinen eigenen ‚Film‘ drehen. Ob diese Filme dann in der Tat die Funktion der *Photographie* übernehmen und deren größtes ‚Manko‘ beseitigen, indem sie den theatralischen Tod, der sich auf den feststehenden Bildern manifestiert, durch evozierte Bewegung und durch den konservierten Ton der Video- Bilder verdrängen, scheint indes mehr als fraglich. (Geister-?) Stimmen und Töne bieten keine Garantie für diese gewünschte Wirkung; und dies trotz aller - auch terminologischer - Bemühungen, bewegte Bilder mit dem Leben, dem *Bios*, zu verbinden und zu assoziieren, wie es schon beim *Bios-kop* geschah.” Müller 1996:64

Dieser Zustand in der Fotografie und im Film steht im Widerstreit zum Theater. Die Theateraufführung hat ja unter anderem ihren Wert in ihrer Einmaligkeit, die man mit der Benjaminschen ‚Aura‘ umschreiben kann, im Gegensatz zur Fotografie. Barthes bringt es auf den Punkt: “Ce que la Photographie reproduit à l’infini n’a eu lieu qu’une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement.” Barthes 1980:15. Joachim Paech retabliert gleichwohl teilweise den Film. Er erinnert daran, dass auch ein mechanisch reproduzierbarer Gegenstand wie z.B. eine Filmrolle Kultwert erhält, wenn auf ihr die einzige verbleibende Kopie eines Films gebannt ist.³⁵ Dieser verliert dann zumindest vorübergehend seinen Status eines Massenmediums.

Wie sich das Spannungsverhältnis zwischen zwei Kunstformen und Medien lokalisieren und beurteilen lässt, soll mit Hilfe der Intermedialitätstheorie erforscht werden. Nachfolgend gebe ich einen Überblick über den wissenschaftlichen Diskussionsstand zu diesem Konzept.

³⁴Vgl. Barthes 1980:23 und Kracauer 1977:32

³⁵Vgl. Paech 1994:1

5 Forschungsstand: Intermedialität

5.1 Ein polymorpher Fachbegriff?

Die Intermedialitätsdiskussion beruht auf einem weit gefassten Medienbegriff. Sie berücksichtigt auch das Theater in seiner Verzahnung mit der dramatischen Textvorlage. Die Verfilmung einer Theaterinszenierung wurde unter diesem Blickwinkel jedoch noch nicht untersucht.

Der Begriff Intermedialität benennt diverse Kontaktarten zwischen zwei oder mehreren Medien. Wie definiert sich nun aber der Terminus?

Er wird bei zahlreichen Darstellungen "transmedialer Überschreitungstendenzen" eingesetzt, wie Franz-Josef Albersmeier sie nennt. Albersmeier 1992:XIV. Auch er bedient sich des Begriffs im Titel seines historischen Überblicks über französische Literatur, Filme und Theater, die die erwähnten Tendenzen erfüllen. Aber auch Albersmeier versäumt, Intermedialität zu definieren. Sie dient ihm als ein Sammelbegriff für jedwede Werke, in denen sich Spuren zweier Medien oder Kunstformen ermitteln lassen.

Die von Jörg Helbig herausgegebene Aufsatzsammlung zur Intermedialität verzeichnet fruchtbare Studien von Müller und Paech, denen es gelingt, den Begriff theoretisch einzugrenzen und auf die in den Folgekapiteln noch eingegangen wird.³⁶ Andere Autoren in dem Band möchten sich aber "nicht so sehr von den Winden der Theorie anwehen lassen, weil da ziemlich viel und ziemlich viel Unbefriedigendes bereits ventiliert worden ist" Steiger 1998:120. Doch sollte das nicht vielmehr ein Grund sein, etwas Befriedigendes, theoretisch Fundiertes zu entwerfen?

"Intermedialität bezeichnet ein Phänomen der Vermischung zwischen unterschiedlichen Medien." So tastet sich Yvonne Spielmann an eine Bestimmung des Terminus heran. Spielmann 1998:7. Gleichwohl hat sie ein genaues System für den Komplex Intermedialität entwickelt, das drei Bereiche umfasst: ein Transformationsmodell, einen Strukturbegriff und ein ästhetisches

³⁶Vgl. Müller und Paech in Helbig 1998, sowie der Artikel von Wilhelm Föger im selben Band.

Verfahren.³⁷ Intermedialität als ein Transformationsprozess wird bei meiner Analyse insofern im Vordergrund stehen, als es sich ja beim Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit um einen Text handelt, der in einen Theaterraum und von dort auf den Bildschirm übertragen wird. Im Sinne von Irmela Schneider ist dies die „Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes“ Schneider 1981:18.

Spielmann charakterisiert mit dem Transformationsmodell die Arbeiten von Peter Greenaway, die zwischen Theater, Film, Video und bildender Kunst changieren. Dabei legt sie dar, wie der Kontakt verschiedener Medien und Kunstformen ästhetische Effekte, Brüche und Stilzitate bedingt. Allerdings zielt Spielmanns Erforschung auf die visuellen Merkmale der Kunstproduktion ab, nicht auf die narrativen. Deshalb ist ihr Entwurf für die vorliegende Untersuchung aus der philologischen Perspektive nur eingeschränkt anwendbar. Er ist aber z.B. relevant, wenn es darum geht, die wechselnde Erscheinungsweise des Bühnenbildes im Theatersaal und auf dem Bildschirm zu erläutern.

5.2 Zwischen Multimedialität und Intertextualität

Die Tatsache, dass verschiedene Medien gemeinsam ein Kunstwerk erzeugen, kann nicht allein im Vordergrund der Intermedialitätsdiskussion stehen. Jürgen E. Müller erklärt nüchtern:

“Die Geschichte der klassischen und modernen Medien zeichnet sich seit den Anfängen der Schrift durch mediale Transformationen, Fusionen, Brüche und Interaktionen aus, welche die postulierte ‚Reinheit‘ der Medien als Fiktion entlarven.” Müller 1996:16

Oftmals handelt es sich hierbei nicht um einen intermedialen, sondern multimedialen Prozess beim Erstellen eines Kunstwerks. Die Intermedialität muss sich deshalb vom Begriff ‚Multimedialität‘ abgrenzen.³⁸ Karl Prümm skizziert, warum es notwendig ist, vom Phänomen der Multimedialität ausgehend eine Intermedialitätstheorie zu entwerfen:

³⁷Vgl. Spielmann 1998:75

³⁸Vgl. Hansen 1983:322

“Eine gleichzeitige Lektüre vieler Medien, wie sie längst alltäglich geworden ist, ein lustvolles Überschreiten der Mediengrenzen fordert den komparatistischen Blick, die Konfrontation der verschiedenen Lösungen heraus, schärft den Sinn für die Differenzen und setzt eine Reflexion frei, die dem verschlungenen Prozeß des Transfers, der Ausgangskonstellation, der Intention des Übersetzers und seinem Adaptionkonzept nachgeht. Intermediale Forschung hat diesen Impuls, den jeder multimediale Leser verspürt, aufzugreifen und deskriptiv zu systematisieren.” Prümm 1988:199

Jürgen E. Müller führt den Gedanken weiter und definiert die Intermedialität in Abgrenzung zur Multimedialität:

“Ein mediales Produkt wird dann *inter-medial*, wenn es das *multi-mediale* Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.” Müller 1996:83³⁹

Die Intermedialitätsdiskussion entwickelt sich aufbauend auf der Intertextualitätstheorie nach Bachtin und Kristeva.⁴⁰ Demnach können wir erstens in Texten klare Zitate aus Prätexten erkunden und zweitens im Text die strukturellen Verweise und Anspielungen auf die Struktur eines Prätextes ermitteln.⁴¹ Müller zieht in der Intermedialität den zweiten Ansatz vor, ein dialogisches Verhältnis zweier “Medientexte”⁴² auf der strukturellen Ebene zu erforschen. Der intermediale Vorgang grenzt sich vom intertextuellen aber insofern ab und erweitert ihn, als er nicht nur verschiedene diskursive Formen verbindet, sondern die Artikulationsweisen verschiedener Apparate. Dabei liefern miteinander verschränkte Medien ästhetische Effekte, die zum zentralen Objekt der intermedialen Analyse werden.

³⁹Vgl. auch Müller 1998:31f.

⁴⁰Vgl. Müller 1996:93ff; Bachtin 1971, Bachtin 1987, Kristeva 1969:143ff. sowie Kristeva 1970.

⁴¹Vgl. Plett 1985:81

⁴²Müller betont, diesen Begriff rein metaphorisch zu verwenden, und distanziert sich von Christian Metz' These, Audiovisionen oder Filme seien sprachähnlich. Vgl. Müller 1996:82 (Fußnote 208)

5.3 Vom Zeichentransfer zum Substrat-Transfer

Heinrich F. Pletts Modell von der Intermedialität, das er von der Intertextualität ableitet, verdient bezüglich der Inszenierung eines dramatischen Texts und deren Verfilmung Aufmerksamkeit. Es steht als Überbegriff für verschiedene Arten von "medialen Substitutionen". Sie beinhalten folgende sechs Typen eines Zeichentransfers:

- linguistische in visuelle
- linguistische in akustische
- visuelle in linguistische
- visuelle in akustische
- akustische in linguistische
- akustische in visuelle⁴³

Wie lässt sich ein solches Modell anwenden? Lassen sich die Zeichen z.B. bei einer Literaturverfilmung jeweils direkt mit denen eines anderen Codes austauschen? Müller vermisst bei diesen Zeichensubstitutionen die Aspekte der medialen "Interaktion und Integration" Müller 1996:102 und das, was er in obigem Zitat als ästhetische "Brechungen und Verwerfungen" bezeichnet. Sie erweitern den Text um zusätzliche ästhetische Phänomene bei seiner Übertragung in ein anderes Medium, z.B. den Film. Volker Roloff erinnert in diesem Zusammenhang an die Entwicklung in der Forschung, nicht mehr die möglichst werkgetreue Adaption eines literarischen Texts in dessen Verfilmung zu untersuchen, sondern dessen Transformation im Sinne einer Verwandlung.⁴⁴ Spielmann beschreibt den Vorgang dem entsprechend:

"Als Gegenstand diskursgeschichtlicher Debatten in der Medienforschung bezeichnet Intermedialität zunächst das Phänomen einer Wechselwirkung zwischen Medien und dient der Mediensemiotik als eine Vergleichskategorie für die beim Transfer von einem Medium in ein anderes feststellbaren Verschiebungen. [...] Mit der Kategorie der Transformation bezeichnen Medientheorien im allgemeinen einen Vorgang, bei dem es sich um die Interrelation medienspezifischer Ausdrucksformen und damit auch um die Form der Differenz zwischen ihnen handelt. Diese Interrelation schließt an die

⁴³Vgl. Plett 1991:20

⁴⁴Vgl. Roloff 1995:270

Kategorie der Transposition aus der Intertextualitätstheorie an, und die Transformation bedeutet für das Begriffsverständnis der Intermedialität, daß aus einer strukturalen Differenz, die zwischen den Formen besteht und als solche die Differenz der getrennten Medien darstellt, die Intermedialität als eine neue Formqualität hervorgehen kann.“ Spielmann 1998:35

Das taxonomische System von Plett reicht demnach nicht aus, um den Übergang eines Textes über die Bühneninszenierung zum Film zu beschreiben. Insbesondere Kategorien und Strukturen lassen sich nicht von einer Medienform auf eine andere unmittelbar übertragen. So hat man z.B. in der Theatersemiotik davon Abstand genommen, eine Aufführung mit ausschließlich linguistischen Begrifflichkeiten als Text zu beschreiben. Auch der Eins-zu-eins-Transfer der Zeichen nach Pletts sechs Ordnungen wäre somit nicht möglich. Er ist aber ein geeigneter Ausgangspunkt für einen Vergleich zwischen der Aussage eines Textes auf einer Bühne und auf einem Bildschirm. Daran anschließend bemerkt Jürgen E. Müller zur Bedeutung der Intermedialität für die semiotische Forschung, dass

“die mediale Transformation einzelner Texte oder Genres nicht mehr als unmittelbarer Code-Transfer, sondern bestenfalls als Transfer bestimmter Textsubstrate von einem Medium ins andere [erscheine], wobei der Sinn und die Bedeutung der Substrate vom jeweiligen medialen Kontext affiziert werden.“ Müller 1996:87

Die Textsubstrate ließen sich auf “die subjektiven Prozesse der Merkmalsselektion und Attribuierung durch Produzent und Rezipient” (ebd.) zurückführen. Für die Analyse im Hauptteil der Arbeit wird dies bedeuten, herauszuarbeiten, welche Textmerkmale die jeweilige Inszenierung unterstreicht und welche Aspekte ihre Verfilmung ihrerseits betont. Da ein Dramentext daraufhin angelegt ist, viele Interpretationen hervorzurufen, stellt sich dabei nicht die Frage nach der bestmöglichen Werktreue. Ebenso wenig kann seinerseits der Film die Inszenierung vollständig und wertfrei dokumentieren. Bereits wenn das Bühnengeschehen in der Totale gefilmt wird, geht ja die räumliche Tiefe als eine Dimension verloren. Der Anspruch auf Werktreue sollte abgelöst werden von der Frage, wie in unserem Fall Inszenierungen und Verfilmungen ein Drama mit einer erweiterten Aussagekraft versehen. In diesem Sinne beobachtet Müller am Beispiel der Literaturverfilmungen für den

Bereich der Pragmatik innerhalb der Intermedialität:

“An die Stelle der bekannten Frage, ob einzelne Szenarios/Filme (oder andere Medientexte) eine adäquate Wiedergabe eines (literarischen) Primärtextes leisten, tritt die Frage, was die Medientexte mit spezifischen Elementen und Konzepten des ‚ursprünglichen‘ Textes *tun*.” Müller 1996:84

Dies gilt ebenso für die Theaterinszenierung eines Dramentextes und für die Verfilmung einer Theaterinszenierung.

5.4 Das Medium: Apparat oder Form?

Wenn die Adaption eines literarischen Textes auf der Bühne oder im Film primär dessen Substrat wiedergeben soll, muss letzteres wiederum genauer definiert werden. Wird eine bestimmte Aussage aus dem Text heraus gefiltert? Lässt sich eine spezielle ästhetische Kategorie erkennen? Was geschieht bei der Übertragung eines Textes aus einem Zeichensystem in ein anderes? Wenn mit dem Konzept der Intermedialität bei den anschließenden Untersuchungen ein genaues Ergebnis erzielt werden soll, sind diese Fragen noch nicht ausreichend präzise gestellt. Paech erinnert daran, dass bislang in fließenden Übergängen drei verschiedene Ebenen diskutiert werden:

“Das Konzept Intermedialität operiert, anders als die literarische Intertextualität in der Erweiterung des Textbegriffs, von vornherein auf sehr verschiedenen Ebenen (oder in ganz unterschiedlichen Systemen). Je nach der Dimension des Medienbegriffs kann damit zum Beispiel die (evolutionäre) Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität gemeint sein; ebenso kann das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Konstruktion von Realität als erkenntnistheoretische Intermedialität gelten; oder aber Medien werden als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden. Zwischen diesen drei Ebenen lassen sich Übergänge und Variationen beobachten.” Paech 1998:18f.

Paech moniert, dass diese Bereiche in der Forschung bisher nicht getrennt angegangen werden. Dem kommt Dick Higgins in seiner intermedialen Theorie zur Avantgarde entgegen, wo er zwischen “underpiece” und “overpiece” unterscheidet. Ersteres sei das materielle Substrat eines intermedialen Vorgangs, letzteres die

daraus entstehenden Sinnbildungen des Rezipienten.⁴⁵ Diese Unterteilung kann aber immer noch eine Verwechslung mit sich ziehen, die Paech erwähnt:

“In fast allen Konzepten von Intermedialität wird durch einen fließenden Übergang eine definitorische Unterscheidung zwischen Kunst und Medium verwischt, oder es wird von ‚Verschmelzung‘ von Kunst und Medien gesprochen, nicht zuletzt deshalb, weil nach wie vor unklar ist, welchen Bereich ‚Medium‘ und ‚Medialität‘ abdecken sollen.” Paech 1998:17

Paech erklärt, warum der Übergang zwischen dem Apparat und der Form eines Medienprodukts so fließend wahrgenommen und gehandhabt wird:

“Die (apparativ-technische) Gegenständlichkeit des Mediums rutscht sofort in die Funktionale, wenn sie operativ aufgefaßt wird, als Mittel zum fotografischen Zweck gewissermaßen, und es bleibt eine Form sichtbar, in der dieser Zweck erreicht wird. Das Medium dieser Form definiert sie, bleibt als Medienseite ihrer Form jedoch unbeobachtbar. Das gilt offenbar überall dort, wo von ‚Medien‘ die Rede ist, aber ‚Formen‘ bezeichnet werden, wenn ‚Medien‘ gemeint sind.” Paech 1998:20

Dem entsprechend stellt Luhmann fest, “daß das Medium nur an den Formen und nicht als solches beobachtet werden kann. Es zeigt sich nur am Verhältnis von Konstanz und Variabilität der einzelnen Form.” Luhmann 1997:171

In Anlehnung an das Organisationsprinzip der „losen Kopplung von Elementen“ Weick 1985:163 stellt Luhmann eine Hierarchie des “evolutionären Stufenbaus von Medium/Form-Verhältnissen” Luhmann 1997:172 auf: Danach sind die von einem Medium generierten Formen ihrerseits Elemente eines anderen Mediums, das eine Form bildet, das Element eines weiteren Mediums ist und so fort. Er nennt als Beispiel das Geräusch als Medium, aus dem sich als Form ein Wort bilden lasse. Das werde ein Element im Medium Sprache. Aus diesem Medium lassen sich Mythen und Erzählungen formen. Im optischen Medium Schrift werden daraus Textgattungen, die ihrerseits eine Form sind. Die Reihe lässt sich für den Theaterfilm folgendermaßen fortführen: Als Textgattung und damit Form ist der dramatische Text ein Element des Mediums

⁴⁵Vgl. Higgins 1984:64

Theater. Aus diesem tritt die Inszenierung als eine Form hervor. Die kann im Medium Film dramaturgisches und visuelles Element werden. Der Theaterfilm wäre daraus wiederum eine Formbildung.

Luhmanns Modell, auf den Theaterfilm angewandt, lässt sich mit folgendem Schema verdeutlichen:

Geräusch	M
Wort	F
Sprache	M
Mythen, Erzählungen	F
Schrift	M
Textgattung -> Drama	F
Theater	M
Inszenierung	F
Film	M
Theaterfilm	F

Abbildung: Stufenbau des Medium-Form-Verhältnisses nach Luhmann, hier auf den Theaterfilm angewandt (M=Medium, F=Form)

5.5 Zur Lokalisierung intermedialer Phänomene

Dieser Stufenbau illustriert auch den Ort, wo Intermedialität stattfindet, nämlich innerhalb der einzelnen Formbildungen von Medien. Sie ist kein neutrales Feld zwischen verschiedenen Medien und Formen. Dick Higgins verortet sie noch in einem Raum zwischen unterschiedlichen Medien und nicht in dem Produkt eines spezifischen Mediums. Sowohl Higgins als auch Luhmann entwickeln ihre Theorien aber vor dem Hintergrund, die Medien im Hinblick auf einen Kunstbegriff zu untersuchen.

Jacques Aumont widerspricht Higgins, indem er mit Bezug auf das Verhältnis von Malerei und Film betont, dass Intermedialität weder

eine Addition verschiedener medialer Konzepte noch ein Zwischen-die-Medien-Plazieren einzelner Werke bedeute. Vielmehr sei die Integration von ästhetischen Konzepten eines Mediums in den Kontext eines anderen.⁴⁶ Aumont unterstreicht damit, dass die besondere Formgebung innerhalb eines Mediums erfolgt. Sie fällt auf, wenn ein Medium das ästhetische Konzept eines anderen Mediums aufnimmt. Doch kann eine Kunstform nie vollkommen die Sprache einer anderen übernehmen, wie ja auch der Zeichentransfer nicht eins zu eins gelingt (siehe 5.3 Vom Zeichentransfer zum Substrat-Transfer). Ralf Schnell verwehrt sich deshalb gegen Begriffe wie ‚filmische Schreibweise‘ oder ‚literarischer Film‘. Für ihn ist Intermedialität „nicht die Veränderung oder Umschmelzung der einen Kunstform durch die andere [...], sondern die zwischen beiden erhaltene Spannung“ Schnell 2000:162.

Die Qualität der Intermedialität besteht darin, dass Brechungen entstehen, wo zwei Formen im Luhmannschen Sinne aufeinandertreffen. Spielmann beschreibt treffend den Vorgang:

“Findet zwischen den Ausdrucksformen aus verschiedenen Medien, beispielsweise der Malerei oder der Fotografie und des Films, eine Vernetzung statt, so kommt es zu einem Dialog von Gestaltungsformen, wobei sich die transformierende Qualität aus dem einen Medium in dem transformierten Formzusammenhang in einem anderen Medium niederschlägt.” Spielmann 1998:65

Aumont, Luhmann und Spielmann betonen, dass Intermedialität kein ästhetisches Phänomen zwischen zwei Medien konstituiere, sondern eines innerhalb der Ausformung eines Mediums. Dabei integriert letztere zwar die Formsprache des anderen Mediums. Die eigene bleibt jedoch dominant. Schnell erläutert:

„Wenn es [...] um Transformation geht - also um die strukturelle Veränderung der Formensprache eines Mediums durch die eines anderen -, so wird man sich grundsätzlich darauf besinnen müssen, daß die ästhetisch signifikante Instanz dasjenige Medium ist, in dessen Struktur der Transformationprozeß resultiert.“ Schnell 2000:163

Das bedeutet für die zu analysierenden Theaterfilme: Sie zeigen zwar Theaterinszenierungen mit deren Ästhetik und Formsprache. Doch sollten sie den Komplex in ihre eigene Filmsprache einfügen,

⁴⁶Vgl. Aumont 1989:64ff.

ohne deren Potential zu vernachlässigen. Denn diese kann Merkmale der Textvorlage oder der Inszenierung ihrerseits akzentuieren und prägen.

5.6 Formqualität und Sinnerweiterung

In Fernsehaufzeichnungen von Theaterinszenierungen werden häufig die Möglichkeiten der Film- bzw. Fernsehsprache übersehen, z.B. der gezielte Einsatz der Montage und die Wahl der Bildausschnitte. Sie verdanken ihre Existenz ausschließlich der Qualität der Theaterinszenierung, die ihrerseits meistens auf einen dramatischen Textes zurückgeht. Während Theaterinszenierungen ein Eigenleben haben, lassen deren Verfilmungen häufig eines vermissen.

Wie können sich der Film und das Theater sinnvoll in einem Theaterfilm kombinieren? Und wie sehen die von Müller erwähnten "Brechungen und Verwerfungen" (s.o., Kap. 4.2 Die theatrale Inszenierung als Vorlage) in einer solchen Verfilmung aus, die auf eine intermediale Formqualität hinweisen?

Paech nennt Beispiele aus dem Zusammenspiel von Malerei bzw. Musik und Film: demnach stehen das "Malerische in der filmischen Physiognomie der Landschaft" und das "Musikalische bestimmter Formen rhythmischer Montage" (Paech 1998:26) für die Figuration von Intermedialität. Im Theaterfilm ist dementsprechend das Wechselspiel zwischen dem Realitätsanspruch eines fotografischen Filmbildes und der Pikturalisierung eines Bühnenbildes ein ästhetisches Phänomen, das Brechungen zwischen Realität und Stilisierung hervorruft.

Müller nennt auch den Effekt der „Ausfächerung“ und erläutert ihn anhand von Literaturverfilmungen. Textpassagen lassen sich auslegen, einzelne Aspekte hervorheben. Müller räumt ein, dass Adaptionen zwar nur das „Skelett“ eines Romans wiedergeben können. Das gleiche gilt für die Verfilmung einer Theaterinszenierung. Er fügt aber hinzu, „daß jede Adaption einer literarischen Vorlage immer auch etwas anderes und ein Mehr in bezug auf den ursprünglichen Text bedeutet.“ Müller 1996:145. Ziel muss es sein, bei der Untersuchung der Theaterfilme die

intermedialen Effekte zu ermitteln und zu beschreiben, inwiefern sie nicht nur eine ästhetische Qualität darstellen, sondern Aspekte der Textvorlage und der Inszenierung besonders sichtbar werden lassen. Die Verbindungen betreffen aber alle drei von Paech erwähnten Ebenen (siehe Kap. 5.4 Das Medium: Apparat oder Form?):

- den Übergang der im Text dargestellten Situation von einem apparativen Medium zum anderen und der damit verbundene Kontakt verschiedener Darstellungsmöglichkeiten (Bühne und Kamera/Montage)
- das Zusammenspiel verschiedener Formen der Wahrnehmung (aus dem Zuschauerraum und am Bildschirm) und die daraus resultierende kognitive Konstruktion von Realität
- die Übertragung von formalen Eigenschaften einer Kunstform in eine andere (z.B. Zitate des *Film-Noir*-Genres im Theater)

Diese Ebenen lassen sich in der Analyse nur im Einzelfall getrennt aufführen. Die Untersuchung wird sich insgesamt jedoch auf die drei Bereiche beziehen.

Wie sich als intermediale Spur der Text im Theater bzw. das Theater im Film zeigt, wird die Analyse von Koltès' Stücken und ihrer Filme offenlegen. Hierzu ist es notwendig, eine spezielle Methode einzuführen, die ich nachfolgend skizziere.

6. Vorschlag einer Methode zur intermedialen Analyse eines Theaterfilms

Der Zweck eines Theaterfilms liegt weniger darin, ästhetische und künstlerische Innovationen im Filmbereich zu entwickeln. In erster Linie soll er eine Theaterinszenierung in einer informativen und ansprechenden Form dokumentieren.

Die nachfolgende Untersuchung zielt deshalb nicht so sehr darauf ab, im Theaterfilm formalästhetische Neuerungen zu ermitteln, wie Spielmann sie bei Greenaways Filmen aufzeigt. Sondern es geht darum, im Sinne einer Pragmatik zu erforschen, welche Aspekte des Textsubstrats in welcher medialen Vermittlungsform, d.h. im schriftlichen Text, in der Aufführung oder der Verfilmung, in den Vordergrund tritt. „Die Sinn- und Bedeutungskonstitution des

Rezipienten wird vom medialen Status des jeweiligen Medientextes codeterminiert“, schreibt Müller 1996:84. Mit anderen Worten: der Rezipient nimmt durch bestimmte Medienformen bestimmte Textaussagen wahr. Er muss dabei die im Text, auf der Bühne oder dem Bildschirm bzw. der Leinwand präsentierten Situationen einschätzen können. Hierzu gleicht der Leser bzw. Zuschauer das Gesehene oder Gelesene mit seinem Vorwissen ab und ordnet es allgemein bekannten Kategorien zu. Situationen, die sich mit solchen Mustern beschreiben lassen nennt Charles Grivel *créances*. In der Analyse wird es darum gehen, zu prüfen, welche solcher *créances* sich in einer Szene jeweils in deren Vermittlungsform als Text, Theateraufführung oder im Film erkennen lassen.

6.1 Die *créance*

Die *créance* entspricht etwas Gegebenem, einer allgemein bekannten Situation, auf der ein literarischer Text oder eine Szene beruht. Grivel erläutert:

“Ce sont des *créances*, ou bien encore des *universaux*, c’est-à-dire des contenus culturels idéologiques fixe de longue durée. C’est-à-dire des vérités ayant forme, des a priori certifiés, à la limite, des maximes (car elles ont valeur impérative). Ce que le texte déclenche est *stéréotypique*, déjà connu, bien conformé. Le lecteur clique tout ce qu’il lit, c’est-à-dire le rapporte à sa formule, au moins potentiellement.“ Grivel 1985:164

Jedes einzelne dieser Muster ist eng gefasst. Es handelt sich um keinen komplexen Ablauf. Folglich basiert ein Text auf einer Reihe solcher *créances* bzw. *universaux*. Laut Grivel bildet er eine “structure créancielle” Grivel 1985:167. Der Text setzt die einzelnen *créances* in Beziehung zueinander. Der Rezipient erschließt im Verlauf der Lektüre dieses Geflecht. Es macht eine der literarischen Textqualitäten aus.

Müller zerlegt Texte wieder in diese einzelnen *créances*. Er ermittelt anhand ihrer die Weise, in der sich ein Text in ein anderes Medium transformieren lässt, z. B. wie ein literarisches Werk verfilmt wird. Müller isoliert aus dem Werk eine *créance* als eine dem Rezipienten bekannte Situation. Der muss eine solche noch nicht selbst erlebt haben, sie aber aufgrund seines kulturellen Hintergrundwissens

einschätzen können. Erving Goffman bezeichnet dieses Hintergrundwissen, über das wir verfügen, als „framework“:

“When the individual in our Western society recognizes a particular event, he tends, whatever else he does, to imply in this response (and in effect employ) one or more frameworks or schemata of interpretation of a kind that can be called primary. [...] a primary framework is one that is seen as rendering what would otherwise be a meaningless aspect of the scene into something that is meaningful.” Goffman 1974:21

Diese „primary frameworks“ sind für die Handlung von *Dans la solitude des champs de coton* in erster Linie ‚soziale Rahmen‘:

“Social frameworks [...] provide background understanding for events that incorporate the will, aim, and controlling effort of an intelligence, a live agency, the chief one being the human being. [...] What it does can be described as «guided doings.» These doings subject the doer to «standards,» to social appraisal of his action based on its honesty, efficiency, economy, safety, elegance, tactfulness, good taste, and so forth.” Goffman 1974:22

Der Rezipient vergegenwärtigt sich den sozialen Rahmen, welcher zu der ihm präsentierten Situation passt. Die auf unserem Wissensvorrat basierende Vorstellung von einer Situation dient als Folie. Poetisch werden diese Medientexte dadurch, dass sie die *créance* mit Brechungen versehen. Texte können, auf ein anderes Medium übertragen, verschiedene Versionen eines Vorgangs liefern, die sich mit der ursprünglichen Idee vergleichen lassen. Müller weist darauf hin:

“Literarische Texte, Filme, Hörspiele und Neue Medien zitieren nicht allein in Form von intertextuellen Wissenselementen alltägliche Situationen an, sie machen sich auch in der *Art der Repräsentation* unser Vermögen der Bestimmung und Bewältigung von Situationen zunutze.” Müller 1996:128

Die Aufgabe in der Analyse wird sein, die vom Text durch seine verschiedenen medialen Vermittlungen präsentierte Szene mit bekannten Situationen zu vergleichen. Meine These ist, dass dieselbe Szene in den Theaterinszenierungen und deren Verfilmungen mit anderen *créances* in Verbindung gebracht werden kann als sie sich bei der Lektüre zunächst erschließen. Insofern kann sich die Bedeutung eines Texts erweitern, wenn er durch ein anderes Medium vermittelt wird. Anhand der variierenden Färbung einer dargestellten Situation in den unterschiedlichen Medien lassen

sich diese Vermittlungsarten vergleichen.

6.2 Bedeutungsrelationen

Was passiert mit dem Text, wenn er auf die Bühne und von dort auf die Leinwand oder den Bildschirm übertragen wird? Wie verhalten sich diese Vermittlungsformen als unterschiedliche Arten der Sinnproduktion zueinander? Welche Arten der Verbindung gibt es zwischen ihnen?

Um die Relationen zwischen Medien und ihre Verhältnisse zueinander bei der Transformation eines Textes zu beschreiben, müssen die drei oben erläuterten Ebenen der technischen Verbindung von Vermittlungsarten, der Wahrnehmung und der ästhetisch-stilistischen Formen berücksichtigt werden. Deshalb schlage ich die systematische Verwendung von vier übergreifenden Kategorien vor, die sich auf den drei Ebenen anwenden lassen:

- Synchronisierung
- Gegenläufigkeit
- Überlagerung
- Ausfächerung

Ich leite sie zum einen von Pavis' Einteilung der Verhältnisse zwischen dem Text und den paraverbalen Zeichen bei einer Theaterinszenierung ab. Zum anderen übernehme ich sie von Müllers methodischem Beitrag zu einer Intermedialitätstheorie, den er an Literaturverfilmungen erprobt.

Synchronisation oder Synchronisierung erfolgt demnach, „lorsque chaque système signifiant tend à coïncider, dans son rythme, avec les autres: effet «symphonique» où la partie se fond dans le tout et renforce sa cohérence“ Pavis 1996:201. Es ist insbesondere zu untersuchen, ob die verschiedenen Zeichensysteme einer Inszenierung nicht nur demselben Rhythmus folgen, sondern auch und vor allem dieselbe Aussage transportieren. Diese Frage lässt sich ausweiten auf die Zeichensysteme der verschiedenen Medien.

Désynchronisation, die ich mit Gegenläufigkeit übersetze, findet statt, „lorsque des dissonances entre les rythmes sont perceptibles, notamment lorsqu'un système est suffisamment fort pour ne pas

s'assimiler aux autres: parfois un système comme la musique ou l'éclairage instaure un rapport direct au spectateur en court-circuitant le texte auquel il ne se soumet plus.“ (ebd.) Zwei Zeichensysteme verhalten sich in meinem Modell gegenläufig zu einander, wenn der Sinn, den das eine vermittelt, sich nicht nur von dem des anderen unterscheidet, sondern ihm zuwiderläuft.

Darin unterscheidet sich jenes Verhältnis von dem der Überlagerung. Damit meine ich, dass sich die in einem Zeichensystem hergestellte Bedeutung über die in einem anderen erkennbare legt. Beide widersprechen einander nicht, sind aber voneinander unabhängig. Der intermediale Prozess, z.B. bei der Verfilmung einer Theaterinszenierung, kann auf diese Weise einen Text gleichzeitig mehrfach deuten. Diese Interpretationen schließen einander nicht aus. Sie irritieren aber den Rezipienten. Das Spannungsverhältnis zwischen ihnen macht den Text und seine Darstellung poetisch reizvoll.

Von Müller übernehme ich den Begriff der Ausfächerung. Er bezeichnet damit das Potential eines Mediums, Elemente darzustellen, die sich in einem anderen Medium nicht konkret oder nicht in derselben Form zeigen lassen. Verbale Beschreibungen eines Schauplatzes lassen sich zum Beispiel bei ihrer Darstellung auf der Bühne noch differenzieren. Die Verfilmung kann darin Details mit besonders gewählten Kameraeinstellungen zusätzlich akzentuieren. Die Untersuchung soll Aufschluss über die Mittel geben, mit denen unterschiedliche Medien eine Situation darstellen und interpretieren. Dabei bleibt der literarische Text ein Element der Inszenierung, die wiederum im Film enthalten ist. Die Inszenierung erweitert deshalb den Text um Interpretationsansätze, der Film seinerseits die Inszenierung. Dieser Prozess der Ausfächerung ist der Vorgang, der uns bei der intermedialen Analyse interessiert.

Die erläuterten vier Arten, in denen sich die verschiedenen Vermittlungsarten zu einander verhalten können, werden sich in der Untersuchung des Korpus' wiederholt und unterschiedlich häufig zeigen. Die diversen Interpretationsmöglichkeiten legen die am Text, den Inszenierungen und Verfilmungen ablesbaren créances offen.

II. Analyse:

***Dans la solitude des champs de coton* von Bernard-Marie Koltès**

In dem Drama *Dans la solitude des champs de coton* von Bernard-Marie Koltès treffen zwei Figuren aufeinander, die nach ihren scheinbaren Funktionen benannt sind: Dealer und Client. Sie beginnen ein Handelsgespräch, das sie aber zu keiner Übereinkunft bringt. Stattdessen verstricken sie sich in eine Diskussion über die grundsätzliche Frage, ob und was sie überhaupt miteinander verhandeln. Da sie zu keinem Ergebnis gelangen, beschließen sie ihren Konflikt am Ende im physischen Kampf auszutragen.

Das Motiv bleibt im Dunkeln, warum die Figuren das Gespräch überhaupt weiterführen. Auch gibt es keinen Grund, sich zu bekämpfen. Doch offensichtlich fühlen sie sich von Anfang an zueinander hingezogen. Diese Empfindung schlägt im Verlauf des Dialogs in Aggression um. Verführung und Zerstörung prägen zugleich ihr Verhältnis. Die Beziehung zwischen dem Dealer und dem Client ist dementsprechend ambivalent. Das Stück, das aus einem einzigen Dialog besteht, demonstriert beispielhaft, wie Kommunikation funktioniert.

1. Die créance des deals

Der Dialog zwischen dem Dealer und dem Client in *Dans la solitude des champs de coton* beschreibt vordergründig die Situation eines illegalen Handels. Das legen nicht nur die Personenbezeichnungen nahe. Das suggeriert auch und vor allem der Satz, der dem Haupttext⁴⁷ voransteht. Es ist die Definition eines *Deals*, die da lautet:

“Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens - dans le but de contourner les risques de trahison et d’escroquerie qu’une telle opération implique -, à n’importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d’ouverture

⁴⁷Ich übernehme die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebentext von Pfister 1988:35.

réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci.” S. 7

Der kurze Text erläutert allgemeingültig eine Situation, d.h. eine *créance*, die im Kulturkreis des anvisierten Lesers bzw. des Theaterzuschauers vorkommt. Sie wird zu einer Kategorie, die der darauf folgende Dialog zwischen Dealer und Client anscheinend illustriert.

In unserem Fall stellt sich die Frage, ob und wie der Stücktext, seine Inszenierung und die Verfilmung jeweils die Situation des Deals darstellen. Die Tatsache unterscheidet ja *Dans la solitude des champs de coton* von anderen Dramen, dass uns der Text mit dem einem Motto ähnelnden Eingangssatz schon eine *créance* nahelegt. Sie legt sich als Schablone über den Dialog. Das bedeutet für *Dans la solitude des champs de coton*, dass zumindest der Leser die Handlungen der Figuren von vornherein mit den Regeln eines Deals vergleicht.

Der oben zitierte Eingangstext hebt sich aufgrund seines sachlichen, juristisch anmutenden Stils deutlich vom Dialog zwischen dem Dealer und dem Client ab. Er fungiert, obwohl von Koltès als ein Teil des Stücks geschrieben und somit zum Text gehörend, für diese Untersuchung als sozialer Rahmen. Dieser bildet aber nicht wirklich einen Verständnishintergrund für ein „background understanding“ im Goffmanschen Sinn.⁴⁸ In Abgrenzung von diesem Text, der das allgemeine Verständnis von der sozialen Wirklichkeit eines deals repräsentiert, entwickelt der Dialog zwischen dem Dealer und dem Client vielmehr ein Eigenleben: je nach der Perspektive lässt sich in dem Zwiegespräch unter anderem ein philosophischer Dialog, eine zaghafte Annäherung mit sexuellen Anspielungen oder die Diskussion zwischen einem hartnäckigen Bettler und einem zögernden Passanten erkennen. Die unten anschließenden Analyseteile werden diese Motive offenlegen. Der Text oszilliert zwischen diversen Formen und Situationen des Dialogs.

Demnach stellt sich bei *Dans la solitude des champs de coton* die Frage, wo die in literarischem Text, Inszenierung und Film präsentierte Handlung nicht mehr dem Deal als sozialem Rahmen

⁴⁸S.o., Kap. I. 6.1

entspricht. Im Text sind der Dialog sprachlich, gestisch und thematisch, in der Inszenierung die Gestik und Mimik der Schauspieler und im Film die suggestiven Kamerabewegungen darauf hin zu untersuchen, wie sie die klassische Situation des Deals illustrieren und wo sie damit brechen. Insbesondere werde ich auf Passagen hinweisen, in denen die Codes eines Medientexts die eines anderen relativieren oder ihm widersprechen.

Anders als in Müllers Textbeispielen, aus denen er in einzelnen Passagen geschilderte Situationen herauslöst und exemplarisch untersucht,⁴⁹ beschreibt *Dans la solitude des champs de coton* eine einzige zusammenhängende Situation. Denn der Einakter spielt an einem Ort und innerhalb eines abgeschlossenen Zeitraums, in dem die beiden Figuren ein fortlaufendes Gespräch führen. Die Konfiguration ändert sich nicht. Es tritt auch kein Ereignis im Laufe des Stücks ein, das die Umstände ändern würde, unter denen der Dealer und der Client verhandeln. Diese *créance* fällt entsprechend umfangreicher aus und ist aufwändiger zu analysieren.

Die Raffinesse der gestalteten Situation zeigt sich im Text, ebenso wie in der Bühneninszenierung und im Film. Jedes der drei Medien stellt auf seine Weise die scheinbare *créance* des Deals überraschend dar. Insbesondere setzen beide Inszenierungen und beide Filme dem deal immer wieder andere Situationen entgegen.

Es gilt, die dem Dialog in *Dans la solitude des champs de coton* voranstehende Beschreibung des Deals mit dem tatsächlichen Ablauf desselben zu vergleichen, wie er sich zwischen den beiden Figuren zuträgt. Es muss überprüft werden, ob Almuth Voß in dem Eingangstext zu Recht eine "mise en abyme des Gesamtextes" sieht, der die Handlung "auf ihren allegorischen Kern konzentriert"

⁴⁹Müller erläutert unter anderem die Situation des "Liebesgeständnisses" in Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses* und ihre filmische Umsetzung im Fernsehfilm *Les Liaisons dangereuses* von Charles Brabant (1980) und den Kinofilmen *Les Liaisons dangereuses* von Roger Vadim (1959), *Dangerous liaisons* von Stephen Frears (1988) und *Valmont* von Milos Forman (1989); außerdem die "Fensterschau" in Guy de Maupassants *La Maison Tellier. Une partie de campagne* und Jean Renoirs Filmadaption *La Partie de Campagne* (1936). Vgl. Müller 1996:134ff.

Voß 1993:16, oder ob sich vielmehr ein Bruch zwischen diesem Text und dem Dialog zeigen.

Ein deal, “se conclut”, so heißt es in der Maxime, “par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens” (S. 7). Die Analyse wird zeigen, ob der Dealer und der Client in *Dans la solitude des champs de coton* diese Strategien anwenden.

2. Zeitmuster

Der Umgang mit der Zeit in ihren diversen Formen und in den verschiedenen Medien erlaubt Rückschlüsse auf den Kommunikationswert dieser Medien. Sprache wird in *Dans la solitude des champs de coton* als schnelles, logisches Verständigungsinstrument in Frage gestellt. Sie wird im Komplex mit Chéreaus Inszenierungen und den Verfilmungen aber durch andere Vermittlungsformen ergänzt. Aspekte wie Rhythmik und Dynamik bei der Darstellung des Handelsdialogs können darauf hinweisen, wie sich das Verhältnis zwischen den Figuren entwickelt und ändert.

2.1 Dramentext

2.1.1 Sprechen statt Handeln

Der Dialog in *Dans la solitude des champs de coton* ist von einer “entente tacite” weit entfernt. Schließlich zieht sich bereits der erste Satz, den der Dealer an den Client richtet, im Textbuch über mehr als vier Seiten. Damit ein Deal unerkant bleibt, sollte er aber schnell geschlossen werden. Die Verständigung muss innerhalb von kürzester Zeit erfolgen. Da mutet ein Wortschwall, mit dem der Dealer das Gespräch eröffnet, geradezu grotesk an. Zur Verständigung funktioniert er nicht. Welche Motivation hat er also? Anne Übersfeld stellt fest, dass

„le théâtre de K. est tragédie de langage, comme Racine, où les mots ont valeur d’acte, où l’acte de langage n’est pas une formule linguistique, mais un acte. Et, contrairement à la plupart des auteurs dramatiques, il n’y a pas de réplique sans une adresse personnelle, pas de réplique où ne s’entende, explicite ou non, un acte de langage.“ Übersfeld 1999:163

Die Sprache bezieht sich bei Koltès und ganz besonders in *Dans la*

solitude des champs de coton ausschließlich auf die Kommunikationssituation selbst. Sie funktioniert fast immer phatisch, manchmal appellativ⁵⁰ und nicht zuletzt poetisch. Dagegen liefert sie sehr wenig Information über eine mögliche außersprachliche Handlung des Dramas. Wir erfahren lediglich den einfachen Hergang der Begegnung, die vor dem Einsetzen der Handlung stattfindet:

Der Dealer hält sich demnach schon eine Weile an jenem nicht definierten Ort der Handlung auf.⁵¹ Der Client ging eben dort geradewegs von einem Gebäude zu einem anderen,⁵² als sich seine Blicke mit denen des Dealers trafen.⁵³ Daraufhin ist er von seinem Weg abgekommen, und auch der Dealer hat sich in seine Richtung bewegt.⁵⁴ Der Dealer hat ihm die Hand auf den Arm gelegt⁵⁵ und

⁵⁰ Vgl. S. 12, Le dealer: "Dites-moi donc, vierge mélancolique [...], dites-moi la chose que vous désirez"; S. 27, Le client: "Décidez-vous, montrez-vous"; S. 31, Le dealer: "Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire; et s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champs de coton dans lequel on se promène nu, la nuit"; S. 34, Le client: "Témoignez pour moi que ne me suis pas plu dans l'obscurité où vous m'avez arrêté"; S. 50, Le client: "Alors, gardez votre main dans votre poche, gardez votre mère dans votre famille, gardez vos souvenirs pour votre solitude, c'est la moindre des choses."

⁵¹ Vgl. S. 10, Dealer: „c'est que j'ai moi-même désiré, depuis le temps que je suis à cette place, tout ce que tout homme ou animal peut désirer“.

⁵² Vgl. S. 9, Dealer: „je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure [...] ne m'en chasse pas“ und S. 13, Client: „j'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé.“

⁵³ Vgl. S. 18, Dealer: „en toute fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard ou l'inverse“.

⁵⁴ Vgl. S. 14, Client: „alors, j'aurais, peut-être, pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin“ und s. 17, Dealer: „la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu“.

⁵⁵ Vgl. S. 33, Client: „Car votre main s'est posée sur moi“, und S. 35, Dealer: „j'avais posé ma main sur votre bras par pure curiosité“.

seine Jacke angeboten.⁵⁶

Doch von dem Moment an, wo die Handlung des Stücks einsetzen würde, herrscht dramaturgischer Stillstand. Nichts treibt die Handlung voran. Der Dialog beruht auf Betrachtungen über das menschliche Verhalten und immer wieder der Frage nach dem unbenannten Handlungsobjekt, dem "désir".⁵⁷ Diese Frage bleibt unbeantwortet und der Konflikt damit ungelöst. Wenn keine außersprachliche Handlung existiert, reduziert sich das gesamte Drama auf die Sprache. Patricia Duquenet-Krämer stellt fest: "In diesem Stück ist Sprache mehr als nur ein Handlungselement, sie ist die Handlung selbst." Duquenet 1991:116. Dasselbe stellt Reinhard Krüger fest, der anlässlich des Gastspiels von Chéreau mit seiner 1987er-Inszenierung in Berlin schreibt:

„Wieder ist Koltès einen Schritt weitergegangen bei der Demontage von Episode und Handlung, und das heißt zugleich: bei der Aufstellung neuer Forderungen an den Regisseur. Die Sprache ist nicht mehr eines der Handlungselemente, sie ist faktisch die einzige Handlung geworden.“ Krüger 1987:138

Aber wenn die Sprache die Handlung nicht vorantreibt und den Konflikt nicht löst, welchen Zweck verfolgt sie?

Sprache ist in diesem Drama kein Medium, das Brücken schlägt. Sie füllt eine Art Vakuum zwischen den Figuren aus: eine stillstehende Zeit und einen funktionslosen Ort.

2.1.2 Zeit ohne Chronologie

Jean-Marie Piemme versteht die Zeit, zu der das Stück spielt metaphorisch. Sie stehe für einen Moment, in dem wir die Ratio ausschalten:

“Il y a beaucoup de notations de temps chez Koltès, mais elles renvoient à une heure plus métaphorique que réelle. L'heure de l'échange est confuse, là encore sans anecdote. L'heure n'est pas une notation particulière de la journée ou de

⁵⁶Vgl. 36, Dealer: „C'est pourquoi je vous ai tendu ma veste pour couvrir vos épaules, puisque je ne souffre pas, moi, du froid.“

⁵⁷Der Begriff "désir" findet sich im Stücktext auf den Seiten 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 26, 28, 29, 32, 33, 44, 51, 61.

la nuit, c'est une évocation imaginaire d'un moment où se rétablit un commerce tabou, celui que les hommes entretiennent avec les bêtes." Piemme 1995:32

Die Figuren benennen die Stunde ihres Treffens als eine, in der die Zivilisation auszusetzen scheint, "où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre", meint der Dealer (S. 9).

Die Figuren erwähnen die Zeit, zu der sie sich begegnen, immer wieder.⁵⁸ Übersfeld beobachtet:

"Le marquage du temps est de rigueur, même dans les textes à durée égale à celle de la représentation. Dans l'un et l'autre texte [*Dans la solitude des champs de coton* und *La Nuit juste avant les forêts*], innombrables sont les indications de temps, de moment et de durée, comme si la temporalité était un élément décisif dans le drame, comme si le drame était le drame de ce moment du temps." Übersfeld 1999:120

Wenn der Dealer und der Client die Zeit wiederholt im Dialog nennen, dann nicht, weil sie beiden davonläuft, sondern weil der Zeitpunkt ihres Gesprächs jegliche Regeln außer Kraft setzt, auch jene des deals. Dieser wird als créance dann auch in Frage gestellt. Beide Figuren reklamieren für sich mit der Nennung der Zeit ihre Enklave, in der die üblichen Regeln nicht gelten. "Il n'y a pas de règle; il n'y a que des moyens", schlussfolgert der Dealer gegen Ende des Dialogs (S. 60).⁵⁹ Die Figuren halten sich nicht an die Regeln eines Deals. Ein solcher muss bekanntlich rasch und zielgerichtet erfolgen. Nur dann kann er unerkannt bleiben. Der Dealer und der Client reservieren für ihre Begegnung indessen eine kleine Ewigkeit.

Jene, die irrational ihren Neigungen und Trieben folgen, denken nicht an das Fortschreiten der Zeit. Außerhalb der Zivilisation wird auch der Lauf der Zeit nicht wahrgenommen. Nur die Zivilisation ist sich ihrer Chronologie bewusst.

⁵⁸ Vgl. im Stücktext S. 9, 10, 12, 13, 16, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 29, 32, 36, 38, 48, 53, 56 und 61.

⁵⁹ Auch Michel Bataillon merkt zu *Dans la solitude des champs de coton* an, dass "le point que Koltès affectionne, c'est cette étrange zone de contact entre la vie policée et le monde sauvage, cette lisière où rien n'est jamais acquis, où la ville et la jungle tantôt s'affrontent tantôt font bon ménage." Bataillon 1988:25

Wenn das Geschehen in *Dans la solitude des champs de coton* keiner Chronologie mehr folgt, hängt das auch mit dem dramaturgischen Stillstand zusammen (vgl. Kap. 2.1.1 Sprechen statt Handeln). *Dans la solitude des champs de coton* folgt in Bezug auf den zeitlichen Verlauf des Dialogs eigenen Prinzipien.

Die stillstehende Zeit ist ein Effekt der besonderen dramaturgischen Konstruktion in *Dans la solitude des champs de coton*. Die Deckung von fiktiver Zeit und realer Spielzeit⁶⁰ begünstigt die empfundene Statik im Gesprächsverlauf. Vom Anfang bis zum Ende von *Dans la solitude des champs de coton* erfolgt kaum eine Entwicklung, geschweige denn ein dramaturgischer Spannungsbogen. Aktionen finden nur vor und nach der Dramenhandlung statt: vorher die Begegnung zwischen dem Dealer und dem Client und nachher möglicherweise ihr Kampf.

Eine scheinbar nichtige Begebenheit, ein zufälliges Aufeinandertreffen, wird im Übermaß ausgespielt, geradezu ausgewalzt. François Bon nennt es einen "court-circuit du temps" und einen "zoom sur un instant [...], instant d'un regard entre deux personnages, l'un immobile, l'autre qui traverse" Bon 2000:47. Das Drama stellt sich beim Verhältnis der dargestellten Fabel und eines Spannungsbogens zum Umfang der Repliken jeglicher Zeitökonomie entgegen. Deshalb mutet das Gespräch des Dealers und des Client ähnlich absurd an, wie jenes von Estragon und Vladimir in Becketts *En attendant Godot*, meint Evelyne Pieiller. Die Dialoge beider Figurenpaare, dem bei Beckett und dem bei Koltès, verleiten sie zu dem fatalistischen Gedanken, dass "tant qu'on vit, on n'en finit pas d'attendre Godot, et de commercer, et d'être fêlé, et c'est ça le vivant." Pieiller 1995:35. Aber anders als in Becketts absurdem Stück, wo es gilt, übermäßig vorhandene Wartezeit auszufüllen, gewinnen der Dealer und der Client durch ihr Gespräch erst Zeit. Ihr Dialog scheint den Lauf der Welt anzuhalten. Deshalb ähnelt die in dem Drama dargestellte Zeit, die ‚dramatische Zeit‘⁶¹, einer Art Vakuum: einer Periode, die ausgefüllt werden muss, um

⁶⁰ Vgl. Pfister 1988:369ff.

⁶¹ Vgl. die Definition der "Temps extra-scénique (ou dramatique)" bei Pavis 1996:349ff.

überhaupt zu existieren. Übersfeld vermutet:

“Peut-être l’angoisse se dit-elle aussi dans la concentration du temps, comme si personne n’avait plus le temps, plus le temps d’agir, plus le temps de vivre, comme s’il fallait remplir au maximum le petit espace de durée dévolu à chacun.”
Übersfeld 1999:117

Mit den langen Tiraden, die den in einem Deal üblichen Regeln der Kommunikation vollkommen zuwiderlaufen, füllen die beiden Partner den Moment für sich aus. In ihrem sprachlichen Duktus und dem Umgang mit der Zeit erlauben sie sich ein anachronistisches Verhalten.

Das zeitliche Geschehen in *Dans la solitude des champs de coton* steht im Widerspruch zur créance eines Deals. Letzterer soll heimlich ablaufen. Er wird deshalb möglichst zügig geschlossen. Er ist ein Phänomen, das man in der Regel, wenn es ein illegaler Deal ist, am Rande des gesellschaftlichen Lebens ansiedelt und zu ignorieren versucht. Hier rückt er hingegen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die stehen gebliebene Zeit nimmt der Handlung jegliche Finalität. Die Begegnung ist also nicht an den Zweck eines Handelsabschlusses gebunden, was der Eingangstext suggeriert. Sie ist von einer ökonomischen Warte aus betrachtet völlig sinnlos. Die Figuren scheinen sich eher für den Gesprächsverlauf und die Redeführung zu interessieren.

Hier liegt auch der Zusammenhang zwischen diesem verschwenderisch lang gezogenen Handelsgespräch und seiner Nähe zum klassischen philosophischen Dialog. Es widerspricht allen ökonomischen Gesetzen eines deals, der doch vorgeblich das Hauptanliegen der Figuren für ihre Konversation ist. Darin irritiert das Stück literarisch. Einerseits hat es mit dem deal eine Randerscheinung der kapitalistisch geprägten westlichen Gesellschaft im 20. Jahrhundert zum Thema, in der sprichwörtlich Zeit Geld ist. Andererseits wird ausschweifend im Stil eines klassischen philosophischen Dialogs kommuniziert, wie etwa bei Diderot. Zahlreiche Kritiker vergleichen Koltès‘ Texte mit dem Werk der klassischen Epoche, insbesondere mit dem von Racine.⁶²

⁶² Vgl. Übersfeld 1999:117: „c’est aussi la leçon du théâtre classique, de Racine avant tout.“ (siehe auch das Zitat in Kap. 2.1.1

Die Handlung von *Dans la solitude des champs de coton* lässt sich aufgrund der Anachronismen zwischen dem Thema und dem Diskurs historisch nicht einordnen. Es fehlt ihr nicht nur eine innere Zeitfolge. Sie steht auch jenseits von jeglicher äußeren Chronologie. Eva Freund schreibt:

“Tatsächlich sind Handlungs- bzw. Redezeit und Ausführungszeit hier kongruent. Doch in *Dans la solitude* entbehrt die fiktionale Zeit einer realen Grundlage. Es finden sich keinerlei zeitliche Anhaltspunkte im Text, die eine Einordnung des Gegenwärtigen in Vergangenheit und Zukunft ermöglichen würden.” Freund 1999:93

Sie widerspricht mit ihrer Feststellung auch nicht Übersfeld, selbst wenn letztere beobachtet, “que le début de chaque pièce s’inscrive dans un temps déjà là, et que nul événement brutal ne marque un commencement” Übersfeld 1999:118. Die Handlung hat zwar eine kleine Vorgeschichte. Letztere erklärt die Begegnung vom Dealer und dem Client. Doch sie lässt sich epochal nicht situieren. Übersfeld erläutert denn auch ähnlich wie Freund zur Schreibweise von Koltès: “Quant au passé, il sera évoqué par le discours, et gardera le plus souvent son épaisseur de mystère.” (ebd.)

Der Gesprächsverlauf steht jenseits von historischen und gesellschaftlichen Ordnungen. Dadurch wird er allgemeingültig und verliert seinen fiktiven Charakter. Übersfeld vertritt gar die Auffassung, man sehe an einem solchen Stück, “comment la forme tragique soutient la volonté mythographique. Sortir du temps test

Sprechen statt Handeln); Stein 1995:55 über *Roberto Zucco*: “Ici, tout est construit, c’est comme dans Racine. C’est, je dirais, *monosémique*. J’ai les mêmes problèmes avec ce texte qu’avec Racine. C’est la même chose pour la dramaturgie (au sens grec, comme invention de l’organisation des événements et des différentes personnes dans un espace donné).”; Boyer 1996:76 über die Frauenfiguren in Koltès’ Werk: “Comme Phèdre, elles poussent des cris d’amour magnifiques, au delà de toute moralité.” und Bon 2000:50 über die Sprache in *Dans la solitude des champs de coton*: “On a l’impression, à entrer dans *Dans la solitude des champs de coton*, d’un outil optique mis sur la même tension abstraite qu’un vers de Racine, mais déployé au paragraphe, nous contraignant comme à cette nage sous-marine dans la profération qui cherche, le Racine de mots tendus et simples, comme Je ne respire pas dans cette incertitude ou bien De porter la douleur dans une âme insensible.”

historique pour dire l'universel." Übersfeld 1999:123

Festzuhalten ist, dass der Text nicht unmittelbar von einem Deal als krimineller Handlung berichtet, die zügig und "par entente tacite" (s.o.) vonstatten gehe. Die Handlung lässt sich auch keiner abgeschlossenen Epoche zuordnen, sondern könnte sich jederzeit ereignen. Der créance des Deals als einem Vorgang, der schnell und möglichst unauffällig erfolgt, steht der Dialog in *Dans la solitude des champs de coton* als nahezu statischer Zustand gegenüber. Dadurch verbindet sich das Motiv der zweckmäßigen Handelsbeziehung, bei der das Interesse im Ausgang des Geschehens liegt, mit jenem einer zweckfreien Sympathie zwischen Menschen, in der jeder Moment gleichwertig ist. Wenn sich bei Racine Politik und Liebe zu einem Thema assoziieren, sind es bei Koltès Ökonomie und menschliche Zuneigung. Beide Autoren betonen das Humane, das jenseits von einer äußeren sozialen, politischen und ökonomischen Ordnung steht und doch von ihr eingeholt wird. Um das Verhältnis zwischen dem Dealer und dem Client zu fokussieren, umfasst *Dans la solitude des champs de coton* eine zeitliche Einheit.

2.1.3 Sich verhandeln

Betrachtet man also die Zeitverhältnisse und die Dramaturgie des Stücks, so lagert sich über die vom Eingangstext suggerierte créance des Deals eine andere Situation: jene, in der es für die Figuren darum geht, ihre eigenen Positionen abzustecken, sich abzutasten und voneinander abzugrenzen und also nichts zu verhandeln außer dem eigenen Verhältnis zueinander. Der Deal im Sinne eines Handels ist ein Vorwand und ein Aufhänger für ein Gespräch, in dem der Dealer und der Client ihre eigene Verbindung zueinander ausloten. Denn ein greifbares Handelsobjekt wird bis zum Schluss der Konversation nicht gefunden. François Regnault beobachtet:

„Un seul vide, ou trou: la marchandise à échanger; un seul rapport: celui du Dealer et de son Client, du Client et de son Dealer. Et pourtant on perçoit à l'état naissant, dans cette sonate, toutes les énigmes possibles qui pourraient donner lieu à des rapports plus complexes: de domination, de drague (sexuelle), de discussion (philosophique), de combat corps à

corps, impliqués dans la seule transaction commerciale.“
Regnault 1996:186

Der Handel ist für den Dealer und den Client ein Statthalter der Diplomatie, die beide zwischen sich gewährleisten wollen. Mit der Konversation gewinnen und füllen sie Zeit aus. Damit zögern sie ihren physischen, unmittelbaren Kontakt heraus, der in dem Stück auf einen Kampf hinausläuft. Patricia Duquenet-Krämer erläutert das zentrale Problem und Thema des Stücks:

„Die Sprache wird zur Waffe. Aus dem zufälligen Zusammentreffen wird aber kein Geschäft, keine Lösung [...]. Deshalb geht aus diesem Rededuell kein Sieger hervor, obwohl alle Spielregeln eingehalten worden sind - oder gerade deshalb. In diesem Sprachritual ist die Sprache als Verständigungselement an ihre Grenzen gelangt.“ Duquenet 1991:116

Am Ende haben der Dealer und der Client etwa eineinhalb Stunden miteinander gesprochen, aber nichts gesagt. „Je n'ai rien dit; je n'ai rien dit“ (S. 61), beteuert der Client, bevor er den Dealer fragt, welche Waffe jener bevorzuge (siehe ebd.).

Im Zentrum des Gesprächs steht jenes unbekanntes „désir“, das sich ins Deutsche gleichermaßen mit ‚Wunsch‘, ‚Verlangen‘ oder ‚Begehren‘ übersetzen lässt und auf die gegenseitige Zuneigung der Figuren zueinander verweist.⁶³ Dass dasselbe Gespräch aber mit einem Kampf endet, zeugt nur davon, wie eng Aggression und Affektion beieinander liegen. Jean-Marie Piemme kommentiert die Finalität des Texts:

„Toute la pièce repose justement sur le fait de suspendre la nomination du désir et en même temps d'avancer progressivement vers celle-ci. Une fois le «Quelle arme» lâché, la vie de la réalité commence mais la pièce s'achève. Preuve, s'il en faut une, que Koltès s'intéresse à l'innommable bien plus qu'au nommé, à ces moments où le possible joue, ruse avec lui-même.“ Piemme 1995:31

Wenn also der Dealer und der Client etwas in dem Dialog wie eine Ware verhandeln, so sind es ihre gegeneinander gehegten Gefühle. Der eigentliche Austausch dieser ‚Ware‘ findet nach dem verbalen Austausch statt.

⁶³ Der Begriff erscheint im Textbuch auf den Seiten 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 26, 28, 19, 32, 33, 44, 51 und 61 jeweils mindestens einmal.

Die Textdramaturgie verdeutlicht, wie im Verlauf des Dialogs an die Stelle der verhandelten Gefühle die Emotionen selbst treten. Der Text umfasst 36 Repliken. Die ersten 18 erstrecken sich im Textbuch über 45 Seiten (S. 9-54), die zweiten 18 über ganze sieben Seiten (S. 54-61). Die Repliken sind also anfangs deutlich länger und werden zum Ende hin immer kürzer. Die erste Tirade, diejenige des Dealers, umfasst noch über vier Seiten im Textbuch. Das ändert sich auch anschließend bis zur Mitte des Stücks nicht wesentlich.⁶⁴ Übersfeld sieht in dieser Koltèsschen Schreibweise eine Gegenüberstellung von ‚Quasi-Monologen‘:

„Le quasi-monologue est une forme clef du théâtre de K. Il est un mode de parole qui dit un rapport de projection vers un allocataire présent, mais dont il est vain d’attendre une réponse. Alors on rêve, ce que montre le quasi-monologue, fondé sur un acte de langage de demande, en même temps que - futur ou conditionnel - le verbe dit l’incertitude et l’espérance, dans un rapport je-tu, décisif, obsessionnel.“
Übersfeld 1999:161

Anders als in den meisten Stücken von Koltès, in denen diese ‚Quasi-Monologe‘ verstreut im gesamten Text zu finden sind, beginnt *Dans la solitude des champs de coton* zunächst massiv mit solchen langen Reden. Diese werden aber im Verlauf des Dialogs immer kürzer. Gegen Ende sind die Repliken nur noch wenige Zeilen lang. Das Stück endet mit zwei minimalistischen Sätzen, die nicht einmal ein Verb als elementares Satzglied haben:

„Le Dealer:

Rien.

Le Client:

Alors, quelle arme?“ (S. 61)

Der Dialog gewinnt im Laufe des Stücks deutlich an Dynamik, bis den Personen die Worte ausgehen. Was bleibt, ist die physische Aggression, mit der sie nun einander begegnen. Wenn mit Worten nicht mehr verhandelt werden kann, bleiben als vermeintliches Mittel zur Lösung des Konflikts die Waffen. Zwar schweigen die Dialogpartner nun, doch die angekündigte „entente tacite“ ist gescheitert. Das Drama endet offen und in der Perspektive auf einen

⁶⁴Die Aufteilung zwischen den Seiten 13 bis 39 verläuft folgendermaßen: Client 3 Seiten, Dealer 1 1/2, Client 2, Dealer 3, Client 5, Dealer 4, Client 3, Dealer 5 Seiten.

Kampf.

Wenn dem Dealer und dem Client am Ende nur ein grundloser Kampf ermöglicht, aus ihrer Konfrontation wieder herauszukommen, dann kann kein Handelsobjekt existiert haben, außer ihren Gefühlen füreinander. Der Dialog ist in ein Stadium gekommen, wo die Worte versagen. Kein äußeres Ereignis hat die Figuren dahin geführt, sondern allein sie selbst. Hier liegt das Paradox: Zwar gibt es keine Entwicklung, und die Figuren können sich mit Worten offenbar nicht verständigen, sondern nur den Zeitpunkt des Kampfes hinauszögern. Zugleich kommt aber am Ende der Moment, an dem sie sich einander nähern. Aus der Aneinanderreihung von Monologen wird ein Zwiegespräch, das in einer kurzen Stichomythie mündet. Die ergebnisorientierte Verhandlung ist gescheitert. Da die Figuren nicht vermögen, Handelsstrategien einzusetzen, kommen sie nicht miteinander überein, sondern tragen den Konflikt nun in einem Kampf aus.

2.2 Inszenierung 1987

2.2.1 *Ansteigendes Tempo*

Chéreau orientiert sich bei seiner Inszenierung von 1987 sehr eng an der Dramaturgie der Textvorlage. Das lässt sich besonders an der Sprechweise der Figuren und der Dialogführung erkennen.

Abgesehen von der ersten Replik, die der Dealer alleine vorträgt, sind stets beide Figuren auf der Bühne anwesend. Sie führen kaum eine Handlung aus, die nichts mit dem Dialog zu tun hat. Keine Aktion lenkt vom Gespräch ab. Wenn die Figuren ihr Verhältnis zueinander erproben, so tun sie das nicht nur verbal, sondern auch physisch: jede Geste, ob abweisend oder hingabevoll, bezieht sich auf den Anderen. Damit verweist auch die Inszenierung darauf, dass die Figuren nichts außerhalb ihrer zueinander gehegten Gefühle verhandeln.

Chéreaus Inszenierung orientiert sich auch an dem Textprinzip, das die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Figuren lenkt: Der Text unterliegt keiner äußeren zeitlichen Ordnung. Er beschreibt keine Zeitsprünge, z.B. durch eine Einteilung in Akte. Dem entsprechend ist auch die Aufführung bei Chéreau 1987 nicht in verschiedene

Szenen oder Etappen dividiert, welche die Begegnung zwischen dem Dealer und dem Client sowie jene zwischen den Figuren und dem Publikum in ihrem Ablauf unterbrechen würde.

Es lohnt sich indessen, den Rhythmus des Texts mit dem Ausspracherhythmus der Darsteller zu vergleichen. Denn ebenso wie die Repliken kürzer werden, zieht das Tempo an, in dem die Personen miteinander sprechen:

Am Anfang versetzten sie ihre vergleichsweise langen Reden noch zusätzlich mit langen Pausen. Letztere werden im Verlauf des Dialogs immer kürzer: Der Dealer unterbricht seine eröffnende Replik noch mit einer einminütigen und einer anderen, 30 Sekunden langen Pause. Währenddessen bewegt er sich zaghaft in die Richtung vor, wo er den Client vermutet. Der Client unterbricht seine Antwort mit einer 15-sekündigen und einer 20-sekündigen Pause, in denen er eilig den Ort betrachtet, wohin es ihn verschlagen hat.⁶⁵ Die Pausen werden im Verlauf des Dialogs anschließend nicht nur kürzer, sondern auch deutlich seltener.

Gleichzeitig sprechen die Figuren immer hastiger, bis der Client dem Dealer mit einem Schrei ins Wort fällt. Dann setzt er zu seiner eigenen Replik an, und insistiert: „Si toutefois je l'ai fait, sachez que

⁶⁵Als Mittelwert übernehme ich die Zeiten aus Jacquots Film, die in den verschiedenen Aufführungen natürlich immer etwas variieren. Demnach gibt es folgende längere Sprechpausen:

S. 9: eine Minute zwischen „...homme ou animal, qui passe devant moi.“ und „C'est pourquoi je m'approche de vous,..."

S. 12: 30 Sekunden zwischen „...cette heure qui est inéluctablement la même pour vous et pour moi“ und „Dîtes-moi donc, vierge mélancolique“

S. 13: 50 Sekunden zwischen der Replik des Dealers und jener des Clients, sowie 15 Sekunden zwischen „...je veux ignorer les accidents de mon parcours.“ und „J'allais de cette fenêtre éclairée...“

S. 14: 20 Sekunden zwischen „...en soupirant la hauteur des immeubles.“ und „Quant à ce que je désire,..."

S. 17: 10 Sekunden zwischen „...à la chaleur de cette flamme.“ und „Car, quoi que vous en disiez,..."

S. 21: acht Sekunden zwischen „...plus rien ne peut freiner.“ und „C'est pourquoi sans vous connaître...“

j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé.“ (S. 22). Dieser Satz ist insofern entscheidend in dem Drama, als er den *point of no return*, also das attackierende Moment beschreibt, das den Konflikt zwischen den Figuren ausgelöst hat. Denn sie sind sich im eigentlichen Sinn begegnet, als sich ihre Blicke kreuzten. Mit jenem Blickkontakt, der im Gespräch nur erwähnt wird, aber zeitlich vor dem Einsetzen der Dramenhandlung liegt, beginnt ihre folgenreiche Kommunikation. Der Client erwähnt ihn in seiner Rede. Sein Schrei zeugt dabei von seiner Verzweiflung, weil er sich der Ausweglosigkeit seiner Situation bewusst wird. Dieses ausfächernde Moment in der Inszenierung unterstreicht die Wichtigkeit des Satzes. Der Client scheint in jenem Augenblick zu erkennen, dass es kein Entrinnen vor dem Konflikt mit dem Dealer gibt und schon nicht mehr gab, als sein Blick jenen des Dealers traf.

In der Folge sprechen die Figuren schneller. Beide brüllen sich an, der Dealer auch bei dem Versuch, den Client zu beschwichtigen: „Ne vous fâchez pas, petit père, ne vous fâchez pas.“ (S. 46) Der verbale Schlagabtausch spitzt sich bis zum Ende der Aufführung zu.

2.2.2 Verzögernde Momente

Das ansteigende Sprechtempo verhält sich synchron zu den immer kürzer werdenden Repliken. Dreimal bremst es allerdings zwischendurch ab:

Der Client und der Dealer richten noch jeweils eine Replik in der zweiten Hälfte des Dialogs gleichermaßen an sich und ihr Gegenüber. Der Client gibt mit ruhiger Stimme klein bei und spielt eine Möglichkeit durch, die in Wirklichkeit der Realität entspricht: Er würde aus Neugierde an dem Ort mit dem Dealer bleiben und erwarte von letzterem, der sein Verlangen erfülle, das sich nicht in Worte fassen lasse. Er sagt unter anderem: „dépouillé de désir formulable [...] je me serais approché de vous, [...] j'attendais de vous et le goût de désirer, et l'idée d'un désir, l'objet, le prix, et la satisfaction.“ (S. 43) Der Dealer bietet ihm zwei Repliken später im Dialog seine aufrichtige, unverfälschte Freundschaft an (vgl. S. 48f.). Beide Figuren versuchen auf diese Weise, ihre eigentlichen Anliegen vorzutragen. Diese Reden fallen aus dem Rahmen, da die

Personen die übrige Konversation über hauptsächlich Lebensweisheiten austauschen und auf Distanz gehen.

Noch zweimal verringert der Dealer gegen Ende der Aufführung sein Redetempo, wenn er das Gespräch umlenken möchte: Einmal hält er, als er seine Niederlage erkennt, den Client zurück, als der entmutigt den Platz verlassen möchte. Der Dealer erinnert ihn an die Jacke, die er ihm hingeworfen habe. Er möchte den Client demütigen, indem er ihn zwingt, sie aufzuheben (vgl. S. 57: „Il y a cette veste que vous n’avez pas prise quand je vous l’ai tendue, et maintenant, il va bien falloir que vous vous baissiez pour la ramasser.“). Ein anderes Mal versucht der Dealer, die Notbremse vor der Gewalt-Eskalation zu ziehen: Er weist den Client, der sich bereits in den Kampf stürzen will, in letzter Sekunde mit einem „S’il vous plaît...“ zurück. Beide halten für etwa 13 Sekunden inne. Dann fragt der Dealer den Client ein letztes Mal, ob dieser nicht doch einen Wunsch an ihn richte, den er vielleicht überhört habe (vgl. S. 61: „n’avez vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n’aurais pas entendu?“). Doch der Client verneint. Damit gehen ihnen die Worte aus. Dem Kampf steht nichts mehr im Wege.

Diese Passagen, in denen die Darsteller das Sprachtempo verringern und noch einmal wie zu Beginn des Dialogs Pausen einlegen, sind nicht mehr an die Replikenlänge gebunden, obwohl im Gesamttablauf die Replikenlängen und das Sprachtempo synchron zueinander und parallel zunehmen. In diesen geschilderten Passagen verhält sich das Spiel der Darsteller gegenläufig zur dramaturgischen Grundtendenz, ohne dieser insgesamt zuwider zu laufen. Im übrigen wird auch im Text das Prinzip der sich jeweils verkürzenden Repliken nicht streng durchgehalten.⁶⁶ Aber sowohl der Text, als auch die Inszenierung lassen das Ergebnis erkennen, auf welches das Stück unaufhaltsam hinausläuft: auf das Scheitern der verbalen Diplomatie. Diese kippt in einen offenen Krieg um, wenn die Figuren sich zum Kampf gegenüberstellen.

⁶⁶ Nach einer 33-Zeilen langen Replik des Client (S. 45-46) folgen relativ spät im Drama zwei 71 und 82 Zeilen lange Repliken (S. 46ff.).

2.3 Inszenierung 1995

2.3.1 Gewichtung der Einzelheiten

Die Darsteller in Chéreaus Inszenierung von 1995 halten sich in ihrer Sprechweise nicht so konsequent an die Textdramaturgie von *Dans la solitude des champs de coton* mit ihrer ansteigenden Dynamik wie der Dealer und der Client von 1987. Während die Inszenierung von 1987 die Makrostruktur des Texts szenisch übersetzt,⁶⁷ nuancieren Pascal Greggory und Patrice Chéreau in den Rollen des Clients und des Dealers 1995 die Mikrostrukturen jeder einzelnen Replik mit zahlreichen Tempowechseln. Das zeigt sich bereits in der zweiten Replik: der Client beginnt sehr langsam und ruhig zu erklären, „Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure; je marche, tout court, allant d'un point à un autre“ (S. 13). Bald darauf gerät er bei seiner Rede in Fahrt und beschreibt rascher, ja eilig, die geometrische Ordnung der Wege, die er zurücklegt. Nach einigen leichten Tempowechseln verlangsamt sich seine Sprechweise wieder deutlich gegen Ende dieser Tirade. Ähnlich akzentuiert sind die anderen Repliken. Die Figuren erscheinen uns als geschickte Rhetoriker. Sie verleihen jedem Element innerhalb ihrer Reden ein eigenes Gewicht.

Während sich die Personen in der Inszenierung von 1987 nur beim Sprechen der ersten Tiraden viel Zeit lassen und sie mit langen Pausen unterteilen, um anschließend aber immer hastiger mit dem Anderen zu interagieren, durchziehen in der Inszenierung von 1995 den gesamten Dialog immer wieder Momente, in denen die Figuren für zehn bis zwölf Sekunden innehalten. Auch am Schluss, nachdem der Client den Dealer ein letztes Mal fragt, ob dieser ihm nichts angeboten habe, dass er nicht erkannt habe, zögert der Dealer 14 Sekunden lang, wirft dem Client seine Jacke vor die Füße und antwortet erst anschließend kleinlaut mit einem schlichten „Rien.“ (S. 61)

Obwohl beide Darsteller ihre Repliken stets in Passagen unterteilen und akzentuieren, lässt sich im Verlauf des Dialogs eine grobe

⁶⁷Vgl. zum Begriff „Makrostruktur“ Voß 1993:6.

Entwicklung des Dealers erkennen. Diese geht von einer anfänglichen Gelassenheit über in eine verzweifelte Wut, bis hin zur Resignation. Sie hängt damit zusammen, dass der Dealer seine überlegene Position im Verlauf des Dialogs verliert. Während er den Client zu Beginn der Aufführung noch triumphierend und fast spielerisch in eine Diskussion verwickeln will, verliert er im Verlauf des Aufeinandertreffens seine Souveränität. Seine Stimme ist in seiner vierten Replik (S. 27ff.) bereits gebrochen. Nach einem humoresken Abschnitt in seiner fünften Tirade (S. 34ff.) rennt er zu Beginn seiner sechsten Replik aggressiv auf den Client zu und wird von dem Moment an trotz wiederkehrender ruhiger Phasen immer aufgebrachter, bis er den Client anschreit. Bis zum Ende ändert sich seine Verfassung von anfänglicher gelassener Überlegenheit über Ungeduld und Aggression schlussendlich in Resignation. Seine Rede wird wieder ruhig. Schließlich schickt er sich an, den Platz zu verlassen. Da ergreift der Client die Initiative, beginnt den Kampf und reißt den Dealer zu Boden. Die Entwicklung des Dealers ist nicht geradlinig wie in der Inszenierung von 1987, die von einer diplomatischen Gesprächsführung auf einen Kampf hinausläuft, sondern eher kreisförmig: Der Dealer geht ruhig in das Gespräch hinein, und er ging auch ruhig wieder aus ihm heraus, würde er nicht vom Client zurückgehalten.

Der Rhythmus, in dem die Figuren in dieser Inszenierung den Text sprechen, lagert sich über die Dramaturgie des Texts mit deren bis zum Ende hin ansteigenden Spannung. Sie heben in der Aufführung durch die vielfältigen Wendungen innerhalb der Reden die Finalität des Texts auf und verteilen die Dynamik auf die gesamte Länge des Dialogs.

2.3.2 Eine sportliche Begegnung in drei Runden

Entgegen der Textvorlage ist die Aufführung in drei Teile gegliedert. Zwei inszenierte Pausen grenzen diese drei Akte voneinander ab. Darin wechselt das Licht. Die Darsteller auf der Bühne lassen kurz von ihrer körperlichen Anspannung ab und nehmen wie Sportler in einer Auszeit einen Schluck aus der Wasserflasche. In der ersten dieser beiden Unterbrechungen (im Text S. 41, vor dem Beginn der

Replik des Client) beginnen die Figuren außerdem in einer gemeinsamen Choreografie zu tanzen.⁶⁸ Die Konfrontation spitzt sich also in dieser Inszenierung nicht kontinuierlich auf den Ausgang hin zu, der in einem Kampf mündet. Mit dem Tanz, dessen Bewegungsfiguren aggressiv anmuten, nähern sich die Figuren erotisch schon einmal früh, im mittleren Drittel des Dialogs das erste Mal an. Das Treffen gleicht zudem bereits von Beginn an einem verbalen Schlagabtausch in mehreren Runden.

Die Unterteilung der Aufführung in drei Blöcke mit den dazwischen liegenden Zwischenspielen oder ‚Auszeiten‘ lässt sich mit der *créance* des sportlichen Ringkampfes vergleichen. Darauf spielen auch die Schauspieler an, wenn sie aus Wasserflaschen trinken. Auch die Einrichtung des Theatersaals verweist auf diese *créance* des Ringkampfes. (vgl. 3.2.1 Die Bühne als Kampfarena).

So wie die Inszenierung von 1995 keine ansteigende Dynamik durch das Spiel der Darsteller zeigt, verweist sie auch nicht auf eine Annäherung der beiden Figuren im Laufe des Dialogs. Der Dealer und der Client scheinen vielmehr schon vor dem Einsetzen des szenischen Spiels miteinander kommuniziert zu haben, sei es durch Worte, Blicke oder Gesten. Sie betreten bereits gemeinsam die Bühne, wenn die Aufführung beginnt. Auch darin unterscheidet sich die 1995er-Inszenierung von der 1987er, in welcher der Dealer während seiner ersten Replik noch allein auf der Bühne lange umher irrt und dann für den Client seinen Mantel auf den Boden legt, obwohl dieser noch immer nicht auf dem Schauplatz erschienen ist.

Chéreaus Inszenierung von 1995 beschreibt dramaturgisch und rhythmisch keine langsame Annäherung der Figuren. Sie zeigt zwei Antagonisten, die sich bei aller erotischen Anziehung von Beginn des Treffens an vor allem an ihrer eigenen rednerischen Virtuosität messen. Sie exerzieren das Gespräch als rhetorischen Zweikampf.

2.4. Verfilmung 1987

Benoît Jacquots Verfilmung der Inszenierung von 1987 folgt

⁶⁸Die Choreografie auf das Lied *Karmacoma* der Gruppe *Massive Attack* stammt von Christophe Bernard.

insgesamt der erläuterten Textdramaturgie. Der Regisseur setzt sie insbesondere in der Montage und den gewählten Motiven der Einstellungen um. Ich werde im folgenden kurz die eingesetzte Montage und dann näher auf die Wahl der Bildausschnitte erläutern.

2.4.1 Das Montagetempo

Die Montage übernimmt die ansteigende Geschwindigkeit, die sich schon in der Textdramaturgie zeigt. Sehr lange Einstellungen dominieren die erste Hälfte des Films, wenn sich der Dramentext aus umfangreichen Repliken zusammensetzt und die Schauspieler in ihre Reden jeweils ausgedehnte Pausen einfügen. Je mehr sich im Verlauf des Dialogs die Repliken verkürzen, desto kürzer werden auch die Einstellungen im Film, und desto schneller werden seine Schnitte.

Der Film distanziert zu Beginn die Figuren durch die langen Kamerasequenzen, die an die Monologe im Text geknüpft sind. Im weiteren Verlauf der Aufführung zeigen die Einstellungen dann nicht mehr ausschließlich die jeweils sprechende Figur. Es werden zunächst vereinzelt kurze Schnittbilder vom jeweils Hörenden eingefügt, die dessen Reaktion zeigen.⁶⁹ Dann wechseln die Einstellungen mehr und mehr zwischen der Sprechenden und der hörenden Person im Dialog hin und her. Die Montage wird rasanter. Gleichzeitig nähert sie den Client und den Dealer auf diese Weise immer mehr einander an, je weiter das Gespräch voranschreitet. Sie zeigt nun gleichermaßen die redende Figur und die Reaktion der angesprochenen. Die Begegnung gewinnt in ihrer filmischen Darstellung an Dynamik. Zugleich betonen die raschen Umschnitte zwischen den Figuren deren zunehmende Interaktion bei ihrer sich reduzierenden emotionalen Distanz voneinander.

⁶⁹Erstmals ist dies eine Einstellung vom Dealer nach den Worten des Clients: „Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri“ (S. 15).

2.4.2 Die Figuren im Bildkader

Die Textdramaturgie unterstreicht mit den langen, Monologen gleichenden Tiraden zu Beginn des Stücks diese gefühlsmäßige Entfernung zwischen den Dialogpartnern. Diese reduziert sich in dem Maße, wie die Repliken kürzer werden und das Redetempo steigt. Der Film zeigt die Distanz zwischen den Figuren, indem die Kamera den Dealer und den Client während des ersten Filmdrittels nie gemeinsam in einer Einstellung zeigt. Die Kamera zeigt stattdessen zunächst die jeweils sprechende Figur.

Die erste Einstellung mit beiden Figuren in ein und demselben Bildkader erfolgt anschließend in dem oben erwähnten Moment, in dem der Client dem Dealer mit einem Schrei ins Wort fällt und dann bedauert, diesen jemals angesehen zu haben. (vgl. Kap. 2.2.1 Ansteigendes Tempo; im Textbuch S. 22). Der Filmzuschauer sieht dabei nicht nur zum ersten Mal beide Figuren in einer Einstellung. Erstmals überlappt in jenem Augenblick im Film auch der Ton des Clients mit dem Bild des Dealers: Während bis dahin stets die Sprache an das Bild geknüpft, also jeweils die sprechende Person gezeigt wurde, ist in diesem Moment bereits der Schrei des Clients zu hören, wenn der Dealer noch allein im Bildrahmen zu sehen ist. Wenn die Inszenierung diese Stelle im Drama durch den Schrei des Client bereits hervorhebt, fällt deren Gewicht im Film durch den gewählten Bildausschnitt noch stärker auf. Der Film verhält sich hier nicht nur synchron zur Inszenierung, welche die Figurenrede an dieser Stelle markiert, sondern potenziert dieses Moment mit seinen eigenen visuellen und auditiven Mitteln der Ton-Bild-Montage und der Kameraeinstellung.

Die meisten darauf folgenden Einstellungen, in denen der Dealer und der Client gemeinsam zu sehen sind, sind flüchtige Perspektiven, bei denen eine der beiden Figuren nur wie zufällig im Bildhintergrund steht, z.B. wenn sich der Dealer gebeugt über das Terrain schleppt und den Client mit gebrochener, verzweifelter Stimme unterwürfig bittet, ihm sein Verlangen zu nennen. Dabei zitiert er den Dramentitel:

„Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre [...], eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un

champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit; de me la dire sans même me regarder.“ (S. 31)

Die Kamera umfährt kreisförmig den Dealer und unterstreicht mit dieser Einstellung und Kamerabewegung dessen Einsamkeit. Der Client ist nur einmal sehr entfernt im Bildhintergrund zu erahnen: Er wird bei dieser Kamerafahrt im Hintergrund in das Bild wie zufällig ‚ein-‘ und wieder ‚ausgefahren‘.

Indem die Kamera bei den Zweiereinstellungen eine Figur nah im Vordergrund und die andere entfernt im Hintergrund zeigt, gelingt es, jeweils eine Figur intim zu porträtieren und gleichzeitig ihre Hingezogenheit zur anderen zu illustrieren. Diese in der Figurenkonzeption von *Dans la solitude des champs de coton* angelegte Ambivalenz zwischen dem symptomatischen Gefühl der Einsamkeit bei einer gleichzeitigen Angst vor der Nähe des Anderen beschreibt Christophe Triau. Die Forderung in der Figurenrede des Client, „Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l’un à l’autre“ (S. 52), kommentiert er wie folgt:

„En dépassant la surface du théâtre de Koltès, celle d’un théâtre des rapports de forces, du conflit, de la violence de l’échange, on arrive à un désir inverse qui le traverse tout entier, et qui nous semble intimement lié à la blessure secrète (la provoquant ou provoqué par elle, traduit par elle ou la traduisant): le désir de l’abolition de tout conflit, et même de toute affirmation par une aspiration à une sorte de nullité“ Triau 1997:123

Die Zweiereinstellungen, welche jeweils eine Figur im Bildvorder- und die andere im Bildhintergrund zeigen, illustrieren dieses zweiseitige Verhältnis zwischen den beiden.

Erst am Schluss, wenn der Dealer und der Client zum Kampf gegenüberreten, sind sie auf gleicher Höhe im Bildmittelgrund und im Profil zu sehen. Die Situation lässt sich schon in der Inszenierung an dieser Stelle mit der créance eines Duells vergleichen. Der Film verstärkt diesen Eindruck. Zusätzlich akzentuiert er die Situation im Sinne einer Ausfächerung, indem er beide Figuren erst in einer Naheinstellung im Profil zeigt und anschließend nach einem Umschnitt in einer Totalen. Dieselbe Einstellung, einmal nah auf den Gesichtern des Dealers und des Clients und dann total auf ihren Körpern in einer Haltung mit erhobenen Fäusten, unmittelbar aufeinander folgend, stellt beide Formen der Kommunikation

einander gegenüber, welche die Personen erproben: Die Einstellung auf die Gesichter demonstriert zum letzten Mal den Versuch, sich mit Worten zu einigen. Die anschließende Totale verweist auf den physischen Kampf als Ausweg aus dem Konflikt.

Die visuelle Dramaturgie ist im Film folglich im ansteigenden Tempo der Einstellungswechsel erkennbar. Zudem verweisen die gewählten Bildausschnitte, welche die Figuren zunächst nur einzeln, dann bisweilen mit der anderen im Hintergrund zeigen, um auf einer Schlusseinstellung zu enden, in der sich der Dealer und der Client einander auf derselben Höhe gegenüberstehen, auf ihre gegenseitige Annäherung sowie den Übergang vom verbalen Schlagabtausch zum physischen Kampf.

2.5 Verfilmung 1995

2.5.1 Montage-Rhythmus

In Metges Film gibt es keine so klare Organisation der Einstellungsfolgen wie in dem von Jacquot. Demnach setzt die Montage hier auch nicht unmittelbar die Dramaturgie der Textvorlage um. Eher orientiert sie sich an dem Rhythmus der Inszenierung, d.h. an dem variablen Redetempo der Figuren innerhalb der Repliken, an ihren Stimmungsschwankungen und den Bewegungen auf der Bühne.

Insbesondere umrahmt die Inszenierung den Dialog mit zwei Aktionsmomenten ohne Sprache. Die visuelle Dramaturgie erscheint in diesen Szenen lebhafter und hektischer als in der gesamten dazwischenliegenden Begegnung. Das gilt ebenso für die Theaterinszenierung wie für die Bilddramaturgie in Metges Film. Die Eröffnungs- und die Schlusszene seien nachfolgend kurz erläutert:

Zu Beginn der Aufführung leuchten mehrere Lichtkegel in sehr schnellen, heftigen Bewegungen die verschiedenen Ecken des Raumes aus. Sie strahlen schließlich auf eine Jacke, die in großem Bogen durch die Luft fliegt und in der Mitte auf den Bühnenboden fällt. Der Theaterzuschauer kann bei dieser plötzlich hereinbrechenden Eröffnungsszene nicht schnell genug reagieren, als dass er erkennen würde, woher die Jacke geflogen kommt. Die Kamerabewegungen sind seinen hektisch suchenden Blicken

nachempfunden. Zahlreiche rasche Umschnitte ergänzen die Unübersichtlichkeit des Geschehens. Beim Fernsehzuschauer potenziert sich die bereits in der Theaterinszenierung angelegte Verwirrung: Er übersieht angesichts der schnellen Perspektivenwechsel der Kameras zunächst weder den Bühnenraum, noch die Situation. Die Kamerabewegungen und die Montage verhalten sich in dieser Szene synchron zu den Bewegungen und Lichteffekten auf der Bühne.

Diese hektische Bilddramaturgie mit schnellen Schnitten kehrt am Ende des Films wieder, wenn der Client den Dealer zu Boden reißt und beide ihre Rangelei beginnen. Diese Sequenz von wenigen Sekunden besteht aus sieben Einstellungen, von denen die einzelnen zum Teil nicht einmal eine Sekunde währen. Auch hier synchronisiert die Bildauflösung nicht nur das Geschehen auf der Bühne, sondern erweitert und verstärkt deren heftige Bewegung durch jene der Kameras, sowie durch die raschen Umschnitte und Perspektivenwechsel.

Dazwischen liegt der Dialog, unterbrochen von zwei Pausen bzw. Zwischenspielen.⁷⁰ Die Bilddramaturgie ist in diesem Hauptteil vergleichsweise unauffällig. Sie basiert größtenteils auf dem Prinzip, abwechselnd nach dem ‚Schuss-Gegenschuss‘-Verfahren die Blicke des Dealers und des Client zu zeigen. Die Einstellungen wechseln schneller, wenn eine Replik dynamischer gesprochen wird oder wenn die Kommunikation zwischen den Figuren, sei es mit Worten oder Blicken, intensiver erscheint.

Das ist zum Beispiel der Fall, wenn der Dealer seinen zentralen Monolog spricht, auf den der Stücktitel zurückgeht. Wenn die Kamera in Jacquots Film den Dealer bei dieser Passage umkreist und eher vereinsamt zeigt,⁷¹ dominieren die Bildgestaltung in Metges Film an dieser Stelle zahlreiche Umschnitte zwischen dem Dealer und dem Client. Insgesamt wurde diese Replik in 32 Einstellungen aufgelöst. Demgegenüber zeigt Jacquot dieselbe Replik in nur neun Einstellungen. Diese sind allerdings in sich

⁷⁰S.o., Kap. 2.3.2 Eine sportliche Begegnung in drei Runden

⁷¹S.o., Kap. 2.4.2 Die Figuren im Bildkader. Es handelt sich um die Passage im Textbuch S. 31.

beweglich, z.B. als lange, kreisförmige Kamerafahrt (vgl. Kap. 2.4.2 Die Figuren im Bildkader).

2.5.2 Einstellungswechsel und Figurenkonstellation

Die Figuren treten bei Metge, anders als bei Jacquot, anfangs keinesfalls distanziert voneinander in Erscheinung. Die Verfilmung von 1995 präsentiert eine Figurenkonstellation, die sich, wie auch in der Anfangs- und der Schlusszene, synchron zur Theaterinszenierung verhält. Der Film zeigt, wie der Dealer und der Client bereits gemeinsam die Bühne betreten. Schon während der ersten Replik des Dealers unterstreicht die Montage mit bald rasch wechselnden Einstellungen zwischen den beiden Figuren in dem erwähnten ‚Schuss-Gegenschuss‘-Verfahren deren Verbindung, wenn diese gegenseitig auf- und aneinander Blicke, Worte und Reaktionen richten. Die Montage verweist dabei nicht auf die Dramaturgie des Texts in seiner Makrostruktur, sondern auf einzelne Details und Aussagen innerhalb der Figurenrede und auf die Mimik der Darsteller.

Derartige Einstellungswechsel setzen erstmals nach den Worten des Dealers ein, wenn dieser wünscht, dass „on nous distingue l'un de l'autre à cette heure qui est inéluctablement la même pour vous et pour moi.“ (S. 12) Die Montage stellt auf der filmischen Ebene eine Verbindung zwischen dem Dealer und dem Client her. In diesem Beispiel suggeriert sie gemeinsam mit der zitierten Aussage des Dealers die Austauschbarkeit der Figuren. Für den Filmzuschauer, der beide im schnellen Wechsel sieht, rückt die Montage die Personen zusammen, obwohl sie auf der Bühne in diesem Moment weit voneinander entfernt stehen und die Makrostruktur des Texts sie durch die langen Monologe in dieser frühen Phase dramaturgisch zusätzlich voneinander distanziert.

Den Satz, bei dem in Jacquots Film beide Figuren zum ersten Mal im selben Bildkader zu sehen sind,⁷² präsentiert Metge mit einer ähnlichen Einstellung: So, wie sich bei Jacquot die Kamera auf den

⁷²S.o., Kap. 2.4.2 Die Figuren im Bildkader: „Si toutefois je l'ai fait, sachez que j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé.“ (S. 22)

Dealer richtet und der Client zu ihm heran- und in das Bild hineinläuft, zeigt auch Metge erst eine Einstellung des Dealers. Der Client kommt auf diesen zu und in den Bildrahmen hinein. Doch anders als bei Jacquot, sind in dem Film von 1995 beide Figuren schon wenige Sätze davor bereits gemeinsam in einer Einstellung zu sehen, wenn der Dealer betont, wie der Client an ihn gebunden sei: „Et cette correction, nécessaire mais gratuite, que je vous ai offerte, vous lie à moi“ (S. 22). Hier wird noch einmal deutlich, dass die Wahl der Einstellungen bei Metge nicht an eine übergreifende Dramaturgie geknüpft ist, sondern von einzelnen Aussagen innerhalb der Repliken und vom Spiel der Darsteller abhängt.

Wir haben am Eingang dieses Kapitels zu dem Umgang mit Zeitmustern gesehen, dass *Dans la solitude des champs de coton* zunächst einen unbeweglichen Gesprächsverlauf präsentiert. Je mehr die Figuren aufeinander einreden, desto weniger geht die Handlung voran und desto weniger ist eine Einigung zwischen ihnen absehbar. Die Bewegung entsteht auf anderen Ebenen. Dabei verfügt jedes Medium über eigene Mittel, den ursprünglich statischen Dialog mit einer dynamischen Ordnung zu überlagern. In Chéreaus Inszenierung von 1987 ist es das unterschiedliche Redetempo der Figuren. In seiner Version von 1995 unterteilt er die Aufführung darüber hinaus mit Hilfe von zwei inszenierten Pausen, die an sportliche Auszeiten erinnern, in drei Akte. Der Film, sowohl bei Jacquot als auch bei Metge, strukturiert das Geschehen durch die Bildmontage. Der Film steuert durch die Größe der Einstellungen und die Motivwahl auch unsere Wahrnehmung der Figurenkonstellation und des sich ändernden Verhältnisses zwischen dem Dealer und dem Client.

3. Schauplatz und Bühne

Der Ort, an dem der Handelsdialog in *Dans la solitude des champs de coton* stattfindet, hat eine gleichermaßen abstrakte, als auch konkrete Bedeutung. Die wenigen Beschreibungen und Andeutungen zum Schauplatz können einerseits als Regieanweisungen, andererseits im übertragenen Sinn und symbolhaft als eine Art Stimmungsbarometer verstanden werden. Der Schauplatz gibt dem Geschehen nicht nur einen räumlichen

Rahmen vor, sondern verweist auch auf die Herkunft der Figuren und auf die Ordnung, nach der ihr Treffen abläuft.

Während der Text bei der Beschreibung des Schauplatzes zwischen Symbolhaftigkeit und Konkretheit oszillieren kann, müssen Bühne und Film in jedem Fall einen greifbaren Rahmen für das Spiel der Darsteller zeigen. Wie dem Theater, dem Film und dem Theaterfilm aber ein Spagat zwischen Abstraktion und Konkretisierung gelingt, zeigt das Beispiel von *Dans la solitude des champs de coton*.

3.1 Dramentext

Wie die Einheit der Zeit ist auch die Einheit des Ortes in *Dans la solitude des champs de coton* gegeben. Aber anders als in Dramen beispielsweise der französischen Klassik will diese Struktur in unserem Fall keinem formalen Anspruch im Sinne der *vraisemblance* genügen. Sie trennt stattdessen die Handlung der beiden Figuren von jeglichen vermeintlichen außerszenischen Motiven ab. Der räumliche Hermetismus entspricht der in sich geschlossenen Zeitstruktur des Stücks. Diese beiden äußeren Rahmenbedingungen verleihen der Begegnung zwischen dem Dealer und dem Client eine Kontinuität.

Der Client, der mit dem Dealer eine Art Zeitvakuum geschaffen und dann ausgefüllt hat, bewegt sich auch zunächst in einer Art Raumvakuum: einem Raum, den er gewöhnlich aus seiner Erlebniswelt verbannt und der sich zwischen „deux mouvements qui s’annulent“ (S. 13) befindet. Doch der Raum erhält Bedeutung von dem Moment an, wenn der Client dort auf den Dealer trifft. Der Ort nimmt aber nur innerhalb der Figurenrede Gestalt an. Der Dealer und der Client erwähnen ihn, wie die Zeit, in zahlreichen Repliken.⁷³ Sie definieren ihn gleichwohl vage. Wir erfahren lediglich, dass sie sich in einer dunklen Gegend befinden, zwischen Häusern mit Fahrstühlen, in deren Fenstern elektrisches Licht leuchte.⁷⁴

⁷³ Vgl. S. 9, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 32, 40, 42, 51, 52, 53, 54, 58

⁷⁴ Vgl. S. 13: „J’allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi“; S. 16: „depuis le temps que je suis à cette place, je sais reconnaître les flammes qui,

3.1.1 Verbindung zu Quai Ouest

Der Schauplatz ist ein wesentliches Element in den Dramen von Koltès. Bisweilen hat der Autor Bilder konkreter Orte beim Schreiben buchstäblich vor Augen gehabt. Das gilt insbesondere für *Quai Ouest*. Beim Verfassen dieses Textes lag auch ein Foto auf seinem Schreibtisch: Es bildet jenen Hangar im ehemaligen Westhafen von New York ab, den er in seinem Text *Un hangar, à l'ouest* beschreibt. Hervé Guibert schildert seine Beobachtung:

„Sur la table de travail se trouve une petite photo couleur encadrée: un hangar bâti sur pilotis, dans l'ancien port de New-York, le lieu de sa prochaine pièce tout comme le chantier français perdu en Afrique était le point de départ de *Combat de nègre et de chiens*.” Guibert 1995:17

Bezüglich des Ortes lassen sich bei *Quai Ouest* und *Dans la solitude des champs de coton* Parallelen erkennen. Da ist zum einen der unklare Schauplatz: Wenn sich der Dealer auf einem uns schwer erschließbaren Terrain aufhält, so gilt das auch für die Figuren von *Quai Ouest*, selbst wenn der Schauplatz dieses Stücks ein konkretes Vorbild hat. So ist Monique ratlos angesichts der Gegend, wo sie sich wiederfindet:

„C'est un mur, on ne peut plus avancer; ce n'est même pas un mur, non, ce n'est rien du tout; c'est peut-être une rue, peut-être une maison, peut-être bien le fleuve ou un terrain vague, un grand trou dégoûtant.“ S. 11

Koltès hat zwar ein Foto von dem ehemaligen Hafengebiet, das ihm als Inspiration hierfür diente. Es gibt im Stücktext aber kaum Anhaltspunkte dafür, wie es auszusehen hat. Der Schauplatz ist ähnlich unergründlich wie jener von *Dans la solitude des champs de coton*. Welchen modellhaften Wert hat für *Quai Ouest* dann aber der Hangar in New York? Koltès selbst schreibt hierzu:

„J'ai eu l'envie d'écrire une pièce comme on construit un hangar, c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure, qui va
test

de loin, derrière les vitres, semblent glacées“; S. 20: “l'obscur territoire où je me suis perdu; S. 54: “Si j'appelais de ce côté, vers ce mur, là-haut”.

des fondations jusqu'au toit, avant de savoir exactement ce qui allait y être entreposé; un espace large et mobile, une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle. [...] Alors, bien sûr, ma première idée fut de s'y faire rencontrer deux personnes qui n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais." Koltès 1986a:59

Demnach inspiriert der Hangar als realer Ort den Autor von *Quai Ouest* weniger zum Schauplatz des Stückes oder zu Bühnenanweisungen, sondern zur dramaturgischen Konstruktion des Texts. Derartige Bemerkungen von Koltès zu seinem Werk lassen sich zwar nicht völlig wörtlich nehmen. Das obige Zitat trifft aber insofern zu, als ein Ort wie jenes verlassene Hafengebiet räumliche Bedingungen liefert, die das Stück formal repräsentiert. François Bon beschreibt ähnlich den Zusammenhang zwischen dem Effekt eines realen Ortes und dem Diskurs des Dramas bei *Quai Ouest*:

"Souvenir ou intuition, la visualisation reconstruite d'un lieu réel détourne et distend la phrase héritée, la contraint syntaxiquement et rythmiquement. C'est à partir de cette émergence que la pièce, ce que le texte désigne et suscite dans le noir qui entoure la scène, aura trouvé son registre et pourra se déployer. En quoi le lieu initial du texte lui astreint son mode rythmique contribuant alors, en retour, à élargir la langue, l'augmentant d'une nomination neuve: ce qui est de notre présent, matières, surfaces et blocs, et la place à cet endroit de l'homme et comment il regarde et parle, étranger encore à la langue dont il nomme le besoin." Bon 2000:13

Dieses Phänomen, dass ein realer Ort weniger die Szenerie als die Sprache eines Dramas prägt, tritt in ähnlicher Form bei *Dans la solitude des champs de coton* wieder auf. Hier ist es die Weise, in welcher die Sprache organisiert ist, die einen baulichen Aspekt von New York widerspiegelt. Diese These fordert die Intermedialitätskonzepte neu heraus. Ich werde das Phänomen im folgenden erläutern.

Der Text bezieht sich zwar keinesfalls explizit auf einen realen Ort. Und der dem Dialog voranstehende Text situiert einen Deal kaum aussagekräftig „dans des espaces neutres, indéfinis“(S. 7). Dieser neutrale Ort, an dem sich Dealer und Client begegnen, befindet sich aber laut deren Aussage in einer Schlucht zwischen Hochhäusern (s.o.). Hohe Wohn- und Büroblöcke stehen in jeder größeren Stadt dieser Welt. Doch laut Chéreau hat ebenso wie für *Quai Ouest* auch

für *Dans la solitude des champs de coton* New York Pate gestanden. Er führt den Text auf eine Anekdote zurück:

„Bernard est parti d'une scène qui a duré une minute: quelqu'un qui l'a abordé dans la rue à New York en lui disant « *J'ai tout ce que tu veux, du shit, de la coke, de l'héro, tout.* » Et Bernard a compris que l'autre faisait la manche.“ Chéreau 1995:65

Die kleine Geschichte soll uns keinesfalls nahelegen, dass *Dans la solitude des champs de coton* zwangsläufig an einer Straßenecke in Manhattan spiele. Der inspirierende Ort hinterlässt aber im Text eine Spur, ähnlich wie bei *Quai Ouest*. Desportes bezieht sich generell auf das literarische Werk von Koltès, wenn er beschreibt, wie der Ort die Charaktere prägt und die Art ihrer Interaktion vorgibt:

„Ce lieu indicible, ce lieu décomposé, en imprégnant les personnages, ne va pas tarder à fixer leurs modes de comportement, établir les règles de vie et mots de passe (non formulés mais néanmoins indispensables) inhérent à son propre aspect, à sa situation de territoire marginal et non identifié. Ici, c'est nulle part. Mais c'est ici pourtant. C'est ce lieu même, ce territoire impossible qui va ériger les lois et les codes dont la maîtrise sera nécessaire à la survie. [...] De là naîtront de nouvelles situations de conflit, sans que pour autant n'apparaissent, ni toujours ni nettement, de vainqueurs ou de vaincus - même si, dans l'affrontement inévitable qui régit tout rapport, l'avantage ira à celui qui, mieux que l'autre, aura maîtrisé les lois non dites et truquées de ces domaines de perdition.“ Desportes 1993:62

Auch im Fall von *Dans la solitude des champs de coton* findet der soziale, situative Rahmen im Diskurs des Dramas seine Entsprechung. O.a. Koltès-Zitat, in dem der Autor den realen Westhafen von Manhattan mit der Makrostruktur seines Stückes *Quai Ouest* vergleicht, weist deshalb auch auf ein Prinzip hin, das in ähnlicher Form in *Dans la solitude des champs de coton* erkennbar ist. Während es bei *Quai Ouest* das Prinzip jenes Raumes ist, in dem sich unterschiedliche Figurenkonstellationen ergeben können, ist es bei *Dans la solitude des champs de coton* das dialektische, das sich in einem extremen, von Häuserspitzen und Schluchten geprägten Stadtbild widerspiegelt.

3.1.2 Architektur der Gegensätze

New York steht in Hinblick sowohl auf *Quai Ouest* als auch *Dans la*

solitude des champs de coton stellvertretend für die modernen Großstädte, in denen Menschen unterschiedlicher kultureller und sozialer Herkunft aufeinandertreffen. Aber während in *Quai Ouest* das Bild des Hangars für die Großstadt als Sammelbecken verschiedener Kulturen steht, verweisen Häuserschluchten auf den Kontrast zwischen diesen gesellschaftlichen Gruppen. Das Stadtbild vereint ja hohe, dem hellen Himmel nahe Häuserspitzen und tiefe, dunkle Straßenschluchten.

Der Stücktext von *Dans la solitude des champs de coton* lässt diese Opposition wiedererkennen: Der Client sehnt sich auf der kaum beleuchteten Straße nach dem Licht, „cette lumière, là-haut, en haut de l'immeuble“ (S. 15). In Metropolen heißen die Hochhäuser „Wolkenkratzer“ oder „Skyscraper“. Ihre vertikale Architektur hebt sich aus dem unübersichtlichen, chaotischen städtischen Treiben heraus zum Himmel, ähnlich einer gotischen Kathedrale im Mittelalter. Ihre Symbolik ist gleichwohl profan. Johann N. Schmidt stellt hierzu fest:

„Noch besser als das deutsche Wort « Wolkenkratzer » betont allein die Bezeichnung « Skyscraper » das himmelstrebende Moment, das in der Ikonographie auch Energie, Dynamik, Enthusiasmus, Optimismus, Elan und positives Denken konnotiert, dazu ein sportives Streben nach Rekorden, um der höchste, größte und potenteste zu sein.“
Schmidt 1998:232

Der Client ist aus solchen Gefilden mit dem Fahrstuhl hinabgestiegen und befindet sich nun auf der Straße. Diese ist ihm unheimlich. Er bedrängt den Dealer:

„Témoignez pour moi que je ne me suis pas plu dans l'obscurité où vous m'avez arrêté, que je ne m'y suis arrêté que parce que vous avez mis la main sur moi; témoignez que j'ai appelé la lumière, que je ne me suis pas glissé dans l'obscurité comme un voleur, de mon plein gré et avec des intentions illicites, mais que j'y ai été surpris et que j'ai crié, comme un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint.“(S. 34)

Die Straße ist das Gebiet, in dem die „obscurité“ vorherrscht. Das Licht strahlt nur in den hohen Gebäuden. Es ist allerdings zu dieser Dämmerstunde, „cette heure du crépuscule“(S. 31), nicht natürlich, sondern elektrisch. Darauf deutet das Bild der „veilleuse“ in der Rede des Client hin. Letzterer sehnt sich mehrmals im Laufe des Dialogs nach dem elektrischen Licht. Es symbolisiert in seinen Augen die Moderne, Zivilisation und Ordnung im Gegensatz zu dem

unübersichtlichen, wilden Treiben auf der Straße:

„Ainsi ne faisons-nous rien d'autre que reproduire le rapport ordinaire des hommes et des animaux entre eux aux heures et aux lieux illicites et ténébreux que ni la loi ni l'électricité n'ont investis; et c'est pourquoi, par haine des animaux et par haine des hommes, je préfère la loi et je préfère la lumière électrique et j'ai raison de croire que toute lumière naturelle et tout air non filtré et la température des saisons non corrigée fait le monde hasardeux“(S. 24).

Der Client sieht seinen vom elektrischen Licht beschienenen geordneten, übersichtlichen Bereich der Moderne, in den die Fahrstühle führen, von dem wirren, undurchsichtigen Leben auf der Straße bedroht. „Die finstere Atmosphäre des Ortes gibt dem Konflikt eine zusätzliche Dimension. Diesmal ist es der Dealer, der durch die Kenntnis des Territoriums einen Vorteil genießt“, beobachtet denn auch Eva Freund 1999:112. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Rationalität und Strenge auf der einen Seite und einer wirren Unübersichtlichkeit auf der anderen entspricht dem von Hochhäusern markierten, ambivalenten Stadtbild, wie wir es von New York kennen. Für Johann N. Schmidt

„gibt es wohl kaum einen anderen Bautypus, bei dem poetische Phantasie und nüchternster Materialismus, Unvernunft und Rationalität so dicht beieinander liegen. Einerseits ist der Wolkenkratzer eine riesige Maschine, in die Hunderte von Berechnungen eingegangen sind und deren Errichtung oft genug mit generalstabsmäßiger Kriegsplanung verglichen wurde. [...] Auf der anderen Seite besteht ein irrationales Gefühl der Gefährdung, das lange vor dem Bombenanschlag auf das World Trade Center existierte, als es noch kaum eine reale Basis hatte. Es erklärt sich aus einer fast permanenten Schattenbildung v. a. im Wall Street-Bereich, wo die Wolkenkratzer die Straßen regelrecht einschluchten und sie zu unheimlich-düsteren Korridoren machen, aus denen die stickige Luft kaum je entweicht.“ Schmidt 1998:233

Es sei noch einmal daran erinnert, dass sich an keiner Stelle im Text von *Dans la solitude des champs de coton* ein Hinweis darauf findet, das Stück spiele in New York. Der hypothetische Bezug zu dieser Stadt verweist keinesfalls auf den Schauplatz des Dialogs. Aber sie bildet das Muster für das dialektische Spannungsverhältnis, aus dem sich der Dialog des Stücks nährt. Bei der Topographie der Wolkenkratzer-Viertel in New York treffen bauliche Extreme aufeinander. Sie entsprechen dem Prinzip des Textes, der Gegensätze aufeinanderprallen lässt.

Paul J.J. Pennartz bezieht die Ikonographie von Architektur auf abstrakte Themen wie Psychologie und Weltanschauung. Wenn man seine Definition eines Ikon berücksichtigt, lässt sich das Stadtbild New Yorks als ein Ikon der dialektischen Konstellation lesen, auf der Koltès' Drama beruht. Pennartz geht von Peirces Festlegung aus, dass ein Ikon bildlich oder schematisch dem dazugehörigen Objekt ähnlich sei. Es ist ein Zeichen eines oder mehrerer Merkmale, die es mit dem bezeichneten Objekt gemeinsam hat. Doch stellt Pennartz für die Semiotik in der Architektur fest:

„Postmodernism often uses icons, for instance when selecting elements from architectural Classicism. However, relating one architectural element to another architectural element is a rather superficial use of the iconic sign. Much more important and much more fascinating are similarities between physical elements and features of a subject's inner life.“ Pennartz 1998: 109

Er vergleicht physische Gegenstände mit etwas Unsichtbarem und Unberührbarem wie dem menschlichen Innenleben. Diese können sich durchaus in einigen Qualitäten im Sinne der Peirceschen „firstness“ ähneln. In unserem Fall entspricht die Opposition zwischen hohen, hellen Häuserspitzen und tiefen, dunklen Straßenschluchten schematisch jenen Gegensätzen, auf denen der Dialog in *Dans la solitude des champs de coton* gründet. Dabei sind New Yorker Stadtteile wie der Wall-Street-Bereich oder Midtown Manhattan symptomatisch für Verhältnisse, die auch z. B. in Frankfurt oder Tokio gelten.

3.1.3 Geometrische Ordnungen

New York kann als anstiftendes Modell für die Funktionsweise des Textes gelten. Letzterer ist aber universal gültig und sein Schauplatz nicht festgelegt. Übersfeld schreibt hierzu:

“L'espace est, dans la dramaturgie de K.[oltès], le lieu même des contradictions. Le lieu concret est, il l'affirme, le point de départ de tout le processus de la construction imaginaire. Il est concret mais en même temps métaphorique.” Übersfeld 1999:110

Wie Übersfeld sieht auch Voß im Werk von Koltès den Ort ebenso wie die Zeit lediglich als eine Metapher (vgl. Voß 1993:96). Die

Frage, ob dieser Ort existiert und wie er aussieht, ist ohne Bedeutung. Yan Ciret ist der Auffassung, dass

„un grand théâtre métaphysique comme celui de Koltès n'envisage le réel que sous un seul angle, celui de l'invisible. D'où cette vérité surnaturelle, qu'il ne cesse de démontrer, et dans toute son œuvre, - ce que nous voyons n'est en rien lié à ce qui est. Quelque chose d'autre existe, de plus mystérieux dans sa profondeur matérielle, de plus transparent dans sa vérité aveuglante, mais que l'écriture et le théâtre ont le pouvoir de faire apparaître à volonté.“ Ciret 2001:39

Gerade für *Dans la solitude des champs de coton* gilt, dass in dem Drama zwar etwas geschieht, dieses Ereignis aber unabhängig von dem sichtbaren Schauplatz ist. „Là est le mystère, les pièces ne montreront rien d'essentiel, tout se passe ailleurs, dans un hors-champs inaccessible“, schreibt Ciret (Ciret 2001:41). Eva Freund stellt schließlich zu Koltès' Raumkonzeptionen fest:

„Die Konstruktion seiner Theaterräume basiert im wesentlichen auf drei Schritten: ein konkreter, dem Autor bekannter Ort bildet die Grundlage für eine präzise Beschreibung; die Verschleierung der Orientierungspunkte führt zum Entstehen autonomer Orte und der Verzicht auf die normale Funktionalität verstärkt den Eindruck des Feindlichen, den die Verfremdung der Umgebung einflößt. [...]

Das Niemandsland, in dem die Anonymität regiert, bestimmt die Grundstruktur der Orte. Zunächst geschaffene Orientierungspunkte werden wieder eliminiert, damit Unabhängigkeit und Übertragbarkeit der Orte gewährleistet sind.“ Freund 1999:110

Der Ort der Handlung ist demnach nahezu abstrakt. Die Figuren reduzieren in ihren Reden ihre eigenen Bewegungen in diesem Gebiet auf eine rein geometrische Ordnung. Letztere ließe sich auch wiederum zunächst modellhaft mit dem Grundriss von Manhattan assoziieren. Doch bezeichnet die Geometrie in dem Drama keine Anordnung von Häusern oder Straßen, sondern die von den Figuren gewählten Wege. So beschreibt der Client die Strecke, die er zurücklegen möchte, als eine gerade Linie zwischen zwei Gebäuden. Er bezichtigt den Dealer, auf dieser Achse zu stehen und fordert, „que vous fassiez un écart pour que je n'en ai pas à faire, que vous démenagiez de l'axe que je suivais, que vous vous annuliez“(S. 15). Der Dealer entgegnet, dass dieser Parcours des Client sich bereits krümmte, als er den Dealer erblickte. Er führt aus, dass

“la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu’elle était, est devenue tordue lorsque vous m’avez aperçu, et j’ai saisi le moment précis où vous m’avez aperçu par le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, sinon nous ne nous serions jamais rencontrés, mais vous vous seriez éloigné de moi davantage, car vous marchiez à la vitesse de celui qui se déplace d’un point à un autre, et je ne vous aurais jamais rattrapé car je ne me déplace que lentement, tranquillement, presque immobilement, de la démarche de celui qui ne vas pas d’un point à un autre mais qui, à une place invariable, guette celui qui passe devant lui et attend qu’il modifie légèrement son parcours. Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que sans doute vous allez prétendre que c’était un écart pour m’éviter, et que j’affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher, sans doute est-ce parce qu’en fin de compte vous n’avez point dévié, que toute ligne droite n’existe que relativement à un plan, que nous bougeons selon deux plans distincts, [...] et que, partant, d’absolue qu’elle était, la ligne sur laquelle vous vous déplaciez est devenue relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale.”(S. 17-18)

Der Dealer entwirft also eine ausführliche Ordnung der Dinge, innerhalb derer der Client und er selbst nur noch Elemente sind, die sich nach dieser Ordnung bewegen. Sie scheinen von natürlichen Kräften geleitet zu sein, ohne selbst über ihr Handeln zu entscheiden. Der Client schlägt nicht eigenständig einen Weg ein, sondern folgt einer Linie, sagt der Dealer, und diese “ligne sur laquelle vous marchiez [...] est devenue tordue”(s.o.). Der Client bestätigt, dass „la ligne droite, censée me mener d’un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe“(S. 20). Das Motiv dieser geometrischen Ordnung, nach der sich beide Figuren bewegen, kehrt in ihrem Dialog an zahlreichen Stellen wieder.⁷⁵ Der Dealer und der Client stehen wie Monaden, jene Leibnizschen Kraftzentren, zueinander in Beziehung. Ihre Handlungen scheinen einem höheren Gesetz zu folgen. Sie sind jeglichen äußeren Einflüssen entzogen.

3.1.4 Ort als Metapher

Das räumliche Umfeld ist für die Handlung der Figuren kaum

⁷⁵Vgl. S. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 41, 42, 43 und 52.

erheblich. „Nicht Unverwechselbarkeit sondern Neutralität zeichnet den geeigneten Schauplatz aus. Der gewählte Ausschnitt steht nicht länger isoliert für sich, sondern erlangt repräsentativen Charakter“, schreibt Eva Freund 1999:109. Die Lichter der Hochhäuser, aus denen der Client in diese Gegend hinabgefahren ist, und in die er wieder hinauffahren möchte, werden zwar erwähnt.⁷⁶ Sie sind aber keine textimmanente Bühnenanweisung, sondern dienen dem Client für seine Argumentation: mit seiner Herkunft aus buchstäblich höheren Gefilden möchte er sich vom Dealer abgrenzen. „Das Changieren zwischen Abstraktion und Konkretheit, zwischen Symbolik und Realismus ist es, was den Ort bei Koltès vor allem anderen auszeichnet“, schlussfolgert Freund 1999:110. Der eigentliche Schauplatz des Geschehens von *Dans la solitude des champs de coton* ist kaum beschrieben. Zwischen den Hochhäusern liegend ist er zunächst nur eine Transitstrecke für den Client. Er entpuppt sich dann aber als Territorium des Dealers und fatal für den Client. Letzterer kann nach der Begegnung mit dem Dealer aus dem Gebiet nicht mehr entkommen und wird von ihm zum Handel aufgefordert oder zumindest herausgefordert sich mit seinem Gegenüber auseinanderzusetzen. „Konflikte werden bei Koltès oft nach traditioneller Weise ausgelöst: durch das Eindringen eines Fremden in das Gebiet eines anderen“, so Freund 1999:112. „Que dire de La Solitude“, fragt denn auch Übersfeld, „si ce n'est que cette rue vide, dont on ne sait à la lettre où est sa place, figure en même temps un champ clos dont les deux « combattants » ne peuvent sortir.“ Übersfeld 1999:113. Die Antwort lautet: Was für den Client eine leere Straße ist, auf der er nur vorübergehen möchte, wird in dem Moment zum abgeschlossenen Terrain, zum Spielfeld und Kampfplatz, wenn der Dealer sie hierzu erklärt.

Der Ort, ausschließlich in der Figurenrede erwähnt, existiert in der Vorstellungswelt vom Dealer und dem Client. Mangels expliziter und impliziter Inszenierungsanweisungen deutet nichts auf seine tatsächliche Existenz im Stück hin. Die metaphorische Funktion des Raumes in *Dans la solitude des champs de coton* entspricht insofern einem Phänomen aus der heutigen Zeit: Die Idee des Raums wird

⁷⁶ Vgl. Kap. 3.1.2 Architektur der Gegensätze

zur Metapher, wenn er nicht wirklich, sondern nur virtuell existiert. Dem tatsächlichen Lebensraum misst man weniger Bedeutung zu. Er ist der Illusion eines Ortes gewichen, an dem man sich begegnet: dem virtuellen, elektronischen Kommunikationsraum. Auch wird der Lebensraum für den Menschen in urbanen Gegenden von repräsentativer Architektur abgelöst, zum Beispiel in Form von Bürotürmen. Frédéric Martel schlussfolgert für das dramatische Werk von Koltès:

„Au fond, le thème central de son théâtre c'est la recherche du «bon endroit» et c'est un sujet de la scène monde. Tous ses personnages sont en quête d'un lieu où «être». Ils tentent de trouver leur place «quelque part» et cet endroit est toujours «ailleurs». Personne n'a de «home» chez Koltès.“ Martel 2001:33

Martel meint zweifelsohne die Koltèsschen Randfiguren, wenn er von jenen spricht, die vergeblich nach einem Zuhause suchen. Indessen bedeuten ein Heim und eine Heimat gesamtgesellschaftlich immer weniger und neigen dazu, zur Utopie zu werden.

„Der Kampf, den die Figuren austragen, wird also nicht nur an einem Ort, sondern immer auch um einen Ort geführt. Charakteristisch für Koltès sowie das zeitgenössische Theater im allgemeinen ist, daß die Personen unter Platzmangel leiden. Der Raum ist zu eng für die Angehörigen verschiedener Welten. [...]

Das Handeln der Figuren und ihre Beziehungen zueinander stehen in unmittelbarer Abhängigkeit von ihrem Lebensraum.“ Freund 1999:112

Der Verlust einer dauerhaften Zuflucht geht Hand in Hand mit der unerfüllten Sehnsucht nach menschlichen Bindungen. Das „désir“ in *Dans la solitude des champs de coton* bedeutet eine solche Sehnsucht.

Wenn der Ort nicht beschrieben ist, an dem der Client auf den Dealer trifft, entspricht das der Unverbindlichkeit dieser Begegnung. Die suggerierte créance des Deals erfolgt laut dem Eingangstext des Stücks „dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévues à cet usage“(S. 7). Es sind Gebiete, von denen man meint, sie jederzeit wieder verlassen zu können, ohne etwas von sich erkennen gegeben zu haben.

3.2 Grundriss für beide Inszenierungen

Der Verfasser eines Dramas in Dialogform muss dieses nicht zwangsläufig an einem festgelegten Schauplatz situieren, wenn die Kommunikation zwischen den Figuren das alleinige Thema des Stücks ist. In einer Theaterinszenierung ist der Ort der Handlung aber gegenwärtig. „Anders als beim Lesen entstehen im Theater sehr rasch und sehr deutlich räumliche Beziehungen, die das Stück für das Publikum prägen“, schreibt Balz Engler 1998:62. Der Bühnenbildner muss über den Raum und seine Gestaltung Entscheidungen treffen. Dieser wird niemals ganz neutral sein können. Selbst im Straßentheater, wo ein Ort, den man vorfindet, bespielt wird, ist ein solcher nicht mehr neutral von dem Moment an, an dem sich die Truppe für ihn entscheidet. Auch einen Raum zu belassen wie er ist, bedeutet ja, sich für dieses Dekor zu entscheiden.

Wie lässt sich also der Text *Dans la solitude des champs de coton* auf der Bühne umsetzen, sind doch die Angaben zum Schauplatz der Begegnung ausgespart? Wir haben gesehen, dass sich Bezüge zu realen Orten bei der Lektüre des Stücks nur vage herstellen lassen.

3.2.1 Die Bühne als Kampfarena

Patrice Chéreau hat für seine Inszenierungen von 1987 und 1995 mit seinem Bühnenbildner Richard Peduzzi zwei Raumlösungen gefunden. Beide sind in ihrer Grundform gleich: Beide Male ist die Bühne wie eine längliche Arena gestaltet. In der Mitte liegt das lang gezogene Spielfeld für die Akteure. Das kann durchaus auch im sportlichen Sinn verstanden werden. Denn die beiden sind schließlich auch zwei Kontrahenten im Zweikampf. Sie liefern sich einen verbalen Schlagabtausch. Wir haben festgestellt, dass insbesondere in der 1995er-Inszenierung die eingefügten Pausen auch auf die *créance* des sportlichen Zweikampfs anspielen.

Die Gestaltung der Bühne als Arena lenkt die Aufmerksamkeit wie bei einer Sportveranstaltung ganz auf die Protagonisten. Dadurch episiert sie die Handlung. Für illusionistisches Theater ist diese Sportarenen-Bühne weniger geeignet als die sogenannte

‚Guckkastenbühne‘. Sie verleiht der Aufführungssituation bei Chéreau stattdessen einen rituellen Charakter. Die Bühne bietet den notwendigen Raum für eine *performance*, die Elemente aus dem Spiel, Sport, Theater und Ritual vereint. In diesem Rahmen ist das Theater unter einem anthropologischen Blickwinkel, so Richard Schechner, noch eher in der Nähe des Sports als des Rituals anzusiedeln.⁷⁷

Peduzzis Bühnenraum erinnert an ein Spielfeld, die Theateraufführung an eine Sportveranstaltung. Der Wettkampf lagert sich in der Inszenierung als *situative créance* über jene im Text gegebene des Deals. Diese Überlagerung irritiert den Rezipienten, der die Art der Beziehung zwischen den Figuren nicht klar einschätzen kann. Verbindet beide der Handel, die Zuneigung oder die Konkurrenz? Das Bühnenbild in Chéreaus Inszenierungen lässt diese Frage offen. Es lenkt das Augenmerk auf die Virtuosität der Schauspieler und die Raffinesse der Figuren im Umgang miteinander. Deren Motive bleiben im Dunkeln.

Die *situative créance* des Wettkampfs oder sportlichen Ringkampfs in der Aufführung verhält sich auch gegenläufig zu jener eines philosophischen Gesprächs, in dessen Nähe der Dialog diskursiv einzuordnen ist.⁷⁸ Der philosophische Dialog ist der ideale Rahmen, innerhalb dessen sich Sprache als Mittel zur geistigen Kommunikation ausloten lässt. Der Ringkampf steht demgegenüber für die physische Auseinandersetzung mit dem Anderen. Die zwei gegensätzlichen *créances* treffen aufeinander, wenn der Text *Dans la solitude des champs de coton* in Chéreaus Theaterinszenierungen seine intermediale Transformation erfährt. Spielmann erläutert,

„die Transformation bedeutet für das Begriffsverständnis der Intermedialität, daß aus einer strukturalen Differenz, die zwischen den Formen besteht und als solche die Differenz der getrennten Medien darstellt, die Intermedialität als eine neue Formqualität hervorgehen kann.“ Spielmann 1998:36

⁷⁷ Schechner gliedert die Gemeinsamkeiten zwischen dem Theater, dem Ritual und dem Sport tabellarisch in einer *performance chart*. Vgl. Schechner 1988:12

⁷⁸ Vgl. Kap. 1. Die *créance des deals*

Chéreaus Inszenierungen heben als intermedialen Effekt die Bruchstelle zwischen Geist und Körperlichkeit hervor. Die diplomatische Verhandlung im Text verbindet sich bei der Inszenierung mit einer emotionalen Begegnung. Letztere ist gleichermaßen von Aggression und Attraktion getragen und läuft auf eine physische Auseinandersetzung zwischen dem Dealer und dem Client hinaus.

3.2.2 Das Publikum als Komplize

Das Bühnenbild erlaubt Chéreau, das Thema Kommunikation auch noch auf einer zweiten Ebene zu verhandeln. Denn der Arenenraum treibt einen Effekt auf die Spitze, der die theatrale gegenüber der Buchrezeption kennzeichnet. Balz Engler unterscheidet das Anschauen einer Theateraufführung vom Lesen der Textvorlage wie folgt:

„Als mitwirkendes Publikum engagieren wir uns anders als beim individuellen Lesen. Die Sicht auf die ganze Bühne schafft Distanz, die uns zum kritischen Urteil auffordert. Gleichzeitig werden unsere Sympathien geweckt, nicht nur für eine zentrale Figur. Wir setzen uns Spannungen und widerstreitenden Gefühlen aus, zwischen verschiedenen Figuren, zwischen Mitfühlen und kritischem Urteilen, Spannungen, die uns zu packen, zurückzustoßen, ja aufzuwühlen vermögen. Und diese Emotionen wirken auf die Bühne zurück und beeinflussen den Fortgang der Aufführung. Es entsteht die Einmaligkeit der Theateraufführung, die sie von allen andern Formen der Vermittlung unterscheidet.“ Engler 1998:62

Erika Fischer-Lichte grenzt ihrerseits das Theater aufgrund desselben Phänomens vom Film ab. Sie stellt fest:

„Während das Theater die tatsächliche Präsenz des lebendigen Körpers auf der Bühne verlangt, die face-to-face-Kommunikation zwischen Schauspielern und Zuschauern, arbeitet der Film - ebenso wie später die elektronischen Medien - mit zweidimensionalen Abbildungen des menschlichen Körpers, für deren Rezeption lediglich bestimmte technische Geräte gegeben sein müssen, nicht aber eine spezifische soziale Situation.“ Fischer 1997:206

Peduzzis Bühnenraum begünstigt diesen Vorgang der *face-to-face*-Kommunikation. Die Spielfläche ist mit ihren beiden Längsseiten den schräg ansteigenden Zuschauerrängen ausgesetzt. Chéreau

vergleicht die Form der Ränge mit einem Trichter.⁷⁹ Das Publikum schaut auf die beiden Figuren hinab und überblickt deren Interaktion. Es kann sie von seiner Position aus distanziert und kritisch beurteilen. Doch ist die Bühne zwischen den Rängen auch geradezu eingeklemmt. Anders als bei der Guckkastenbühne kann sich hier keine sogenannte ‚vierte Wand‘ zwischen den Figuren und dem Publikum aufbauen. Bei aller Distanz können sich die Figuren und das Publikum einander nicht entziehen. Denn die Darsteller spielen ja bei Peduzzis Bühne buchstäblich in der Mitte zwischen den Theaterbesuchern. Das Bühnengeschehen erzeugt folglich beim Zuschauer ein Spannungsverhältnis zwischen Anteilnahme und kritischer Betrachtung. Warum die Interaktion zwischen den Schauspielern und dem Publikum meist diskret erfolgt, erläutert Pavis:

„L'inverse du naturalisme "aveugle" qui ignore royalement son récepteur, à savoir l'interpellation directe du spectateur par l'acteur, est un cas tout aussi rare et problématique, car si l'on ne saurait ignorer le public, il n'est pas non plus possible, de s'adresser directement à lui. En effet, le spectateur aura du mal à admettre que le comédien puisse se défaire de son rôle et lui parler directement [...]. En revanche, le spectateur admettra avec plaisir que le personnage le prenne pour un partenaire à l'intérieur du monde fictionnel: L'apostrophe ne sera alors qu'une convention de jeu, un égard que le spectateur manifeste vis-à-vis de cet acteur qui le prend pour un autre, pour un des siens. [...] Mais ce qu'on ne perçoit pas toujours, ce sont les glissements entre l'interpellation fictionnelle fait à un personnage (que l'acteur feint parfois de confondre avec un spectateur réel) et l'interpellation réelle, politique, qui s'en prend aux spectateurs en tant que citoyens. Et les interférences qui ne peuvent mener qu'à des malentendus.“ Pavis 2000:49

Chéreaus und Peduzzis Raumkonzeption lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten im Theater nicht nur auf das Gesprächsverhalten des Dealers und des Clients, sondern auch auf sein eigenes kommunikatives Verhalten. Die Inszenierungen von Chéreau erweitern infolgedessen das Thema Kommunikation gegenüber der

⁷⁹Vgl. Chéreau sagt bezüglich des Bühnenbildes in der 1995er-Inszenierung: „Je souhaitais surtout reprendre l'idée de Richard Peduzzi: l'installation de gradins destinés aux spectateurs dans une bifrontalité délimitant une sorte de rue au milieu: le biais des gradins, très accentué, donne à l'aire de jeu l'aspect d'un entonnoir, ce qui me plaît bien.“ Chéreau 1996:52.

Textvorlage, indem sie es nicht nur am Zwiegespräch der Figuren zeigen, sondern parallel hierzu eine aktive Wechselbeziehung zwischen dem Publikum und den Darstellern hervorrufen. Das längliche, zwischen den Zuschauerrängen eingekeilte Plateau begünstigt diese Intimität. Übersfeld erläutert, inwieweit das räumliche Verhältnis zwischen der Bühne und den Zuschauerrängen die Textrezeption bei seiner Aufführung bestimmen kann. Sie schreibt,

„la dichotomie scène-salle, peu sensible au niveau textuel [...] est capitale pour le rapport texte-représentation: le lieu théâtral est ce qui confronte acteurs et spectateurs dans un rapport qui dépend étroitement de la forme de la salle et de la forme de la société [...] avec ou non circulation d'un lieu dans l'autre, intrusion de l'un dans l'autre.“ Übersfeld 1977:155

Der Theaterzuschauer ist bei Chéreau ein wichtiger Teil des Aufführungsgeschehens. Dieses veranlasst ihn außerdem dazu, die Handlung auf der Bühne eigenständig zu deuten. Er kann sich nicht auf eine hergestellte Illusion einlassen. Das Bühnenbild erfordert die Kooperation des Zuschauers, der die Handlung und den Schauplatz interpretieren muss, denn der gestaltete Raum in Chéreaus beiden Inszenierungen von *Dans la solitude des champs de coton* ist vieldeutig. Den Sinn dieser nur vagen Festlegung des Raumes erläutert das folgende Kapitel.

3.2.3 Vermeidung von Illusionen

In den beiden *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierungen ist die Bühne semantisch keineswegs festgelegt. Ich habe in den vorangehenden beiden Kapiteln bereits ihre Nähe zu einer Kampfarena erläutert und Chéreaus Verständnis von ihr als einem Trichter erwähnt. Für Chéreau ähnelt die längliche Spielfläche aber auch einer Straße.⁸⁰

Sie verhält sich darin synchron zu dem offenen Raumentwurf im Text von *Dans la solitude des champs de coton*. Letzterer richtet die volle Aufmerksamkeit des Lesers auf das Gespräch zwischen dem Dealer und dem Client, ohne durch Ortsbeschreibungen von der

⁸⁰Vgl. Chéreau 1996:52

Handlung, d.h. dem Gespräch, abzulenken. Wir haben gesehen, dass die ohnehin wenigen Ortsbeschreibungen in dem Stück eher metaphorisch zu verstehen sind und den Figuren zu ihrer Argumentation dienen. Die arenenartige Bühne in Chéreaus Inszenierungen hält den Zuschauer davon ab, sich auf die Illusion einer erzählten Fabel einzulassen.

Das Thema des Texts ist denn auch schwer greifbar und die von ihm dargestellte Situation nicht mit einer einzigen konkreten Wirklichkeit zu vergleichen. Koltès' Stücke kennzeichnen sich dadurch, „nicht etwa eine Geschichte linear zu erzählen, sondern Sprechweisen und Situationen zu reproduzieren“ Duquetet 1991:105. Doch in *Dans la solitude des champs de coton* passen die Sprechweisen der Figuren nicht einmal zur Situation, in der diese sie vorführen. Es ist eine ungewöhnliche, scheinbar sinnlose Art der Kommunikation zwischen dem Dealer und dem Client, die da, oftmals metasprachlich, von den Figuren selbst verhandelt wird. Sie kann an jedem Ort stattfinden, der ihnen eine unverbindliche Begegnung ermöglicht.

Dem entsprechen Chéreau und Peduzzi: Sie vermeiden, das Stück in einem mimetischen Bühnenbild zu zeigen, das naturalistisch eine Wirklichkeit wiedergäbe. Gerade *Dans la solitude des champs de coton* verwehrt dem Theaterzuschauer die Bequemlichkeit, sich in seinem Sessel zurückzulehnen, um eine geschlossene Handlung in einem anschaulichen Bühnenbild zu betrachten. Der Bühnenraum in Chéreaus Inszenierungen ist so mehrdeutig wie das Gespräch zwischen dem Dealer und dem Client. Übersfeld beschreibt diesen Zusammenhang, wenn sie erläutert, wie die Konkretetheit eines Bühnenbildes von der Wahrscheinlichkeit der gezeigten Geschichte abhängt:

„Le mimétique, c'est-à-dire le fait que l'espace scénique est l'image et si l'on peut dire le simulacre d'un lieu du monde, est lié au fictionnel. C'est parce qu'est racontée sur scène une histoire qui doit se passer en un lieu déterminé, que l'espace scénique a pour mission de figurer (d'imiter) le lieu de la fiction. Plus la fiction est proche du vraisemblable, d'une conformité réelle ou prétendue avec le monde, plus l'espace scénique se définit comme l'image d'un lieu dans le monde.“ Übersfeld 1981:65

Am anderen, nämlich unteren Ende einer solchen mimetischen

Scala eines Bühnenbilds und der darin erzählten Geschichte sind Chéreaus *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierungen zu verorten: Mangels festgelegtem Schauplatz im Text erhält auch Peduzzis Bühne erst eine Bedeutung durch das Spiel der Darsteller, das sie ausfüllt. Der Vorgang entspricht dem, was ich oben (Kap. 3.1 Damentext) ‚Raumvakuum‘ nenne: Erst die anwesenden, den Raum ausfüllenden Figuren machen diesen als Schauplatz wahrnehmbar und verleihen ihm eine Funktion.

Irritierend ist zunächst, dass der Bühnenraum zwar, einem Wettkampfbplatz gleich, auf eine zielgerichtete Auseinandersetzung hindeutet. Wir können aber am Ende der Vorstellung nicht sicher sein, ob der Wettkampf an dieser Stelle ergebnislos endet oder erst beginnt. Die Bühne als Kampfbplatz lässt zwar vermuten, dass einer der beiden, der Dealer oder der Client, aus der Begegnung als Gewinner hervorgehen könnte. Tatsächlich endet das Aufeinandertreffen der Figuren aber vorläufig offen, was der Erwartung des Rezipienten widerspricht. Es kommen indessen zwei Vorgänge zusammen: Das ‚Spielfeld‘, sowohl im sportlichen als auch im schauspielerischen Sinn, suggeriert zum einen, dass wir es bereits mit einem Wortgefecht zu tun haben. Dieses ist aber noch eher der sprachlich virtuose Austausch zweier Konkurrenten als die kämpferische Begegnung zweier Kontrahenten. Zum anderen deutet das Spielfeld aber an, worauf die zufällige Begegnung zwischen dem Dealer und dem Client am Ende hinausläuft: auf einen tatsächlichen, physischen Zweikampf. Nachdem das Wortgefecht keinen Gewinner hervorbringt, bleibt nur der Zweikampf als Lösung für diese Begegnung.

Peduzzis Bühne als Kampfbplatz entspricht Duquenet-Krämers Wahrnehmung des Dialogs zwischen Dealer und Client als „Rededuell“ Duquenet 1991:116.⁸¹ Die Bühne ist aber zugleich langgezogen und erinnert an eine Straße. Anders als ein Spielfeld kann eine Straße als öffentlicher Ort der Passage den Raum zu einem zufälligen Zusammentreffen bieten. Die Bühne ist so weit abstrahiert, dass sie Formen nur andeutet. Damit lässt sie den Zuschauer Assoziationen in sie hineinprojizieren, die der Text und

⁸¹Vgl. Kap. 2.1.3 Sich verhandeln

das Spiel der Darsteller wecken. Sie ändern sich im Verlauf des Stücks. Denn statt einer fortlaufenden Handlung wird gezeigt, wie die beiden Figuren miteinander und mit der Sprache umgehen. Bei diesem Spiel zitieren sie sowohl die *créance* des Deals, der an einer Straßenecke geschlossen wird, als auch die des ambitionierten, geradezu sportlichen Wettkampfs mit der Sprache als Spielball der Kontrahenten. Die Bühne wird bei Peduzzi demnach erst zur Straße, dann zum Wettkampflplatz. Wenn bei der Lektüre des Texts die Art der Beziehung zwischen den beiden Figuren unklar bleibt, ist eben auch das Terrain, auf dem sie handeln, nicht eindeutig festgelegt.

Das mehrdeutige Bühnenbild verweist in der Inszenierung auf unterschiedliche Handlungsstrukturen. Als Straße steht es für eine offene Begegnung und lässt auch ein offenes Dramenende vermuten. Denn das Gespräch bliebe zwischen dem Dealer und dem Client auf einer Straße als öffentlichem Raum unverbindlich. Als Wettkampflplatz deutet das Bühnenbild aber darauf hin, dass der Client einer Auseinandersetzung mit dem Dealer nicht mehr entrinnen kann. Es lässt in diesem Fall vermuten, das Drama ende geschlossen. Die Organisation des Bühnenbildes führt die im Text bei der Lektüre wahrgenommene komplexe, ambivalente Figurenkonstellation in der Aufführung vor Augen. Übersfeld stellt dar, wie der Theaterraum gesellschaftliche Verhältnisse und Lebensbedingungen symbolhaft reproduziert, wenn sie schreibt,

„ce qui est toujours reproduit au théâtre ce sont les structures spatiales qui définissent non tant un monde concret que l'image que se font les hommes des rapports spatiaux dans la société où ils vivent et des conflits qui sous-tendent ces rapports. Ainsi la scène représente toujours une symbolisation des espaces socio-culturels“ Übersfeld 1977:157

Auf diese Weise lässt sich ein textinhärentes Thema, z. B. die vielschichtige Beziehung zwischen zwei Menschen, auf der Bühne in räumlichen Verhältnissen und einem somit anderen Code darstellen. Peduzzi entwirft gemäß der Situation im Text, die zwischen einem unverbindlichen Handelsgespräch und einer persönlichen Auseinandersetzung oszilliert, ein offenes, mehrdeutiges Bühnenbild.

Aber nicht nur um die unklare Figurenkonstellation zu verdeutlichen, sondern auch weil die räumlichen Verhältnisse in der Textvorlage

nur vage definiert sind, bleibt das Bühnenbild weitgehend abstrakt. Denn der Raum in Chéreaus Inszenierungen von *Dans la solitude des champs de coton* lässt sich ebenso wenig festlegen, wie jener, den Koltès im Text andeutet. Die Bühne lässt sich semantisch aufladen mit Andeutungen zum Schauplatz und seiner Umgebung, die dem Haupttext immanent sind: etwa den in der Figurenrede erwähnten Häusern mit Fahrstühlen und elektrischem Licht.⁸² Peduzzi zeigt diese nicht. Er überlässt es dem Zuschauer, sie außerszenisch zu vermuten oder der Fantasie der Figuren zuzuschreiben. Der Raum passt sich also semantisch dem Gespräch der Figuren an, in dem Sinn, dass er auch abhängig von deren Äußerungen als etwas jeweils anderes wahrgenommen wird. Seine Form erhält erst durch die Worte und das Spiel der Figuren eine Gestalt. Auch wenn die Bühne in der ersten Inszenierung sparsam dekoriert ist, gilt für die Räume beider Inszenierungen der Mechanismus, den Übersfeld beim leeren Raum als Theaterbühne ausmacht:

„L'espace théâtral devient l'espace des signes, l'espace sémiotique par excellence; [...] au lieu de ne dire qu'un univers référentiel, il contraint le spectateur à lui redonner sens, à le resémantiser. Le sémiotique et la sémantique se croisent ici“
Übersfeld 1981:118

So lässt sich der zunächst abstrakte Raum mit Bedeutung aufladen.

Die Bühne erlaubt aber in diesem Sinn auch den Darstellern, ihre Gestik, Mimik und Stimmführung so zu entfalten, dass letztere den Raum prägen und einteilen. Die Vektorentheorie ist hier relevant: Wenn man die Ausrichtung des Spiels und die Blicke der Darsteller imaginär mit Vektoren verlängert, erschließen sich die Bezüge der Figuren zueinander.⁸³ Die Bühne in der Mitte zwischen zwei zu den Seiten aufsteigenden Zuschauerrängen erlaubt den Schauspielern, in alle Richtungen und nicht nur frontal zu spielen. Dadurch lässt sich das Bezugssystem noch freier und uneingeschränkter gestalten. Was den Dealer und den Client trotz aller in der Figurenrede konstruierten Oppositionen miteinander verbindet, zeigen die Chéreauschen Inszenierungen als unerfülltes Begehren.

⁸²Vgl. Kap. 3.1.2 Architektur der Gegensätze; Stücktext S. 13, 34.

⁸³Vgl. Pavis 1996:30

Der Vorgang lässt sich mit der "sémiotisation du désir" Pavis 1996:90 benennen: Die Gesten und Blicke der Darsteller vektoriell gedeutet, zeigen die Beziehung zwischen dem Dealer und dem Client. Sie ist von einem ambivalenten Verlangen aus Aggression und Zuneigung genährt.

Zwar sind die Bühne und der Zuschauerraum in Chéreaus beiden Inszenierungen gleich angeordnet und fordern vom Zuschauer auf ähnliche Weise eine Deutung. Das sparsame Dekor in der ersten Inszenierung unterscheidet diese dennoch effektiv von der zweiten. Im folgenden werde ich darauf näher eingehen.

3.3 Inszenierung 1987

Die Bühne in der Inszenierung von 1987 verfügt, anders als die Bühne von 1995, über ein sparsames Dekor. Die Wände sind schwarz verhängt. Außerdem existiert neben einer länglichen grauen Wand eine Nische als Auf- und Abgangsmöglichkeit für die Darsteller. Dem gegenüber, am anderen Ende des langgezogenen Raumes, stehen etwa sieben real große Container. Von dieser Seite tritt der Dealer auf.

3.3.1 Die Container: Bindeglied, Barriere und Behälter

Die Inszenierung, in der Chéreau *Dans la solitude des champs de coton* am Théâtre des Amandiers in Nanterre zuerst aufführte, beschließt eine dreiteilige Serie von Koltès-Inszenierungen, die der Regisseur an dem von ihm geleiteten Haus herausbrachte: 1983 *Combat de nègre et de chiens*, 1986 *Quai Ouest*, 1987 *Dans la solitude des champs de coton*.⁸⁴ Was die Inszenierungen miteinander verbindet, ist aber nicht nur ihr Regisseur und der Autor ihrer Textvorlagen. Auch die Bühnenbilder, jeweils von Richard Peduzzi entworfen, stehen in Bezug zueinander. Deutlich wird dieser Bezug an den sieben Containern, die Peduzzi zunächst 1986 im Bühnenbild von *Quai Ouest* verwendet, dann 1987 in jenem von *Dans la solitude des champs de coton*. Diese Wiederverwertung ist

⁸⁴*Le retour au désert* folgt 1988 im Pariser *Théâtre du Rond-Point*.

sicherlich nicht ökonomisch begründet. Vielmehr hebt sie den Zusammenhang zwischen beiden Stücken hervor. Der intertextuelle Bezug wird hier also erst durch die Relation zwischen den beiden Bühnen deutlich, jener von der *Quai Ouest*-Inszenierung und jener von der ersten *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierung.⁸⁵

Bereits in der Textanalyse bezüglich der Raumkonzeption von *Dans la solitude des champs de coton* habe ich darauf hingewiesen, dass dieses Stück ebenso wie *Quai Ouest* Inspirationen von der New Yorker Topographie erkennen lässt.⁸⁶ Die Stadt ist aber keinesfalls als Vorbild für eine naturalistische Nachahmung auf der Bühne vorgesehen. So beobachtet Voß im dramatischen Werk von Koltès: „Entscheidend bei der Auswahl der Schauplätze sind deren ästhetische und metaphorische Qualitäten, und keinesfalls ein intendierter Milieurealismus“ Voß 1993:93. Fakt ist, dass sich Peduzzis Überlegungen zu einem „endroit avec mille possibilités de fuite, mais où on reste“ (Peduzzi 1996:99) zum Bühnenbild für *Quai Ouest* durchaus auch auf die Schauplatzkonzeption von *Dans la solitude des champs de coton* übertragen ließen. Gerade dieses Stück irritiert ja durch den Widerspruch, dass der Client zwar behauptet, nur vorüberzugehen, ohne sich auf einen Handel mit dem Dealer einlassen zu wollen, aber doch bleibt und das Gespräch mit diesem fortführt.

Die Container dienen als symbolisches Verbindungselement zwischen *Quai Ouest* und *Dans la solitude des champs de coton*. Gleichzeitig liefern sie sowohl den Darstellern als auch den Zuschauern räumliche Orientierungspunkte. Die oben erwähnte Vektorentheorie⁸⁷ greift hier auf besondere Weise: Zwischen und hinter den Containern verbirgt sich bisweilen eine der beiden Figuren. Sie ist dann zwar weder für die andere Figur noch für die Theaterzuschauer sichtbar. Dennoch lässt sich das Spiel auf sie als Adressaten ausrichten. Diese Nischen zwischen den Containern

⁸⁵LeRoux 1987:25 und Voß 1993:94 haben auf diesen Sachverhalt bereits hingewiesen.

⁸⁶Vgl. Kap. 3.1.1 Verbindung zu *Quai Ouest*

⁸⁷Vgl. Kap. 3.2.3 Vermeidung von Illusionen

sind szenische Verstecke, aber keine Abgangsmöglichkeiten für die Darsteller. Sie irritieren den Zuschauer insofern, als diesem nicht klar ist, ob die jeweils noch sichtbare Figur allein auf der Bühne ist und ins Leere spricht, oder ob sie sich einer anwesenden Person zuwendet. Dieses vom Bühnenbild hervor gerufene Phänomen entspricht im Text dramaturgisch der dialogischen Struktur, die zunächst ‚quasi-monologisch‘ beginnt.⁸⁸ Die gestörte Kommunikation ist auf der Bühne dadurch erkennbar, dass zwar bisweilen nur einer der beiden Darsteller sichtbar ist, dieser aber seine ganze Rede in eine Richtung, ein scheinbares Nichts richtet, wo sich die andere Person verbirgt, nämlich irgendwo zwischen den gewaltigen Containern. Besonders der Dealer führt uns diese buchstäbliche Sehnsucht nach dem Anderen vor. Die Container fungieren demnach als Barriere, hinter die sich jeweils eine der beiden Figuren zurückziehen kann. Diese kann so der Konfrontation mit dem Anderen zwischenzeitlich entgehen.

Die Standardgröße der echten Container wirkt enorm im Verhältnis zum Bühnenraum. Folglich fungieren sie nicht nur als Accessoire, geschweige denn als Requisite, sondern dominieren den Raum. Unter den Codes der Inszenierung nehmen wir sie als den Figuren nahezu gleichwertig wahr. Container beinhalten im Allgemeinen eine Ware, ein Handelsobjekt. In Bezug auf diesen Handel wirken sie aber grotesk. Rufen wir uns das Motto des Dramentexts als *créance* in Erinnerung: „Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut [...] par entente tacite [...] dans le but de contourner les risques de trahison“ (S. 7). Die Container als Warenbehälter unterstreichen als visueller Code einerseits die Funktionsweise des Textes: Die Ware als Handelsobjekt ist sowohl im Dialog als auch auf der Bühne durchgehend präsent. In beiden bleibt zugleich unbekannt, woraus diese Ware eigentlich besteht. Die Container scheinen hermetisch verriegelt, der Inhalt unzugänglich zu sein. Andererseits laufen die Container als visueller Code der *créance* eines heimlichen Deals zuwider. Sie sind aufgrund ihrer Größe unübersehbar und für unsere Figuren unverrückbar. Wenn der visuelle Code und die vorgegebene

⁸⁸Vgl. Kap. 2.1.3 Sich verhandeln

créance derart widersprüchlich aufeinanderprallen, werden der Humor des Stücks und die Absurdität des Dialogs erkennbar. Die wuchtigen Container konterkarieren jegliche angestrebte Diskretion. Das Massive im visuellen Code des Bühnenbilds verhält sich synchron zum sprachlichen Code: Auch die gewaltigen Tiraden der Figuren laufen einer angekündigten „entente tacite“ zuwider.

3.3.2 Dekorelemente als Zufluchtsorte

Die Container einerseits und die graue Wand mit dem Durchgang andererseits stehen ikonisch für die Opposition zwischen den Figuren. Der Dealer tritt von der Seite der Container auf, der Client aus der Nische neben der vergleichsweise niedrigen grauen Wand. Die Container sind aufgrund ihrer Größe so unverrückbar wie der Dealer, der schon lange an dem Ort weilt.⁸⁹ Der Client behauptet indessen, nur vorüber zu gehen. Der Durchgang neben der grauen Wand dient ihm als Eingang und Verbindung zur anderen Welt: derjenigen hinter den hoch oben erleuchteten Fenstern, zu der er sich gehörig fühlt.⁹⁰

Gleichermaßen sehen der Ausgang neben der Wand auf der einen Seite und die Zwischenräume zwischen den Containern auf der anderen Seite Nischen vor, in die sich die Figuren zurückziehen können. Das bedeutet, dass die Figuren in diesem Bühnenbild von 1987 einander noch nicht völlig ausgesetzt sind. Die Arena bietet Zufluchtsorte. Der Wettkampf muss nicht zwangsläufig bis zum Ende geführt werden, da es, zumindest räumlich, Auswege aus der Gegenüberstellung gibt. Diese Begegnung erscheint dadurch unverbindlicher als die in der Inszenierung von 1995.

⁸⁹Vgl. S. 9, der Dealer: „car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas...“.

⁹⁰Vgl. S. 13, der Client: „J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là bas“.

3.4 Inszenierung 1995

In Chéreaus Inszenierung von 1995 sind die Bühne und die Zuschauersitze wieder so angeordnet, dass das Publikum weiterhin jene Straße oder einen Duell- und Kampfplatz in die Spielfläche gedanklich hineinprojizieren kann. Die Container sind indes verschwunden. Zurück bleibt ein leerer Raum. Dieser ist auch nicht mit schwarzem Tuch verhängt. Die kahlen Wände sind sichtbar. Die gesamte Halle ist übersehbar. Die Inszenierung, eine internationale Koproduktion, ist so konzipiert, dass sie in verschiedenen, meist leer stehenden Fabrikhallen aufgeführt werden kann.

3.4.1 Leerer Raum ohne Ausgang

Hatte der Bühnenraum für die Inszenierung von 1987 hat noch insofern ein Dekor, als die Mauern des Saales schwarz verhängt, sowie eine kleine graue Wand und die Container aufgestellt wurden, bleibt die jeweilige Halle für die 1995er Inszenierung ungestaltet. Sie repräsentiert nichts außer sich selbst. Ein solcher leerer Raum ist endgültig befreit von seiner mimetischen Funktion. So schreibt Übersfeld:

„L'espace vide sert à changer les conditions d'exercice du regard, à construire un univers scénique qui ne serait plus le mime du monde, mais un monde autonome: l'espace scénique non plus comme *mimesis*, mais comme *artefact*.“ Übersfeld 1981:118

Dieser Raum als Artefakt entspricht dem aus dem Damentext herauszulesenden geometrischen Prinzip, nach dem sich der Dealer und der Client bewegen.⁹¹ Die monadische Art, in der die Figuren umeinander kreisen, rückt auf einer solchen abstrakten Bühne in das zentrale Blickfeld des Zuschauers.

Die Bühne liefert den entsprechenden Raum, den die Figuren als Aktanten der Textdramaturgie vermessen können, im Sinne des modèle actantiel nach Greimas und Übersfeld:

„Dans la mesure où le modèle actantiel est l'«extrapolation d'une structure syntaxique» (Greimas), cette *structure syntaxique* peut être comprise comme une sorte de réseau de

⁹¹Vgl. Kap. 3.1.3 Geometrische Ordnungen

forces, de jeu d'échecs; et il est possible de spatialiser ces structures comme l'échiquier spatialise les rapports de force. On peut donc montrer scéniquement l'évolution des pions actantiels“ Übersfeld 1977:175⁹²

Hier sind der Dealer und der Client endgültig jeglichem außerszenischen Kontext enthoben. Die Figuren reagieren auf keine szenischen oder außerszenischen Codes außerhalb ihrer eigenen Worte, Gesten und ihrer Mimik. Übersfeld beschreibt diesen Vorgang, der bei der Chéreauschen Inszenierung von *Dans la solitude des champs de coton* 1995 voll zum Tragen kommt:

„Indépendemment de toute *mimésis* d'un espace concret [...], l'espace scénique est *aire de jeu* (ou lieu de la cérémonie), lieu où il se passe quelque chose qui n'a pas besoin d'avoir sa référence ailleurs, mais qui investit l'espace par les rapports corporels des comédiens, par le déploiement des activités physiques, séduction, danse, combat.“ Übersfeld 1977:157

Im Bühnenbild von 1995 gibt es für die Darsteller keine Nischen neben einer grauen Wand oder Verstecke hinter Containern als Zufluchtsorte mehr. Es gibt keine Dekorelemente, die sie in ihr Spiel einbeziehen könnten. Die Figuren haben dadurch räumlich ein engeres Verhältnis zueinander als in der Inszenierung von 1987 und sind einander ausgeliefert. Ihre Tiraden spielen sie sich als Bälle zu. Dabei sind sie gezwungen, stets auf die Worte, Gestik und Mimik des Anderen zu reagieren. Die ganze Inszenierung konzentriert sich auf das dialektische Spannungsverhältnis zwischen den Figuren. Nichts lenkt davon ab, weder ein äußerer Handlungsrahmen, noch Bühnenelemente. Der leere Raum von 1995 begünstigt ein intensives Spiel, er fordert es geradezu heraus. „Die Orte bei Koltès erfüllen jene formalen Bedingungen, ohne die inhaltliche Konflikte sich nicht entfalten könnten. Sie stellen die Personen einander gegenüber, setzen sie einander aus und lassen keine Fluchtmöglichkeit offen“, schreibt Freund 1999:109. Diesem Konzept entspricht bei Chéreaus *Dans la solitude des champs de coton* das Bühnenbild von 1995, mehr noch als jenes von 1987. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten ist aber auch bei der Inszenierung von 1995 noch stärker auf die Kommunikation zwischen den beiden Figuren gelenkt. Sie lässt sich jetzt nicht mehr durch ihr räumliches

⁹²Übersfeld bezieht sich auf Greimas 1966:185

Umfeld erklären und deuten. Der im Haupttext angedeutete Schauplatz kann bei der Lektüre des Dramas noch als dialogimmanente Szenenanweisung wahrgenommen werden. Das Bühnenbild der Inszenierung von 1995 kommt dieser Anweisung jedoch nicht nach. Es liefert keine Rückschlüsse auf den Ort der Begegnung und klammert ihn als erklärenden Faktor für die Motive der Figuren aus. Während im Text sowie in der Inszenierung von 1987 der unwirtliche, kontrastreiche Ort und das Verhältnis zwischen den Figuren einander bedingen, ist der Ort in der Inszenierung von 1995 ausschließlich eine Metapher in den Reden der Figuren. Das Bühnenbild zeigt ihn nicht. Die hohen Häuser aus denen der Client laut eigenen Angaben hinabgestiegen ist⁹³ und der dunklere Ort, an dem der Dealer verweilt, sind ein Milieu, in dem die Figuren sich selbst situieren und mit dem sie sich identifizieren. Die Orte beschreiben metaphorisch die Persönlichkeiten dieser Personen und ihr Verhältnis zueinander. Übersfeld beschreibt den Zusammenhang zwischen der dialogimmanent behaupteten Raumsituation und der Figurenkonstellation:

„Nous avons vu l'imprécision (relative) de l'espace chez Koltès, mais en même temps cet espace est tel qu'il dit un état des choses dans lequel s'imprime la parole. [...] Si le Dealer de La Solitude revient sans cesse sur la localisation, c'est qu'elle signifie une situation de faiblesse du Client, une position de parole aventureuse, et quelque part imprudente.“ Übersfeld 1999:164

Dabei ist der Ort nicht mehr jener „espace neutre“, an dem sich laut Eingangstext von Koltès' Drama ein Deal ideal abschließen ließe (S.7). Szenisch existiert der Schauplatz in der Inszenierung von 1995 schlichtweg nicht mehr.

Einschränkend lässt sich sagen, dass als Schauplatz die jeweilige Fabrikhalle, in der das Stück aufgeführt wird, ihr eigener Signifikant ist. Der Ort, an dem sich der Dealer und der Client treffen, wäre demnach eine solche ehemalige Fabrikhalle. Allerdings befinden sich die Darsteller und das Publikum in demselben Raum. Die Trennung zwischen der Bühne als möglichem Zeichenträger und dem Zuschauerraum ist unklar. Ebenso lässt sich die Fabrikhalle als leerer Theatersaal ohne markierendes Dekor sehen.

⁹³Vgl. S. 13 im Textbuch.

3.4.2 Nähe auf zwei Niveaus

Die Tatsache, dass sich in der Inszenierung von 1995 beide Figuren sowie die Zuschauer im selben Raum befinden und der Bühnenraum durch keinerlei Dekoration markiert oder abgetrennt vom Zuschauerraum ist, hat noch einen anderen Effekt: es verringert sich die Distanz, nicht nur zwischen den Figuren, sondern auch zwischen den Schauspielern und dem Publikum. Da verlässt z.B. Chéreau für einen Moment scheinbar seine Rolle des Dealers, setzt sich in die Publikumsränge und bietet einer Zuschauerin einen Schluck aus seiner Wasserflasche an. Ist der Zuschauer in der 1987er-Inszenierung bereits als eine Art Komplize in die Aufführung eingebunden,⁹⁴ so erinnert Theater hier endgültig an seinen rituellen Ursprung. Für Roland Barthes ist die überwundene Grenze zwischen der Bühne und den Rängen der Kern der „théâtralité“, mutmaßt er doch:

“On pourrait peut-être avancer que la théâtralité la plus forte se situe précisément dans cette transgression instable de l’espace scénique, dans ce débordement virtuel de la scène par la salle.” Barthes 1993:436

Chéreau gelingt nach diesem Prinzip mit der 1995er-Inszenierung, sowohl in der dargestellten Situation zwischen den Figuren, als auch in der Aufführungssituation zwischen Schauspielern und Publikum eine Nähe aufzubauen, die das Übliche übersteigt. Die Inszenierung konterkariert die diplomatische Wand zwischen den Figuren, die der Damentext beschreibt. Sie durchbricht zugleich auf einer Metaebene endgültig jene ‚vierte Wand‘ zwischen den Figuren und dem Publikum. Da sich beide Parteien in derselben undekorierten Halle befinden, gibt es keine optische Barriere, keinen Graben zwischen den Zuschauerrängen und der Bühne. Das entspricht Barthes‘ Vorstellung von einer “scène ouverte”, die er von der “scène fermée” wie folgt abgrenzt:

“La scène fermée n’est qu’une lanterne: ici c’est vous qui êtes dans l’ombre: ligoté sur votre fauteuil par l’argent ou au poulailler par votre pauvreté, de toutes les manières empoissé dans la technique, les lumières, le talent, la peinture, les

⁹⁴Vgl. Kap. 3.2.2 Das Publikum als Komplize

fausses soies et les rébus psychologiques, perdu dans votre nuit, vous percevrez loin devant vous un monde céleste et prestigieux, dont vous êtes constitutivement exclu, et que vous ne pouvez que lécher du regard. La scène ouverte, c'est autre chose, c'est le champ de l'aruspice, c'est vous qui êtes prêtre, devin, maître des destins, c'est vous qui tracez dans tout cet espace possible, le champ de votre interrogation." Barthes 1993:394

Durch die privilegierte Position des Publikums erhält der Darsteller gleichfalls die Möglichkeit, dem Zuschauer nicht nur etwas vorzuspielen, sondern mit ihm auch Kontakt aufzunehmen und ihn ‚anzuspielen‘. Pavis beschreibt die Art, in welcher das Publikum am Spiel teilhat und in die Inszenierung eingebunden werden kann:

„Certes, le spectateur empirique reste assis dans son fauteuil, mais il faut aussi l'imaginer, sur scène ou dans le texte, comme un des acteurs de l'énonciation scénique, interpellé explicitement ou implicitement dans un espace et un temps concrets. Il devient alors un partenaire du jeu pour l'acteur, coopérant activement à la construction du sens.“ Pavis 2000:45

Begegnung und Kommunikation lassen sich folglich in diesem Theaterraum von 1995 auch auf der Vermittlungs- und Rezeptionsebene als Thema verhandeln. Das ist bei der Lektüre des Dramentexts nicht möglich. Das Stück führt vor, wie ein anonymes Aufeinandertreffen zweier Menschen zu einer persönlichen Auseinandersetzung mit dem Anderen wird. Diese besondere Art der „Face-to-face-Situation“⁹⁵ reizt und irritiert den Rezipienten, weil sie an der Grenze zwischen Persönlichkeit und Anonymität verläuft. Dabei irritiert und fasziniert der Dealer den Zuschauer in der Aufführung letztendlich ebenso wie den Client.

Die fiktionale Situation der Begegnung wird auf der Kommunikationsebene, d.h. vermittelt durch die Inszenierung reproduziert. Laut Müller sollte man diese scheinbar bekannten Situationen, wie jene der anonymen Begegnung, bei einer Analyse als Grundelemente herausarbeiten. Er nennt den Idealfall, wenn er erläutert, wie sie sowohl inhaltlich als auch strukturell präsentiert werden.

⁹⁵Vgl. Müller 1981:168

„Situative *créances* bilden in einem doppelten Sinne die Voraussetzung für Produktion und Rezeption von Medientexten. Zum einen konstituieren sie den Rahmen der literarischen Kommunikationssituation, zum anderen werden sie in Medientexte integriert und bilden dort einen *stock* situativer Wissens Elemente, der sich aufgrund gattungs- und medienspezifischer Gegebenheiten und Strukturen von Text zu Text unterscheidet.“ Müller 1996:128f.

Hier wird klar: die reine Textlektüre von *Dans la solitude des champs de coton* vermittelt nur einen inhaltlichen Aspekt. Der Leser würde voraussichtlich nur die Gesprächsstrategien der beiden Figuren beobachten. Damit er aber die irritierende Situation, in der sich der Client befindet, nachvollziehen kann, bedarf es der Bühne als einem die Kommunikation erweiternden Kanal. Indem sich Darsteller und Zuschauer in der Inszenierung von 1995 im selben Raum befinden, ohne durch eine ideelle Barriere voneinander abgegrenzt zu sein, entsteht eine Intimität zwischen beiden Parteien. Pavis erläutert, wie dann der Zuschauer mit dem Schauspieler zusammenarbeiten kann. Er schreibt,

„le spectateur admettra avec plaisir que le personnage le prenne pour un partenaire à l'intérieur du monde fictionnel: L'apostrophe ne sera alors qu'une convention de jeu, un égard que le spectateur manifeste vis-à-vis de cet acteur qui le prend pour un autre, pour un des siens. [...] Mais ce qu'on ne perçoit pas toujours, ce sont les glissements entre l'interpellation fictionnelle fait à un personnage (que l'acteur feint parfois de confondre avec un spectateur réel) et l'interpellation réelle, politique, qui s'en prend aux spectateurs en tant que citoyens.“ Pavis 2000:49

Eine solche Kooperation ist selbstverständlich bei den Verfilmungen beider Inszenierungen nicht möglich, da sich der Fernsehzuschauer nicht im selben Raum wie der Darsteller befindet. Wir werden im Folgenden sehen, wie sich stattdessen die räumlichen Situationen und Bühnenkonzeptionen beider Inszenierungen auf den Bildschirm übertragen.

3.5 Räume als Bildfläche

Unter dem Aspekt des Schauplatzes untersuche ich im folgenden den Übergang von den Theateraufführungen zu den Inszenierungsverfilmungen von *Dans la solitude des champs de coton*. Hierbei lassen sich, anders als beim Übergang vom Text zu

seiner Inszenierung, neben semiotischen und pragmatischen Aspekten auch phänomenologische und ästhetische heranziehen. Denn ein klarer Unterschied zwischen der Aufführung und dem Film ist ja der Verlust der dritten Dimension im Film. Das wirkt sich insbesondere darauf aus, wie man die Bühne auf dem Bildschirm bzw. der Leinwand wahrnimmt, verglichen mit dem Raumerlebnis im Theatersaal.

Hinzu kommt, dass der begrenzte Bildrahmen dem Film- und dem Fernsehzuschauer nicht erlaubt, das Geschehen auf der Bühne jederzeit selbständig zu überblicken. So fehlen ihm bisweilen entscheidende Orientierungspunkte in einer Kameraeinstellung, um den Bildausschnitt innerhalb des gesamten Bühnenbilds zu orten.

Ein Problem bei der Übertragung auf die Leinwand ist die arenenförmige Bühne. Die sogenannte Guckkastenbühne käme dem Bildschirm bzw. der Leinwand beim Film in ihrer quadratischen, frontalen Perspektive eher entgegen. Peduzzis für *Dans la solitude des champs de coton* entworfener Raum lässt sich in seiner Architektur hingegen keinesfalls einfach mit im Zuschauerraum platzierten Kameras auf den Fernseher als kleinerem ‚Guckkasten‘ übertragen. Die Organisation des Raums im Theater bezieht z. B. den Zuschauer mit ein, der andere Theaterbesucher ihm gegenüber, auf der anderen Seite des ‚Spielfeldes‘ sitzen sieht. Selbst wenn das Bühnenbild in der Verfilmung dasselbe bleibt, ist es im Fall von Chéreaus *Dans la solitude des champs de coton* semiotisch anders kodiert.

Ich habe oben erläutert, inwiefern sich die Bühnenbilder von 1987 und 1995 zwar gering, aber doch wirkungsvoll voneinander unterscheiden. Jacquot und Metge haben konsequenterweise ganz verschiedene Lösungen gefunden, die jeweilige Raumsituation für den Bildschirm einzufangen.

3.6 Verfilmung 1987

3.6.1 Die ‚vierte Wand‘ im Theater und im Kino

Wir haben gesehen, in Kap. 3.3 Inszenierung 1987, dass sich das Bühnenbild von 1987 von dem späteren durch sein sparsames aber entscheidendes Dekor unterscheidet. Da sind die wuchtigen

Container im Raum, der Theatersaal ist schwarz verhängt, und gegenüber von den Containern steht eine gebaute graue Wand als Kulisse, an die ein Ausgang grenzt.

Das Dekor umrahmt das Spiel. Eine Barriere, die ‚vierte Wand‘, baut sich zwischen Darstellern und Zuschauern auf. Die Figuren bewegen sich vollkommen in ihrer fiktionalen Welt. Das Publikum beobachtet ausschließlich, ohne in das Geschehen eingreifen zu können.

Anders als Metge, der das Theaterpublikum als Teil der Aufführung in seinen Film einbezieht, ersetzt Jacquot deshalb den Theaterzuschauer durch den Zuschauer vor dem Fernseher bzw. im Kino. Denn zwischen der Bühne mit dem Dekor als Zeichenträger und dem Zuschauerraum im Theatersaal besteht bereits eine Barriere, die Jacquot bei der Filmversion nun stattdessen zwischen der Bühne und dem Filmzuschauer zieht. Die Publikumsränge, durch deren Mitte sich im Theatersaal die Bühne des Dealers und des Client zieht, sind im Film verschwunden die Theaterzuschauer damit komplett vom Filmzuschauer ersetzt.

3.6.2 Vom Theatersaal zum unübersehbaren Schauplatz

Der Film- bzw. Fernsehzuschauer sieht keine Ränge, wie der Theaterzuschauer gegenüber von seinem Platz. An ihrer Stelle blickt man in der Filmfassung in einen dunklen Raum, dessen Tiefe sich nicht erschließen lässt. Die markante Raumaufteilung mit der vermeintlichen länglichen Straße bzw. dem Spielfeld im sportlichen Sinn ist im Film aufgelöst. Die *créance* einer sportlichen Begegnung, welche die Bühnenaufführung beim Betrachter als Assoziation hervorruft, gibt Jacquots Film nicht wieder. Über diese *créance* sowie den Eindruck einer Straße, den Peduzzis Bühnenbild im Theatersaal andeutet, lagert sich in dem Film durch die neue Raumorganisation im Studio die Illusion eines unübersehbaren Platzes. Während das Theaterpublikum die räumliche Situation weitgehend überblickt, verliert der Filmzuschauer die Orientierung. André Bazin sieht darin einen zentralen Auftrag an die Filmversion einer Theaterinszenierung: Während der Theatersaal ein begrenzter Raum ist, auf den sich das Spiel ausrichte, sei die Leinwand ja stets

das Fenster zu einer unendlichen diegetischen Welt. André Bazin meint,

„le problème esthétique primordial, dans la question du théâtre filmé, est bien celui du décor. La gageure que doit tenir le metteur en scène est celle de la reconversion d'un espace orienté vers la seule dimension intérieure, du lieu clos et conventionnel du jeu théâtral en une fenêtre sur le monde.“
Bazin 1994:165

Dem entsprechend präsentiert sich auch der Schauplatz von *Dans la solitude des champs de coton* in Jacquots Film wie der Teil eines eigenen Universums. Der vermeintliche Bühnenraum wirkt unendlich tief. Eingrenzungen sind im Film nicht erkennbar. Die Container stehen vor einem nebligen Hintergrund. Auch dort ist nicht zu sehen, wohin es dahinter geht. Die Figuren treten scheinbar aus dem Nichts auf: der Dealer zeichnet sich neben den Containern plötzlich im Nebel ab. Der Client stürzt aus einer schwarzen Nische neben der grauen Wand plötzlich in die Szene hinein. Diese Nische entpuppt sich in der Inszenierung als einzige Passage für Auf- und Abgänge. Der Schauplatz, der im Film so wenig übersichtlich ist, scheint demnach nur einen Ein- und Ausgang zu gewähren.

3.6.3 Zwischen Fläche und Raum

Die räumlichen Bezugspunkte sind aufgelöst. Stattdessen integriert jede einzelne Einstellung in Jacquots Film die Dekorelemente der Bühne als Oberfläche in ihre Bildkomposition. Das bedeutet, dass die Figuren jeweils vor einem anderen Hintergrund stehen, der aber, anstatt als dreidimensionales räumliches Element als zweidimensionaler Theaterprospekt erscheint. Als Hintergründe gibt es die erwähnte graue Wand, den schwarzen Grund, vor dem sich im Theatersaal Zuschauerränge befinden, sowie die Container, die sich aufgrund ihrer enormen Größe ebenfalls wie eine Wand hinter den Figuren errichten. Diese Hintergründe wechseln sich im Verlauf des Films ab, wo sie im Theatersaal alle drei konstant präsent sind.

Der Filmzuschauer sieht ein zweidimensionales Phänomen. Es ist insofern irritierend, als er die dritte Dimension mitdenken möchte. Deshalb bezeichnet Paech diese Optik mit Bezug auf das Beispiel der ‚Rubinschen Vase‘ als ‚Zwischenbild‘ und erläutert:

„Einerseits liegt das Zwischenbild hier als graphische Flächenkomposition vor, andererseits verweist die reine Oberflächengestaltung auch auf den virtuellen Aspekt eines räumlichen Effekts im Zwischenbild.“ Paech 1994:164

Spielmann vergleicht es ihrerseits mit dem Kippbild, jenem optischen Spielzeug, das je nach dem Blickwinkel der oder des Betrachtenden eine von mehreren Bildvarianten zeigt. Sie führt aus:

„In der Übertragung auf die Darstellungsebene eines Films kann die Figuration eines Kippbildes so aussehen, daß kompositorisch abwechselnd eine flächige oder eine räumliche Gestaltungsform des Bildfeldes hervortritt, so daß das Wahrnehmungsbild zwischen beiden Ebenen wechselt. Das räumliche Differenzkonzept im Zwischenbild kommt mit solchen Inszenierungsformen zum Ausdruck, welche eine oszillierende Präsenz zwischen der faktischen Flächigkeit des Filmbildes und seiner dreidimensionalen Wirkung herstellen. [...] Eine visuelle Konstruktion, die in der Lage ist, den paradoxen Ort des Doppelbildes in einem Film wiederzugeben, weist folglich eine Funktionsweise auf, bei der solche Filmbilder, deren Komposition die Flächenwirkung des Bildes unterstreicht, mit anderen korreliert werden, die den Wahrnehmungseffekt des plastischen Bildraumes hervorheben.“ Spielmann 1998:118

Im allgemeinen ist dieses Phänomen „einer ständigen Kippbewegung zwischen illusionistischer Raumwirkung und faktischer Zweidimensionalität“ (Spielmann 1998:119) ein Teil der Problematik beim Theaterfilm, wenn er eine Theaterinszenierung unzufriedenstellend wiedergibt. Das Bühnenbild ist für ein dreidimensionales Raumerlebnis entworfen. Darin unterscheidet es sich von einer Spielfilmkulisse, die von vornherein für das Kamerabild hergerichtet wird.⁹⁶ Der Film- und Fernsehzuschauer stellt sich nun den Raum vor, den der Theaterzuschauer sieht. Er nimmt aber zugleich das Filmbild als Fläche wahr. Die Kulissen, vor denen die Figuren auftreten, wirken auf dem Bildschirm bzw. der Leinwand grafisch schematisiert.

Spielmann ordnet diese Erscheinung zwischen Zwei- und

⁹⁶Das Problem des ‚Kippbildes‘ tritt im Spielfilm seltener auf, weil der Regisseur und der Kameramann für die Kamera-Einstellungen bereits entweder den Raum als flächiges Bild in Szene setzen oder Räumlichkeit durch unterschiedliche Tiefenschärfen oder eine kompositorische Betonung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund erzeugen.

Dreidimensionalität aber den ‚Differenzqualitäten‘ zu, die bei intermedialen Kopplungen auftreten. Sie werde zu einer ästhetischen Ausdrucksform, indem sie „Strukturmerkmale der Medialisierung“ zutage fördere (Spielmann 1998:121). Auch bei Jacquots *Dans la solitude des champs de coton* changiert das Bühnenbild auf dem Bildschirm als ein Hintergrund zwischen Zwei- und Dreidimensionalität und erscheint mal als Teil eines fiktiven Schauplatzes, mal als Theaterprospekt. Diese erweiterte Erscheinungsform der Bühnenbildelemente lässt sich auf der Ebene der Wahrnehmung mit der intermedialen Kategorie der Ausfächerung benennen.

3.6.4 Hintergründe mit Bedeutung aufladen

In Jacquots Film lässt sich das beschriebene Phänomen gemäß dem Spielmannschen Konzept als sinnvolles Prinzip werten. Die Elemente des Bühnenbildes verlieren auf dem Bildschirm ihre dritte Dimension. Während sie im Theatersaal eine naturalistische Dekoration abgeben, erscheinen sie auf dem Bildschirm flächig, schematisch und wie Theaterprospekte. Sie stellen den Dealer vor die Container als ‚seiner‘ Kulisse und den Client vor die seiner Position entsprechende graue Wand neben dem Ausgang. Schon in der Theateraufführung lassen sich diese Elemente des Bühnenbildes den Figuren zuordnen.⁹⁷ Doch während der Dealer und der Client im Theatersaal die meiste Zeit über gleichzeitig und im gesamten Bühnenraum wahrgenommen werden, isolieren die Kameraeinstellungen in Jacquots Film sie jeweils vor dem ihnen zugehörigen Hintergrund. Der Filmzuschauer bringt die Figuren dadurch mit den Bühnenbildkomponenten als Symbolen stärker in Verbindung.

Diesem Prinzip widerspricht auch nicht die Tatsache, dass beide Figuren ihre Positionen im Laufe der Aufführung mehrmals tauschen. Schließlich übernehmen sie auch ihre Rollen eines Dealers und eines Clients nur jeweils vorübergehend als Unterscheidungsmerkmal. Der Dealer sagt: “la seule frontière qui

⁹⁷Vgl. Kap. 3.3.2 Dekorelemente als Zufluchtsorte

existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine [...]. C'est pourquoi j'emprunte provisoirement l'humilité et je vous prête l'arrogance, afin que l'on nous distingue l'un de l'autre“ (S. 11).

Wofür stehen aber die Hintergründe, insbesondere die Container und die Mauer nebst Ausgang?

Die Container sind das Herz des Ortes, wo der Dealer und der Client aufeinandertreffen. Die Wand deutet demgegenüber auf den Ausgang hin. Die Figur, die bei den Containern steht, dominiert das Gebiet und damit auch die Situation. Sie ist in demselben Augenblick der anderen überlegen. Letztere signalisiert Fluchtbereitschaft, wenn sie vor der Wand steht.

Im Verlauf des Stücks tauschen der Dealer und der Client mehrmals ihre Positionen vor diesen Bühnenbildelementen aus. Zunächst sehen wir den Dealer bei den Containern, wenn er sich offensiv dem Kunden nähert, „malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre“ (S. 9). Etwas später drückt sich der Dealer jedoch schon vor der grauen Wand herum und bittet unterwürfiger: „dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir, et je vous la fournirai doucement, presque respectueusement“ (S. 12).

Der Client scheint bei seinem ersten Auftritt auf die Szene geworfen zu werden. Er stürzt vor die Container und wendet die Avancen des Dealers ab. Er glaubt aufgrund des Milieus, aus dem er komme und in das er wieder zurückzukehren gedenkt, Herr der Lage zu sein: „je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs et je veux ignorer les accidents de mon parcours. J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi“ (S. 13). Der Dealer, immer noch vor der Wand, gibt klein bei: „J'évite les ascenseurs comme un chien évite l'eau.“ (S. 16) Der anfängliche Aggressor ist in die Defensive geraten. Die Figuren glauben, allen Gefahren des Lebens trotzen zu können. Und doch bringt sie schon etwas scheinbar Nichtiges wie der Blick eines Anderen aus dem Gleichgewicht.

Im weiteren Verlauf des Stücks übernimmt der Client diese defensive Position vor der Wand, nahe dem Ausgang. Er fühlt sich von der Zuneigung bedroht, die ihm der Dealer entgegenbringt, und

betont: „Je ne suis pas venu en ce lieu pour trouver de la douceur; la douceur fait le détail, elle attaque par morceaux, elle dépèce les forces comme un cadavre en salle de médecine.“ (S. 40)

Die Positionen wechseln noch mehrmals bei der Aufführung. Die Figur in der Defensive steht jeweils vor der Wand, diejenige in der Offensive vor den Containern. Beide Bühnenelemente unterstreichen in der Verfilmung als Bildhintergründe das jeweils aktuelle Machtverhältnis zwischen den Figuren. Dieses Prinzip ist in der Theaterinszenierung schon angelegt. Es wird aber durch die Perspektiven und Kadrierungen im Film erst offensichtlich und kann deshalb beim intermedialen Transfer von der Bühne zum Bildschirm als Ausfächerung gewertet werden.

Wie die Kameraeinstellung den Zusammenhang zwischen der Position der Figuren vor einem Bühnenelement und ihrem Verhältnis zueinander offenlegt, zeigt folgendes, etwas ausführlicher erläuterte Beispiel:

Der Client erscheint nah im Bild. Er steht vor der Wand, nahe bei der dunklen Nische als Ausgang. Dabei schildert er eine Möglichkeit, die aber real nicht eingetreten sei:

„Et si - par hypothèse - j'avouais que je n'avais usé de l'arrogance - sans goût - que parce que vous m'avez prié d'en user lorsque vous vous êtes approché de moi pour quelque dessein que je ne devine pas encore [...] et qui me retient cependant ici? si par hypothèse je vous disais que ce qui me retient ici était l'incertitude où je suis de vos desseins, et l'intérêt que j'y prends?“ (S. 42)

Der Client mutmaßt, er habe sich dem Dealer genähert, möglicherweise mit klopfendem Herzen, „mesurant tranquillement la mollesse du rythme de mon sang dans mes veines“ (S. 43). Die Kamera bleibt während dieses insgesamt längeren Monologs durchgehend auf der Nahaufnahme des Client. Erst gegen Ende der Rede fährt sie langsam zurück. Er ist nun in einer Halbtotalen zu sehen. Von links erscheint im Bildrahmen der Schatten des Dealers auf der Wand neben dem Client und schließlich, wobei die Kamera weiter zurückfährt, der Dealer selbst. Der Client spricht indessen folgende Worte:

„lentement peut-être, mais plein d'espérance, dépouillé de désir formulable, prêt à me satisfaire de ce qu'on me proposerait, parce que, quoi qu'on me proposât, ç'aurait été

comme le sillon d'un champ trop longtemps stérile par abandon, il ne fait pas de différence entre les graines lorsqu'elles tombent sur lui; prêt à me satisfaire de tout, dans l'étrangeté de notre approche, de loin j'aurais cru que vous vous approchiez de moi, de loin j'aurais eu l'impression que vous me regardiez"(S. 43)

Innerhalb unserer Koordinaten, d.h. zwischen den Überlegenheit symbolisierenden Containern und der grauen Wand beim Fluchtweg bedeutet diese Passage, visuell aufgefächert durch die Inszenierung von Chéreau und die filmische Auflösung von Jacquot, einen Moment, in dem sowohl der Dealer als auch der Client ihre Machtposition aufgeben und in die Defensive gehen. Die Bildsprache ist dabei sehr feinsinnig. Denn der Client kündigt durch seine Position vor dem Ausgang zunächst an, den Ort zu verlassen. Die Kamera fährt von der Nahaufnahme auf den Client so weit zurück, dass im Bildrahmen zunächst der Schatten des Dealers auf der grauen Wand und dann dieser selbst erscheint. Er wird in den Bildrahmen eingefahren. Damit zeigt die Kamera nun beide Figuren gemeinsam im selben Bildkader vor der grauen Wand, in der Raumposition, welche die Defensive signalisiert.

Die Passage ist beispielhaft für das Prinzip der Ausfächerung: Der Film und die Inszenierung erweitern den im Dramentext von den Figuren sachlich gehaltenen Dialog um den Blickwinkel auf ihre defensive Position und ihre Annäherung. Die Figurenrede beschreibt eine rationale und philosophisch anmutende Rede. Der Client spielt lediglich einen Fall durch. Die Theaterinszenierung zeigt aber durch die Position des Clients bei der Wand und vor dem Ausgang, dass er jetzt gegenüber dem Dealer beinahe kapituliert. Er gibt klein bei, indem er die Möglichkeit in den Raum stellt, ein „désir“ zu hegen. Seine „hypothèse“ ist in der Theateraufführung kein philosophisches Modell mehr, sondern die einzige Art, mit welcher sich der Client um ein Zugeständnis herumwinden kann. Der Film von Jacquot suggeriert darüber hinaus eine gleichzeitige Annäherung zwischen dem Client und dem Dealer, indem er zunächst den Client allein im Bild zeigt, dann aber durch die Kamerarückfahrt und Öffnung des Bildrahmens den Schatten des Dealers auf der Wand und schließlich auch den Dealer selbst in das Bild einführt.

Semiotisch bewirkt der intermediale Transfer vom Buch zur Bühne

und zum Bildschirm also eine Vervielfachung der Codes. Konfigurationen und Bezüge lassen sich intermedial feiner und vielschichtiger darstellen.

Ästhetisch bedeutet der Transfer von der Bühne zum Bildschirm eine Schematisierung und damit auch eine Vereinfachung. Die Container und die Wand werden als Hintergründe filmisch gezielt eingesetzt, um die Stellungen der Personen und ihr Verhältnis zueinander zu verdeutlichen, ohne einen Anspruch auf Realismus zu hegen. Während Peduzzi für die Theaterinszenierung echte Container auf die Bühne stellt, ähneln sie auf der zweidimensionalen Bildfläche des Films Wänden oder Theaterprospekten. Doch gerade die Schematisierung schließt den Kreis zur Textstrategie von *Dans la solitude des champs de coton*. Der Text verweigert sich bei den kargen Anweisungen zum Schauplatz einem mimetischen Prinzip. Ein Zustand wird beschrieben, aber keine Geschichte erzählt. Das Drama kreist um die wechselnde Dominanzrelation zwischen den Figuren. Synchron zeigen im Film dazu die Hintergründe, vor denen die Personen stehen, nicht nur deren jeweilige Position im Bühnenraum an, sondern auch den Stand ihres Verhältnisses zueinander.

Zwar spricht man dem Film im allgemeinen zu, realitätsgetreuer abbilden zu können. Doch kann bei der Verfilmung einer Theaterinszenierung seine Qualität gerade darin bestehen, jegliche beanspruchte illusionistische Wirkung des Bühnenbilds aufzuheben. Was Pavis an Peter Brooks Verfilmung von dessen Marat/Sade-Inszenierung beobachtet, gilt auch für Jacquots Film *Dans la solitude des champs de coton*: „Le profilmique a été travaillé en vue d’une abstraction, d’une réduction, d’une stylisation qui a transformé le lieu concret en une «autre scène», en un lieu symbolique de l’imaginaire.“ Pavis 1996:107. Jacquots Film abstrahiert den Raum, indem seine gezielte Bildkomposition ihrerseits die Elemente des Bühnenbilds inszeniert. Sie hebt einzelne hervor und belässt andere außerhalb des Bildrahmens. Renato Bertas Kameraführung verbindet Darsteller mit Elementen der Szenografie und macht mit dieser Symbolik psychologische Bezugfelder zwischen den Figuren sichtbar. Der Filmregisseur lässt den Zuschauer vor dem Bildschirm dadurch das Bühnengeschehen mit einem akzentuierten Blickwinkel

sehen. Jacquot 1993:40 bezeichnet sich selbst als „documentariste“, der Gesten, Mimik, Licht und alles andere, was eine Inszenierung ausmacht, dokumentiere. In der Aussage klingt falsche Bescheidenheit mit. Denn tatsächlich lässt sich bei den gezielten Kameraperspektiven auf die Personen vor gewählten Elementen des Bühnenbildes seine subjektive Sicht auf die Textvorlage und die Inszenierung erkennen.

3.7 Verfilmung 1995

Die bei Jacquot ermittelte intermediale Kategorie der Ausfächerung tritt in dieser Form bei Metges Film nicht auf. Das Bühnenbild der Inszenierung von 1995 erfordert eine andere Herangehensweise an die Verfilmung. Hier existieren keine Dekorelemente, die wie bei der Verfilmung von 1987 aussagekräftig im Bildrahmen arrangiert werden könnten.

Metge dokumentiert infolgedessen in seiner Verfilmung weniger die Theaterinszenierung als die Aufführungssituation. Er bezieht die Zuschauer in seinen Film ein. Er zeigt die Spontaneität des Ereignisses und den Kontakt zwischen Schauspielern und Publikum. Peter Zadek hat in die Fernsehfassung seiner Inszenierung der Fallada-Revue *Kleiner Mann, was nun?* von 1973 zusätzlich Aufführungsszenen aus dem Theatersaal aufgenommen, obwohl sie ursprünglich wie Jacquots *Dans la solitude des champs de coton*-Film ganz im Studio verfilmt werden sollte. Stephan Becker erklärt den dadurch erzielten Effekt, den auch Metge mit seinem Film erreicht:

„Die Mitschnitte im Theater sollten dabei der Vermittlung der ‚Unmittelbarkeit‘ des Bühnenereignisses für den Fernsehzuschauer dienen. Durch die Übernahme des Geschehens im Zuschauerraum, die die Interaktion zwischen Darstellern und Publikum zeigte, wurde der Theaterzuschauer nicht nur Teil der Fernsehfassung, sondern auch zum unmittelbaren Beobachter des Ereignisses für das Fernsehpublikum beim Medienwechsel - der theatrale Rahmen blieb in der Fernsehfassung präsent.“ Becker 1996:107

Der Art des Theatersaals, in dem Chéreau seine 1995er-Inszenierung von *Dans la solitude des champs de coton* zeigt, legt eine solche Verfilmung nahe, welche die Reaktion der Theaterzuschauer in das Geschehen integriert. Peduzzi hat diesmal

einen Bühnenraum entworfen, dessen einzige Elemente die ins Spiel einbezogenen Zuschauerränge sind. Ich habe oben (Kap.3.2 Grundriss für beide Inszenierungen) ihre Anordnung erläutert: Die ansteigenden Ränge stehen einander gegenüber und relativ nah beisammen. Dazwischen liegt die Spielfläche. Doch während der Zuschauer im Theatersaal seinen Blick hauptsächlich auf diese Bühne richtet, betrachtet der Film- bzw. Fernsehzuschauer zugleich von seiner Warte aus auf dem Bildschirm die Theaterzuschauer. Letztere werden im Film innerhalb der Einstellungen oftmals zu einer der Bühne gleichwertigen Bildkomponente. Die Illusion eines Treffens vom Dealer und dem Client auf einer Straße oder deren Schlagabtausch auf einem Spielfeld löst sich im Film auf. Der Zuschauer vor dem Bildschirm fokussiert nicht die Spielfläche, sondern betrachtet von einer Metaebene aus das gesamte Spektakel, inklusive der Theaterzuschauer auf den Rängen und ihrer Reaktionen. Metges Film dokumentiert auf diese Weise die Aufführungssituation in ihrer Lebendigkeit.

Während Jacquot in seinem Film die Kulissen der Inszenierung von 1987 hervorhebt, beschreiben also die Aufnahmen von Metges Film in der 1995er-Inszenierung, wie der gesamte Theatersaal räumlich organisiert ist.

Auf der Ebene der Wahrnehmung lagert sich über die Perspektive des Theaterzuschauers jene des Fernsehzuschauers.

4. Licht und Atmosphäre

4.1 Damentext

Neben dem Schauplatz spielt das Licht, in das dieser getaucht ist, in *Dans la solitude des champs de coton* eine wichtige Rolle. Das gilt übrigens für alle Stücke von Koltès. "Au théâtre, la lumière est vitale...Je pense que l'heure est un repère important; nous ne sommes pas pareils le matin et le soir", meint Koltès selbst zu seinem dramatischen Werk (Koltès 1988a:108). Den Lichtstimmungen in seinem Werk spricht auch Voß eine besondere Autonomie zu.⁹⁸

⁹⁸Vgl. Voß 1993:96

4.1.1 Lichtstimmung als Metapher

Im Stücktext von *Dans la solitude des champs de coton* sind die Angaben zu Lichtstimmungen jedoch ebenso vage wie diejenigen zum Schauplatz. So erinnern sich der Dealer und der Client im Verlauf ihres Gesprächs jeweils anders an die Lichtstimmung, in der sie zuerst aufeinandertrafen. Dem Client erscheint sie rückwirkend immer dunkler.

Er habe den Client zur Dämmerstunde getroffen, „l’heure du crépuscule“ (S. 22), sagt der Dealer zunächst. Dem Client ist es laut eigener Aussage aber noch zu hell gewesen: „Il aurait d’ailleurs fallu que l’obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage“ (S. 14). Doch dessen Erinnerung ändert sich im Verlauf des Gesprächs. Der Client spricht dann von der nächtlichen Dunkelheit, in der er vom Dealer angehalten worden sei. „Témoignez pour moi que je ne me suis pas plu dans l’obscurité où vous m’avez arrêté [...], que je ne me suis pas glissé dans l’obscurité comme un voleur de mon plein gré et avec des intentions illicites“, bittet der Client (S. 34). Er findet diese Stimmung jetzt beinahe zum Fürchten, „dans la nuit, dans l’obscurité si profonde qu’elle demande trop de temps pour qu’on s’y habitue“ (S. 61). Diese Entwicklung in der Beschreibung des Lichts verweist auf seine metaphorische Bedeutung. Es spiegelt den Verlauf wider, wonach die Begegnung mit dem Dealer vor allem dem Client immer unheimlicher wird.

Das Licht polarisiert in *Dans la solitude des champs de coton* die Figuren. Dem Dealer werden dunkle Attribute zugeschrieben. Was im Dunkeln liegt, ähnelt seinem Revier. Der Client fühlt sich zum hellen Licht hingezogen, selbst wenn es nur elektrisch ist.⁹⁹ Den

⁹⁹Vgl. der Dealer: „je vois votre désir comme on voit une lumière qui s’allume, à une fenêtre tout en haut d’un immeuble dans le crépuscule; je m’approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière“(S. 10), der Client: „je ne connais aucun crépuscule [...]. J’allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas“(S. 13), der Client über den Dealer: „c’est de ces mystères et de cette obscurité qui sont vôtres qu’est issue la règle“(S. 25), und noch einmal der Client: „Témoignez pour moi que je ne me suis pas plus dans l’obscurité où

Dialog prägen hell und dunkel konnotierte Begriffe. Sie reihen sich in die Serie von Oppositionen ein, die das Gespräch durchziehen, um gleichfalls von den Dialogpartnern aufgelöst zu werden. Die Figuren errichten in ihrer Rede Gegensätze zwischen sich und dem Anderen, „avec un sens de la dialectique à la Hegel“, so Pavis (1989:85. Freund weist auf das zentrale Prinzip hin, das gerade in *Dans la solitude des champs de coton* Gültigkeit habe: „Das Aufzeigen von Konfliktsituationen ist ein wesentlicher Schritt auf dem Weg zur Überwindung der Paradigmen und steht damit im Zentrum der Koltès'schen Theaterkonzeption“ Freund 1999:97. Deshalb sei das Dämmerlicht, in dem der Client auf den Dealer trifft, eine „neutralisation précieuse“ im Sinne von Barthes.¹⁰⁰ Demnach würde sich im Dämmerlicht ähneln, was bei Helligkeit gegensätzlich erscheine.

Tatsächlich verhält sich die Entwicklung hier aber gerade gegenläufig, von der Barthes'schen *neutralisation* zur Opposition: Der Dealer und der Client bezeichnen das Licht, in dem sie sich treffen, zunächst als Dämmerlicht (s.o.). Der Ort scheint insofern auch der *neutralisation* zu entsprechen und ist ein „espace neutre“ im Sinne des Eingangstexts zu *Dans la solitude des champs de coton* (S. 7). Die Oppositionen zwischen den Figuren werden erst im Gespräch heraufbeschworen. Was er anfangs als Dämmerung empfindet, erscheint dem Client im Verlauf des Gesprächs rückblickend als enorme Dunkelheit. Denn während er zu Beginn noch glaubt, das dunkle Reich des Dealers umgehen zu können, kann er sich ihm am Ende nicht mehr entziehen.

4.1.2 Transzendenz des Banalen

Begriffe wie „l'étrangeté de l'heure“ (S. 42), „le désert de cette heure“ (S. 48) und „l'infinie solitude de cette heure“ (S. 52) sind

test

vous m'avez arrêté [...]; témoignez que j'ai appelé la lumière, que je ne me suis pas glissé dans l'obscurité [...], de mon plein gré [...], mais que j'y ai été surpris et que j'ai crié, comme un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint.” (S. 34)

¹⁰⁰Vgl. Barthes 1979:33

sicherlich keine anheimelnden Attribute für die Stunde, zu der die Begegnung zwischen dem Dealer und dem Client stattfindet. Sie verleihen der Situation etwas Undurchsichtiges. Sie unterstreichen die Atmosphäre, von welcher der Dealer behauptet, dass in ihr vieles möglich sei, was man am nächsten Morgen eher bereue, denn „le soir est le moment de l'oubli, de la confusion, du désir tant chauffé qu'il devient vapeur. Cependant le matin le ramasse comme un gros nuage au-dessus du lit“ (S. 43). „Vapeur“ steht hierbei nach Voß „für die Loslösung vom festen Boden der Tatsachen, die Verschleierung des Greifbaren und rational Erklärbaren.“ Voß 1993:98. Sie erklärt, warum die für Koltès' Werk typischen Lichtstimmungen eine surreale Atmosphäre geradezu beschwören:

„Durch die surrealen Elemente wird in die vertraut-banale Alltagswelt wiederum das «ganz andere» eingeführt. Indem die Gesetze von Zweckrationalismus und Wahrscheinlichkeit gebrochen werden, eröffnet sich ein Freiraum für Poesie und Phantasie. Die Aspekte der Welt und des Menschen, die Koltès für ernsthaft darstellenswert hält, verlangen nach einer Transzendierung der Normalität.“ (ebd.)

Demnach lässt sich *Dans la solitude des champs de coton* in eine Strömung einordnen, die Hans-Thies Lehmann unter den Begriff Hypernaturalismus fasst. Eine anscheinend banale Welt wird mit einer geheimnisvollen Aura aufgeladen.

„Das Unterste ist nicht, wie im Naturalismus, die Wahrheit, das Reale, das bloßzulegen ist, weil es ausgeblendet und verdrängt wurde. Das Unterste ist vielmehr das neue «Heilige», die eigentliche Wahrheit, das was Norm und Regel sprengt: Verausgabung in Droge, Verfall und Lächerlichkeit. Die Untat, die banal im spießigen Alltag sich zuträgt, nimmt den Stellenwert des «Anderen» ein, der Ausnahme, des Ungeheuren und Unerhörten, der Extase.“ Lehmann 1999:211

Lehmann verweist auf Jean-Pierre Sarrazac, der bereits 1981 den Terminus ‚hyper-naturalisme‘ für diese Tendenz verwendet. Sarrazac kritisiert dabei die Neigung von Autoren, in ihren Stücken sozial unten angesiedelte Schichten vorzuführen und zum exotistischen Kulturkonsum feilzubieten.¹⁰¹ Koltès' Werk ist in diesem Zusammenhang auch problematisch. Dessen vielzitierte ‚Randfiguren‘, die rätselhaften ‚outlaws‘, ziehen den in der Regel bürgerlichen Theaterbesucher in ihren Bann. Doch gerade *Dans la*

¹⁰¹Vgl. Sarrazac 1981:178

solitude des champs de coton spielt mit diesem Faszinosum und führt es ad absurdum. Denn was der Eingangstext vermuten lässt, löst der Dialog zwischen dem Dealer und dem Client ja nicht ein: Ihr vermeintlicher illegaler Deal stellt sich als der banale und doch komplizierte Versuch heraus, einander näher zu kommen, ohne emotional oder physisch verletzt zu werden. Es wird somit schließlich ein allgemein relevantes Thema verhandelt, das eben nicht nur Randfiguren betrifft, sondern auch den voyeuristischen Rezipienten selbst.

Die Lichtstimmung trägt dazu bei, den Dialog auf eine übergeordnete Ebene zu heben, die fern jeglicher Realität ist. Wiederholt auftretende Begriffe wie „obscurité“ (S. 14, 15, 25, 32, 34 und 61) und „ténèbres“ (S. 23, 24 und 25) bezeichnen zugleich die Dunkelheit, aber auch das Undurchsichtige, Unbegreifbare. Dem entsprechend lässt nicht nur seine poetische Sprache, sondern auch seine Lichtkonzeption Koltès' Werk für Bernard Desportes rätselhaft erscheinen:

„La lecture de l'œuvre de Koltès n'est pas sans provoquer le vertige: l'énonciation poétique de mythes et de symboles qui s'y succèdent en désordre telles des trouées de lumière brutale dans la nuit incohérente des situations masque, dévoie, dévie par vagues successives les tentatives éblouies ou désespérées de la logique ou de la raison.“ Desportes 1993:17

Es sind neben der Sprache die vorgesehene Tageszeit und das Licht, mit denen Koltès banalen Begebenheiten zwischen kleinen Leuten eine geheimnisvolle Aura verleiht und sie auf diese Weise erhöht. Dem entsprechend ist auch der Zustand in *Dans la solitude des champs de coton* ein Ausnahmezustand. Er sei abgeschlossen von der realen Welt, so Desportes:

„Hermétisme enfin de l'obscurité des lieux: pour marcher dans la nuit noire ou au cœur de la forêt, une habitude de l'œil est nécessaire. L'errance nocturne (noire) contraint dans un premier temps à l'inaccessibilité, elle interdit la «promenade»: la nuit est un abîme qu'il faut *vouloir* explorer. Hermétisme né de l'opacité des lieux, donc, mais aussi de l'imprécision du domaine.“ Desportes 1993:78

Auch der Ort in *Dans la solitude des champs de coton* ist schwer zugänglich und unwirtlich, zumal zu der Tageszeit. Umso mehr Aufmerksamkeit widmet der Rezipient der Begegnung zwischen den Figuren. Sowohl der Dealer als auch der Client erwähnen zahlreiche

Male im Stück die Tageszeit und den Schauplatz, meistens beides im selben Atemzug.¹⁰² Textimmanent wird also unterstrichen, dass es sich um eine aussergewöhnliche Situation handele, allein aufgrund des Ortes und der Tageszeit, zu welcher der Dealer und der Client zusammenkommen. Diese geben einen Rahmen vor, innerhalb dessen Verdrängtes und scheinbar Unmögliches passieren kann.

„De chaque ouvrage de Koltès naît ce sentiment de nuit qui inquiète et libère, oppresse et appelle, enferme et délivre - car si la nuit est ténèbre, solitude, mort, cette inconnue noire est également désir, ivresse et tentative.“ Desportes 1993:79

Da, wo sich der Dealer und der Client begegnen, reicht das Licht nicht hin. Das Halbdunkel weckt Hoffnungen. So schreibt Fatima Miloudi, „la lumière koltésienne appartient au monde «civilisé» et ne conte que la surface des choses. Que ce soit ou non au profit du héros, elle refuse son essence à la réalité, elle perpétue le règne de l'illusion.“ Miloudi 1998:116. Die dämmerige, nächtliche und damit geheimnisvolle Stimmung in *Dans la solitude des champs de coton* erlaubt, aus der banalen Begegnung, mit der beide Figuren vielleicht wirklich eingangs einen Deal bezwecken, ein Ereignis werden zu lassen, in dem sich der Dealer und der Client emotional verstricken. Aus der banalen Situation wird eine archetypische, in der man die Nähe des Anderen sucht, aber unfähig ist, sich mit ihm zu verständigen. Über die créance des Deals lagert sich die der affektiven Annäherung.

Wie lassen sich Lichtstimmungen, die im Text als Metapher funktionieren, auf der Bühne wiedergeben? Und kann der im Text angelegte Hyperrealismus als Atmosphäre szenisch umgesetzt werden? Fischer-Lichte nennt vier Faktoren, die das Licht kennzeichnen und sich in einer Theaterinszenierung semiotisch deuten lassen: Intensität, Farbe, Verteilung und Bewegung.¹⁰³ Im Hinblick auf diese Faktoren lassen sich auch die Lichtverhältnisse in den Chéreau-Inszenierungen von *Dans la solitude des champs de*

¹⁰²Im Stücktext S. 9, 13, 14, 15, 22, 24, 38, 42 und 52. Nur die Tageszeit: S. 12, 20, 22, 29, 48 und 59. Nur der Schauplatz: S. 32 und 40.

¹⁰³Vgl. Fischer 1988:156

coton beschreiben.

4.2. Inszenierung 1987

4.2.1 Künstliche Lichtwechsel

Der Raum ist in Chéreaus Inszenierung von 1987 in ein schwaches, bläuliches Licht getaucht. Dieses entspricht der im Text vorgegebenen Dämmerung, dem „crépuscule“ (S. 10) und der in Begriffe wie „obscurité“, „ténèbres“ und „vapeur“ gekleideten geheimnisvollen Stimmung.

Die Lichtstimmung ist hier ähnlich wie im Text variabel. Doch während sie im Text natürlich und von der Empfindung der Figuren abhängig ist, können letztere das künstliche Licht in der 1987er-Inszenierung an- und ausschalten:

Der Dealer geht, nachdem er den Saal betreten hat, noch während seiner ersten Replik zu den Containern, von wo aus er das Licht kurz aus- und wieder anschaltet. An diese Handlung schließt er die Worte an: „C'est pourquoi je m'approche de vous, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre“ (S. 9). Damit nähert er sich initiativ erstmals dem Client. Sowohl die Figurenrede als auch die Handlung des Dealers deuten darauf hin, dass er in dem Moment die gesamte Situation beherrscht. Der kurze Lichtwechsel ins Dunkle verweist im übertragenen Sinn auch auf die nächtliche Stunde, von der im zitierten Text die Rede ist. Indem das Licht aber nur vorübergehend, unnatürlich kurz ins Dunkle wechselt, ist es als Metapher zu verstehen. Es synchronisiert demnach die bildhafte Sprache der Figur. Diese hält sich nicht an naturalistische Darstellungen, sondern setzt die Beschreibung der vermeintlich natürlichen Lichtstimmung argumentativ ein. Ähnlich synchron verhält sich die darauf folgende Replik des Client zum Lichtwechsel. Bei seinen Worten „Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore“ (S. 14) erlischt das Licht noch einmal kurz, um anschließend sogleich wieder aufzuscheinen.

Die Synchronisierung von verbalem und visuellem Code ist bei beiden Beispielen redundant und kann auf den Zuschauer komisch wirken. Doch die unnatürlich kurze Verdunklung hebt noch einmal

die metaphorische Funktion des Lichts sowohl im Text als auch der Inszenierung hervor. Denn nicht jeder Leser erkennt sie sofort allein bei der Rezeption des schriftlichen Textes. Deshalb ist die Duplikation der Metapher als Stilmittel, visuell und verbal, hier sinnvoll.

4.2.2 Lichtzonen

Das Licht strahlt fast ausschließlich von der Containerseite auf die Bühne. Folglich ist der Teil des Raums dort heller als sein anderes Ende, wo sich die graue Wand mit dem dunklen Durchgang befindet. Zwischen diesen Hell- und Dunkelzonen ist ein fließender Übergang. Die unterschiedliche Lichtintensität deckt die Bandbreite ab, die dem Licht auch im Text beigemessen wird. Dort bezeichnet es der Dealer schon in seiner ersten Replik gleichermaßen als „crépuscule“ und „obscurité“ (S. 10). Die beiden Zonen wiederholen darüber hinaus auch die Polarisierung zwischen Hell und Dunkel, die der Text bereits vorgibt. Sie synchronisieren sie jedoch nicht vollends. Denn das Drama schreibt den Kontrast an den Figuren fest und bringt den Dealer mit allem Dunklen, den Client mit allem Hellen in Verbindung. So klar ist die Rollenverteilung in der Inszenierung jedoch nicht. Denn dann müsste sich der Dealer ja stets in der dunkleren und der Client in der helleren Zone aufhalten, was nicht zutrifft.

Stattdessen reproduziert die Lichtverteilung die Dominanzrelation zwischen dem Dealer und dem Client, die mehrmals im Verlauf des Stücks wechselt. Mit dem Begriff ‚Dominanzrelation‘ meine ich in diesem Kontext das variable Verhältnis zwischen den Figuren, wobei abwechselnd eine die andere bei der Verhandlung dominiert.¹⁰⁴ Bereits am Bühnenbild haben wir gesehen, dass die jeweils überlegene Figur in der Regel auf der Seite der gewaltigen Container steht, während die unterlegene sich in der Nähe des Ausgangs neben der Wand aufhält. Das Licht, das von den

¹⁰⁴Ich leite den Terminus von Pfister 1988:226f. ab, der den Begriff „Quantitative Dominanzrelation“ für die unterschiedliche Präsenz der Figuren auf der Bühne verwendet, die insbesondere durch den Redeanteil bestimmt ist.

Containern her auf die Bühne scheint, lässt von der Figur, die vor ihnen steht, kaum mehr als eine Silhouette erkennen. Sie wirft einen langen Schatten in die Richtung, wo die andere Person steht. Der Schatten lässt sich vektoriell deuten als Offensive seitens der Figur vor den Containern, oder als deren Zuneigung und Interesse, die sie an die vor der Wand stehende Figur richtet. Auf diese sind die Lichtstrahlen frontal gelenkt.

Die jeweilige Figur vor der Wand ist dem Licht ausgesetzt und damit auch dem Blick ihres Gegenübers. Der Blick ist ein elementares Motiv im Stück. Schließlich lösen die sich kreuzenden Blicke die Auseinandersetzung zwischen dem Client und dem Dealer anfänglich aus. Dem Blick misst auch Chéreaus Dramaturg Claude Stratz in *Dans la solitude des champs de coton* eine zentrale Bedeutung bei. Er sagt in einem Gespräch mit Benhamou: „C'est une pièce sur le regard [...]. Chacun des personnages existe par le regard de l'autre, est défini par l'image que l'autre lui renvoie.“ Benhamou 1995:o.P.¹⁰⁵ Das Gesehen-Werden führt in *Dans la solitude des champs de coton* den Konflikt herbei. Auch Freund fällt die Bedeutung des Blicks in den Stücken von Koltès auf:

„Durch das Vergessen-Werden wird den Personen eine Wunde zugefügt, ebenso wie durch das Gesehen-Werden. Es zerstört ihre Freiheit und reduziert sie auf den Status von Objekten. Die Suche nach einer Fluchtmöglichkeit entspringt dem Bedürfnis, seine Objektheit zu verbergen, um wieder zum Subjekt zu werden. Die Tragik liegt in der Unmöglichkeit, sich den Blicken der anderen zu entziehen und seine Identität unversehrt zu bewahren. Deshalb ist der Wunsch, unsichtbar zu sein, in allen Stücken präsent.“ Freund 1999:68

Diese Subjekt-Objekt-Konstellation und der Fluchtgedanke ist in *Dans la solitude des champs de coton* auch metaphorisch dargestellt. Der Client wendet sich an den Dealer und mutmaßt: „vous vous enfuiriez dans l'obscurité comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue“ (S. 15), sobald der Client einen Wunsch, ein „désir“, äußern würde. In der 1987er-Inszenierung scheint Chéreau als Darsteller des Dealers diese Metapher szenisch umzusetzen, indem er im Lichtschein an der

¹⁰⁵Vgl auch das Zitat von Bon in Kap.2.1.2 Zeit ohne Chronologie, wo es heißt, das Drama handele vom „instant d'un regard entre deux personnages, l'un immobile, l'autre qui traverse“ Bon 2000:47.

grauen Wand entlang eilt. Die Szene ist aber insofern nicht gelungen, als die gestische Darstellung der Metapher redundant wirkt, ähnlich wie der Lichtwechsel, wenn er mit der Lichtbeschreibung zusammenfällt (s.o., Kap. 4.2.1 Künstliche Lichtwechsel). Darüber hinaus ist die Metapher hier nicht vollkommen umgesetzt. Chéreau flüchtet als Dealer bei seinem Gang nicht ins Dunkel, sondern bleibt plötzlich mit dem Rücken zur Wand gepresst stehen, wie vom Licht ertappt. Er ähnelt in diesem Moment eher einer Katze, die im Scheinwerferlicht stehen bleibt, anstatt zu flüchten, und nicht einem Hund, von dem im Text die Rede ist. Diese Unschärfe lässt sich dahingehend deuten, dass der Text und die Inszenierung in jenem Moment zusammen das Hund-Katze-Motiv herstellen, das Chéreau laut eigenem Bekunden mit der Inszenierung zeigen will.¹⁰⁶ Diese Brechung zwischen dem Text und der Geste kann man als Gegenläufigkeit oder Effekt der Ausfächerung bezeichnen.

Interessant ist die beschriebene Szene im Zusammenhang mit der Lichtkonzeption, weil sie deutlich das Prinzip demonstriert, nach dem eine Figur im Lichtstrahl der anderen ausgeliefert zu sein scheint. Die Lichtkonzeption synchronisiert die im Text eher subtile Dominanzrelation zwischen den Figuren und macht sie sichtbar. Dabei ist die Sehende der Gesehenen überlegen.

4.3 Inszenierung 1995

4.3.1 Dämmerung und Hallenlicht

Die Bühne ist in Chéreaus *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierung von 1995 ähnlich wie in der 1987er-Inszenierung fast die gesamte Aufführung über in ein schwaches bläuliches Licht getaucht. Dieses ist allerdings jetzt gleichmäßig über den gesamten Raum verteilt. Zweimal ist diese dämmerige Atmosphäre

¹⁰⁶Chéreau ersetzt mit dem Hund-Katze-Motiv, für das er auch Koltès' Text *Si un chien rencontre un chat...* in das Programmheft von 1987 aufnimmt, laut eigenem Bekunden die Gegenüberstellung von einem ‚schwarzen‘ Dealer und einem ‚weißen‘ Client. Koltès fordert eine solche Besetzung, um einen unüberwindbaren Unterschied zwischen den Figuren sichtbar zu machen. Vgl. Chéreau 2001:23 und Bradby 1996:16f.

durchbrochen: zunächst wenn die Figuren ihre Reden unterbrechen und nach einer kurzen Pause für einige Minuten nach einer Choreografie tanzen,¹⁰⁷ und ein weiteres Mal während einer sehr kurzen Pause, die ich oben im Hinblick auf die angedeutete sportliche *créance* auch Auszeit nenne.¹⁰⁸ Während dieser Unterbrechungen wird ein helles, warmes Hallenlicht angeschaltet, wie in einer echten, theaterüblichen Pause. In dieser neuen Lichtstimmung stehen die darin stattfindenden Szenen isoliert, erhalten einen anderen Kontext und lassen sich einer anderen Wirklichkeitsebene zuordnen. Das gilt vor allem für die erste Unterbrechung, die von der Choreografie ausgefüllt ist und einem *intermède* oder Intermezzo gleichkommt. Während die Atmosphäre des dämmerigen Hypernaturalismus noch mimetisch einen abgeschiedenen Ort vermuten lässt, an dem die Figuren miteinander sprechen, verweist das Hallenlicht auf die Aufführungssituation, in der sich die Darsteller und das Publikum befinden. Von manchen Zuschauern wird dieser Lichtwechsel tatsächlich als Zeichen zur Pause gedeutet: sie verlassen den Saal, die Aufführung und die Inszenierung, von der sie doch selbst ein Teil sind.

Über die vom Damentext vorgegebene dämmerige Atmosphäre lagert sich in der 1995er-Inszenierung der Wechsel zwischen Bühnen- und Hallenlicht, der an die Aufführungssituation erinnert. Wie die künstlichen Lichtwechsel in der 1987er-Inszenierung verweist auch diese Beleuchtung auf die metaphorische Bedeutung des Lichts im Damentext von *Dans la solitude des champs de coton*.

¹⁰⁷Es ist der Moment, bevor der Client von der Möglichkeit spricht, er könne sich dem Dealer aufgrund einer diffusen Anziehungskraft genähert haben. Vgl. Textbuch S. 41: „Et si - par hypothèse - j'avouais que je n'avais usé de l'arrogance - sans goût - que parce que vous m'avez prié d'en user [...]. si par hypothèse je vous disais que ce qui me retient ici était l'incertitude où je suis de vos desseins, et l'intérêt que j'y prends?“

¹⁰⁸Vgl. Kap. 2.3.2 Eine sportliche Begegnung in drei Runden

4.3.2 Das Prinzip der Lichtkegel

In Chéreaus 1995er-Inszenierung polarisiert das Licht nicht mehr die Figuren wie in der vorigen Inszenierung. Der Dealer lässt sich hier keineswegs wie in der Textvorlage dem Dunkel und der Client der Helligkeit zuordnen. Das Licht verweist in der Aufführung auf keinen vermeintlichen Gegensatz zwischen den Figuren wie die Lichtbeschreibungen im Drama.¹⁰⁹

Stattdessen gründet die Inszenierung von 1995 auf einem Prinzip von Lichtkegeln, die manchmal eine, manchmal beide Figuren beleuchten, sowie gelegentlich den Mantel als zentrale Requisite. Die Personen werden in ihrem Lichtkegel als Zeichen von der Umgebung isoliert.¹¹⁰ Die so konzipierte Beleuchtung synchronisiert die Ambition, die auch beim Bühnenbild verfolgt wird: der Verzicht auf einen mimetischen Kontext, d.h. keine Darstellung der Handlung in einer Umgebung, die an eine Realität ausserhalb der Bühne erinnern könnte.¹¹¹ Stattdessen werden die beiden Figuren im Hier und Jetzt der Aufführung fokussiert.

Die intensiven Strahlen bilden auf dem Bühnenboden um den Dealer bzw. den Client einen hellen runden Fleck ab und folgen den Bewegungen der beiden Figuren. Der Raum mit der Bühne in der Mitte und den zu den Seiten hin ansteigenden Zuschauerrängen erlaubt, dass jeder Zuschauer die hellen Kreise auf dem Bühnenboden sieht und mit seinem Blick verfolgen kann.

4.3.2.1 Beleuchtung als Preisgabe

Die Lichtkegel beleuchten nicht immer beide Figuren gleichzeitig. Bisweilen steht eine der beiden unter einem Lichtstrahl, während die andere nur schemenhaft im Halbdunkel zu erkennen ist. Eine Figur kann sich so vor der anderen ins Zwielflicht zurückziehen. Andererseits scheint das Licht auf, wenn sich die Figur dem Dialog mit der anderen nicht mehr entziehen kann.

¹⁰⁹Vgl. Kap. 4.1.1 Lichtstimmung als Metapher

¹¹⁰Vgl. Fischer 1988:158

¹¹¹Vgl. Kap. 3.2.3 Vermeidung von Illusionen

Dementsprechend beleuchtet der erste Spot den Dealer, als er sich initiativ dem Client nähert.¹¹² Und auf den Client strahlt der erste Lichtkegel, als der Dealer ihn offen herausfordert: „Dites-moi donc, vierge mélancolique, en ce moment où grognent sourdement hommes et animaux, dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir..“ (S. 12). Nun gibt es für den Client kein Entkommen mehr.

Ein anderes Mal entfernt sich der Client während einer Rede des Dealers ins Halbdunkel. Er kehrt wieder zurück ins Licht, als der Dealer ihn unmittelbar mit den Worten anspricht: „Sachez donc que si je vous parle, à cette heure, ainsi, doucement, peut-être encore avec respect, ce n'est pas comme vous: par la force des choses, selon un langage qui vous fait reconnaître comme celui qui a peur“ (S. 20). Wenn die eine Figur der anderen ausgeliefert oder von ihr bloßgestellt wird, ist sie auch und vor allem deren Blick ausgesetzt. Der Lichtkegel über ihr verstärkt diesen Eindruck. Wenn die Inszenierung von 1987 das Gesehen-Werden durch die Konfiguration vorführt, indem jeweils eine der beiden Figuren vor der Wand frontal dem Lichtstrahl ausgesetzt ist (siehe Kap. 4.2.2 Lichtzonen), zeigt diese Inszenierung das Verhältnis zwischen dem Dealer und dem Client, indem sie in variabler Verteilung die Lichtkegel auf sie strahlen lässt.

Die sich kreuzenden Blicke lösen die Auseinandersetzung zwischen dem Client und dem Dealer aus. Die Lichtkegel, unter denen die Figuren mal sichtbar sind, um bald darauf wieder im Halbdunkel zu verschwinden und später erneut vom Licht preisgegeben zu werden, erheben diese Fatalität, gesehen zu werden und sich der Konfrontation mit dem Anderen stellen zu müssen, auf ihre Weise zum Thema. Es entsteht hier ein intermedialer Effekt der Ausfächerung beim Transfer des Texts auf die Bühne: Die im Text verankerte Idee des Blicks, mit dem einer die Schutzhülle des Anderen durchbricht, wiederholen und vervielfachen die Lichtkegel an zahlreichen Stellen der Aufführung.

¹¹² Vgl. S. 9: „C'est pourquoi je m'approche de vous...“

4.3.2.2 Schematische Verdichtung der „désirs“

Eine geeignete Grundlage, um den Einsatz der Lichtkegel in Chéreaus 1995er-Inszenierung im Hinblick auf die Illustration von Wünschen zu erläutern, bietet die von Pavis erläuterte Theorie der integrierten Semiotik. Sie distanziert sich von der statischen Zeichentheorie und deutet eine theatrale Aufführung vielmehr nach zwei Achsen: „L'axe du déplacement, ou de la métonymie“ und „l'axe de la condensation, de la métaphore“ Pavis 1996:287f. Hier wird der mimetische, realistische dem symbolischen, surrealistischen Anteil einer Inszenierung gegenübergestellt. Das Vektorenmodell geht auf Ideen aus der Psychoanalyse zurück. Gerade eine Theaterinszenierung bietet die Möglichkeit, auch Aspekte hervorzuheben, die auf der zweiten Achse dieses Modells angesiedelt sind. Die Lichtkegel in der *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierung von 1995 verdichten und illustrieren in symbolischen Anordnungen auf der Bühne kleinere und größere Wünsche, „désirs“, welche die Figuren implizit oder auch explizit in ihrer Rede äußern.

Der Einsatz des Lichts wird in der Aufführung stellenweise mit dem Text auf überdeutliche Weise intermedial synchronisiert: Beispielsweise wünscht sich der Client in seiner Rede bezüglich des Dealers: „Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage“ (S. 14). Der Darsteller in der Inszenierung unterstützt diese Worte gestisch mit einer wedelnd abwehrenden Handbewegung. Darauf erlischt der Lichtstrahl, der bis zu dem Moment noch auf den Dealer scheint und realisiert symbolisch den Wunsch des Client.

Die Lichtkegel strahlen so intensiv auf die einzelnen Figuren, dass sie auf dem Boden ein Muster beschreiben. Diese hellen Kreise folgen den Bewegungen der Figuren. Im folgenden Beispiel akzentuieren die Kreise dabei auf dem Bühnenboden nach dem Prinzip der Ausfächerung den Inhalt der Figurenrede:

Der Client sehnt sich danach, jegliche Kommunikation mit dem Dealer abbrechen zu können, wenn er sagt: „je ne veux être ni bon, ni méchant, ni frapper, ni être frappé, ni séduire, ni que vous tâchiez de me séduire.“ (S. 52) Der Client will sich vom Dealer abgrenzen, und doch deutet seine Aneinanderreihung von Oppositionen in der

Formulierung darauf hin, dass in dieser Begegnung jeder jederzeit die Rolle des Anderen übernehmen kann. Ob gut oder böse, Verführer oder Verführter: die Attribute lassen sich zwischen den beiden Figuren auswechseln. Die Lichtkegel, in denen die Figuren stehen, bleiben denn auch nicht isoliert voneinander, sondern tauschen in einer schnellen Bewegung über dem Dealer und dem Client ihre Positionen aus und überschneiden sich kurz dabei. Sie bringen die Bedeutung an die Oberfläche, die in der Figurenrede erst in zweiter Linie mitschwingt.

Die Bewegungen der Strahler verhalten sich synchron zu der daran anschließenden Textpassage. Da heißt es: „Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés“ (ebd.), und weiter unten „soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros“ (ebd.). Bei dieser Metapher zeichnen die Lichtkegel zwei aneinander grenzende Kreise wie zwei Nullen auf den Bühnenboden. In ihnen stehen der Client und der Dealer, im notwendigen Abstand voneinander. Die Inszenierung reproduziert also visuell die in der Figurenrede vorgegebene Metapher von den zwei Nullen, die so rund sind, dass sie nicht miteinander anecken.

An einer anderen Stelle visualisieren die Lichtstrahler mit den Kreisen auf dem Bühnenboden ein rein hypothetisches Verhältnis der beiden Personen zueinander. Der Dealer sagt:

„Je ne suis pas là pour donner du plaisir, mais pour combler l'abîme du désir [...]. Et parce que je vois le vôtre apparaître comme de la salive au coin de vos lèvres que vos lèvres ravalent, j'attendrai qu'il coule le long de votre menton ou que vous le crachiez avant de vous tendre un mouchoir, parce que si je vous le tendais trop tôt, je sais que vous me le refuseriez“ (S. 29).

Der Dealer unterstellt dem Client einen Wunsch und möchte ihn erfüllen. In der Inszenierung nähern sich die Figuren bei dieser Mutmaßung einander. Auf beide sind jetzt Lichtkegel gerichtet, die auf dem Boden Kreise zeichnen, die sich gleichzeitig mit den Figuren einander nähern. Als der Dealer aber einschränkend meint, dass sich der Client zurückziehe, wenn er auf dessen Verlangen zu früh eingehe, entfernen sich die Figuren wieder voneinander und mit ihnen die Lichtkreise auf dem Bühnenboden. In diesem Beispiel illustriert bereits die Bewegung der Schauspieler auf der Bühne ausfächernd das in der Figurenrede angedeutete gegenseitige

Begehren. Die Lichtkegel synchronisieren und verdeutlichen die Bewegung, indem sie diese schematisch darstellen.

Zugleich scheinen die Lichtkreise wie von selbst über die Spielfläche zu ziehen. Sie verweisen damit auf das oben angeführte monadische Prinzip, nach dem der Dealer und der Client in ihren Bewegungen vorgezeichnete Wege verfolgen (siehe Kap.3.1.3 Geometrische Ordnungen). Benhamou nennt Chéreaus Inszenierung treffend

„un jeu très raffiné de poursuites, fondé sur le mouvement, les ruptures, la rapidité, sur l'invention ludique permanente dans le rapport des personnages aux cercles ou aux ellipses de lumières, dans le rapport de ces cercles et de ces ellipses entre eux.“ Benhamou 2001:356

Die Inszenierung funktioniert auf der Basis eines visuellen Musters, das die Strahler zeichnen. Es entspricht der geometrischen Ordnung, die der Text metaphorisch beschreibt, z.B. in der Replik des Client, die seine geraden Wege skizziert:

„je marche, tout court, allant d'un point à un autre [...] J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite [...]. Or il n'existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d'une hauteur à une autre hauteur, d'éviter de descendre pour devoir remonter ensuite, avec l'absurdité de deux mouvements qui s'annulent“ (S. 13)

Die Lichtkonzeption der Inszenierung mit den über den Bühnenboden wandernden Kreisen synchronisiert dieses im Dialog angelegte geometrische Bild und macht es beim intermedialen Transfer des Texts auf die Bühne sichtbar. Es erweitert es zugleich um den Aspekt der gehegten Wünsche der Figuren, die von den Lichtmustern ikonisch und verdichtet dargestellt werden.

4.3.2.3 Exkurs: Der Mantel als zentrale Requisite

Ein eigener Lichtkegel beleuchtet den Mantel des Dealers, der zur einzigen Requisite in der Aufführung umfunktioniert ist. Er fliegt ganz zu Beginn der Aufführung in hohem Bogen in die Mitte auf den Bühnenboden. In diesem Zusammenhang muss herausgestellt werden, dass der erste Lichtkegel in der Aufführung den Mantel beleuchtet und keine der beiden Figuren. Anfangs liegt alles andere im Dunkeln. Auch der Dealer und der Client sind zunächst auf der

Bühne nur schemenhaft zu erkennen.

Insofern misst die Inszenierung von 1995 dem Mantel eine zentralere Bedeutung bei, als es aus dem Stücktext hervorgeht. Im Drama wird eine Jacke erwähnt. Aber wenn in der Inszenierung der Mantel schon zu Beginn der Aufführung zu sehen ist, wird jene im Text erst mitten im Gespräch und fast beiläufig erwähnt. Da sagt der Dealer:

„Aujourd’hui que je vous ai touché, j’ai senti en vous le froid de la mort, mais j’ai senti aussi la souffrance du froid, comme seul un vivant peut souffrir. C’est pourquoi je vous ai tendu ma veste pour couvrir vos épaules, puisque je ne souffre pas, moi, du froid.“ (S. 36)

Einige Sätze später fügt er hinzu:

„Si je vous ai prêté ma veste seulement, ce n’est pas que je ne sache pas que vous souffrez du froid non seulement dans le haut de votre corps, mais, soit dit sans vous offenser, du haut en bas et peut-être même un peu au-delà“(S. 37).

Die Jacke bietet im Text für den Dealer zunächst einen Anlass, den Client anzusprechen. Er habe dem Client zu Beginn die Jacke hingehalten, weil er dem Client das Frösteln angesehen habe, aber auch um ihn vertraulicher aussehen zu lassen, wenn er seine Jacke trüge, sagt der Dealer: „De plus, soit dit sans vous offenser, j’espérais, en couvrant vos épaules de ma veste, rendre votre apparence plus familière à mes yeux.“ (S. 39) Doch während der Dealer den Client zunächst nach eigenen Angaben mit der Jacke schützen und Nähe schaffen möchte, wird sie am Ende zum Werkzeug, mit dem sich beide gegenseitig demütigen. „Il y a cette veste que vous n’avez pas prise quand je vous l’ai tendue, et maintenant, il va bien falloir que vous vous baissiez pour la ramasser“, fordert der Dealer (S. 57). Der Client scheint auf die Jacke gespuckt zu haben, wiegelt aber ab, es sei ja nur ein Kleidungsstück: „Si toutefois j’ai craché sur quelque chose, je l’ai fait sur des généralités, et sur un habit qui n’est qu’un habit“ (ebd.). Die Jacke ist gleichermaßen Mittel zur Fürsorge als auch Demütigung. Sie ist textimmanent eine ambivalente Metapher und passt sich dadurch in das dialektische Prinzip des Dramas ein. Das Verhalten des Dealers verweist aber auch auf den Handel als Motiv: Zwar bietet er dem Client seine Jacke an, doch muss sich dieser dafür hinabbeugen, um sie aufzuheben. Der Dealer lässt sich seine

Demut mit Demut bezahlen.

Im Dialog sticht die Jacke indes nicht so hervor wie der Mantel in Chéreaus Inszenierung von 1995. Wenn er da als erstes auf der Bühne landet, bevor die Darsteller sie betreten, und wenn dabei ein Spot auf ihn gerichtet ist, zeigt das seine zentrale Bedeutung innerhalb der Aufführung an. Der Mantel liegt unter einem Lichtstrahl, wie sonst nur die beiden Personen unter einem stehen. Dadurch wird die Requisite, zumal sie anfangs wie von selbst im Saal durch die Luft fliegt und dann auf den Boden fällt, neben den beiden Figuren beinahe zu einem dritten Aktanten.¹¹³ Der Mantel als ein Stück Stoff kann in der 1995er-Inszenierung ikonisch als Fehdehandschuh verstanden werden. Im Text symbolisiert er hingegen Fürsorge als eine Art der Zuwendung. Das Drama und seine Inszenierung verhalten sich in dieser Hinsicht gegenläufig zueinander. Im intermedialen Zusammenspiel zeigen sie aber das dialektische Spannungsverhältnis zwischen Attraktion und Aggression, das den Dealer mit dem Client verbindet.

Der Mantel liegt von Beginn der Aufführung an zwischen dem Dealer und dem Client. Er ist der Angelpunkt ihrer Konfrontation. Der Dealer räumt den Mantel zwar zwischenzeitlich aus dem Weg. Doch am Ende feuern sich der Dealer und der Client gegenseitig ihre Jacken und Mäntel vor die Füße und in einen eigenen Lichtkegel. Der Client resigniert:

„Eh bien je vous propose l'égalité. Une veste dans la poussière, je la paie d'une veste dans la poussière. Soyons égaux, à égalité d'orgueil, à égalité d'impuissance, également désarmés, souffrant également du froid et du chaud. Votre demi-nudité, votre moitié d'humiliation, je les paie de la moitié des miennes.“ (S. 58)

Der Client versucht durch seine Geste, das Verhältnis zum Dealer schließlich auszubalancieren und damit Frieden zu stiften. Das Unternehmen scheitert, weil der Dealer Regeln in dieser Begegnung

¹¹³Vgl. Greimas 1966:1975ff. und Übersfeld 1977:67. Demnach muss ein Aktant nicht immer eine Person, sondern kann auch eine Abstraktion sein. Diesem Aktantenbegriff kommt wiederum Koltès' Werk entgegen, in dem manche Gegenstände als Subjekte betrachtet werden. So ist in seinem Einakter *Tabataba* ein Motorrad in der Personenliste aufgeführt.

nicht gelten lässt: „Il n’y pas de règle, il n’y a que des moyens“ (S. 60).

Die Lichtkegel tragen in der Inszenierung entscheidend dazu bei, den Text in ein Zeichensystem auf der Bühne zu verwandeln. Indem sie Objekte beleuchten, erheben diese fast zu Subjekten: der Mantel wird zum Aktanten. Der Dealer und der Client als Subjekte werden demgegenüber ihrerseits zu Objekten, wenn sie unter einem Lichtkegel stehen und dem Blick des Anderen ausgesetzt sind.

4.4 Verfilmung 1987

Der Dramentext von *Dans la solitude des champs de coton* suggeriert durch den unklar geschilderten Schauplatz und die unheimliche Lichtstimmung, dass sich die Figuren an einem unwirtlichen Ort anfinden, in einer Art *No-Man’s-Land*. Auch das eher dämmerige, neblige Licht in der Bühnenaufführung deutet darauf hin.

Doch noch mehr glaubt man sich als Rezipient bei Jacquots Film mit einem solchen Nicht-Ort konfrontiert. Zunächst fehlende räumliche Orientierungspunkte für den Filmzuschauer verleihen dem Schauplatz eine Atmosphäre, die charakteristisch für die Szenerien ist, in denen sich die Koltèsschen Zustände oftmals ansiedeln: Sie sind dunkel, unübersichtlich und anonym.¹¹⁴ Die Ausleuchtung des Studios für den Film unterstützt diese Atmosphäre.

Stéphane Lépine bestätigt, woran Kritiker erinnern: dass Koltès ein Kenner des Kinos war.¹¹⁵ Und Voß meint, „der spezifische Einsatz der Beleuchtung bei Koltès [lässt] eher an Kino als an Theater denken“ Voß 1993:134. Doch entscheidend ist, was Lépine über die Schauplätze hinzufügt, an denen sich Koltès‘ Dramen ereignen.

¹¹⁴An jenen anonymen Orten philosophieren die vereinsamten Figuren nicht nur über das Leben, sondern sie suchen auch nach Nähe: Koch am *Quai Ouest* im gleichnamigen Stück, der Sprecher in *La nuit juste avant le forêts* und in *Roberto Zucco* der alte Mann nachts in der leeren U-Bahn-Station sowie irgendwo im Regen die Schwester des Mädchens.

¹¹⁵Vgl. Bonfil 1997:125ff.; Jean-Marc Lanteri erwähnt „ces films de série B dont Koltès tirait une substantifique et insoupçonné moëlle“ Lanteri 1993:188.

Meint er doch, dass sie jenen zwielichtigen Orten aus den amerikanischen Krimis der 40er Jahre im Stil des Film noir ähneln, wenn er schreibt:

„Aussi, si l'on veut entrer dans son [Koltès] univers, il faut s'y abandonner comme à un film noir, comme à l'atmosphère confuse, trouble et mystérieuse des polars américains de la grande époque, tirés des romans de Chandler ou de Hammett, à cette atmosphère décomposante qui fait qu'en chaque être grandit bientôt la mort. [...] Atmosphère décomposante, oui, mais également un univers géré par la compulsion, c'est-à-dire par l'impossibilité de ne pas accomplir un acte (même autodestructeur), une écriture gérée par ce même effet de compulsion, qui procède par répétition, par saturation obsessionnelle du discours de chacun des personnages.“
Lépine 1993:18

Benoît Jacquot kann die Atmosphäre eines Film noir filmisch natürlich noch leichter erzeugen, als dass sie sich in einer Theateraufführung einstellt. Seine Verfilmung der *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierung zitiert deutlich jenes amerikanische Gangsterfilm-Genre. Dessen Geschichten spielen größtenteils nachts. Sie sind kontrastreich ausgeleuchtet, und gelegentlich liegt Nebel über den Szenerien.¹¹⁶ All dies trifft auch auf die Lichtstimmung in Chéreaus Inszenierung und Jacquots Verfilmung zu. Paradigmatisch ist bereits die Eröffnungssequenz, in der sich im bläulichen Nebel die Silhouette des Dealers abzeichnet.

Auch die Schattenwürfe auf die graue Wand lassen an das *Film noir*-Genre denken (siehe Kap. 3.6.4 Hintergründe mit Bedeutung aufladen).

Diese Elemente sind alle bereits in Chéreaus Inszenierung angelegt. Doch erst vervollständigt durch die bewegliche Kameraführung und unerwartete Schnitte, die den Filmzuschauer oftmals desorientieren, erzeugt das Licht eine derart beklemmende Atmosphäre.

Jacquot und Renato Berta scheuen z.B. nicht davor zurück, während der ersten Tirade des Dealers das Kameraobjektiv langsam in die Richtung der dunklen Nische neben der grauen Wand zu schwenken und darauf stehenzubleiben, sodass der Zuschauer in dem Moment auf eine völlig schwarze Leinwand

¹¹⁶Vgl. Werner 1990:72

blickt.¹¹⁷

Ein weiterer solcher Schwenk erfolgt unmittelbar vor der ersten Replik des Client.¹¹⁸ Die Einstellung endet wieder auf besagter Nische. Der Zuschauer sieht für einige Sekunden buchstäblich schwarz. Dann kommt der Client aus der Nische heraus- und in den Bühnenraum hineingestürzt.

Die zahlreichen amerikanischen Einstellungen verstärken den Eindruck, man sähe einen dieser Filme, deren Handlung im Verbrechermilieu der 40er Jahre in den USA spielt.

Während in der Theateraufführung die Lichtkonzeption die Dominanzrelation zwischen den Figuren aufzeigt, verändert der Film mit den beweglichen Kameraeinstellungen die Atmosphäre. Die schematische Darstellung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses in der Inszenierung, das auch an das Hund-Katze-Muster oder jenes von Jäger und Gejagtem erinnert, überlagert der Film mit der *créance* einer Begegnung im Halbweltmilieu. Der intermediale Transfer vom Text auf die Bühne und schließlich auf den Bildschirm bewirkt auf der formalen Ebene eine Synchronisierung und Wiederherstellung der Film-noir-Ästhetik, die Lepine bereits im Text verortet, die sich aber erst im Film vollkommen umsetzen lässt. Erst Jacquots Film mit seiner Film-noir-Ästhetik kann denn auch den in der Textvorlage als Motto festgeschriebenen Deal als illegalen Akt plausibel in Szene setzen.

4.5 Verfilmung 1995

Metges Verfilmung übernimmt die Atmosphäre der Inszenierung zwangsläufig schon deshalb, weil während der Aufführung gedreht wurde. Es konnte also für den Film kein neues Licht gesetzt werden. Dennoch erscheint das Licht im Film anders als im Theatersaal. Das erklärt sich zum einen technisch dadurch, dass das Videoformat Farben und Schattierungen nur ungenau wiedergibt. Zum anderen

¹¹⁷Diese Einstellung fällt zusammen mit den Worten des Dealers: „il vous suffit, à vous, sans vous sentir blessé de l'apparente injustice qu'il y a à être le demandeur face à celui qui propose, de me le demander.“ (S. 11)

¹¹⁸Vgl. S. 13 in der Textvorlage

kann der Fernsehzuschauer nicht die gesamte Lichtstimmung übersehen, da ihm ja stets nur ein Bildausschnitt Einblick in die Inszenierung gewährt. Der reduzierte Blickwinkel der Kamera fokussiert zugleich Details, z.B. bestimmte Lichtreflexe, die der Theaterzuschauer nicht wahrnimmt. Der Film akzentuiert folglich andere Phänomene als jene, die das Saalpublikum sieht.

Das Prinzip der Lichtkegel verliert im Film seine Wirkungsweise. Der Fernsehzuschauer kann nicht immer übersehen, welche der beiden Figuren jeweils beleuchtet ist. Auch die über den Boden ziehenden hellen Kreise sind nur gelegentlich in einer aufsichtigen Kameraperspektive erkennbar. Die Bewegungen der Figuren lassen sich deshalb in der Verfilmung nicht geometrisch abstrahieren und selten als Bewegungsmuster der Lichtstrahlen auf dem Bühnenboden schematisieren.

Der andere Effekt der Lichtkegel, das Herausheben der Figuren aus der szenischen Umgebung, ist in der gefilmten Version ebenfalls eingeschränkt. Wenn man in diesem Zusammenhang Fischer-Lichte Glauben schenkt, die meint, dass die konzentrierte Beleuchtung der Schauspieler, also z.B. mit einem Lichtkegel, die filmische Funktion ersetze, einzelne Figuren oder Requisiten zu kadrieren,¹¹⁹ dann wäre das Prinzip der Lichtkegel diesbezüglich in der Fernsehversion der 1995er-Inszenierung von *Dans la solitude des champs de coton* hinfällig. Der Dealer und der Client könnten in einem engen Bildrahmen aufgenommen werden, der den Bühnenraum nicht erkennen ließe. Bazin hat aber darauf hingewiesen, dass beim Film in jeder Einstellung das Dekor im Hintergrund genauso intensiv wahrgenommen wird wie das Subjekt im Zentrum des jeweiligen

¹¹⁹Vgl. Fischer 1988:158: „das Licht kann allein auf das Gesicht des Schauspielers oder seine sich bewegende Hand fallen, ein einzelnes Dekorationselement oder ein Requisit beleuchten, während seine Lage im Raum verändert wird. Im Film wird durch eine entsprechende Großaufnahme das isolierte Element einerseits vorübergehend zum alleinigen Bedeutungsträger erklärt, andererseits in seinen Ausmaßen vergrößert, und so dem Zuschauer mit besonderem Nachdruck als zu interpretierendes Zeichen dargeboten. Auf dem Theater dagegen bleibt der Bühnenraum weiterhin - wenn auch als großes schwarzes Loch - in seiner Ausdehnung präsent“.

Bildes.¹²⁰ Anders als in der Theaterinszenierung, wo der Blick des Zuschauers in die verschiedenen Bühnenwinkel schweift, sich aber durch die Lichtverhältnisse auch lenken lässt, wird das Filmbild von seinem Betrachter stets gesamt registriert. Die Kadrierung durch die Kamera kann also nicht das Phänomen ersetzen, dass die Lichtkegel in der vom Theatersaal aus gesehenen Aufführung den Dealer, den Client und den Mantel als zentrale Requisite aus dem szenischen Umfeld herausheben. Das zweidimensionale Fernsehbild zeigt Lichtkontraste nicht dreidimensional, z.B. kegelförmig, sondern als helle und dunkle Flächen und Linien.

4.5.1 Silhouetten

Die starke Beleuchtung der Figuren verleiht ihnen in der Verfilmung helle Silhouetten. Die Silhouetten treten erst beim Videobild deutlich hervor. Sie geben dem Dealer und dem Client sichtlich Konturen und heben sie vom Bildhintergrund ab.

Während die Lichtkegel in der Aufführung bewirken, dass sich der Zuschauer auf die Interaktion zwischen den Figuren konzentriert, verleihen die Silhouetten den Figuren eine visuelle Aura, ähnlich einem Heiligenschein. Nach dem intermediären Transfer auf den Bildschirm unterstreicht demnach das Licht die Individualität der einzelnen Figuren, die den Dialog überlagert. In unserem Fall wird in Metges Verfilmung sichtbar und gültig, was Fischer-Lichte eigentlich auf Theaterinszenierungen bezieht: „Licht wird im Hinblick auf eine Rollenfigur vorwiegend als ein Zeichen eingesetzt, das Bedeutungen auf der Subjektebene zu konstituieren imstande ist: es macht vorrangig Aussagen über ihren besonderen Status und ihre besondere Befindlichkeit.“ Fischer 1988:159. Die Aussage kann auch für die Aufführung der 1995er-Inszenierung von *Dans la solitude des champs de coton* im Theatersaal gelten, wo die Lichtstrahler die Figuren in extremer Weise ins Blickfeld des Zuschauers rücken. Die Lichtverhältnisse akzentuieren aber insbesondere auf dem Bildschirm jede Einstellung. Das raffinierte Verhältnis von Licht und Schatten sowie die Farben des Lichts

¹²⁰Vgl. Bazin 1994:156ff.

werden in jeder Einstellung für eine Bildkomposition neu nutzbar gemacht. Innerhalb des Bildes wird jeweils eine bzw. werden beide Figuren zusätzlich vor einem Hintergrund inszeniert, der mal in bläuliches Licht getaucht ist, mal schwarz oder grau erscheint.

4.5.2 Pikturalisierung

Metges Aufzeichnungstechnik erlaubt spontanere Einstellungen als Jacquots Film, der einer geplanten, im Storyboard festgelegten Auflösung folgt. Doch bei aller scheinbaren Spontaneität gilt auch für Metges Film Béla Balázs Maxime: „Jeder Eindruck, im Bilde festgehalten, wird zu einem Ausdruck, ob das beabsichtigt war oder nicht. Das braucht nur, bewußt oder intuitiv, gehandhabt werden, und die Photographie wird zur Kunst“ Balázs 1984:71.

Metge verwendet denn auch das für die Aufführung gesetzte Licht in seinem Film für geradezu malerische Bildkompositionen. Das wird besonders am Filmbeginn deutlich: Der Vorspann zieht über einen roten, flackernden Untergrund. Erst zum Aufführungsanfang und Einsetzen der Handlung schwenkt die Kamera. Der Fernsehzuschauer erkennt nun einen Strahler, der, im Gegenlicht gefilmt, die leere Bühne überblendet hat. Das aggressive Rot des Vorspanns nimmt als atmosphärische Stimmung vorweg, was sich in feindseliger Gestik am Beginn der Theateraufführung fortsetzt: der Mantel als Fehdehandschuh fällt scheinbar aus dem Nichts auf den Bühnenboden.

Die in der Theaterinszenierung eingerichtete Lichtstimmung wird im Film ästhetisiert. Dieses Phänomen begegnet uns auch in anderen Bildfolgen. Zum Beispiel sehen wir den Dealer während der ersten Replik des Client (Textbuch S. 13ff.) vor einem blau scheinenden Hintergrund und den Client vor einem schwarzen. Die Farbgebung von Blau und Schwarz entsteht beim Bildhintergrund abhängig vom Lichteinfall. Sie wird erst in Metges Film deutlich. Die amerikanischen Einstellungen wechseln zwischen dem Dealer und dem Client mehrmals hin und her. Der Hintergrund fällt besonders in den ersten Einstellungen dieser Sequenz ins Gewicht. Darin sind die Figuren nicht in der Bildmitte, sondern jeweils am linken Bildrand plziert. Während in Jacquots Film die Dekoration eine Kulisse für

verschiedene Hintergründe liefert, erzeugt bei Metge die Lichtstimmung zum Teil die Farben und Muster als oppositionelle Bildhintergründe. Sie helfen dem Fernsehzuschauer, aufgrund der verschiedenen Blickwinkel die Konfiguration vom Dealer und dem Client auf der Bühne einzuschätzen, die er ja am Bildschirm nicht überblicken kann. Zugleich erweitern sie die Theaterinszenierung um eine eigene ästhetische, pikurale Dimension. Der Film fächert den Text auf der visuellen Ebene aus, indem er ihn beim seinem intermedialen Transfer um einen ästhetischen, vom Textsubstrat vollkommen unabhängigen Blickwinkel erweitert. Müller erinnert an den Bezug des Kinos zur Malerei:

„So spielt der Film mit Perspektivierungen, Kadrierungen, Vorzugsperspektiven, Farbmustern, Lichteffekten der Malerei und schafft ästhetische Optionen, die [...] als Pikturalisierung des Kinos beschrieben werden können.“ Müller 1996:89¹²¹

Insofern ist Metges Fernsehaufzeichnung ein Paradebeispiel für den Theaterfilm als Bindeglied zwischen Sprache in Form von literarischer Erzähltechnik und Kameraeinstellungen als ästhetischen ‚Bildprozessen‘. Der Kunsthistoriker Oskar Bätschmann wählt diesen Begriff, um eine Beschreibung von Bildern einzufordern, die ausschließlich auf die Bildbetrachtung selbst zurückgeht und jegliche Kontextforschung ausblendet und führt den Gedanken fort:

„Der Übergang von der Frage nach der Bedeutung zur Frage nach dem, was die Bilder als sie selbst hervorbringen, ist für das Subjekt ein Übergang vom Rausch zur Nüchternheit. Das ist kein angenehmer Vorgang, aber er ist notwendig sowohl für uns, wie für die Bilder. Wenn wir nach dem fragen, was sie hervorbringen, kommen sie neu in unser neu geöffnetes Anschauen und Erkennen.“ Bätschmann 1984:154

Ingo Fließ wirbt dafür, eine solche Bildbetrachtung auch auf die Filmanalyse anzuwenden:

„Filmanalyse, hierzulande weitgehend von der Literaturwissenschaft getragen, muß idealerweise aus verschiedenen Quellen gespeist werden. Und so wie das [...] Fach Kunstgeschichte von den Anregungen der Erzähltheorie oder der Strukturanalyse profitieren kann [...], könnte die handlungszentrierte Filmanalyse vom pragmatischen Zugriff der traditionellen Bildwissenschaft lernen, wenn es um ein

¹²¹Vgl. auch Aumont 1989

tieferes Verständnis der eigentlichen Zelle des Films geht: das (bewegte) Bild.“ Fließ 1994:20

Auch Metges Filmbilder lassen sich auf diese Art untersuchen. Dabei wird eine Problematik deutlich: wenn Einstellungen seines Theaterfilms isoliert betrachtet werden und kein Bezug zur Textvorlage oder Inszenierung erkennbar ist, sondern die Bilder davon unabhängige ästhetische Qualitäten haben, lenken diese beim Theaterfilm eher von der Handlung und der Textqualität ab. Dabei verweist der Theaterfilm explizit auf einen Damentext und dessen Inszenierung. Was die dämmerige Grundlichtstimmung betrifft, verhalten sich die Textvorlage, die Inszenierung und der Film synchron zueinander. Diese Atmosphäre ist vom Text vorgegeben und wird im Theatersaal sowie auf dem Bildschirm reproduziert. Doch mit dem Kontrast zwischen dem hellen Licht, mit dem der Client im Dialog fortlaufend in Verbindung gebracht wird und das er so repräsentiert wie der Dealer die Dunkelheit vertritt, sind weder die Codes der Inszenierung noch die des Films synchron. Der im Damentext vorgegebenen, den Figuren zugeordneten Opposition zwischen hell und dunkel überlagert bei seinem Transfer auf die Bühne ein Kontrast zwischen der dämmerigen Grundstimmung des Lichts und den diese Stimmung durchbrechenden hellen, wandernden Lichtkegeln, in denen sich beide Figuren bewegen. Ein Kontrast ist im Film hingegen allenfalls in den Silhouetten auszumachen, welche die Figuren von dem dunklen Grundlicht abheben. Eine Opposition zwischen dem Dealer und dem Client, wie sie das Licht im Damentext konnotiert, bedeuten jedoch weder die Lichtkegel in der Inszenierung, noch die Silhouetten in der Verfilmung.

In einer Sequenz synchronisieren die Inszenierung und der Film allerdings doch die im Text thematisierte Dialektik zwischen der dunklen Straßenschlucht als dem Revier des Dealers und den hellen Lichtern in den Hochhäusern, zu denen der Client zurückkehren möchte. Es ist die Textpassage, in welcher der Dealer diese fernen Lichter beschreibt:

„Pourtant, depuis le temps que je suis à cette place, je sais reconnaître les flammes qui, de loin, derrière les vitres, semblent glacées comme des crépuscules d’hiver, mais dont il suffit de s’approcher, doucement, peut-être affectueusement, pour se souvenir qu’il n’est point de leur définitivement froide,

et mon but n'est pas de vous éteindre, mais de vous abriter du vent, et de sécher l'humidité de l'heure à la chaleur de cette flamme.“ (S. 16)

In der Inszenierung leuchtet in einer Ecke des Theatersaals ein gelblich warmes Licht auf, das weder ein Objekt noch eine Figur anstrahlt. Es unterstützt allein als visueller Code die Figurenrede. Wir nehmen dieses Licht im Film allerdings mehr zufällig am Bildrand von einigen schnell aufeinander folgenden Einstellungen wahr. Der Film synchronisiert den Text in dieser Passage offenbar ungeplant. Ein weiteres Mal wird deutlich, dass es Metge nicht so sehr darum geht, Zeichen aus dem Text und der Aufführung auf den Film zu übertragen. Er ästhetisiert vielmehr die Eindrücke von der Aufführung, insbesondere wenn er die Lichtcodes aus dem Text und der Inszenierung auf dem Bildschirm in ein Spiel von Farben und Linienführung umwandelt.

5. Gesten und Mimik

Anhand der Frage, wie Gesten und Mimik im Damentext, in den Inszenierungen und im Film dargestellt werden, lässt sich am besten Müllers Prinzip der Ausfächerung demonstrieren. Denn ein Damentext ist in aller Regel sprachzentriert, d.h. der Schwerpunkt liegt auf der Figurenrede.¹²² Hinweise auf Gestik und Mimik der Figuren finden sich zwar explizit oder implizit im Text, aber die Schauspieler müssen den Figuren doch erst eigentlich Leben einhauchen. Wenn Käthe Hamburger vom „Fragmentarischen der dramatischen Menschengestaltung“ spricht (Hamburger 1968:165), verweist sie doch auch auf die Chance für die Schauspieler und den Regisseur, offen konzipierte Charaktere auf der Bühne durch ein gestisches und mimisches Spiel zu vervollständigen. Wie verhält sich aber die Gestik auf der Bühne zu jener, die wir auf dem Bildschirm bzw. der Leinwand gezeigt bekommen? Bekannt ist das Problem, dass ein theatralisches Spiel, also jenes, das für die Bühne bestimmt ist, eigentlich nicht mit dem Film kompatibel ist. Engler weist noch einmal darauf hin:

¹²²Ausnahmen wie Becketts *Acte sans Paroles* und *Breath* oder Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* bestätigen eher die Regel.

“Die illusionistische Tradition des Mediums prägt unsere Erwartungen: Es wird nicht wie im Theater ein Geschehen vorgestellt; hier wird Wirkliches abgebildet. Deutlich werden diese Unterschiede bei der Übertragung von Theateraufführungen im Fernsehen: Stimmen, Mimik und Gestik wirken alle um einige Nummern zu groß; wir fühlen uns deshalb nicht in Sympathie einbezogen, sondern distanziert.“
Engler 1998:64

Während der Film den Zuschauer verführen, d.h. in eine Illusion hineinführen will, stellt das Theater belehrend oder belustigend eine Handlung vor, und zwar so deutlich dass sie noch vom Zuschauer in der letzten Reihe begriffen werden kann. Dass die Stimmen, Mimik und Gestik auf dem Bildschirm überdimensioniert wirken, ist - im negativen Sinn - eine intermediale Differenzqualität, die Spielmann beschreibt:

„Das Modell der Transformation beschreibt in der Anwendung auf das Phänomen Intermedialität die Umarbeitung medienspezifischer Ausdrucksformen. Formen, in denen sich die Differenz von Medium und Form vermittelt, sind ihrer Struktur nach dadurch ausgewiesen, daß in den vorliegenden Formen eine Differenz zu Formen in anderen Medien kenntlich wird. Die Differenzstruktur gibt den Ausschlag für die Herausbildung einer neuen Formqualität.“ Spielmann 1998:65

Selbstverständlich hat ja auch das Theater im Laufe der Jahrhunderte eine Form entwickelt, die auf der Bühne als Medium funktioniert. Seine Transformation für einen Fernseh- oder Kinofilm führt zu Irritationen, die bezüglich der Gestik nicht positiv, sondern meist negativ bewertet werden müssen. Eine detaillierte Analyse der Übergänge zwischen Dramentext, Inszenierung und Film wird einerseits dieses ästhetische Problem der Spielmannschen „Differenz“ zeigen. Sie illustriert aber auch die Chance der Müllerschen semiotischen Ausfächerung bei der Übertragung einer Form in ein anderes Medium.

5.1 Dramentext

Im Drama *Dans la solitude des champs de coton* sind fast ausschließlich Gesten erwähnt, die vor dem Zeitpunkt erfolgen, an dem die Handlung des Dramas einsetzt.

Die Vorgeschichte des Dramas läuft ja laut der Figurenrede derart

ab, dass der Client sich anschickt, den Platz zu überqueren, an dem sich der Dealer schon lange aufhält. Sowohl der Dealer als auch der Client schlagen dann beide, nachdem sie sich erblicken, einen Bogen. Der Dealer legt seine Hand auf den Arm des Client und hält ihm seine Jacke hin.¹²³

Gesten und Mimik, welche die eigentliche Handlung begleiten und also nicht in der Vorgeschichte, sondern während der Spielzeit erfolgen, sind im Dramentext kaum vorgegeben.

5.1.1 Rollenspiele

Eine Ausnahme, in der doch Gesten in der Figurenrede erwähnt sind und simultan mit ihr erfolgen, gibt es in der ersten Replik. Der Dealer erklärt:

„je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète, avec l'humilité de celui qui possède face à celui qui désire; [...] je m'approche de vous [...], doucement, respectueusement, presque affectueusement“ S. 10

Seine von ihm beschriebenen Gesten charakterisieren keinesfalls den Dealer. Noch in derselben Tirade wird klar, dass er mit ihnen ein Modell durchspielen will, wenn er sagt, „j'emprunte provisoirement l'humilité et je vous prête l'arrogance, afin que l'on nous distingue l'un de l'autre“ S. 12. Er fügt später hinzu, dass er die Funktionen Dealer und Client ohne sichtbaren Anlass derart zuteile: “sans rien connaître de vous qui puisse me faire savoir si la comparaison de nos deux états autorisait que je sois humble et vous arrogant, je vous ai laissé l'arrogance“ S. 21. Der Client muss ebenfalls geradezu nach Unterschieden zwischen sich und dem Dealer suchen: “la seule différence qui nous reste pour nous distinguer, ou la seule injustice si vous préférez, est celle qui fait que l'un a vaguement peur d'une taloche possible de l'autre“ S. 23. Er befürchtet gar eine Verwechslung: “je ne veux pas du risque d'être confondu avec vous.“ S. 50.

Deshalb bauen die Figuren in ihrer Rede Oppositionen zwischen

¹²³Vgl. Kap. 2.1 Dramentext

sich und dem Anderen auf. Wenn der Dealer eingangs davon spricht, die Handflächen seinem Gegenüber, den er als seinen Kunden ansieht, als Zeichen der Unterwürfigkeit hinzustrecken, ist diese Geste ist nur eine weitere Metapher und Strategie in seiner Rede. Seine brillante Rhetorik prägt den Dialog. Sie gründet auch an vielen anderen Stellen auf dem dialektischen Prinzip.¹²⁴ Dazu gehört, die Rollen des unterwürfigen Dealers und des arroganten Kunden sich und dem Anderen zuzuweisen. Stratz bemerkt gegenüber Benhamou:

„On ne sait jamais vraiment qui ils sont; peut-être rien d'autre que les rôles qu'ils s'attribuent réciproquement. De ce point de vue l'ouverture de la pièce est sidérante: ce n'est pas une exposition, car le Dealer ne s'y présente pas; il ne dit pas: Je suis ici avec de la marchandise à vendre, il attaque en interprétant le comportement de l'autre [...]. D'emblée, il met l'autre dans la position du client et s'attribue le rôle du vendeur.“ Benhamou 1995:o.S.

Auch Desportes weist darauf hin, dass sich die Figuren ein Bild des Anderen zurechtkonstruieren. Nur so können sie einen Konflikt heraufbeschwören, oder den Kampf:

„Lutte *originelle* car, plus qu'une simple question de survie, c'est leur identité même (une identité déjà bouleversée) que les personnages de Koltès semblent défendre à travers cet acharnement à vaincre l'autre. Le vaincre ou, mieux, l'anéantir, réduire à ce point ses résistances qu'il se puisse modeler à leur propre image - mais une image *maîtrisée, claire, plane*, «photographique», sans ombre ni aspérités.“ Desportes 1993:55

So weist der Dealer zu Beginn der Begegnung mit dem Client gleich beiden ihre Rollen zu. Dadurch gibt er vor, sich dem Client mit

¹²⁴Bereits oben (Kap.II.4.1.1) erläutere ich die Opposition hell-dunkel. Außerdem finden sich jene zwischen Mensch und Tier (S. 9, 10, 11, 12, 24, 25, 29, 30, 31, 38, 53) , Frau und Mann (S. 12, 30, 32, 35), Jungfrau und Prostituierte (S. 11, 18/19), Herr und Sklave (S. 36), Himmel und Erde (S. 23), Morgen und Abend (S. 43), Recht und Unrecht (S. 33, 58), Freund und Feind (S. 48), Gewinner und Verlierer (S. 53), Zärtlichkeit und Brutalität (S. 39, 47/48), Leben und Tod (S. 36), Sommer und Winter (S. 35), warm und kalt (S. 11, 16, 36, 58), feucht und trocken (S. 17), arm und reich (S. 11), fremd und vertraut (S. 32, 39), hoch und tief (S. 13, 16, 37), gerade und rund (S. 13, 16, 18), schnell und langsam (S. 17), mobil und träge (S. 17), gut und böse (S. 52), geben und nehmen (S. 53), schlagen und geschlagen werden (S. 52), ja und nein (S. 27, 28)

einem anderen Motiv zu nähern, als es tatsächlich der Fall ist. Der Deal ist nur ein Vorwand. Das hat sich anhand der Überlagerung der verschiedenen créances bereits gezeigt. Neben dem Deal sind dies die affektive bzw. erotische Annäherung, ein sportlicher Wettkampf oder Ringkampf und das philosophische Gespräch. Der Dealer ohne Ware ist selbstverständlich kein Dealer. Über die Frage, warum der Client von ihm angesprochen wird, mutmaßt letzterer zweierlei: Vielleicht bringe der Dealer ihm ein Gefühl entgegen, das der Client aber zurückweist.

„Si ç'avait été de sentiment dont j'avais eu besoin, je vous l'aurais acquitté. Mais les sentiments ne s'échangent que contre leurs semblables; c'est un faux commerce avec de la fausse monnaie, un commerce de pauvre qui singe le commerce. Est-ce qu'on échange un sac de riz contre un sac de riz?“ S. 49

Vielleicht halte sich der Dealer aber auch einfach an diesem Platz auf, um zu betteln und zu stehlen, meint der Client: „Vous n'êtes pas ici pour le commerce. Plutôt traînez-vous là pour la mendicité, et pour le vol qui lui succède comme la guerre aux pourparlers.“ S. 51. Diese Verwirrung um die Beweggründe des Dealers und des Client, der sich ja auf die Unterhaltung einlässt, schlägt sich in der Überlagerung der créances im Text, den Inszenierungen und den Filmen nieder. Um die Festlegung auf ein Motiv zu vermeiden, charakterisieren der Dialog und die wenigen darin angedeuteten Gesten die Figuren nicht. Die wenigen, gesellschaftlich kodierten Gesten sind zudem einstudiert und lassen deshalb nicht auf die Persönlichkeit der Figuren rückschließen.

Müller verweist anhand von Choderlos de Laclos' *Liaisons dangereuses* auf den ‚sozialen Intertext‘, vor dessen Hintergrund sich Verhaltensweisen einschätzen lassen. In seinem Fall ist es die Liebeserklärung, insbesondere mit einem Kniefall, die „als kanonisierte[s] Zeichen für Liebe und große Wertschätzung“ Müller 1996:136 fungiert. Im Fall der *Liaisons dangereuses* macht sich die Hauptfigur Valmont diese standardisierten Handlungen bewusst, um bei Mme Tourvel seine Zuneigung vorzutäuschen.

Auch der Dealer und der Client sind sich dieser gesellschaftlichen Codes bewusst. Sie machen sie schließlich zum Thema der Unterhaltung, wie die Zitate in diesem Kapitel zeigen. Doch während

Valmont Mme de Tourvel wissentlich und in schädigender Absicht täuscht, verfolgen der Dealer und der Client in *Dans la solitude des champs de coton* ein gemeinsames Spiel um den vermeintlichen Deal. Beide kennen dessen Konventionen und loten sie gemeinsam aus. Sie verhalten sich zueinander mit einem „uneigentlichen Gebrauch der Sprache“. Nach John L. Austin und Leonard Bloomfield bedeutet das, ein Verhalten (also auch Gesten und Mimik) aus einem primären *frame* in einem anderen Kontext einzusetzen. Austin beschreibt den Vorgang wie folgt:

„Eine performative Äußerung ist zum Beispiel *auf ganz bestimmte Weise* hohl oder leer, wenn sie von einem Schauspieler auf der Bühne gemacht wird, wenn sie in einem Gedicht vorkommt oder in einsamem Selbstgespräch erfolgt. Das gilt ähnlich für jedwede Äußerung - sie ändert ihren Charakter durch die besonderen Umstände. Die Sprache wird unter solchen Umständen auf bestimmte - einsichtige - Weise nicht ernsthaft, sondern bezüglich ihres normalen Gebrauchs *parasitär* verwendet - dies fällt unter die Theorie des *uneigentlichen* Gebrauchs der Sprache.“ Austin 1965:22¹²⁵

Der Handel in *Dans la solitude des champs de coton* ist fingiert. Deshalb lässt auch er sich dieser Theorie des „uneigentlichen Gebrauchs der Sprache“ zuordnen. Die betont unterwürfige Art des Dealers, ebenso wie die ausgefeilte Sprache sind als performative Äußerungen insofern „hohl oder leer“ oder gar „parasitär“, weil sie zweckentfremdet sind: weder der Dealer, noch der Client verständigen sich damit aufrichtig. Es sei, so Duquet-Krämer, ein „Durchexerzieren vorgegebener Stilübungen“ (Duquet 1991:116) mit einer vorgespielten Aggressivität. Wenn in dieser Textanalyse der Gebrauch der Gesten und der Sprache in einem Atemzug genannt sind, so liegt das nicht nur an den äußerst wenigen textimmanenten Angaben zu Gesten und Mimik, sondern auch daran, dass die Sprache größtenteils die Funktionen von Gesten und Handlung übernimmt. Die „*manières de langage*“ seien nicht mehr nur ein „Handlungselement“ Voß 1993:50, wie in den anderen Stücken von Koltès, sondern in *Dans la solitude des champs de coton* vielmehr die Handlung selbst, so Duquet-Krämer.¹²⁶ Voß fügt an:

¹²⁵Vgl. Bloomfield 1946:141

¹²⁶Vgl. Duquet 1991:116

„So wie üblicherweise im Theater die Figuren in Form von Handlungen agieren, so tun sie dies bei Koltès mit Sprechweisen. Struktur und Spannung entstehen nicht auf der Ebene ereignishafter Aktion, sondern innerhalb der Eigendynamik der Rede.“ Voß 1993:50

Der Dealer reproduziert ein gesellschaftlich etabliertes Schema, wenn er die Rolle des Dealers annimmt und seinem Gegenüber diejenige des Client zuteilt.

5.1.2 Der Brechtsche Gestus

Über weite Strecken wird der Dialog in *Dans la solitude des champs de coton* zum Theater auf dem Theater. Dabei kommt das Verhalten der beiden Figuren, nicht der Schauspieler, dem Brechtschen *Gestus* nahe. Denn anstatt übereinander herzufallen, worauf die Begegnung ja hinausläuft, zögern der Dealer und der Client die Katastrophe mit ihrer rhetorischen Diplomatie hinaus. Die Personen entsprechen in ihren wenigen Handlungen aber auch ihrem Sprachduktus dem Gestus, bei dem die Bewegungen der Körper und in diesem Fall auch die Rede nicht mehr von Psychologie und Instinkt, sondern von sozialen Konventionen geleitet sind. Pavis schreibt:

„Aus dem maßlosen und entfesselten Körper entsteht der Gestus, der die sozialen Verhältnisse exakt widerspiegelt. Er hat sich zu einem sicht- und lesbaren semiotischen System gewandelt, wo ein Körper ausgestellt wird, der ruhiggestellt, sogar unterdrückt und von einem Ordnungsprinzip an die Leine genommen wird, entsprechend der Übereinkunft einer Gesellschaftsgruppe. Er hat Zurückhaltung zu beweisen, erstarrt in ästhetischen Formen, in lebendigen Gemälden, in denen Gefühlsregungen und Instinkte sich nicht mehr räumlich oder zeitlich entfalten sollen, da sie zu einem Gleichgewicht gefunden haben.“ Pavis 1998:42

Der Kern aller Verwirrung um den Dialog in *Dans la solitude des champs de coton* liegt ja darin, dass hier eine gesellschaftlich geregelte Kommunikationsform mit einer intimen und von Emotionen geleitetenden verwoben ist: die *créance* des Handels mit der menschlichen Zuneigung. Persönliches wird kommerzialisiert, meist mit einem destruktiven Effekt. Dieses Problem ist in unserem vom Medienkonsum dominierten Zeitalter längst bekannt. Brecht hat es bereits in den Zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in

seinem Stück *Im Dickicht der Städte* (1927) behandelt: Shlink möchte dem Buchhändler Garga dessen Meinung abkaufen. Der lehnt ab, da er sich nicht prostituieren wolle.¹²⁷ Diese vordergründige Einladung zum Handel entpuppt sich denn auch bald als Aufforderung zu einem motivlosen, zerstörerischen Kampf. Brecht stellt in *Im Dickicht der Städte* den sinnlosen Handel nur als Auslöser vor den Kampf. Er ist eine Methode, mit welcher der Kampf provoziert werden soll. Brecht schreibt:

„In meinem Stück sollte die pure Lust am Kampf gesichtet werden. Schon beim Entwurf merkte ich, daß es eigentümlich schwierig war, einen sinnvollen Kampf, d.h. nach meinen damaligen Ansichten, einen Kampf, der etwas bewies, herbeizuführen und aufrechtzuerhalten. Mehr und mehr wurde es ein Stück über die Schwierigkeit, einen solchen Kampf herbeizuführen. [...] Am Ende entpuppte sich tatsächlich der Kampf den Kämpfern als pures Schattenboxen; sie konnten auch als Feinde nicht zusammenkommen.“ Brecht 1993:242f.

Indes geht es in *Dans la solitude des champs de coton* darum, den Kampf durch das gegenstandslose Verhandeln hinauszuzögern. Jean-Marie Piemme vergleicht die beiden Stücke zu Recht. Er grenzt sie aber in ihrem Aufbau voneinander ab:

„Chez Brecht, il est question d'intensité, de morsure, de dévoration. Chez Koltès, ça ne prend un nom qu'à la fin. Toute la pièce repose justement sur le fait de suspendre la nomination du désir et en même temps d'avancer progressivement vers celle-ci. Une fois le «Quelle arme» lâché, la vie de la réalité commence mais la pièce s'achève. Preuve, s'il en faut une, que Koltès s'intéresse à l'innommable bien plus qu'au nommé, à ces moments où le possible joue, ruse avec lui-même. [...] Le propos de Koltès n'est pas l'anecdote avec son cortège de singularités et de situations particulières, ce n'est pas l'anecdote mais le mécanisme en tant qu'il peut tenir dans la carcasse des mots.“ Piemme 1995:31

Während bei Brecht die Figuren vergeblich versuchen, den Kampf herbeizuführen, können der Dealer und der Client ihn nicht vermeiden. Darin verhalten sich die Stücke gegenläufig zueinander. Beide zeigen aber gleichermaßen, wie die Figuren nach sozial vorgezeichneten Mustern handeln und verhandeln. In beiden Texten werden Spielregeln erprobt, welche die Gesellschaft vorher festgelegt hat. In *Dans la solitude des champs de coton* sind dies die

¹²⁷Vgl. Garga: „Ich bin keine Prostituierte.“ Brecht 1989:440.

Rollen, die der Dealer und der Client zu spielen haben, sowie das rhetorische Muster eines philosophischen Dialogs. Der Gestus des Schauspielers und der im Text vorgegebene Sprachgestus reproduzieren solche Regeln.

Brecht vergleicht in seinen Schriften das Theater häufig mit dem Sport. Sportveranstaltungen erscheinen ihm vorbildlich für gelungene Theateraufführungen in Bezug auf den Publikumskontakt, den Unterhaltungswert und den performativen Reiz, „nämlich, daß trainierte Leute mit feinstem Verantwortungsgefühl, aber doch so, daß man glauben muß, sie machten es hauptsächlich zu ihrem eigenen Spaß, in der ihnen angenehmsten Weise ihre besonderen Kräfte entfalten“ Brecht 1992:120. Auch mit dem Gestus lässt sich derart artistisch umgehen. Er kann Brechts Anspruch an Virtuosität als Selbstzweck entsprechen. Der modellhafte Wert des Sports für Theaterstücke und ihre Aufführungen kommt Chéreaus Blick auf *Dans la solitude des champs de coton* gleich. Denn mit seinem Bühnenbildner hat er diesen Aspekt ja besonders in der Inszenierung von 1995 umgesetzt. Ich habe oben (Kap. 2.3.2 Eine sportliche Begegnung in drei Runden und 3.2.1 Die Bühne als Kampfarena) die *créance* des Wettkampfs genannt, die der Bühnenraum und die 1995er-Inszenierung in der Aufführung sichtbar machen. Brecht scheint sich allerdings zu widersprechen: einerseits bewundert er den Sport für dessen reinen Selbstzweck und das Vergnügen, das er bereitet, als Vorbild für gelungenes Theater. Andererseits hat er das Konzept des Gestus in erster Linie mit dem politischen Anspruch entwickelt, Klassenunterschiede zu zeigen. Dabei fordert er:

„Wie immer der Schauspieler einen armen Mann mit Einzelzügen (durch die er sich von anderen Armen unterscheidet) ausstatten mag, niemals darf diese Ausstattung jene hauptsächlich Züge verwischen, durch die er sich von dem Besitzenden unterscheidet.“ Brecht 1992:388f.

Ob es um Klassenunterschiede oder andere gesellschaftliche Positionen geht: Wichtig ist beim Gestus nicht der individuelle, fein gezeichnete Charakter einer Figur. Sie muss vielmehr markante Züge tragen. Damit fällt sie unter eine bestimmte gesellschaftliche Kategorie. Um das Augenmerk auf die Interaktionsweise zwischen dem Dealer und dem Client zu lenken, blendet Koltès' Dialog

vermeintliche Hinweise auf deren kulturellen und psychologischen Hintergrund aus. "Die Konstellationen sind nicht auf der Psychologie gegründet, sondern auf dem Konflikt. Das Spiel gegensätzlicher Kräfte steht bei Koltès im Zentrum der Dramaturgie", so Freund 1999:32. Auch Chéreaus Dramaturg Claude Stratz sieht im Kräftespiel den Kern des Stücks. Das könne erst entstehen, wenn die Figuren ihre Positionen einnehmen. Stratz sagt im Gespräch mit Benhamou:

„L'enjeu de toute la pièce est alors posé: l'un va s'efforcer de jouer un rôle - qui sera contesté par l'autre - et l'autre se défendra de jouer le rôle qu'on lui prête. On peut lire toute la pièce comme un jeu de rôles - c'est là qu'elle est profondément théâtrale. Ce qui en fait aussi une pièce sans psychologie, dans la mesure où les personnages n'ont pas une identité immuable, déjà constituée au départ et qui déterminerait leurs comportements. Peut-être que leur secret, c'est qu'ils ne sont rien, c'est qu'on n'existe que dans une relation avec l'autre.“ Benhamou 1995:o.S.

Der Dealer in *Dans la solitude des champs de coton* misst Kräfte, wenn er gestisch den Dealer gibt. Der sei zwar unterwürfig und respektvoll (s.o.). Aber er verfügt andererseits generell über etwas, das dem Kunden fehlt: die Ware. Besitz verleiht dem Dealer trotz seiner unterwürfigen Haltung eine überlegene Position in der Figurenkonstellation. Es scheint unklar zu bleiben, wer die Oberhand gewinnt. Die Entwicklung des Dialogs zeigt jedoch, dass der Dealer, der zu Beginn noch die überlegene Position des Besitzenden einnimmt, in der Auseinandersetzung als devoter Bittsteller endet. Chéreau schlussfolgert: „On peut dire que la pièce se termine par la défaite du Dealer et la victoire du Client. Le Dealer est dans une relation de demande très forte et le Client refuse jusqu'au bout de répondre à cette demande.“ Benhamou 1995:o.S. Hier liegt wiederum das dialektische Prinzip des Texts offen, nicht nur zwischen den Figuren, sondern auch innerhalb einer Figur.

Der Gestus ist ein Mittel, mit dem sich die Figuren ihre oppositionellen Standorte selbst und gegenseitig zuschreiben können. Der von Übersfeld 1999:163 erwähnte "acte de langage" als sprachlicher Gestus (vgl. Kap.2.1.2 Zeit ohne Chronologie) führt den Mechanismus weiter. Wenngleich die Rhetorik als diplomatischer Duktus jede äußere Handlung bremst, beschwört sie Konfliktpunkte herauf.

Ein weiterer Faktor ist der Blick auf den Anderen, mit dem die Figuren sich gegenseitig herausfordern.

5.1.3 *Der fatale Blick*

Der Dealer unterstellt dem Client zu Beginn des Dialogs: “Si vous marchez dehors et en ce lieu, c’est que vous désirez quelque chose que vous n’avez pas.” (S.9) Der Client verdächtigt wiederum den Dealer: “si vous m’avez abordé, c’est que finalement vous voulez me frapper” (S. 24). Diese Verdächtigungen sind fatal, wenn nicht tödlich, wie Chéreau meint:

„La pièce raconte un malentendu. Le Dealer a mis l’autre dans la position du client, et lui met le Dealer dans la position du meurtrier. La relation entre les deux personnages est une relation imaginaire qui finit par devenir mortelle.“ Benhamou 1995:o.S.

Ohne etwas über den anderen zu wissen, stellen beide übereinander Vermutungen an. Diese Haltung entspricht den konstruierten Oppositionen, die sich der Dealer und der Client einander zuweisen. Mit ihren aneinandergereihten Monologen erlauben sie sich erst gegen Ende, unmittelbar in die Rede des anderen einzuhaken. Bis dahin werden Perspektiven gegenüber gestellt. Wenn sich beide Figuren ein Bild des anderen vom ersten Augenblick an zurechtlegen, ergeben ihre Mutmaßungen übereinander den Konflikt. Der Client meint etwas am Dealer zu sehen, das aber nur eine Metapher und somit ungreifbar ist: eine „imprescriptible loi de pesanteur qui vous est propre et que vous portez, visible, sur les épaules comme un sac“ (S. 14). Und der Dealer behauptet, „je vois votre désir“ (S. 10), obwohl auch das ein Abstraktum ist. Er unterstreicht später im Gespräch, dass „sans doute, par timidité, me serais-je contenté de me gratter le crâne et de faire un écart pour vous éviter, si je n’avais pas vu, dans votre regard fixé sur moi, la lueur de celui qui va, au sens strict du terme, demander quelque chose“ (S. 39). Diesen stechenden Blick wirft der Client aber auch andersherum dem Dealer vor: „du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudain violée, l’innocence coupable, et la ligne droite, censée me mener d’un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient

crochue“ (S. 19).

Die Intrige gründet in dem Blick auf den Anderen und zugleich dem Gefühl, selbst von dem Blick des Anderen in der eigenen Intimsphäre verletzt zu werden.

Es wird deutlich, wie vielschichtig das Spiel der Figuren in dem Drama angelegt ist. Es stellt sich also die Frage, wie es von den Schauspielern in Chéreaus beiden Inszenierungen umgesetzt wird. Lassen sich die behaupteten herausfordernden Blicke wiedererkennen? Und wie begleiten die Darsteller gestisch und mimisch die feinsinnige Sprachrhetorik mit ihrem Regelwerk? Anhand der Gesten wird besonders deutlich, wie unterschiedlich die beiden Inszenierungen angelegt sind. Denn das Spiel der Darsteller rahmt denselben Text sehr verschiedenartig ein.

5.2 Inszenierung 1987

5.2.1 *Trieb und Verstand*

In Chéreaus Inszenierung von 1987 setzen die Schauspieler nahezu die gesamte Aufführung über einen clownesken, plumpen Gestus ein, der sich gegenläufig zu ihrem erhabenen, reflektierten Sprachstil verhält.

Chéreau beschreibt im Programmheft zur Inszenierung von 1987, wie die Gestik und die dazu gegensätzliche Sprache hier aufeinanderprallen:

„Aujourd’hui, ils sont deux sur scène: c’est un dialogue. Mais est-ce un dialogue philosophique dans la manière du XVIIIe siècle, ou plus simplement une entrée de clowns? Probablement les deux, joints dans une immense liberté d’écriture.“ o.S.

Der Dealer und der Client treten mit kurzen, trippelnden Schritten und besonderen Ticks in ihren Bewegungen auf. Der Client zieht zum Beispiel seinen Kopf kurz zur Seite und neigt ihn, wenn der Dealer von den „souvenirs pourrissants“ (S. 14) spricht. Ihre Stimmen sind gepresst, aber laut. Oft brüllen sie ihren Text. Beide Figuren zappeln und gestikulieren zudem häufig und heftig.

Diese Unruhe verleiht den Figuren etwas Fremdes, Verrücktes oder auch Tierähnliches. Sie ähneln Hund und Katze, die umeinander her

streuen und sich bekriegen.¹²⁸ Damit verbildlichen sie ein Thema, das im Dialog regelmäßig wiederkehrt: die Gleichsetzung von Mensch und Tier.¹²⁹ Während der Sprachstil der Gestik der Figuren zwar zuwiderläuft, verhalten sich die Bewegungen der Figuren synchron zum Motiv Mensch=Tier, das ein zentrales Element dieser sprachlichen Poesie bildet. Der Dealer, der in seiner Rede Menschen mit Tieren gleichsetzt, verwendet auch für sein eigenes Verhalten Verben aus dem Tierkontext. Er sagt: „Mais un bon vendeur tâche de dire ce que l'acheteur veut entendre, et, pour tâcher de le deviner, il lui faut bien le lécher un peu pour en reconnaître l'odeur.“ S. 47.

Der clowneske, animalische Gestus überlagert beim intermedialen Transfer des Texts auf die Bühne insgesamt das sprachliche Gebaren der Figuren, das einem philosophischen Dialog nahekommt, wie er im 18. Jahrhundert praktiziert wurde. Damit überlagert auch das Thema der triebhaften Attraktion und Aggression in der Inszenierung die vom Text evozierte *créance* eines rationalen, philosophischen Dialogs.

5.2.2 Gestische Parodien

Zusätzlich fallen einzelne Gesten auf, in denen der Dealer und der Client Metaphern oder Motive ihrer Figurenrede unmittelbar nachspielen. In diesen Fällen sind die Gesten und die entsprechenden Redepassagen zueinander synchron. Krüger sieht in der Inszenierung eine Vielzahl an Gesten, die jeweils auf die Figurenreden und die angenommenen Rollen des Dealers und des Clients rückverweisen:

„Eine Distanz der Schauspielerkörper von ihrer Maske ist hier weder möglich noch wünschenswert. Das Beinspiel des Boxers, die Haltung des Ringers, gegenseitiges Sich-Umschleichen, der Gestus eines *Pantalone furioso*, *Pokerface* und coole Distanz: alles gehört zum Register der Körpersprachen, mit denen es beiden gelingt, ihre Reden zu affirmieren, diese gleichsam mit einer Rede des Körpers zu

¹²⁸Vgl. zum Hund-Katze-Motiv in der 1987er-Inszenierung Kap. 4.2.2 Lichtzonen

¹²⁹Fast auf jeder Seite im Textbuch findet sich hierfür ein Beleg.

verweben und in Koltès' Text ein Theater ganz ursprünglicher Art wieder zu entdecken.“ Krüger 1987:139

Die Dopplung eines Zeichens, das gleichermaßen vom sprachlichen Kanal der Figurenrede wie auch vom gestischen vermittelt wird, hat unterschiedliche Effekte:

Der Dealer streckt während seiner Worte „je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose“ (S. 10) demonstrativ bis überdeutlich seine Hände vor sich aus. Er signalisiert damit, dass er innerhalb der Begegnung die Rolle des Dealers einnehmen möchte.

Der Dealer setzt im weiteren Verlauf des Stücks unterwürfige Gesten ein, indem er sich tief verbeugt und dabei die leeren Hände zu beiden Seiten in die Höhe streckt.¹³⁰ Das Spiel wird, synchron mit dem Prinzip des Damentexts, zum Theater im Theater, zu einer mise en abyme, wie Robert Jouanny sie definiert:

„«Récit à tiroirs» en français, «racconto cornice» en italien, «play within a play» - à propos du théâtre - en anglais: trois expressions qui se réfèrent à une technique, à une manière d'être, et non à la démarche volontaire d'un auteur vers ce que suggère l'expression de «mise en abyme». Deux paramètres fondamentaux sont suggérés par celle-ci: une démarche volontaire, une mise en abyme, comme l'on dit une mise en scène (et déjà la théâtralisation du réel se fait jour), et la référence à un mystère abyssal...“ Jouanny 1998:11

Der Dealer und der Client - die Figuren haben sonst keine Namen - spielen den Dealer und den Client in dem Dialog. Sie theatralisieren ihr Aufeinandertreffen. Hier lässt sich eine Parallele zur créance des sportlichen Wettkamps oder Ringkamps erkennen. Auch da wird die Begegnung der Kämpfer inszeniert und theatralisiert. Die Figuren unterstreichen auch gestisch noch die Komponente des Wettkamps und des Sports, und zwar am Ende, nachdem der Client sagt: „Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas; essayez de me blesser: quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et inéluctablement, le sang nous unira“ S. 60. Da ziehen beide Figuren je eine große Runde im Raum, als ob sie Anlauf nehmen würden,

¹³⁰Vgl. S. 11 im Textbuch, wenn der Dealer den Client ermutigt: „il vous suffit, à vous, sans vous sentir blessé de l'apparente injustice qu'il y a à être le demandeur face à celui qui propose, de me le demander.“

bevor sie zum finalen Kampf aufeinander zu stürzen. Die Worte kündigen einen Kampf an. Die Gesten vom Dealer und vom Client, wenn man sie als Anlauf sieht, deuten synchron zu den Worten ebenfalls an, dass die Figuren ihre Auseinandersetzung nun physisch austragen werden.

Beide Figuren laufen vorher schon einmal in der Aufführung durch den Raum, und zwar als sich der Dealer mit einem Reiter vergleicht. Er sagt zum Client: „Vous tâchez de glisser une épine sous la selle de mon cheval pour qu’il s’énerve et s’emballe [usw.]“ S. 20. Bei dieser Metapher laufen der Dealer und der Client aufeinander zu. Man kann ihre Bewegungen als szenische Imitation der Reitermetapher sehen. Dabei geraten ihre sich zum Text synchron verhaltenden Gesten in diesem Fall zur Parodie. Die Metapher, die im Dramentext noch eine poetische und rhetorische Qualität hat, wird durch diese Dopplung und allein schon durch die visuelle Umsetzung ungewollt komisch. Müller beschreibt ein ähnliches Problem anhand von herausstechenden Passagen in der Literatur und ihrer Verfilmung und schlussfolgert:

„Wir erfahren eine ‚angemessenere‘ Befriedigung durch das Lesen bestimmter *passages outranciers* als durch das *Sehen und Hören* filmischer Sequenzen, die diese überladenen Passagen in eine audiovisuelle Version transformiert haben.“
Müller 1996:149

Das gleiche lässt sich auch bei der Inszenierung solcher Textstellen auf der Bühne erkennen. Denn es kann immer in Erscheinung treten, wenn ein Text von seiner schriftlichen in eine audiovisuelle Form umgewandelt wird. Textmetaphern lassen sich deshalb in der Regel nicht visuell übertragen, ohne komisch zu wirken. Während man sie im schriftlichen Text als Metapher erkennt und abstrakt wahrnimmt, sind sie auf der Bühne unerwartet konkret.

Ähnlich verhält es sich mit der Passage, in welcher der Dealer erklärt,

„que la terre sur laquelle nous sommes posés vous et moi et les autres est elle-même posée en équilibre sur la corne d’un taureau et maintenue dans cette position par la main de la providence, de même je tâche, sans tout à fait savoir pourquoi mais sans hésitation, de rester dans la limite de ce qui est convenable“ S. 37f.

Der Client eilt in Chéreaus 1987er-Inszenierung genau bei der

Wendung „vous et moi et les autres“ zum Dealer, um dicht an ihn heran zu treten. Der Darsteller des Client erweckt dadurch den Eindruck, er müsse auch auf der Ebene der Konfiguration auf der Bühne die Nähe und Komplizenhaftigkeit zwischen dem Dealer und dem Client gestisch unterstreichen. Sie drückt sich ja bereits darin aus, dass der Dealer in seiner Formulierung nicht einfach von der Menschheit an sich spricht. Er nennt zunächst sich und den Client und erst dann „les autres“. Die Synchronisierung von Geste und Worten ist in diesem Fall hastig herbeigeführt. Sie wirkt dadurch unglaublich, bemüht und infolgedessen wiederum parodistisch.

Im Gegensatz zu dieser vermutlich unbeabsichtigten Komik, wirken Momente, in denen sich die Gestik des Darstellers gegenläufig zu seiner Figurenrede verhält, auf geschickte Weise humoresk. Ein Beispiel findet sich gegen Ende des Stücks: Der Dealer versichert: „Pourtant, je ne souhaite pas me battre contre vous.“ S. 60. Dabei krempelt er seine Hemdsärmel hoch. In dieser Gegenläufigkeit zwischen der Rede und der Geste spiegelt sich auch noch einmal die Dialektik zwischen der von den Figuren empfundenen Zuneigung und der Angriffslust, auf welcher der Text *Dans la solitude des champs de coton* basiert.

Ungeachtet der Frage, ob diese Parodien im einzelnen vom Regisseur beabsichtigt sind oder nicht, ist die komische Grundstimmung in der Inszenierung erkennbar. Sie wird an der clownesken Art der Figuren besonders deutlich.

5.2.3 Resignative Körpersprache

Von den komischen Momenten in der Inszenierung heben sich die Passagen ab, in denen der Dealer mimisch Verzweiflung und der Client Hoffnungslosigkeit signalisieren.

Der Client spricht an mehreren Stellen der Aufführung mit halb geschlossenen Augen, gebetsmühlenartig und im immer gleichen Tonfall.

Zum einen ist dies die Passage, in welcher er in einem Satz die Banalität der Begegnung zusammenfasst, die das Publikum doch so vielschichtig wahrnimmt: “Ainsi ne faisons-nous rien d’autre que

reproduire le rapport ordinaire des hommes et des animaux entre eux aux heures et aux lieux illicites et ténébreux que ni la loi ni l'électricité n'ont investis“ S. 23. Auch wenn es ein dunkler Ort zu nachtschlafener Zeit ist, tut der Client dieses Aufeinandertreffen mit Worten wie „Reproduire“, „ordinaire“, „rien d'autre“ als durchschnittlich ab. Sein müder, gleichförmiger Tonfall verhält sich synchron zu seiner Aussage.

Mit einem ähnlichen Tonfall stellt der Client die Hypothese auf, er habe sich zwar nach außen hin arrogant gegeben, aber aufgrund einer unbestimmten Anziehungskraft doch auf den Dealer zu bewegt, unsicher dessen, was ihn erwarte.¹³¹ Es ist eine zentrale Replik des Client. Denn er öffnet sich dem Dealer darin am meisten. Während er sich den Rest des Dialogs über ablehnend äußert und alle Annäherungsversuche des Dealers abwiegelt, spielt er hier die Möglichkeit durch, wie es wäre, wenn er tatsächlich ein Verlangen hätte, wie der Dealer es ihm unterstellt. Nun wird der Client maßlos und behauptet: „je me serais approché de vous, je vous aurais regardé, j'aurais été près de vous, attendant de vous - trop de choses - trop de choses“ S. 43. Diese brüskten Worte relativiert er mit seiner müden Stimme, in der jedes Wort wie das andere klingt. Der Satz des Client könnte eine Offenbarung sein. Doch seine Mimik und Aussprache wirken teilnahmslos und gelangweilt. Diese Gleichgültigkeit des Client überlagert in der Inszenierung die von der Textvorlage gelieferten Worte und verringert ihre Aussagekraft. Die Inszenierung hält dadurch die Beziehung zwischen den Figuren in der Schweben. Wenn man an dieser Stelle im Drama eine Zuneigung des Client zum Dealer am ehesten ausmachen könnte, deutet seine Mimik dies keineswegs an. Strategisch gelingt es dadurch, beide Figuren während der gesamten Aufführung in einem durchgängig aggressiven Verhältnis zueinander zu zeigen, obwohl der Damentext phasenweise Annäherungen zwischen den Figuren erkennen lässt.

Noch einmal schlägt der Client den monotonen Tonfall an, als er schlussendlich darum bittet, dass jeder unabhängig vom anderen weiterlebe:

¹³¹Vgl. S. 41f. im Textbuch

„Là, que nous sommes seuls, dans l’infinie solitude de cette heure et de ce lieu qui ne sont ni une heure ni un lieu définissables, parce qu’il n’est pas de raison pour que je vous y rencontre ni de raison pour que vous m’y croissiez ni de raison pour la cordialité ni de chiffre raisonnable pour nous précéder et qui nous donne un sens, soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros.“ S. 52

Der Client spricht diesen Text mit resignierter Stimme. In ihr klingt die Tristesse und Eintönigkeit nach, die sich diesmal synchron zu Worten wie „simples, solitaires et orgueilleux“ verhält. Umso stärker kontrastiert sein Tonfall mit jenem, in dem der Dealer brüllend antwortet: „Mais maintenant il est trop tard: le compte est entamé et il faudra bien qu’il soit apuré.“ S. 53. Noch einmal wird klar, wie weit die Inszenierung die Figuren in den Gesten voneinander distanziert. Während der Damentext noch die Möglichkeit offenhält, dass sich der Dealer und der Client ihre Stichworte wie Bälle einander zuspielen, um eine geschickte Argumentation zu führen, so erlaubt seine Inszenierung von 1987 kaum eine Annäherung zwischen dem Dealer und dem Client.

Angesichts dieser Isolation ist die Szene paradigmatisch, in welcher der Dealer eine lange Tirade, die sich im Buch über drei Seiten zieht,¹³² vollständig mit geschlossenen Augen spricht. Er redet nun eher zu sich selbst als zum Client. Diese Abgeschlossenheit, die sich in seiner Mimik ausdrückt, verhält sich gegenläufig zu seinen Worten. Denn darin schlägt er dem Client die denkbar edelste Freundschaft vor, jene, die von absoluter Aufrichtigkeit lebt. Er unterstreicht sein Anliegen unter anderem mit Maximen, wie „Devant le mystère il convient de s’ouvrir et de se dévoiler tout entier afin de forcer le mystère à se dévoiler à son tour.“ S. 48, und weiter unten: „La seule camaraderie qui vaille la peine qu’on s’y engage n’implique pas d’agir d’une certaine manière, mais de ne point agir; je vous propose l’immobilité, l’infinie patience et l’injustice aveugle de l’ami.“ S. 49. Doch der Dealer in der 1987er-Inszenierung scheint selbst nicht mehr daran zu glauben, dass er eine solche ehrliche Beziehung zum Client noch aufbauen könnte. Denn obgleich beide über weite Passagen des Stücks hin Blickkontakt zueinander halten, schaut der Dealer den Client während dieser Rede kein einziges Mal

¹³²Vgl. S. 46-49 im Textbuch

an. Seine Augen sind geschlossen. Er ist in sich gekehrt. Offen und aufrichtig gegenüber dem Client zu sein, will ihm nicht gelingen. Das bleibt für ihn ein in der Rede geäußerter Wunschtraum.

Wenn der Dealer nur noch zu sich selbst spricht, ist da auch keine Diplomatie mehr, die Koltès und Chéreau doch mit dem Stück zeigen wollen.¹³³ Vielmehr verdeutlicht diese Szene, wie hilflos und armselig die Figuren ob der unüberwindbaren Barriere zwischen sich erscheinen. Sie zementiert die in der 1987er-Inszenierung angelegte „hostilité fondamentale“ (Chéreau 2001:22) zwischen dem Dealer und dem Client.

5.2.4 Blick ins Leere

Die Visionen, die beide Figuren voneinander haben (vgl. Kap. 5.1.3 Der fatale Blick), setzt Chéreau in seiner Inszenierung von 1987 in einem ausgeprägten Spiel von Blicken um. Was den Dealer und den Client trotz aller in der Figurenrede konstruierten Oppositionen mit einander verbindet, zeigt die Inszenierung als unerfülltes Begehren, das sich in diesen intensiven, langen Blicken ablesen lässt.

Die gestörte Kommunikation ist auf der Bühne unter anderem dadurch erkennbar, dass zwar nur einer der beiden Darsteller sichtbar ist, dieser aber während seiner ganzen Rede in eine Richtung blickt, in ein scheinbares Nichts, wo sich die andere Person verbirgt, d.h. hinter einem Container oder gegenüber in der dunklen Nische neben der Wand. Dieses Phänomen, dass eine Figur Blickkontakt mit der anderen aufzunehmen scheint, die aber nicht sichtbar, sondern nur in einem Winkel vermutet werden kann, verhält sich synchron zu der dialogischen Struktur im Text, die Übersfeld als quasi-monologisch bezeichnet.¹³⁴ In beiden Fällen handelt es sich dabei um die Illusion einer Kommunikation mit dem Anderen. Sie verweist gleichwohl auf die Isolation der Figuren.

Diese buchstäbliche Sehnsucht nach dem anderen führt uns besonders der Dealer vor. Sie lässt sich mit der theatersemiotischen

¹³³Vgl. Chéreau 2001:23

¹³⁴Vgl. Kap. 2.1.3 Sich verhandeln: Zitat Übersfeld 1999:161

Vektorentheorie beschreiben: Wenn man die Ausrichtung des Spiels und die Blicke imaginär mit Vektoren verlängert, erschließen sich die Bezüge der Figuren zueinander.¹³⁵ Der Vorgang lässt sich mit der "sémiotisation du désir" (Pavis 1996:90) benennen: Die Gesten und Blicke der Darsteller vektoriell gedeutet, zeigen den Bezug zwischen dem Dealer und dem Client. "Désir" ist ja im übrigen der zentrale Begriff, um den der Dialog kreist.¹³⁶ Zwar beziehen die Personen ihn in der Figurenrede vordergründig auf den von ihnen beschworenen Handel. Die Inszenierung veranschaulicht ihn durch die Ausrichtung der schauspielerischen Mimik aber als Begehren und Sehnsucht nach dem Anderen.

Wenn der erste Kontakt zwischen dem Dealer und dem Client durch ihre sich treffenden Blicke entstand, so richten sich diese im Verlauf der Aufführung hingegen oftmals ins Leere. Diese Mimik beschreibt die unerfüllte Sehnsucht der Figuren.

5.3 Inszenierung 1995

Gesten, Mimik und die Aussprache der Figurenrede unterscheiden sich in der Inszenierung von 1995 deutlich von jenen in der Inszenierung von 1987. Während die Figuren in letzterer von Beginn an einander feindselig gesinnt scheinen und sich das auch bis zum Schluss nicht ändert, erfährt ihr Verhältnis zueinander in der 1995er-Inszenierung im Verlauf der Aufführung eine Entwicklung.

Der Unterschied zwischen den beiden Inszenierungen ist hier schon in der Eingangsszene sichtbar: Während Chéreau als Dealer 1987 gebeugt die Bühne betritt, suchend in alle Richtungen blickt, dabei unbeholfen wirkt und aggressiv brüllt, erscheint er als dieselbe Figur 1995 mit einem aufrechten und zügigen Gang auf dem Terrain. Ist er in der 1987er-Inszenierung von Beginn an eine bemitleidenswerte Kreatur, so erscheint er 1995 zunächst als ein souveräner Meister des Wortes.

¹³⁵Vgl. Pavis 1996:30

¹³⁶Vgl. Kap. 2.1.3 Sich verhandeln

5.3.1 Wechselnde Machtverhältnisse

Anfangs erscheint der Dealer betont lässig und dem Client überlegen. Zwar erfüllt er geradezu übertrieben die Ansprüche, die man an einen Händler stellt. Bei den Worten „je m’approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous“ (S. 10) hält er dem Client seine Hände offen und geradezu demonstrativ entgegen. Darin entspricht seine Haltung dem im Damentext angelegten Brechtschen Gestus. Diese übertriebene Geste ist bereits in der Inszenierung von 1987 erkennbar.¹³⁷ Doch bei aller behaupteten „humilité de celui qui propose face à celui qui achète, [...] l’humilité de celui qui possède face à celui qui désire“ (ebd.) geht der Dealer in der Inszenierung von 1995 aufrecht. Dadurch und indem er dem Client seine Hände mit einer übertriebenen Geste hinstreckt, distanziert er sich von seiner Selbstbeschreibung und ironisiert sie. Er erfreut sich verschmitzt und beinahe triumphierend an seiner Strategie, sich und dem Client die Rollen zuzuschreiben.

Chéreau erklärt im Gespräch mit Jean Decock, wie verlogen ihm diese Geste der offen hingestreckten Hände erscheint:

„Je pense que c’est comme le rituel du combattant. Quand un homme s’approche d’un autre, il montre ses mains pour prouver qu’il n’a pas d’armes et qu’il a des intentions pacifiques. Tant que l’autre n’a pas répondu on donne tous ces signes d’ouverture, mais ça peut-être ce qu’on veut, après on pourrait très bien lui sauter dessus au visage“ Decock 1997:85

Auf Decocks Frage, ob diese Geste auch Verletzlichkeit signalisiert, meint Chéreau: „Oui, mais c’est de la tricherie: si le Dealer dit «je me montre à vous entièrement tel que je suis» ce n’est pas vrai parce qu’il mentent tous les deux. Chaque fois qu’on dit cela dans la vie, c’est faux, c’est un calcul...“ Decock 1997:86.

Chéreau gelingt es in der Rolle des Dealers, die Figurenrede des Damentexts szenisch durch die Gesten in verschiedene Richtungen auszufächern: Die hochgestreckten, offenen Hände übertreiben und ironisieren die textimmanent vorgegebene Geste der „mains ouvertes et les paumes tournées vers vous“. Der gerade Gang relativiert die „humilité“.

¹³⁷Vgl. Kap. II.5.1.2 Der Brechtsche *Gestus* und Kap.5.2.2 Gestische Parodien

Der Client hält sich indessen gebeugt. Seine ersten beiden Repliken spricht er mit einem schnippischen Tonfall, zynisch und abschätzig. Er erscheint misstrauisch und erweckt den Eindruck, er fühle sich vom Dealer bedroht. Doch sein Interesse hält ihn an dem Ort. Mal geht er ein Stück seines Weges und blickt doch über die Schulter zurück zum Dealer. Der redet weiter auf ihn ein und erklärt: „je ne vous aurais jamais rattrapé car je ne me déplace que lentement, tranquillement, presque immobilement, de la démarche de celui qui [...] guette celui qui passe devant lui et attend qu'il modifie légèrement son parcours.“ S. 17. Indessen bleibt der Dealer an seinem Standort, und der Client wandert zögernd umher. Gesten und Figurenrede verhalten sich synchron zueinander. Seine Mimik zeigt den Dealer freundlich offensiv, aber nicht mehr so triumphierend wie am Anfang.

Die Stimmung heizt sich erstmals auf, kulminiert und wendet sich, als der Dealer lauter wird und lebhaft zu gestikulieren beginnt. Er möchte die Rollen umkehren. Er sagt von sich, „que j'aurais pu, par orgueil, marcher sur vous comme une botte écrase un papier gras, car je savais, à cause de cette taille qui fait notre différence première [...], nous savons tous deux qui est la botte et qui, le papier gras.“ S.22. Der Client bleibt unnahbar, fühlt sich aber von Anfang an vom Dealer bedroht. Nun fällt er aus seiner Rolle des distanzierten Kunden und braust laut auf mit den Worten: „Si toutefois je l'ai fait, sachez que j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé.“ S. 22. Er verteidigt sich heftig und erklärt, dass er zwangsläufig mit dem Dealer Blickkontakt aufnehmen musste, da dieser unmittelbar in seinem Gesichtsfeld stand (vgl. S. 23). Dann fällt die Anspannung von ihm ab. Mit den Händen in den Hosentaschen erklärt er:

„j'ai raison de croire que toute lumière naturelle et tout air non filtré et la température des saisons non corrigée fait le monde hasardeux; car il n'y a point de paix ni de droit dans les éléments naturels, il n'y a pas de commerce dans le commerce illicite, il n'y a que la menace et la fuite et le coup sans objet à vendre et sans objet à acheter et sans monnaie valable et sans échelle des prix, ténèbres, ténèbres des hommes qui s'abordent dans la nuit; et si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper“. S. 24

Die lässige Geste des Darstellers überlagert hier die Befürchtungen, die der Client in der Figurenrede äußert. Seine nun souveräne

Körperhaltung lässt nicht den Anschein erwecken, er fühle sich bedroht. Sie steht seiner Angst vor einer unsteuerbaren Welt entgegen.

Hier wendet sich die Konstellation zwischen dem Dealer und dem Client. Letzterer gewinnt nun in der Begegnung die Oberhand. Figurenrede und Gesten laufen in diesem Moment auseinander. Dann ist er es, der sich an seiner eigenen gekonnten Argumentation freut, wie vorher der Dealer. Diesen würdigt er herab, wenn er dessen Welt mit einer Jauchepfütze vergleicht:

„J’ai mis le pied dans un ruisseau d’étable où coulent des mystères comme déchets d’animaux; et c’est de ces mystères et de cette obscurité qui sont vôtres qu’est issue la règle qui veut qu’entre deux hommes qui se rencontrent il faille toujours choisir d’être celui qui attaque“ S. 25

Der Client eignet sich jetzt die Geste des Dealers an. Er streckt ihm die Hände offen entgegen und fragt offensiv nach der Ware, die dieser anzubieten habe: „pourquoi continuez-vous à les garder enfouies, vos marchandises, alors que je me suis arrêté, que je suis là, et que j’attends?“ S. 26. Beide behaupten jeweils mit dieser Geste, entwaffnend offen zu sein und nichts zu verbergen, im Gegensatz zu ihrem Gegenüber: der Client verheimlicht anfangs scheinbar sein Verlangen, so wie der Dealer jetzt mit seiner Ware nicht hervorkommt. Der rudert hilflos mit den Händen. Mit dieser Geste wird seine Erklärung zur versuchten Rechtfertigung, ja, er verteidigt sich:

„C’est parce que je veux être commerçant, et non brute, mais vrai commerçant, que je ne vous dis pas ce que je possède et que je vous propose, car je ne veux pas endurer de refus, qui est la chose au monde que tout commerçant redoute le plus, parce que c’est une arme dont il ne dispose pas lui-même.“ S. 27

Im weiteren Verlauf seiner Tirade wird klar, wie die Mimik und Aussprache des Dealers die Textaussage beim Transfer auf die Bühne immer mehr ausfächern. Die Rede erhält eine eigene Dimension, wenn die Stimme des Dealers bricht und er verzweifelt schreit, dass er das Verlangen des Client in dessen Gesicht sehen könne (vgl. S. 29). Aus dem Text lässt sich kein solcher Gefühlsausbruch herauslesen. Die Inszenierung erweitert den Text durch diesen Blickwinkel auf den Dealer. Der hält seine Rolle, die er

sich am Beginn des Dialogs noch selbst zuschreibt, nun nicht mehr durch. Der kontrollierte, ironische Gestus ist einem sentimentalsten Zusammenbruch gewichen. Hält sich Chéreau als Dealer anfangs aufrecht, so geht er nun gebeugt wie eingangs Gregory als Client. Zwar haben sich die Rollen nicht vollends getauscht. Das Dominanzverhältnis hat sich jedoch umgekehrt: Zunächst war der Dealer offen und angriffslustig. Nun ist dies der Client, dessen defensive Position wiederum der Dealer übernommen hat. Diese Entwicklung rührt allein von dem Spiel der Darsteller. Im Text ist sie so nicht angelegt.

Während der Text das Wortmaterial größtenteils für eine rationale Diskussion im Stile eines philosophischen Dialogs liefert, erweitert das Spiel der Darsteller dieses Gespräch ausfächernd um eine emotionale Dimension und eine Dominanzrelation zwischen den Figuren. Dieses Verhältnis dreht sich im Verlauf des Stücks noch mehrmals um:

Gregory als Client reagiert mitleidig, dann irritiert auf die Entwicklung, dass der Dealer aus seiner Rolle fällt und sein Spiel nach dem Prinzip des Gestus nicht durchhält. Er beobachtet keinesfalls spöttisch, sondern unruhig den inkonsequenten Dealer und bemerkt: „Vous êtes un bandit trop étrange, qui ne vole rien ou tarde trop à voler“ S. 32. Seine Unruhe erklärt sich im Folgesatz, wo Worte und Gesten einander entsprechen. Der Darsteller des Client geht eilig umher, ist hektisch und erinnert den Dealer: „C’est vous qui êtes le familier de ces lieux, et j’en suis l’étranger; je suis celui qui a peur et qui a raison d’avoir peur“ ebd. Hier bestünde wieder die Möglichkeit, die Rolle des Ortsfremden mit einem entsprechenden Gestus zu ironisieren, wie es Chéreau als Dealer in seiner ersten Tirade tut (s.o.) Darauf wurde verzichtet, und stattdessen werden die Gesten und die Mimik des Client weicher und kleiner, bis er sich zum Dealer hinkauert, der inzwischen auf dem Boden sitzt.

Das Verhältnis hat sich wiederum geändert: Der Dealer gestikuliert verschlagen und stößt den Client scheinbar kumpelhaft an, als er darauf zu sprechen kommt, „que le sexe d’un homme, avec le temps qu’il passe à attendre et à oublier, à rester assis dans la solitude, se déplace doucement d’un lieu à un autre“ S. 35. Er vergleicht den Client frech mit einem halb gerupften Huhn, das vor Nacktheit friert.

Der Client untermauert gestisch dieses Bild, indem er fröstelnd die Arme verschränkt. Bald darauf entzieht er sich aber der Offensive des Dealers. Beide Figuren erhitzen sich während dieses Spiels von Angriff und Rückzug, bei dem der Dealer mehrmals dem Client hinterhergeht und versucht, ihn am Arm zu packen, während der Client panisch entweicht. Er muss erkennen, dass er den Client nicht erreicht. Am Ende ist der Dealer, der anfangs offensiv und überlegen das Gespräch führte, der Unterlegene.

Chéreau erklärt im Gespräch mit Benhamou das wechselnde Machtverhältnis zwischen den Figuren:

„Pour la *Solitude*, il ne faut pas que le Dealer mène constamment la pièce; il faut que le leadership soit partagé car à partir d'un certain point - à partir du moment où il refuse la proposition du Dealer de «ramasser un désir qui traîne» - c'est le Client qui transforme la situation de façon très radicale. [...] Il faut absolument que ça ne soit jamais à sens unique: même si c'est le Dealer qui «tire le premier» et qu'à partir de là l'autre doit se débattre avec ce rôle qu'on lui attribue, progressivement leur relation évolue; le leadership bouge“ Benhamou 1995:o.S.

Claude Stratz erläutert die Entwicklung, die den Dealer zunächst dominant erscheinen lässt, am Ende aber seine Niederlage zeigt: Demnach ist er von Beginn an der Bittsteller. Er bittet darum, dass der Client sein Verlangen nenne, während letzterer dieses bis zum Schluss verweigert.¹³⁸

Die Gestik und die Mimik der Darsteller fächert die vom Text präsentierte Situation insofern aus, als sie zeigt, wie sich die Macht nach mehreren Wechseln vom Dealer zum Client verlagert.

5.3.2 *Natürlichkeit und Rollenspiel*

Das Spiel der Darsteller changiert zwischen dem Gestus, mit dem sie ihre sich selbst auferlegten Rollen ausfüllen, und realitätsgetreuen Emotionen, die von Angst über Erstaunen bis zur Verzweiflung reichen. Das Spiel ist vielschichtig. Dabei ist zu unterscheiden, ob die Schauspieler den Gestus einsetzen oder die Figuren mit ihm als übertriebenem Spiel kokettieren. Denn der

¹³⁸Vgl. Benhamou 1995:o.S.

Dealer und der Client spielen ja ihre Rollen, wie auch die Darsteller die beiden Figuren spielen, die den Dealer und den Client geben. Deshalb erklärt Chéreau seine Methode auch etwas vage im Gespräch mit David Bradby:

„I believe that my performance as the Dealer in *Dans la solitude des champs de coton* ist built up according to a psychological method. But it must never be allowed to appear entirely natural, in the way that acting often does in films. This is where cinema is much poorer, much more primitive. The author will always create something more surprising than any psychological development thought up by an actor. But my performance rests, inevitably, on a psychological framework.“
Bradby 1996:16

Tatsächlich liefert uns der Damentext von *Dans la solitude des champs de coton* eine raffinierte Sprache, die nur mit einem besonderen Duktus gesprochen werden kann. Sie hat einerseits einen hohen poetischen Wert. Andererseits ist sie sehr konkret. Chéreau beobachtet:

„It's a matter of extreme sophistication in the language, but the kind that leads you back, when you manage to assimilate it completely, to a language that is totally natural and reveals the profound truth of the way we use language in everyday life.“
Bradby 1996:18

Chéreau und Gregory tragen die Sprache angemessen vor: mal naturalistisch und mal mit einem ironisierten Gestus, der den in der Figurenrede durch das textimmanente Rollenspiel bereits angelegten Gestus synchronisiert.

Es werden aber andere Forderungen an die Sprache in einem Drama als Libretto für eine Theateraufführung als an jene in einem Drehbuch als Vorlage für einen Film gestellt. Bekanntlich muss sich der Filmschauspieler in das gleichwertige Zusammenspiel von Bildern und Worten einpassen. Eine auffällige Sprache und ein entsprechend ungewöhnlicher Vortrag würden unangemessen den dem Rahmen sprengen. Daher liegt auch der Unterschied zum Kino, den Chéreau beim Spiel der Darsteller lokalisiert, im Fall von *Dans la solitude des champs de coton* eher in der komplexen Sprache des Stücks begründet. Ein brillianter Theatertext ist in aller Regel nicht kinematographisch. Bazin schreibt:

„De quelque biais qu'on l'aborde, la pièce de théâtre, classique ou contemporaine, est irrévocablement défendue par son texte. On ne saurait «adapter» celui-ci qu'en renonçant à

l'œuvre originale pour lui en substituer une autre, peut-être supérieure mais qui n'est plus la pièce.“ Bazin 1994:137

Deshalb stellt sich die Frage, wie die Verfilmungen der beiden Inszenierungen dieses Problem behandeln. Welche Bildausschnitte wurden gewählt, um Gesten besonders hervorzuheben? Wie wird der filmische Anspruch an Natürlichkeit mit dem besonderen Sprachduktus von *Dans la solitude des champs de coton* vereinbart?

5.4 Verfilmung 1987

Wir haben gesehen, dass Chéreau in seiner Inszenierung von 1987 den Gesten mehr Raum beimisst als der Mimik. Die Figuren haben einen auffälligen eigenen Gestus, in dem sie sich bewegen. Doch durchlaufen sie keine Entwicklung wie die Figuren in der neueren Inszenierung, die sich anhand der Mimik als feinerer Körpersprache erkennen ließe.

Jacquots Film zeigt diese größeren, bühnenwirksamen und damit theatralischeren Gesten in entsprechend großen Bildausschnitten. Sie wechseln zwischen Totalen und amerikanischen Einstellungen, in denen nahezu der ganze Körper des Darstellers zu sehen ist.

Die wenigen Nahaufnahmen lassen sich in drei Kategorien einteilen:

- kurze Schnittbilder, die in lange Einstellungen hineinmontiert werden
- Nahaufnahmen, bei denen die Kamera vorher langsam an die Figur heranfährt oder anschließend von ihr wegfährt
- lange Naheinstellungen

5.4.1 Nahaufnahmen als Schnittbilder

Die kurzen Schnittbilder unterbrechen die langen, dominierenden Einstellungen. Hier verdeutlicht der Film noch einmal, wie die Figuren den Blick des Anderen fürchten und zugleich selbst eine bereits festgelegte Perspektive auf ihn richten, mit den fatalen Folgen, die dieses Vorurteil hat, nämlich den Konflikt geradezu heraufzubeschwören.

Während der Client eine lange Replik spricht, ist die Kamera auf ihn

gerichtet. Drei kurze Großaufnahmen von dem stechenden Blick des Dealers werden aufeinanderfolgend in die lange halbnah Einstellung vom Client hineinmontiert. Dieser beschreibt in seiner Figurenrede indessen den Blick des Dealers:

„Or sachez que ce qui me répugne le plus au monde, plus même que l'intention illicite, plus que l'activité illicite elle-même, c'est le regard de celui qui vous présume plein d'intentions illicites et familier d'en avoir; non pas seulement à cause de ce regard lui-même, trouble pourtant au point de rendre trouble un torrent de montagne, - et votre regard à vous ferait remonter la boue au fond d'un verre d'eau - mais parce que, du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudain violée“ S. 19

Die Montage setzt diese Aussage über den fatalen Blick des Dealers unmittelbar in Bilder um, wodurch intermedial eine Synchronisierung erreicht wird. Dabei ist aber das Zusammenspiel der Figurenrede und der Filmeinstellungen auf der Zeichenebene redundant und gerät wiederum zur Parodie. Lodge erklärt, warum einzelne Sequenzen in Dramenadaptionen oder Verfilmungen von Theaterinszenierungen besonders riskieren, derart mit Bedeutung überladen zu werden:

“Stage drama, which consists mostly of speech, imitates and reproduces the redundancy of real speech with various degrees of stylization.[...]

In film, it seems to me, redundancy is mainly on the level of the image. [...] And just because this redundancy is built into the cinematic image, cinematic *dialogue* can afford less redundancy. The more repetition, expansion, checking back by the interlocutors, self-glossing, etc., there is in filmic dialogue, the more artificial and tedious it is likely to seem, because we will be getting redundancy on two channels at once.” Lodge 1996:214

Dieses Problem wird in einer anderen Naheinstellung vermieden, die auf ähnliche Weise in einem kurzen Schnittbild die Reaktion des Dealers auf die Worte des Client zeigt. Denn in dieser Passage beschreibt der Client nicht den Blick des Dealers, den man in der kurzen Einstellung wiederum nah sieht. Vielmehr richtet er seinerseits den vorurteilvollen Blick auf sein Gegenüber, um zu mutmaßen:

„si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper; et si je vous demandais pourquoi vous voulez me frapper, vous me répondriez, je le sais, que c'est

pour une raison secrète à vous, qu'il n'est pas nécessaire, sans doute, que je connaisse.“ S. 24

Jetzt sieht der Fernsehzuschauer, detaillierter als das Publikum im Theatersaal, die Reaktion des Dealers auf die vom Client an ihn gerichteten Vorwürfe. Die nahe Kameraeinstellung auf den Dealer erweitert insbesondere den Blickwinkel des Filmzuschauers auf die sprechende Figur um die Sicht auf die Person, an die sich die Replik richtet. Demgegenüber ist die Perspektive des Lesers auf den Dramentext reduziert. Er liest jeweils die ‚Quasi-Monologe‘¹³⁹ und konzentriert seine Aufmerksamkeit infolgedessen auf die jeweils redende Figur.

Die Kamera beschreibt die Verbindung zwischen den Figuren mit deren Perspektiven aufeinander. Dabei nimmt sie eine Erzählerposition ein, die sich dem Drama und der Inszenierung in deren Verfilmung zusätzlich einschreibt und überlagert. Engler schildert, wie die Kamera zur Erzählerinstanz werden kann:

„Ein entscheidender Unterschied zwischen Bühne und Bildschirm ist noch gar nicht genannt worden: die Kamera. Im Theater können wir immer unter einem großen Angebot von visuellen Eindrücken auf der Bühne auswählen, besonders im zeitgenössischen Theater, das seine eigenen Möglichkeiten gegen die des Fernsehens bewußt ausspielt. Beim Video schiebt sich die Kamera als völlig neue Instanz vermittelnd zwischen uns und das Geschehen; sie gibt uns immer den Blickwinkel vor, hebt heraus, drängt zurück, fügt hinzu und läßt aus. Die Kamera spielt die Rolle des Erzählers, plaziert das, was uns gezeigt wird, in einem narrativen Kontext und gibt uns Anweisungen, wie wir uns dazu verhalten sollen.“ Engler 1998:64

Auch Pfister verweist auf dieses Potential der Kamera: „Die variable und bewegliche Kamera im Film stellt also ein vermittelndes Kommunikationssystem dar, erfüllt eine Erzählfunktion“ Pfister 1988:48. Das Prinzip der Erzählerinstanz zeigt sich auch anhand einer weiteren Kategorie von Nahaufnahmen in Jacquots Film: jenen, denen eine Kamerafahrt folgt oder vorausgeht.¹⁴⁰

¹³⁹Vgl. Kap. 2.1.3 Sich verhandeln, Übersfeld 1999:161

¹⁴⁰Diese Aufnahmen setzen mit folgenden Passagen im Dramentext ein: S. 34, Client: „reconnaissez du moins que ne n'ai point encore agi ni pour ni contre vous...“; S. 40, Client: „Vous ne m'avez rien demandé de tel...“; S. 40, Dealer: „Si j'avais un instant douté que

5.4.2 Nahaufnahmen und Kamerafahrt

Anders als in den zuvor beschriebenen Fällen ist in diesen Einstellungen zwar jeweils ausschließlich die sprechende Person nah zu sehen, die angesprochene Figur wird jedoch filmisch in den Dialog mit einbezogen: Gekoppelt an eine subjektive Kameraeinstellung, welche die Sicht der angesprochenen Figur einnimmt, fährt die Kamera an die gerade sprechende Figur heran oder entfernt sich von ihr. Die Kamerafahrten zeichnen so die vektoriellen Bezugfelder zwischen dem Dealer und dem Client nach. Diese manifestieren sich in Chéreaus Inszenierung von 1987 in den Blicken der Figuren, die begehrend und fatal zugleich sind. (vgl. Kap. II. 5.2 Inszenierung 1987).

Besondere Beachtung verdient die oben erwähnte Tirade (Kap.II.3.6.4 Hintergründe mit Bedeutung aufladen), in welcher der Client die Hypothese aufstellt, er habe an diesem Revier des Dealers aus Neugierde ausgeharrt und erwarte nun „trop de choses - trop de choses“ (vgl. S. 41ff.). Der Filmzuschauer sieht den Client zunächst in einer langen Nahaufnahme. Die Kamera fährt zurück und der Bildausschnitt vergrößert sich dem entsprechend immer mehr, als der Client die Worte spricht „lentement peut-être, mais plein d'espérance [...], de loin j'aurais cru que vous vous approchiez de moi, de loin j'aurais eu l'impression que vous me regardiez“ S. 43.¹⁴¹ Der Client spricht seine Fantasie von einer möglichen physischen Annäherung zwischen sich und dem Dealer aus, die sich aber nicht verwirklicht. Hier wird deutlich, wie sich mit Worten Möglichkeiten durchspielen lassen, die szenisch nicht realisiert werden. Der Film kann aber, anders als die Theaterinszenierung, diesen Wunschtraum einer Annäherung ikonisch darstellen. In unserem Beispiel fährt die Kamera langsam zurück, um im sich vergrößernden Bildausschnitt auf der Wand neben dem Client den

vous n'eussiez ce qu'il faut pour payer ce que vous êtes venu chercher...“; S. 45, Client: „La règle veut qu'un homme qui en rencontre un autre...“

¹⁴¹Die Stelle ist vollständig zitiert in Kap. 3.6.4 Hintergründe mit Bedeutung aufladen.

Schatten des Dealers sichtbar werden zu lassen. Die Kamera fährt weiter zurück, sodass schließlich am linken Bildrand im selben Rahmen wie der Client der Dealer selbst sichtbar wird. In diesem Moment, in welchem sich die beiden Figuren weder szenisch noch gestisch auf einander zu bewegen, führt die Kamerabewegung sie doch zusammen. Der Film kann in diesem Fall mit seinen technischen Mitteln die vom Text gelieferte dramatische Realität und die in der Figurenrede beschriebene Wunschfantasie zusammenführen. Somit kann die Kamera da, wo die Regungslosigkeit der Darsteller synchron mit der im Drama dargestellten Realität ist, ihre eigene Bewegung mit der zweiten textuellen Ebene synchronisieren: mit der Imagination des Client, der sich eine physische Annäherung zum Dealer vorstellt.

5.4.3 Lange Naheinstellungen

Die dritte Kategorie der Naheinstellungen in Jacquots Film sind weder mit Heran- oder Wegfahrten der Kamera kombiniert, noch sind sie in eine andere, längere Einstellung hineinmontiert. Sie fallen allein dadurch auf, dass sie während einer längeren Replik ausschließlich die Mimik des Sprechers groß zeigen. Die Nahaufnahme ist hier eine klassische Strategie, um eine Figur in einem für sie wichtigen Moment möglichst genau und fast intim zu zeigen. In Jacquots Film fallen dazu zwei Beispiele auf.

Das ist zum einen die Szene, in welcher sich der Client noch einmal deutlich vom Dealer distanziert. Er will keine Einigung erzielen und sagt: „Je ne veux pas d’une paix venue de n’importe où; je ne veux pas que l’on trouve la paix.“ S. 45. Die Naheinstellung endet gleichzeitig mit seiner Replik, wo es heißt: „je ne subis pas la même pesanteur que vous; je ne suis pas issu de la même femelle. Car ce n’est pas le matin que je me réveille, et ce n’est pas dans des draps que je couche.“ S. 46. Die lange Naheinstellung auf den Client, ohne Umschnitt auf den Dealer, ohne eine Kamerafahrt in dessen Richtung oder von dort kommend, isoliert ihn von seinem Gesprächspartner. Er ist während dieser Rede unbeweglich und hat eine schlaffe Haltung. Dadurch wirkt der Client resigniert. Er ist aber auch feige: zwar sind die Worte noch an den Dealer gerichtet, aber

der Client zieht sich in sich zurück, indem er die Augen halb schließt und allenfalls durch den Dealer hindurchschaut, anstatt ihn anzuschauen. Dabei verhalten sich die Worte, die Mimik und die Kameraführung in ihrem intermedialen Zusammenspiel synchron zueinander. Und doch will man dem Client seine distanzierte Haltung nicht glauben. Seine reduzierte, schlaffe und resignierte Gestik deutet denn auch allein darauf hin, dass er kapituliert anstatt bewusst einen Schlusstrich unter die Begegnung ziehen zu wollen.

Freund erläutert, wie die Figuren ihr Verhältnis zueinander ausbalancieren:

„Die Angst vor der Unerträglichkeit der Ablehnung läßt die «douceur» zur «malveillance» (40) verkümmern, und die Hoffnung, daß es Verständigung doch geben könnte, setzt der «insulte» die «gentillesse» (41) entgegen.“ Freund 1999:65⁴²

Das lässt sich auf andere Weise auch an der anschließenden Replik des Dealers ablesen. Auch er spricht mit geschlossenen Augen, in sich gekehrt und mehr zu sich selbst als zum Client.

Die Naheinstellung beginnt bei seinem Satz „Deux hommes qui se croisent n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité.“ S. 48. Sie endet bei seinem Vorschlag „je vous propose l'immobilité, l'infinie patience et l'injustice aveugle de l'ami. Puisqu'il n'y a pas de justice entre qui ne se connaît pas, et il n'y a pas d'amitié entre qui se connaît, pas plus qu'il n'y a de pont sans ravin.“ S. 49. Der Dealer preist die Freundschaft als höchstes Ziel. Sie könne aber nur zwischen Menschen existieren, die einander nicht kennen.¹⁴³ Andernfalls, wenn man einander kenne und ein Gefühl entgegenbringe, entweder das der aggressiven Feindschaft oder das der brüderlichen Zuneigung, ende eine Begegnung stets in einem Kampf. Das besagt der Satz am Beginn der Naheinstellung. Die These des Dealers, eine Freundschaft sei nur möglich, wenn man einander fremd bleibe, klingt paradox. Sie führt aber auch die Dialektik fort, die dem gesamten Dialog innewohnt.

¹⁴²Die eingeklammerten Zahlen verweisen auf die Seitenzahlen im Stücktext.

¹⁴³Vgl. die Zitate in Kap. 5.2.3 Resignative Körpersprache

In diesem ambivalenten Sinn verhalten sich auch die Bildeinstellung und die Mimik gegenläufig zu den Worten des Dealers. Während er über die Bindungen der Menschen zueinander spricht, steht er doch einsam mit geschlossenen Augen vor der Wand. Die Nahaufnahme isoliert ihn zudem im Bildrahmen.

In beiden Einstellungen, der von dem Client und der vom Dealer, nah sind, lässt sich deren signifikante Mimik erkennen. Innere Konflikte werden hier auf eine Art hervorgehoben, die Engler beschreibt: „Oft rücken wir sehr nahe an eine einzelne Figur heran. Ihre Gesichtszüge lassen Gefühle und ihren Wandel deutlich erkennen; ihr Gegenüber in der Szene aber verschwindet aus unserem Blickfeld.“ Engler 1998:64.

Die Naheinstellungen in Jacquots Film deuten in ihrer unterschiedlichen Art auf die Momente hin, in denen die Figuren noch wirklich zueinander sprechen, und jene, in denen sie sich voneinander abkehren. Die ersten beiden beschriebenen Kategorien der Naheinstellungen zeigen die Kommunikation zwischen den Figuren. Die erste betont den Blickkontakt zwischen dem Dealer und dem Client durch die kurzen Zwischenschnitte. Die zweite suggeriert subtil die Art der Bindung zwischen den Personen durch die Kamerafahrten, die sich mit Vektoren vergleichen lassen.

Allein die dritte Kategorie der Naheinstellungen unterstreicht die Einsamkeit des Dealers und des Client. Beide fürchten die offene Konfrontation mit dem Anderen.

Diese Großaufnahmen zeigen Momente, in denen die Persönlichkeit der jeweiligen Figur zutage tritt. Es sind ihrer vergleichsweise wenige. Das entspricht dem Stücktext, denn die Psychologie der Figuren in *Dans la solitude des champs de coton* ist reduziert. Ulrike Haß beschreibt

„das Gesicht in der Großaufnahme, die das Gesicht als Ort der Begegnung *par excellence* ist. Im Gesicht wird die Unerreichbarkeit des anderen erfahren, die Unmöglichkeit, die Stelle des anderen einzunehmen, an seiner Stelle eine Erfahrung zu machen. Es ist die Stelle, an der der Abgrund zwischen den sich Begegnenden offenbar wird, der fiktive Charakter der Begegnung, die als fiktive sich gründete. Im Innern der Begegnung die Form des Abschieds zu entdecken, macht die spezifische Wahrheit des Films aus und sein Pathos.“ Haß 1998:62

Die Figuren werden gleichwohl in der 1987er-Inszenierung als Typen präsentiert, die durch ihren Gestus fremd wirken. Ihr Umgang miteinander kann erst von einer distanzierten Warte aus als allgemeingültig begriffen werden, im Sinne der Brechtschen Verfremdung. Um den Gestus auch im Film zeigen zu können, wählt Renato Berta meist einen größeren Bildrahmen.

Der Film endet mit einer Einstellung auf die Profile des Dealers und des Client, die dicht einander gegenüberstehen. Nach einer nahen Einstellung schließt direkt daran dasselbe Bild als Totale an.¹⁴⁴ Dieser Wechsel von einer Nahen auf eine Totale verdeutlicht das Wechselspiel zwischen den persönlichen Momenten, in denen die Figuren emotional und angreifbar sind, und ihre Typologisierung, die insbesondere die Filmzuschauer daran hindert, sich mit den beiden auf der Gefühlsebene zu identifizieren.

5.5 Verfilmung 1995

Zur Frage, wie die Gestik und Mimik des Dealers und des Clients bei Metge zur Geltung kommen, muss zunächst noch einmal an die Ausgangslage beim Drehen dieses Films erinnert werden. Eine solche Aufzeichnung mit zwei Kameras kann sich nur eingeschränkt an eine vorkonzipierte Auflösung des Ablaufs in Bildeinstellungen halten. Es gibt hier auch keine Kamerafahrten, die sich in das Geschehen einschreiben würden. Die Kamera kann bei Metge weitaus weniger eine Erzählerinstanz ausfüllen als jene in Jacquots Film.

Oft dokumentieren und folgen die Kamerabewegungen den Bewegungen der Figuren. Die Kamera zeigt hier als unauffälliger Zeuge das Geschehen auf der Bühne. Dadurch gelingt es Metge, für den Zuschauer vor dem Bildschirm das Spiel der Schauspieler und das Theatergeschehen als solches erlebbar zu machen, ohne dass sich eine Bilddramaturgie ablenkend darüberstülpt.

Doch habe ich bereits im Theorieteil dieser Arbeit darauf hingewiesen, dass kein Dokumentarfilm ein Ereignis wertfrei und

¹⁴⁴ Vgl. auch die Beschreibung dieser Sequenz in Kap. 2.4.2 Die Figuren im Bildkader

ohne Manipulation zeigen kann.¹⁴⁵ Deshalb gibt es auch in Metges Film auffällige Kameraeinstellungen, welche die Gesten und, mehr noch als Jacquots Film, die Mimik in einer besonderen Weise zeigen.

Der Film rückt die Mimik der Figuren, und speziell die des Dealers oftmals in den Vordergrund. Zwei Faktoren kommen dabei zum Tragen.

5.5.1 Nahaufnahmen

Die Kameraleute Atlan und Plet haben oftmals die Chance ergriffen, allein mit Hilfe der Objektivbrennweite scheinbar ganz nah an eine Figur zu gelangen, die der Zuschauer im Theatersaal nur aus einer gewissen Entfernung sieht. Anders als bei Jacquot stehen diese Aufnahmen weder in Verbindung mit Kamerafahrten oder sind in längere Einstellungen als Schnittbild hineinmontiert. Auch lassen sie keinen Bedeutungszusammenhang zur Tirade erkennen, welche die jeweils gefilmte Figur zu dem Zeitpunkt gerade spricht. Sie zeigen vielmehr die ausdrucksstarke und vielschichtige Mimik, insbesondere jene des Dealers. Ich habe erwähnt, dass Chéreau als Dealer dessen Argumente oftmals ironisch und geradezu schelmisch vorbringt.¹⁴⁶

Dieses Spiel lässt sich besonders gut auf dem Bildschirm erkennen, wenn z.B. der Dealer kühn behauptet, der Client habe ihn angeschaut und so den Kontakt zu ihm aufgenommen: „en toute fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard“ S. 18. Als der Dealer immer noch die Skepsis auf dem Gesicht des Clients sieht, entsteht die zaghafte Komik: Chéreau rudert als Dealer mit den Händen, räuspert sich und fügt zögernd hinzu: „ou l'inverse“ ebd.. Die Nahaufnahme fokussiert die Mimik des Dealers. Der tritt einerseits ernsthaft auf, um überzeugen zu können. Andererseits stellt er mit einem Funken Selbstironie seine Rolle in Frage, die er sich selbst zugeschrieben hat.

¹⁴⁵Vgl. Kap. I.3.3 Film

¹⁴⁶Vgl. Kap. 5.3.2 Natürlichkeit und Rollenspiel

Eine andere Nahaufnahme zeigt den Dealer fast frech ironisch, und zwar wenn dieser die etwas altertümliche Metapher von der Nadel unter dem Pferdesattel anbringt: „Vous tâchez de glisser une épine sous la selle de mon cheval pour qu’il s’énerve et s’emballe“ S. 20. Während die Figuren in der 1987er-Inszenierung dieses Bild auf der Bühne gestisch wiedergeben, indem sie unvermittelt wie Reiter auf imaginären Pferden galoppieren und dabei zur Parodie werden,¹⁴⁷ verlässt sich Chéreau in der 1995er-Inszenierung ganz auf seine lebhafteste Mimik. Metge fokussiert sie in der nahen Einstellung.

In beiden Beispielen geht die Komik der Passagen allein aus dem Text noch nicht hervor. Im Theatersaal bringt sie vor allem die Stimmführung des Dealers und, im ersten Beispiel, seine Geste hervor, wenn er mit dem Arm rudert. Die Mimik des Darstellers wird erst in der filmischen Nahaufnahme deutlich und unübersehbar. Erst im Film lässt sich erkennen, wie brilliant Chéreau die komplexe Rolle des Dealers umsetzt, der seinerseits laut eigenen Angaben ja auch den Dealer nur spiele.¹⁴⁸

Insbesondere während der zweiten Hälfte der Aufführung zeigen extreme Nahaufnahmen die Köpfe der allmählich erschöpften Schauspieler. Großaufnahmen zeigen die Schweißperlen auf der Stirn, die das Scheinwerferlicht reflektieren. Diese Einstellungen lassen sich in Beziehung zur sportlichen Komponente, zur *créance* des Ringkampfes setzen.¹⁴⁹ Sie synchronisieren diese bei dem intermedialen Transfer der Inszenierung auf den Bildschirm. Der Fernsehzuschauer sieht in dem Moment die Figuren, nimmt aber gleichzeitig auf einer Metaebene die Anstrengung der Darsteller wahr, mit der diese die Aufführung bestreiten. Die Nahaufnahmen werden auch hierin der Inszenierung gerecht, die durch ihre zwei kurzen, inszenierten Pausen oder Auszeiten selbst auch auf die Metaebene der Aufführungssituation verweist. Anders als bei Jacquot, der die Theaterinszenierung als Zeichensystem unmittelbar auf den Bildschirm überträgt, und damit vom gefilmten Theater zum

¹⁴⁷Vgl. Kap. 5.2.2 Gestische Parodien

¹⁴⁸Vgl. Kap. 3.6.4 Hintergründe mit Bedeutung aufladen, und S. 12 im Textbuch

¹⁴⁹Vgl. Kap. II.2.4.2.

Spielfilm wird, behält Metge bei seinem intermedialen Transfer stets als Zwischeninstanz die Aufführungssituation bei.

5.5.2 *Der eingeschränkte Blick*

Die Aufführungssituation zeigt sich besonders deutlich in der Verfilmung, wenn der Kopf eines Theaterzuschauers im Vordergrund einen Teil des Bildes verdeckt. Die Kameras sind derart im Zuschauerraum plaziert, dass sie die Perspektive des Theaterpublikums wiedergeben. Anders als die deutschen öffentlich-rechtlichen Sender, die damit werben, dass man bei ihnen als Fernsehzuschauer „in der ersten Reihe“ sitzt, reproduziert Metge bewusst den reduzierten Blickwinkel des Theaterbesuchers: Dieser muss bisweilen seinen Hals recken, um die Handlung auf der Bühne verfolgen zu können. Denn wenn bei Theaterfilmen lamentiert wird, die Perspektive des Filmzuschauers sei an die von der Kamera vorgegebene gebunden und dadurch eingeschränkt,¹⁵⁰ so wird dabei übersehen, dass auch der Theaterzuschauer durch seinen zugewiesenen, in der Regel fixen Platz im Theatersaal ebenfalls einen vom Sitzplatz abhängigen, festen Blickwinkel auf die Bühne hat. Bei Metge verdeckt ein Zuschauerkopf auch mal derart einen Teil des Bildes, dass wir trotz einer Totale als Einstellung nur den Kopf einer Figur sehen. Deren Gesten bleiben verdeckt. Das Fernsehpublikum kann sie anhand der Kopfbewegung der Figur hinter dem Kopf des Theaterzuschauers nur erahnen. Solche Einstellungen deuten darauf hin, dass es Metge und seiner Cutterin Hélène Viard eher darum geht, die Gesamtsituation im Theatersaal zu zeigen, als das gestische Spiel von Chéreau und Greggory. Über die signifikante Körpersprache der Darsteller, die der Theaterzuschauer verfolgt, lagert sich in der Verfilmung für den Fernsehzuschauer die Metaebene der Aufführungssituation. Das Publikum nimmt diese im Theatersaal auch am Rande wahr, bekommt sie aber nicht wie in Metges Film durch die Einstellungen explizit vorgeführt.

Die beiden Pausen, in denen für die Theaterbesucher nicht klar ist,

¹⁵⁰Vgl. Fischer 1988a:112

ob sie den Saal kurz verlassen können, bilden hierbei eine Ausnahme. Hier weist die Inszenierung auch sie auf die Aufführungssituation hin.

Metge zeigt in diesem Zusammenhang einen Moment in der ersten Pause, an welche die choreographische Einlage der Figuren anschließt: Nachdem das Saallicht angeschaltet wurde, verlässt eine Zuschauerin, die den Lichtwechsel für das Zeichen zur Pause hält, kurz den Saal. Chéreau bzw. der Dealer setzt sich indessen auf deren freien Platz. Bei ihrer Rückkehr findet die Frau die Situation vor, dass eine Figur aus dem Stück bzw. dessen Regisseur auf ihrem Stuhl sitzt. Er hat eine entspannte Haltung und trinkt etwas, wie in einer Pause. Tatsächlich wird die Zuschauerin in dem Moment Teil des Spektakels. Die Irritation amüsiert das Publikum, und die Zuschauerin wird zur Figur in einer komischen Szene. Dieser kurze Augenblick verdeutlicht noch einmal, wie die Inszenierung die Bühnenrampe, d.h. den fiktionalen Handlungsrahmen durchbricht. Metges Film synchronisiert dieses Inszenierungskonzept, indem er die Zuschauerperspektive so real wie möglich und mit dem entsprechend eingeschränkten Blick übernimmt.

Bei einer weiteren Gruppe von Kameraeinstellungen verzichtet Metge ebenfalls darauf, die - durchaus vorhandenen - Gesten der Darsteller zu zeigen. Hier wird der Bildausschnitt durch keine Theaterzuschauer teilweise verdeckt. Er ist vielmehr so eng gezogen, dass die Kopf- und Schulterbewegungen der jeweiligen Figur zwar den Fernsehzuschauer darauf schließen lassen, dass sie heftig gestikuliert. Die Kamera lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers jedoch auf die Mimik des Dealers bzw. des Clients.

Solche Einstellungen erfolgen zum einen bei Textpassagen, die aus einer bildhaften Sprache bestehen.¹⁵¹ Letztere steht für sich und

¹⁵¹Es sind folgende Passagen: S. 17, Client: „Et si je dis que vous fîtes une courbe...“; S. 21, Dealer: „mes mots me désarçonneraient moi-même et se jetteraient vers l’horizon avec la violence d’un cheval arabe qui sent le désert et que plus rien ne peut freiner.“; S. 25f., Client: „j’ai préféré être la tuile qui tombe plutôt que le crâne, la clôture électrique plutôt que le museau de la vache.“; S. 27, Client: „comme les coquettes qui essaient toutes les chemises et toutes les chaussures pour n’en prendre aucune“.

bedarf im allgemeinen keiner Synchronisation oder Ausfächerung durch Gesten, die riskieren, zur Parodie zu werden.

Zum anderen sind es Momente in der Aufführung, in denen eine Figur die andere physisch und aggressiv angeht.¹⁵² Halbnahe Einstellungen zeigen allenfalls den Oberkörper einer Figur oder nur deren Gesicht und Schultern. Hier ist der Blick des Fernsehzuschauers eingeschränkt gegenüber dem des Theaterpublikums: Denn trotz der heftigen Bewegungen der Personen auf der Bühne sieht der Fernsehzuschauer im wesentlichen nur deren Kopf und Schultern. Die Kamera rückt nicht die Aktion der Figuren ins Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern deren Gefühle. Diese lassen sich in den Einstellungen an der Mimik und physischen Anstrengung der Darsteller ablesen. Indem sich die Kamera der gestikulierenden Figur stark nähert, lagert sich über deren im Theatersaal rezipierte Signifikanz der Gesten der emotionale Aspekt. Dadurch gelingt es dem Film, aus dem theatralen Geschehen für den Fernsehzuschauer die starken, insbesondere aggressiven Gefühle der Figuren zu extrahieren. Die Naheinstellungen stellen zum Teil die Intimität wieder her, die eigentlich verloren geht, wenn das lebendige Bühnengeschehen auf einen Bildschirm gebannt, in elektronische Signale verwandelt und um die dritte, räumliche Dimension reduziert wird. Metge setzt dabei die Methode des Kinos ein, das sich bekanntlich der Abbildung von Emotionen verschreibt. Im Theaterfilm verleihen diese Nahaufnahmen außerdem auf dem Bildschirm den Eindruck, man könne das Bühnengeschehen nicht nur sehen, sondern fast wie im Theatersaal spüren.¹⁵³

¹⁵²In der Inszenierung gibt es solche Momente nach zwei Repliken des Dealers, die mit den Worten enden: „il y a le dédit à payer pour qui rompt la promesse“ (S. 55) und „ce que vous auriez demandé à un autre, pourquoi ne pas me l'avoir demandé à moi?“ (S. 59).

¹⁵³Jacquot wendet dieses Prinzip weniger in seinem *Dans la solitude des champs de coton*-Film an, erhebt es aber zu einem Prinzip, auf dem seine Verfilmung von Marivaux's *La Fausse Suivante* beruht. Der Film zeigt die Handlung außerdem zwar in einem Theatersaal, doch steigen die Figuren von der Bühne hinab in die Publikumsreihen und überwinden dadurch die übliche Rampe.

5.5.3 Bewegung und Statik

In Metges Film fällt unter einem phänomenologisch-ästhetischen Blickwinkel noch eine andere Kategorie von Aufnahmen auf.

Das kontrastreiche Licht ruft einen Effekt hervor, den ich oben beschrieben habe (vgl. Kap. II.4.5.1 Silhouetten): Das Gegenlicht zeigt oftmals nur den Schattenriss einer Figur. Dadurch werden die Gesten besonders deutlich und akzentuiert. Das ist z.B. der Fall, wenn der Dealer seinen als Rolle gewählten Berufsstand erläutert und behauptet, dass er immer die Ware liefern könne, die verlangt wird, und deshalb alle Arten der Affirmation kenne, „toutes les sortes de oui“ S. 28. Seine intensive und beharrliche Gebärde, die sich zur Figurenrede synchron verhält, lässt den Dealer wie einen orientalischen Händler erscheinen, der auf seinen Kunden so lange einredet, bis ein Handel geschlossen wird, und länger. Denn wie in einem arabischen Souk bedingen sich der Handel und das Gespräch in *Dans la solitude des champs de coton* gegenseitig. In Metges Film werden die Gesten in der Kontur scharf sichtbar und akzentuiert. Sie unterstreichen die Beharrlichkeit und den Überzeugungswillen des Dealers, auf die dessen gestikulierenden Arme und Hände verweisen.

Der Film betont die Gesten des Dealers in diesem Beispiel über die gesamte Länge dieser Tirade. Sie beinhaltet auch die zentrale Passage, die dem Text seinen Titel gibt. Der Dealer insistiert, der Client solle seinen Wunsch doch wenigstens in der Einsamkeit der Baumwollfelder nennen, in denen man nachts nackt umherstreife.¹⁵⁴ Die Sehnsucht nach Intimität im erotischen, sexuellen Sinn ist hier unübersehbar. „Champs de coton“, ‚Baumwollfelder‘, stehen dabei im urbanen Kontext, in dem die Handlung angesiedelt ist, metaphorisch für weiße Laken.

Chéreau lässt den erotischen Aspekt und die *créance* einer solchen Annäherung in dieser Inszenierung von *Dans la solitude des champs de coton* mehr zur Geltung kommen als in seiner 1987er-Inszenierung. Noch einmal wird dies deutlich, wenn er sich als Dealer dem Client von hinten nähert und unverblümt mit den

¹⁵⁴Vgl. S. 31 im Textbuch.

Händen an dessen Körper hinabfährt. Zwar berührt er ihn dabei nicht, doch zuckt der Client zusammen, offensichtlich weil der Dealer mit dieser Geste eine bis dahin gesetzte körperliche Barriere durchbricht. Wieder sehen wir die Silhouetten der Figuren akzentuiert, vor allem die Form der Schultern des Client, die der Dealer mit den Händen nachzeichnet.

Eine weitere Geste des Dealers könnte in die gleiche Richtung verweisen. Sie erscheint ebenfalls im Gegenlicht als Kontur und dadurch im Film besonders signifikant: Chereau als Dealer zeigt auf den Client und senkt seinen Arm etwas herab, als er zum Client meint, dieser friere nicht nur am Oberkörper, „mais, soit dit, sans vous offenser, du haut en bas et peut-être même un peu au-delà“ S. 37.

Die Schattenrisse zeichnen die Gesten kontrastreich vor dem Hintergrund ab und isolieren die Figuren visuell von ihrem räumlichen Umfeld. Auf dem zweidimensionalen Bildschirm fällt dies mehr auf als im Theatersaal. Die Kamera hat das Phänomen gezielt eingefangen. Metges Film zeigt es bei Passagen der Inszenierung, die gestisch oder in der Figurenrede darauf hindeuten, dass das Begehren, das „désir“, in Wirklichkeit vom Dealer ausgeht, auch wenn dieser es vorgeblich beim Client sucht. Noch einmal sieht man nur die Silhouette des Dealers in einer Nahaufnahme, während sein Gesicht im Gegenlicht vollkommen unkenntlich im Dunkeln ist, als er den Client zuletzt in einer verdrehten Art fragt, ob dieser wirklich kein Verlangen geäußert habe, dass er, der Dealer vielleicht überhört habe.¹⁵⁵

Das Sehnsucht des Dealers nach der Nähe des Anderen lässt sich parallel setzen zu der Sehnsucht Zuschauers nach der Überwindung der Barriere zwischen ihm und der entrückten Person, die der Schauspieler verkörpert. Sie ist in einer Theateraufführung ebenso spürbar wie vor dem Fernseher oder im Kinosaal. Sie erstreckt sich in unserem Medienzeitalter noch auf zahlreiche andere Bereiche. Metges Film erhebt die Anziehungskraft zwischen dem Dealer und dem Client zum Thema. Er fächert es aus, indem er mit seiner besonderen Darstellung der Mimik und Gesten gleichzeitig den

¹⁵⁵Vgl. S. 61 im Textbuch.

Wunsch des Fernsehzuschauers weckt, an dem Theaterereignis teilzuhaben. Metge zeigt auch den langen Schlussapplaus einer Aufführung, währenddessen ein Zuschauer spontan die Rolle des Dealers annimmt und die erwähnte Parallele illustriert: Er wirft den Darstellern seine Jacke vor die Füße. Damit reproduziert er die Geste, mit welcher der Dealer sich dem Client anfangs nähert.¹⁵⁶

Wir haben jedoch gesehen, dass die Erfüllung des Begehrens, die gesetzten Barrieren zu überwinden, dennoch irritiert und erschreckt. Das lässt sich gleichermaßen an dem Moment ablesen, in dem Chéreau während der Aufführung einer verdutzten Zuschauerin den Platz wegnimmt und ihr etwas zu trinken anbietet, wie auch an der Schlusszene, in welcher der Client den sich abwendenden Dealer plötzlich zu Boden reißt.

Auf dieser Dialektik zwischen dem menschlichen Begehren und der Angst, jemandem nah und dadurch ausgeliefert zu sein, beruht der Text von *Dans la solitude des champs de coton*.

III. Schlussfolgerung

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass das intermediale Theoriekonzept eine sinnvolle Basis ist, auf der sich ein Theaterfilm analysieren lässt. Die Diskussion, die unter dem Siegel der Intermedialität geführt wird, trägt dazu bei, die Verbindungen und Abhängigkeiten zwischen den allzu oft getrennt untersuchten Einzelmedien aufzuzeigen. Sie überwindet ein Konkurrenzdenken, das zwischen den Forschungsbereichen zu traditionellen und jenen zu neueren und neuesten Medien nach wie vor unterschwellig auffindbar ist.

Längst bewiesen ist, dass kein Medium das andere verdrängt. Diese Analyse hat darüber hinaus vorgeführt, dass Kunstformen wie das Theater und der Film ein immenses Zeichenrepertoire aufweisen, das unabhängig von den dramaturgischen, stilistischen und poetischen Mitteln der Literatur existiert. Es ist beim Theaterfilm in erster Linie auf das Spiel der Darsteller, die Raumanordnung, das Dekor, das Licht, die Kameraführung und die Montage rückführbar.

¹⁵⁶Vgl. Kap. 4.3.2.3 Exkurs: Der Mantel als zentrale Requisite

Dass sich damit auch unabhängig von einer Textvorlage Bedeutung herstellen und vermitteln lässt, demonstriert die Film- und Theaterwissenschaft anhand entsprechender Forschung. In dieser Arbeit ging es jedoch darum, zu zeigen, wie das Zeichenrepertoire von Theaterinszenierungen und Filmen Rückschlüsse auf deren dramatische Textvorlage ermöglicht, die sich mit einer ausschließlichen und unmittelbaren Dramenanalyse nicht ziehen lassen.

Die Bedeutungsrelationen, kategorisiert in Synchronisierung, Gegenläufigkeit, Überlagerung und Ausfächerung, erläutern in den Einzelfällen, wie die verschiedenen Zeichensysteme miteinander zusammenhängen und, um mit Müller zu sprechen, was sie ‚mit dem ursprünglichen Text *tun*‘.¹⁵⁷ Dabei kann eine Transformation des Textsubstrats auf den von Paech erwähnten drei verschiedenen Ebenen stattfinden (vgl. Kap. I.5.4 Das Medium: Apparat oder Form?): Technisch lässt sich z.B. die Textdramaturgie der immer kürzer werdenden Repliken im Film mit Hilfe der Montage durch immer schneller wechselnde Einstellungen wiedergeben. Die Wahrnehmung ändert sich, wenn gezielt eingesetzte Lichteffekte aus der Inszenierung, z.B. die Lichtkegel, auf den Bildschirm übertragen werden. Formal findet ein Zusammenspiel der Kunstformen statt, wenn z.B. Metaphern aus dem Text gestisch auf der Bühne umgesetzt werden. Daran lassen sich auch Probleme bei der Übertragung aufzeigen: Wenn z.B. wenn ein Zeichen verbal und visuell und somit doppelt auftritt, kann es zur missglückten Parodie werden.

Die Analyse hat sich des weiteren an Müllers intermediale Analysemethode angelehnt, die das Korpus in aneinander gereihte *créances* zerlegt und untersucht, wie die unterschiedlichen Medien diese präsentieren. Bei *Dans la solitude des champs de coton* wurde, anders als bei Müller nicht von mehreren, sondern nur einer suggerierten *créance* eines Deals ausgegangen, die den gesamten Dialog betrifft, aus dem das Drama besteht. Der Eingangstext sowie die Figurenbezeichnungen ‚Dealer‘ und ‚Client‘ lenken den Leser dahin, das Gespräch mit einer solchen Situation des Deals zu

¹⁵⁷Vgl. Müller 1996:84

vergleichen.

Die beiden Inszenierungen von Patrice Chéreau und ihre Verfilmungen öffnen demgegenüber den Blick auf andere créances, mit denen sich der Dialog des Stücks vergleichen lässt. Bei der Analyse unter den vier Aspekten Zeit, Raum, Licht und Gestik kristallisieren sich als weitere créances, auf die das inszenierte und verfilmte Drama verweist, jene des Kampfes, des Sports und der erotischen bzw. affektiven Annäherung heraus. Diese kontrastieren auf irritierende Weise mit der Situation des Deals sowie mit der poetischen Sprache und der rhetorisch feinsinnigen Argumentationsstrategie der Figuren, die einem philosophischen Dialog nahekommt.

Vergleicht man die zwei Theaterinszenierungen miteinander, fällt vor allem auf, dass in der zweiten gegenüber der ersten die schematische Opposition zwischen dem Dealer und dem Client aufgelöst ist:

Die Figurenkonstellation zeigt in der ersten Inszenierung eine anscheinend unüberwindbare Differenz zwischen dem Dealer und dem Client. Die Begegnung steuert dabei unaufhaltsam auf einen Kampf zu. Die Figuren lassen sich von ihrem ersten Auftritt an mit gegensätzlichen Dekorelementen sowie Licht bzw. Schatten in Verbindung bringen. Das Redetempo steigt im Laufe der Aufführung. Es deutet auf die Finalität der Inszenierung hin, bei der sich die Figuren schließlich kampfbereit gegenüberstehen. Ihr clownesker und animalischer Gestus bewirkt eine Verfremdung. Der Zuschauer kann von einer distanzierten Warte aus anhand der klar und systematisch eingesetzten Codes die beiden im Vordergrund stehenden dramaturgischen Prinzipien des Textes *Dans la solitude des champs de coton* begreifen: die in den rhetorischen Figuren regelmäßig wiederkehrende Dialektik und den allmählichen Sprachverlust der Figuren, den eine offen ausgetragene Aggression ablöst.

Die zweite Inszenierung entlarvt die Opposition zwischen dem Dealer und dem Client als eine, die sich die Figuren nur in ihrem Gespräch zurecht konstruieren. Sie plaziert die beiden von Beginn an in einem Saal ohne Dekorelemente und in einem Licht, das mit

Hilfe der Strahler im gesamten Raum umherwandert und beide Figuren gleicherart beleuchtet. Die ambivalente Gestik des Dealers zeigt, dass er seine Rolle nur spielt und die Positionen von ihm und dem Client austauschbar sind. So zeigt sich an der Gestik und Mimik die sich ändernde Dominanzrelation zwischen den Figuren. Die Inszenierung spitzt sich nicht kontinuierlich auf ein Finale zu, wie jene von 1987. Sie legt ein sich änderndes Verhältnis zwischen den Figuren dar, was sich auch daran ablesen lässt, dass zunächst der Dealer den Client bereits während des Dialogs mehrmals physisch attackiert und schließlich doch der Client den Dealer zu Boden reißt.

Der für beide Inszenierungen entworfene Theatersaal in Form einer Arena erweitert das Textsubstrat, indem er über die in dem Drama angelegten *créances* des deals und der affektiven Annäherung, die sich in der Sprache durch zahlreiche Metaphern zeigt, die *créance* des Sports und eines Ringkampfes lagert.

Die Filme präsentieren die Inszenierungen auf sehr unterschiedliche Weise:

Der erste Film in der Regie von Benoît Jacquot führt das Schema der Inszenierung von 1987 fort, indem er eine detaillierte Bilddramaturgie einsetzt. Der Montagerhythmus beschleunigt sich zum Ende hin. Die Einstellungen zeigen die Figuren anfänglich noch jeweils getrennt und erst ab der Mitte der Aufführung gemeinsam in einem Bildrahmen. Die Dekorelemente des Bühnenbildes werden beim Verlust der dritten Dimension auf dem Bildschirm als flächige Hintergründe wahrgenommen, die Theaterprospekten gleichen. Ihre Gegenständlichkeit weicht einer Symbolik. Diese präsentiert das sich ändernde Machtverhältnis zwischen den Figuren anhand ihrer Standorte vor den Hintergründen und nicht, wie die Inszenierung von 1995, an der Gestik und Mimik.

In Stéphane Metges Verfilmung der zweiten Inszenierung zeigt sich die Isolation der Figuren, indem diese in den Einstellungen häufig im Gegenlicht umrahmt von einer hellen Silhouette erscheinen und sich dadurch vom Hintergrund abheben. Gleichzeitig fokussieren diese Aufnahmen die Gestik, insbesondere jene des Dealers. Über die Symbolik der Theaterinszenierung, die sich vor allem an dem Einsatz der Lichtkegel ablesen lässt, lagert sich in der Verfilmung

eine Ästhetik: die Bildkomposition zahlreicher Einstellungen verwandeln den Theatersaal und seine Beleuchtung im Film in ein flächiges Zusammenspiel von Formen und Farben, was einen Effekt der Pikuralisierung mit sich bringt. Diese Ästhetik steht in keinem Zusammenhang mit der dramatischen Vorlage oder ihrer Inszenierung. Sie lässt sich allenfalls als bildliche Poesie und damit strukturelle Entsprechung zur poetischen Sprache des Dramas *Dans la solitude des champs coton* einordnen.

Beide Filme haben die jeweilige Inszenierung bei allen Unterschieden adequat für den Bildschirm eingefangen:

Denn wenn Jacquot die 1987er-Inszenierung mit den aufwändigen Mitteln eines Spielfilms auf die Leinwand überträgt, also im Filmstudio Kamerafahrten vorsieht und jede Sequenz präzise konzipiert, wird das Chéreaus erster *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierung gerecht. Schließlich ist sie Teil einer Serie von Koltès-Aufführungen am Théâtre des Amandiers in Nanterre, die wie *Quai Ouest* und *Combat de nègre et de chiens* in gigantischen Bühnenbildern spielen, die auf den Film verweisen. Das Auto und die realgetreu hohe Autobahnbrücke in *Combat de nègre et de chiens* und die großen Container in *Quai Ouest* und *Dans la solitude des champs de coton* sprengen durch ihr Format die Bühne. In einen Spielfilm passen solche Elemente hingegen, wenn er an einem realen Ort als Schauplatz situiert ist. Chéreau und seinem Bühnenbildner Peduzzi gelingt damit eine Reminiszenz an Koltès' Vorliebe für das Kino.

Die zweite Verfilmung unterstreicht einen Aspekt, der beide Inszenierungen miteinander verbindet: die arenenförmige Bühne plaziert die Handlung in die Mitte zwischen zwei ansteigende Zuschauerränge. Anstatt die Aktion frontal zu präsentieren und das Publikum in eine reine Rezipientenposition zu verweisen, rücken die Inszenierungen die Aufführung in die Nähe eines Rituals, an dem auch der Zuschauer das Geschehen teilweise mitbestimmt. Das wird noch deutlicher in der zweiten Inszenierung, die vermeintliche Pausen inszeniert. Metges Film integriert das Publikum in seine Aufzeichnung der Aufführung. Er zeigt dessen Reaktionen. Zudem übernimmt die Kamera in vielen Einstellungen die Perspektive des Theaterpublikums, wenn sie in den Rängen plaziert ist und im

Bildvordergrund den Kopf eines Zuschauers als teilweise Sichtblende zulässt.

Im Film generell, nicht nur bei den beiden Verfilmungen von Chéreaus *Dans la solitude des champs de coton*-Inszenierungen, lassen sich zwei Tendenzen ausmachen:

Auf der einen Seite steht das aufwändige Kino, das alle technischen Möglichkeiten ausschöpft, um eine Geschichte zu transportieren. Hier ließe sich der Film von Jacquot zuordnen, der technisches Repertoire gezielt einsetzt. In gleichwohl weitaus größerer Form treibt das Hollywood-Kino der Jahrtausendwende, das sich Spezialeffekten verschreibt und die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung und -erzeugung auslotet, den Vorgang auf die Spitze.

Auf der anderen Seite stehen Filme, welche eine Sehnsucht der gegenwärtigen Gesellschaft nach direkter menschlicher Kommunikation widerspiegelt, die sich durch Spontaneität und Unberechenbarkeit auszeichnet. Die von dänischen Filmemachern im selben Jahr ins Leben gerufene ‚Dogma‘-Bewegung, in dem auch Metges *Dans la solitude des champs de coton*-Film entstand und der sich in ihre Ästhetik einschreibt, fordert eine Reduktion technischer Mittel. In diesen Filmen wird die Kamera freier und spontaner geführt, um mit ihr einen direkteren Kontakt zu den Schauspielern herstellen zu können. Die Kameraführung ist zurückgenommen und diskret, um sich nicht als eine berechnete technische Vermittlerinstanz zwischen die Figuren und das Publikum zu schieben.

Hinter dieser Spaltung des Filmschaffens in zwei ästhetische Richtungen liegt das Phänomen, dass jeweils neu entwickelte Medien die Kommunikation zwischen Menschen immer mehr filtern. Hier lässt sich eine allegorische Parallele zu dem Drama *Dans la solitude des champs de coton* ziehen: Denn der Dialog zwischen dem Dealer und dem Client demonstriert, dass die Sprache, je kalkulierter, rhetorisch und formal aufwändiger sie eingesetzt wird, umso schwieriger als Verständigungsmittel tatsächlich dienlich ist.

IV. Bibliographie

- Albersmeier 1992 Franz-Josef Albersmeier: Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992
- Albersmeier 1995 Franz-Josef Albersmeier: Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik. Hrsg.: Peter von Zima: Literatur intermedial: Musik - Malerei - Photographie - Film. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995 S.235-268,
- Aumont 1989 Jacques Aumont: L'Œil interminable. Cinéma et peinture.. Paris, Segquier, 1989
- Austin 1980 John L. Austin: How to do Things with Words. 2 Oxford, New York, Oxford University Press, 1980
- Bachtin 1971 Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München, Hanser, 1971
- Bachtin 1987 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur und Gegenkultur. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987
- Balázs 1984 Béla Balázs: Schriften zum Film. Band 2. München, Hanser, 1984
- Barthes 1979 Roland Barthes: Sollers écrivain. Paris, Seuil, 1979
- Barthes 1980 Roland Barthes: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris, Gallimard, Seuil, 1980
- Barthes 1993 Roland Barthes: Œuvres complètes. Band 1. Paris, Seuil, 1993
- Bataillon 1988 Michel Bataillon: Koltès, le flâneur infatigable. Théâtre en Europe. 1988, 18 (septembre), S.24-27,
- Bätschmann 1984 Oskar Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik (Die Auslegung von Bildern). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984
- Bäumer 1996 Rolf M. Bäumer: Rettung des Theaters im Film - Zerstörung des Theaters im Fernsehen?. Hrsg.: Rolf Bolwin, Peter Seibert: Theater und Fernsehen . Bilanz einer Beziehung. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996 S.113-126,
- Bax 1999 Hrsg.: Dominique Bax: Patrice Chéreau, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès. Théâtres au cinéma. Band 10. Bobigny, Magic Cinéma, 1999
- Bazin 1994 André Bazin: Qu'est-ce que le cinéma?. 2 Paris, Cerf, 1994
- Becker 1996 Stephan Becker: Die vermittelte Unmittelbarkeit. "Kleiner Mann, was nun?" Theater im Fernsehen und mediale Ausdifferenzierung. Hrsg.: Rolf Bolwin et al.: Theater und

- Fernsehen. Bilanz einer Beziehung. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996 S.104-112,
- Benhamou 1995 Anne-Françoise Benhamou: "Car des désire j'en avais". Entretien avec Patrice Chéreau et Claude Stratz. Hrsg.: Odéon-Théâtre de l'Europe: Dans la solitude des champs de coton. Livret de programme. Paris, 1995 S.sans pagination,
- Benhamou 1996 Hrsg.: Anne-Françoise Benhamou et al.: Koltès, combats avec la scène. Théâtre aujourd'hui. Band 5. Paris, CNDP, 1996
- Benhamou 2001 Anne-Françoise Benhamou: Patrice Chéreau: La chair du visible. Hrsg.: Béatrice Picon-Vallin: La scène et les images. Paris, CNRS Éditions, 2001 S.341-361,
- Bident 1996 Christophe Bident: Jamais-encore. Ralentir travaux. 1996, 4 (*janvier*), S.61-66,
- Bident 2000 Christophe Bident: Bernard-Marie Koltès. Généalogie. Paris, Farrago, 2000
- Bloomfield 1946 Leonard Bloomfield: Language. New York, Henry Holt & Co., 1946
- Bohn 1988 Rainer Bohn et al.: Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. Hrsg.: Rainer Bohn et al.: Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin, Edition Sigma Bohn, 1988 S.7-27,
- Bolz 1976 Norbert Bolz: Derridas Philosophie der Schrift. Hrsg.: J. Ritter, K. Gründer: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 8. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976 S.1429-1431,
- Bon 2000 François Bon: Pour Koltès. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000
- Bonfil 1997 Carlos Bonfil: Le cinéophile. Europe. 1997, 823-824 (*novembre-décembre*), S.125-127,
- Bourdieu 1996 Pierre Bourdieu: Sur la télévision. Paris, Liber - Raisons d'agir, 1996
- Boyer 1996 Myriam Boyer: "Des Cris d'Amour Magnifiques" Entretien réalisé par Samra Bonvoisin. Hrsg.: Anne-Françoise Benhamou et al.: Koltès, Combats avec la Scène. Théâtre Aujourd'hui. Band 5. Paris, CNDP, 1996 S.72-77,
- Bradby 1996 David Bradby: "Staying alive". An Interview with Patrice Chéreau. TheatreForum. 1996, 9, S.13-18,
- Brecht 1989 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 1. Berlin, Frankfurt, Aufbau-Verlag, Suhrkamp Verlag, 1989
- Brecht 1992 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 21. Berlin, Frankfurt, Aufbau-

- Verlag, Suhrkamp Verlag, 1992
- Brecht 1993 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 23. Berlin, Frankfurt, Aufbau-Verlag, Suhrkamp Verlag, 1993
- Bruhn 1998 Siglind Bruhn: Vom Bild zum Text, vom Text zum Ton. Picasso, Wallace Stevens und musikalische Ekphrasis in einem "Klaviergedicht" Ravels. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.165-180,
- Chéreau 1995 Patrice Chéreau: "Parfois, on aimerait ne pas être dévoré par sa création". Entretien avec Christian Fevret & Pierre Hivernat. Les Inrockuptibles. 1995, 31 (8-14 novembre), S.59-65,
- Chéreau 1996 Patrice Chéreau: "Tours et Détours du Désir". propos recueillis par Samra Bonvoisin. Hrsg.: Anne-Françoise Benhamou et al.: Koltès, Combats avec la Scène. Théâtre Aujourd'hui. Band 5. Paris, CNDP, 1996 S.52-64,
- Chéreau 2001 Patrice Chéreau: "Les années Koltès". Propos recueillis par Frédéric Martel. Magazine Littéraire. 2001, 2 (février), S.20-26,
- Daney 1991 Serge Daney: Montag obligé. Cahiers du cinéma. 1991, 4 (avril), S.50-54,
- Decock 1997 Jean Decock: Entretien avec Patrice Chéreau sur Koltès et les autres. The French Review. 1997, 71, 1, S.85-92,
- Derrida 1967 Jacques Derrida: De la Grammatologie. Paris, Minuit, 1967
- Derrida 1991 Jacques Derrida: L'écriture et la différence. 2 Paris, Seuil, 1991
- Desportes 1993 Bernard Desportes: Koltès - la nuit, le nègre et le néant. Charlieu, La Bartavelle, 1993
- Duccini 1998 Hélène Duccini: La Télévision et ses mises en scène. Paris, Nathan, 1998
- Duquenet 1991 Patricia Duquenet-Krämer: Das poetische Theater von Bernard-Marie Koltès. Hrsg.: Konrad Schoell: Literatur und Theater im gegenwärtigen Frankreich. Opposition und Konvergenz. Tübingen, Francke, 1991 S.103-129,
- Engell 1996 Lorenz Engell: Das Amedium. montage/av. 1996, 5/1, S.129-153,
- Engler 1998 Balz Engler: Buch, Bühne, Bildschirm. König Lear intermedial. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.58-67,

- Faulstich 1998 Werner Faulstich: Grundwissen Medien. 3 München, Wilhelm Fink Verlag, 1998
- Fischer 1988 Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. 2 Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988
- Fischer 1988a Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. 2 Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988
- Fischer 1997 Erika Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen und Basel, Francke, 1997
- Fließ 1994 Ingo Fließ: Schau genau. Anregungen zu einem zukünftigen Dialog zwischen Bildwissenschaft und Filmanalyse. Hrsg.: Joachim Paech: Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart, Weimar, Metzler, 1994 S.19-27,
- Floek 1991 Wilfried Floek: Vom Regietheater zum Texttheater? Tendenzen und Probleme des französischen Gegenwartstheaters. Hrsg.: Konrad Schoell: Literatur und Theater im gegenwärtigen Frankreich. Opposition und Konvergenz. Tübingen, Francke Verlag, 1991 S.1-19,
- Freund 1999 Eva Freund: Gefährdetes Gleichgewicht. Das Theater des Bernard-Marie Koltès. Band 67. Frankfurt am Main u.a., Peter Lang, 1999
- Füger 1998 Wilhelm Füger: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsprojektes. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.41-57,
- Gaudreault 1988 André Gaudreault: Du littéraire au filmique. Paris, Méridiens/Klincksieck, 1988
- Goffman 1974 Erving Goffman: Frame Analysis. New York, Harper & Row, 1974
- Gompper 1992 Renate Gompper: Theater, Film und Fernsehen. Der Theaterfilm. Arbeitsheft Bildschirmmedien. Band 26. Siegen, 1992
- Greimas 1966 Algirdas Julien Greimas: Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris, Larousse, 1966
- Grivel 1977 Charles Grivel: Le Fond du texte. Alexandre Dumas: Berlick, Berlock. Rapports. 1977, 3, 4, S.105-112, 137-148,
- Grivel 1985 Charles Grivel: Idée du Texte . Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures romanes. 1985, 1/2, S.162-180,
- Guibert 1995 Hervé Guibert: Entretien de Bernard-Marie Koltès avec Hervé Guibert. Alternatives Théâtrales. 1995, 35-36, S.17-18,
- Gwózdź 2000 Andrzej Gwózdź: (Inter)Medialität als Gegenstand der

- Filmwissenschaft. Hrsg.: Heinz-B. Heller et al.: Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg, Schüren, 2000 S.69-78,
- Hamburger 1968 Käthe Hamburger: Die Logik der Dichtung. 2 Stuttgart, Klett, 1968
- Hansen 1983 Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. Hrsg.: Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983 S.291-360,
- Haß 1998 Ulrike Haß: Elemente einer Theorie der Begegnung: Theater, Film. Hrsg.: Gabriele Brandstetter et al.: Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998 S.55-63,
- Helbo 1997 André Helbo: L'adaptation. Du théâtre au cinéma. Paris, Armand Colin, 1997
- Hickethier 1988 Knut Hickethier: Das Medium, die Medien und die Medienwissenschaft. Hrsg.: Rainer Bohn et al.: Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin, Edition Sigma Bohn, 1988 S.51-74,
- Higgins 1984 Dick Higgins: Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale und Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984
- Hiß 1993 Guido Hiß: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1993
- Hörisch 1999 Jochen Hörisch: Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999
- Hörisch 2001 Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien. Frankfurt am Main, Eichborn Verlag, 2001
- Jacquot 1993 Benoît Jacquot: "Une position de documentariste". propos recueillis par Joelle Olivier et Nicole Courat. Théâtre et télévision. Les dossiers de l'audiovisuel INA/La Documentation française. 1993, 49, S.40-41,
- Jakobson 1979 Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979
- Jouanny 1998 Robert Jouanny: Miroirs et quête de vérité. Hrsg.: Frank Wilhelm: Le théâtre dans le théâtre. Le cinéma au cinéma. Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1998 S.11-21,
- Jürgensen 1999 Inga Jürgensen: Dialoguer vivement. Hrsg.: Dominique Bax: Théâtres au cinéma: Patrice Chéreau, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès. Band 10. Bobigny, Magic Cinéma, 1999 S.158-160,

- Kindermann 1998 Wolf Kindermann: Originalität, Spontaneität, Kreativität. Helden und das Heldische in Literatur und Kunst der englischen Romantik. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.204-218,
- Kloepfer 1999 Rolf Kloepfer: Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie. Hrsg.: Jochen Mecke, Volker Roloff: Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999 S.23-46,
- Koltès 1985 Bernard-Marie Koltès: Quai Ouest. Paris, Minuit, 1985
- Koltès 1986 Bernard-Marie Koltès: Dans la solitude des champs de coton. Paris, Minuit, 1986
- Koltès 1986a Bernard-Marie Koltès: Un hangar à l'ouest. Théâtre en Europe (auch in: Koltès 1990). 1986, 9, S.59-63 (109-126),
- Koltès 1988 Bernard-Marie Koltès: La Nuit juste avant les forêts. Paris, Minuit, 1988
- Koltès 1988a Bernard-Marie Koltès: "Des histoires de vie et de mort" Entretien avec Véronique Hotte. Théâtre/Public. 1988, 84 (novembre-décembre), S.106-110,
- Koltès 1990 Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco. suivi de Tabataba. Paris, Minuit, 1990
- Koltès 1991 Bernard-Marie Koltès: Prologue et autres textes. Paris, Minuit, 1991
- Koltès 1999 Bernard-Marie Koltès: Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989). Paris, Minuit, 1999
- Kracauer 1977 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977
- Kristeva 1969 Julia Kristeva: Semiotikè - Recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1969
- Kristeva 1970 Julia Kristeva: Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. The Hague et al., Mouton, 1970
- Krüger 1987 Reinhard Krüger: Das Verschwinden und die Wiederentdeckung des Theaters in Koltès' Solitude des champs de coton. Lendemains. 1987, 48, S.138-140,
- Lanteri 1993 Jean-Marc Lanteri: L'oeuvre de Bernard-Marie Koltès: une esthétique de la distance. Thèse de nouveau doctorat. Sous la direction de Claude Debon et Michel Corvin. Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III. UFR de Littérature et linguistiqueçaise. Paris, (inédite), 1993
- Laurent 1991 Anne Laurent: Rencontres avec Patrice Chéreau.

- Théâtre/Public. 1991, 101-102 (*septembre-décembre*), S.33-38,
- Lehmann 1999 Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999
- Lépine 1993 Stéphane Lépine: Des signes noirs sur la blancheur du monde. *Jeu. Cahiers de Théâtre*. 1993, 69, S.13-21,
- LeRoux 1987 Monique LeRoux: La rencontre de deux solitudes. *Quinzaine Littéraire*. 1987, 481, S.25-26,
- Lindemann 1993 Rainer Lindemann, Christiane Wandke: Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation. Berlin, Zentrum für Theaterdokumentation und -information, 1993
- Lodge 1996 David Lodge: The Practice of Writing: essays, lectures, reviews and a diary. London, Secker & Warburg, 1996
- Lotman 1987 Iouri Lotman: Sémiotique et esthétique du cinéma (traduit du russe par Sabine Breuillard). Paris, Editions sociales, 1987
- Luhmann 1996 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. 2 Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996
- Luhmann 1997 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. 2 Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997
- Lyotard 1986 François Lyotard: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin, Merve, 1986
- Martel 2001 Frédéric Martel: Les solitudes de Koltès. *Magazine Littéraire*. 2001, *février*, S.28-35,
- McLuhan 1964 Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man. London, Routledge, 1964
- Mervant-Roux 1997 Marie-Madeleine Mervant-Roux: Le cinéaste et l'autre scène. Les sept films de théâtre de Benoît Jacquot. Hrsg.: Beatrice Picon-Vallin: Le film de théâtre. Paris, CNRS Editions, 1997 S.31-52,
- Metz 1977 Christian Metz: Le Signifiant imaginaire. Paris, UGE, 1977
- Miloudi 1998 Fatima Miloudi: Dans l'intertexte de Conrad: Koltès et la division du monde. *Vivres Lettres*. 1998, 6, S.111-139,
- Mitry 1987 Jean Mitry: La sémiologie en question. Langage et cinéma. Paris, Cerf, 1987
- Müller 1981 Jürgen E. Müller: Face-to-face-Situation und narrativer Text - Balzac: "La Bourse". Hrsg.: Peter Winkler: Methoden der Analyse von Face-to-face-Situationen. Stuttgart, Metzler, 1981 S.168-199,
- Müller 1996 Jürgen E. Müller: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster, Nodus, 1996

- Müller 1998 Jürgen E. Müller: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.31-57,
- Niney 1994 François Niney: La télé et le plan de coupe: jamais une image n'épuisera le réel. Images documentaires. 1994, 17 (2ème trimestre), S.39-41,
- Paech 1994 Joachim Paech: Das Bild zwischen den Bildern. Hrsg.: Joachim Paech: Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart, Weimar, Metzler, 1994 S.163-178,
- Paech 1998 Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.14-30,
- Paul 1979 Arno Paul: Theater. Hrsg.: Werner Faulstich: Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft. München, 1979
- Pavis 1982 Patrice Pavis: Reflections on the Notation of Theatrical Performance. Hrsg.: Ernest W. B. Hess-Lüttich: Multimedial Communication (Kodikas, Code; Supplement 8). Band 2. Tübingen, Narr, 1982 S.232-253,
- Pavis 1995 Patrice Pavis: Un canoe à la dérive?. Théâtre/Public. 1995, 126, S.18-25,
- Pavis 1996 Patrice Pavis: L'Analyse des spectacles. Paris, Nathan, 1996
- Pavis 1996a Patrice Pavis: Dictionnaire de théâtre. Edition revue et corrigée. Paris, Dunod, 1996
- Pavis 1998 Patrice Pavis: Der Gestus bei Brecht. Hrsg.: Marc Silberman: Theater der Zeit / Brecht Yearbook. Band 23. Berlin, 1998 S.42-45,
- Pavis 1999 Patrice Pavis: La coopération textuelle du spectateur. Sur quelques mises en scène de textes contemporains à Avignon 1999. Théâtre/Public. 1999, 152 (mars-avril), S.43-58,
- Pavis 2000 Patrice Pavis: La coopération textuelle du spectateur. Sur quelques mises en scène de textes contemporains à Avignon 1999. Théâtre/Public. 2000, mars-avril, S.43-58,
- Peduzzi 1996 Richard Peduzzi: "Lignes de Fuite et Mouvements des Ombres". Entretien avec Richard Peduzzi , réalisé par Marion Scali. Hrsg.: Anne-Françoise Benhamou et al.: Théâtre Aujourd'hui: Koltès, Combats avec la Scène. Band 5. Paris, CNDP, 1996 S.98-99,
- Pennartz 1998 Paul J. J. Pennartz: The Speechless City. On

- Semiotics and the Quality of the Urban Environment. Hrsg.: Ernest W. B. Hess-Lüttich et al.: Signs & Space - Raum & Zeichen. An International Conference on the Semiotics of Space and Culture in Amsterdam (Supplement Kodikas Code). Band 23. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998 S.103-116,
- Pfister 1988 Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. 6 München, Wilhelm Fink Verlag, 1988
- Picon 1997 Beatrice Picon-Vallin: Introduction. Hrsg.: Beatrice Picon-Vallin: Le Film de théâtre. Paris, CNRS Éditions, 1997 S.9-10,
- Pieiller 1995 Evelyne Pieiller: L'innocence et le bonneteau. Alternatives Théâtrales. 1995, 35-36, S.35,
- Piemme 1995 Jean-Marie Piemme: Théâtres de l'échange. Alternatives Théâtrales. 1995, 35-36, S.31-33,
- Plett 1985 Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. Hrsg.: Ulrich Broich, Manfred Pfister: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen, 1985 S.78-95,
- Plett 1991 Heinrich F. Plett: Intertextualities. Hrsg.: Heinrich F. Plett: Intertextuality. Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1991 S.3-29,
- Plett 1998 Heinrich F. Plett: Bildwechsel. Impressionistische Intermedialität am Fin de Siècle. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.219-229,
- Prédal 1999 René Prédal: Préambule: Générique, ou lever Ide rideau. CinémAction. 1999, 93: *Le théâtre à l'écran*, S.5-7,
- Prümm 1988 Karl Prümm: Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. Hrsg.: Rainer Bohn et al.: Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin, Edition Sigma Bohn, 1988 S.195-200,
- Purkhardt 1998 Brigitte Purkhardt: Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir. Jeu. Cahiers de Théâtre. 1998, 87, S.71-98,
- Radisch 1996 Iris Radisch: Die Ureinwohner der Seele. Was ist der Mensch, wenn er nichts mehr ist? - Bernard-Marie Koltès' Roman über die Barbaren der Großstadt. Die Zeit. 1996, 1, S.40,
- Regnault 1996 François Rengault: Passage de Koltès. Hrsg.: Anne-Françoise Benhamou: Théâtre Aujourd'hui: Koltès, Combats avec la Scène. Band 5. Paris, CNDP, 1996 S.186-188,
- Ricoeur 1991 Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Band 1. München,

Wilhelm Fink Verlag, 1991

Roloff 1995 Volker Roloff: Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni. Hrsg.: Peter von Zima: Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995 S.269-309,

Ryngaert 1991 Jean-Pierre Ryngaert: Introduction à l'analyse du théâtre. Paris, Bordas, 1991

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

Schechner 1988 Richard Schechner: Performance Theory. London, New York, Routledge, 1988

Schenkel 1999 Elmar Schenkel: Vision und Television: Über die literarische Antizipation des Fernsehens. Hrsg.: Alfonso de Toro, S. Welz: Rhetorische Seh-Reisen. Fallstudien zu Wahrnehmungsformen in Literatur, Kunst und Kultur. Frankfurt am Main, Vervuert, 1999 S.143-158,

Schmidt 1998 Johann N. Schmidt: Comic und Architektur. Faszination und Albtraum der vertikalen Stadt. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.230-243,

Schneider 1981 Irmela Schneider: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen, Niemeyer, 1981

Schnell 2000 Ralf Schnell: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2000

Schollak 1981 Gylfe Schollak: Mit der Kamera ins Theater? Zu einigen Problemen der audiovisuellen Theaterdokumentation. Hrsg.: Ernst Schumacher: Darsteller und Darstellungskunst in Theater, Film, Fernsehen und Hörfunk. Berlin, Henschelverlag, 1981

Schumacher 2000 Heidemarie Schumacher: Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie. Köln, Dumont, 2000

Schweikle 1990 Günter und Irmgard Schweikle: Metzler Literaturlexikon. 2 Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990

Serceau 1999 Michel Serceau: L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures. Liège, Editions du Céfal, 1999

Spielmann 1998 Yvonne Spielmann: Intermedialität. Das System Peter Greenaway. München, Wilhelm Fink Verlag, 1998

Steiger 1998 Klaus Peter Steiger: Literatur veropert. Anglophile

- Nachrichten aus dem anglophonen Grenzland zwischen Drama und Oper. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsprojektes. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.120-132,
- Stein 1995 Peter Stein: Pourquoi es-tu devenu fou, Roberto?. Alternatives Théâtrales. 1995, 35-36, S.51-55,
- Stierle 1984 Karlheinz Stierle: Gespräch und Diskurs. Hrsg.: Karlheinz Stierle, Rainer Warning: Poetik und Hermeneutik: Das Gespräch. Band 11. München, Fink, 1984 S.237-334,
- Tasca 2001 Catherine Tasca: "Koltès ouvre à chacun la capacité d'organiser une résistance" propos recueillis par François Koltès et Frédéric Martel. Magazine Littéraire. 2001, février, S.27,
- Triau 1997 Christophe Triau: Neuf remarques sur l'intime et la blessure secrète. Europe. 1997, 823-824 (novembre-décembre), S.118-124,
- Ubersfeld 1977 Anne Ubersfeld: Lire le théâtre. Paris, Editions sociales, 1977
- Ubersfeld 1981 Anne Ubersfeld: L'école du spectateur (Lire le théâtre 2). Paris, Editions sociales, 1981
- Ubersfeld 1999 Anne Ubersfeld: Bernard-Marie Koltès. Paris, Actes Sud, 1999
- Uka 1998 Walter Uka: Theater. Hrsg.: Werner Faulstich: Grundwissen Medien. 3 München, Wilhelm Fink Verlag, 1998 S.339-366,
- Voß 1993 Almuth Voß: Ästhetik der Gegenwelten. Der Dramatiker Bernard-Marie Koltès. Hamburg/Münster, Lit, 1993
- Weick 1985 Karl E. Weick: Der Prozeß des Organisierens. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985
- Werner 1990 Paul Werner: Scheiternde Helden im Film noir: Tote schlafen fest (The Big Sleep, 1946). Hrsg.: Werner Faulstich, Helmut Korte: Fischer Filmgeschichte. Band 3. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1990 S.58-79,
- Wolf 1998 Werner Wolf: "The musicalization of fiction". Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg.: Jörg Helbig: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998 S.133-164,
- Zima 1995 Peter von Zima: Ästhetik, Wissenschaft und "wechselseitige Erhellung der Künste". Hrsg.: Peter von Zima: Literatur intermedial: Musik - Malerei - Photographie - Film. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995 S.1-28,

Videos:

Dans la solitude des champs de coton. Autor: Bernard-Marie Koltès.
Inszenierung: Patrice Chéreau (1987). Regie: Benoît Jacquot. INA
(Institut National de l'Audiovisuel) 1991. Farbe 77 Minuten

Dans la solitude des champs de coton. Autor: Bernard-Marie Koltès.
Inszenierung: Patrice Chéreau (1995). Regie: Stéphane Metge. La
Sept Arte, Azor Films, CAED 1996. Farbe 90 Minuten

Lebenslauf

Inga Jürgensen

- 02 / 69 geboren in Hamburg
- 05 / 88 Abitur am Johann-Rist-Gymnasium in Wedel
- 08 / 89 – 07 / 90 Berufsausbildung zur Kaufmännischen Assistentin für fremdsprachliche Korrespondenz an der Hamburger Fremdsprachenschule
- 11 / 90 – 08 / 92 Grundstudium Französisch, Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München
- 09 / 92 – 03 / 93 Studium der französischen Literaturwissenschaft an der Universität Paris 4 (Sorbonne)
- 04 / 93 – 09 - /97 Hauptstudium Französisch, Theaterwissenschaft und Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin, Erlangung des akademischen Grades *Magistra Artium*
- 09 / 97 – 10 / 98 Gastwissenschaftlerin am Fachbereich Kommunikationswissenschaft der Ecole Normale Supérieure de Fontenay/Saint-Cloud
DEA (Diplôme d'Études Approfondies) *Esthétiques, technologies et créations artistiques* am Fachbereich Theaterwissenschaft der Universität Paris 8 (Vincennes / Saint-Denis)
- 09 / 01 – 07 / 02 Mitglied der Masterclass der Deutsch-französischen Filmakademie Ludwigsburg/Paris
- 10 / 01 Verteidigung der vorliegenden Dissertation an der Philosophischen Fakultät II
- seit 08 / 02 freie Drehbuchautorin

Erklärung

Hiermit erkläre ich, die vorliegende Dissertation selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben.

Berlin, den 6. September 2001

Inga Jürgensen, M.A.