

Schriften zum deutschen und europäischen öffentlichen Recht

Herausgegeben von Steffen Deterbeck

Julia Kaupisch

Das Grundrecht der Religionsfreiheit in seiner historischen Entwicklung

Werdegang in den norddeutschen Ländern

18

PETER LANG
Internationaler Verlag der Wissenschaften

1.0 Einleitung

In der vorliegenden überarbeiteten Magisterarbeit wird Albert Ostermaiers⁵ Theaterstück „Tatar Titus“⁶ aus dem Jahr 1998, (zu welchem bisher keine Sekundärliteratur erschienen ist)⁷, intertextuell und diskursanalytisch auf die Darstellung des Verhältnisses von Kunst und Macht untersucht.

Das Nicht-Vorhandensein bestimmter Sekundärtexte macht, wie ich meine, gerade den Reiz und den Forschungscharakter dieser Arbeit aus. Die neueste Literatur zur Methodik verhandelt immer wieder die alten Grundlagen: Bachtin, Kristeva, Barthes, Foucault, Greenblatt, Basler und Behschnitt. Es geht aktuell um das Thema einer Literaturwissenschaft, die im Begriff ist, sich in eine besondere Form der Kulturwissenschaft zu wandeln. Dabei werden die klassischen oben genannten Theorien genutzt, um ein Instrumentarium oder besser gesagt, gewisse Zielsetzungen und Kriterien zur Textbetrachtung herauszubilden.

„Im Zentrum der kulturwissenschaftlichen Perspektive steht das Sozialsystem Literatur, d.h. die Historizität und das gesellschaftliche Funktionspotential von literarischen Texten. Wie Literatur an den Diskursen ihrer Zeit partizipiert und welche gesellschaftlichen Funktionen sie jeweils erfüllt.“⁸

Die ästhetischen Qualitäten, der Tatbestand der Fiktion und der Symbolgehalt des Textes sollen, wie Neumann und Nünning im Anschluss an obiges Zitat bekräftigen, keinesfalls bei einer kulturwissenschaftlichen Analyse vernachlässigt werden. Die Methode der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft ist, kurz gesagt, Kontextualisierung, die in eine übergreifende Fragestellung eingebettet und sowohl intertextuell, als auch intermedial ausgerichtet ist.

⁵ Siehe zur Information über den Schriftsteller: „Der Autor Albert Ostermaier“ im Anhang, S. 133.

⁶ „Tatar Titus“ wurde als Monologfassung erstmals 1997 bei den Autorentheatertagen des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover aufgeführt und zu den besten Stücken des Jahres gewählt.

⁷ Außer der Vorbemerkung Ostermaiers in „Tatar Titus“, werden ein Interview anlässlich der Uraufführung von „Tatar Titus“ in Mannheim, das Programmheft zur Inszenierung und zwei Kritiken als Quellen dienen. Da ich eine eigenständige Textuntersuchung durchführe und bisher keine Sekundärliteratur zu „Tatar Titus“ vorliegt, ist es unvermeidlich, dass ich hierzu keine direkten Quellen angeben kann. Als aktuelle Beispiele, wie eine intertextuelle und kulturwissenschaftliche Untersuchung an Theatertexten aussehen kann, sei auf Choo, Hwan: „Intertextualität in Botho Strauß Dramen. Anhand ausgewählter Stücke und Inszenierungen.“ München: Herbert Utz Verlag, 2004, verwiesen, sowie auf Göbel, Nils: „Wir können keine Form erfinden, die nicht in uns vorhanden ist. Gattungsfragen, Intertextualität und Sprachkritik in „Abschied von den Eltern“ und „Fluchtpunkt“ von Peter Weiss.“ Marburg: Tectum Verlag, 2007.

⁸ Gymnich, Marion, Neumann, Birgit, Nünning, Ansgar (Hg.): „Kulturelles Wissen und Intertextualität- Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur“. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, ELCH, Bd. 22, 2006, S.8.

Als übergreifende Fragestellung habe ich in dieser Arbeit das Verhältnis von Kunst und Macht in „Tatar Titus“ definiert. Meine Untersuchung des Textes kann sich jedoch nicht zur Aufgabe machen, die aktuellen Debatten der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft vorzuführen.

In dem hier schon mehrmals zitierten Sammelband „Kulturelles Wissen und Intertextualität“ findet sich das Programm der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft. Als ihre Ziele verfolgt sie eine „Diskursgeschichte der Literatur“ und eine „Mediengeschichte des kulturellen Wissens“:

„Die hier versammelten Beiträge stellen die Produktivität eines kontextorientierten Zugangs zur Literatur unter Beweis [...] Denn über die Bestimmung der epochen- und kulturspezifischen Kontexte von Literatur hinaus bedarf es noch einer systematischen Erweiterung der Materialbasis, wenn eine kontextorientierte Literaturwissenschaft ihr Potenzial nutzen und zu einer Diskursgeschichte der Literatur und einer Mediengeschichte des kulturellen Wissens beitragen will.“⁹

Die thematische Neuerung des Konflikts von Kunst und Macht ist die entscheidende Innovation Ostermaiers im Hinblick auf die Prätexte von „Tatar Titus“. Der Regisseur der Uraufführung, Bruno Klimek umschreibt den Kern der Handlung in „Tatar Titus“ folgendermaßen:

„[...] Titus Beziehung zur Macht, d.h. zum Erfolg und auch zur politischen Macht, von der er schließlich ausgebeutet und fallengelassen wird, zerstört seine Beziehung zu Lavinia. Im übertragenen Sinne prostituiert er Lavinia, präpariert sie letztlich als Todesmaschine, um die Macht zu vernichten, was in einer Katastrophe endet [...]“¹⁰

Dass Titus seine „*künstlerischen produktivkräfte*“¹¹ einer Macht dargeboten hat und gescheitert ist, bildet den Ausgangspunkt des Stückes. Die Macht, von der hier gesprochen wird, bleibt jedoch abstrakt, so dass man im Prinzip alles, was Macht über Personen haben kann, Ehrsucht, Politik, Geld, Fantasien, geltende Normen und soziale oder sprachliche Muster einsetzen könnte. Dass die Macht nicht direkt gezeigt werden soll, betont Ostermaier in seiner Vorbemerkung:

⁹ Gynnich, Marion, Neumann, Birgit, Nünning, Ansgar (Hg.): „Kulturelles Wissen und Intertextualität- Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur“. Wissenschaftlicher Verlag Trier, ELCH, Bd. 22, 2006, S.25.

¹⁰ Zitiert nach Bruno Klimek In: „Interview des Dramaturgen Manfred Weiß mit Bruno Klimek und Albert Ostermaier“, Mannheim, November 1999, im Anhang, S. 136.

¹¹ Ostermaier, Albert: „Tatar Titus. Stücke“ Mit einem Vorwort von Klaus Völker. 2.Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 125.

„die direkte personalisierte macht, die nicht auf ein einzelnes system verkürzt werden soll, ist in dem stück nicht sichtbar, sondern lediglich deren handlanger, deren einer eben auch titus war.“¹²

Das Nicht-Konkretisieren der Macht ermöglicht, dass der Fall des Künstlers beziehungsweise des Feldherrn als „*parabel*“ vor Augen geführt werden kann:

„Tatar Titus ist der dramatische versuch einer parabel des engagierten schriftstellers, der seine ästhetik [...] einer politischen bzw. übergeordneten institutionellen macht zur verfügung stellt.“¹³

Die zahllosen intertextuellen Verweise in „Tatar Titus“ können einerseits im Rahmen dieser Magisterarbeit, andererseits der Natur der Sache nach, nie vollständig erfasst werden. Aus diesem Grund musste ein Schwerpunkt der intertextuellen Untersuchung gefunden werden, den ich als das Verhältnis von Kunst und Macht bezeichnet habe. Dieses Problemfeld wird es sein, dem es auch in den möglichen Prätexten zu „Tatar Titus“, als etwas vielleicht noch nicht explizit Formuliertem, nachzuspüren gilt. Hierauf fußend und natürlich auch in anderer, noch zu erörternder Hinsicht kann „Tatar Titus“ seine Autonomie als künstlerische Innovationsleistung behaupten, die thematisch und formal einen Schritt weitergeht als die intertextuellen Bezugsquellen.

Um den Prätexten auf die Spur zu kommen, ist es notwendig die älteste dramatische Vorlage, William Shakespeares Rachetragödie „Titus Andronicus“ (entstanden um 1590)¹⁴, sowie die deutschsprachige dramatische Bearbeitung¹⁵ des shakespeare'schen Titus-Stoffes, Heiner Müllers „Anatomie Titus. Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar“ (1984/85) vergleichend zu betrachten, da beide Werke maßgeblich auf Ostermaiers „Tatar Titus“ als stoffliche Vorlagen gewirkt und sowohl inhaltlich, als auch sprachlich-formal ihre Spuren hinterlassen haben. Die bereits 1970 veröffentlichte Bearbeitung des „Titus Andronicus“ von Friedrich Dürrenmatt wird nicht Gegenstand der Betrachtung sein, da sie macht psychologisch gelungen die menschlichen Motive der Ungeheuer Shakespeares nachvollziehbar, doch Dürrenmatt bleibt der Vorlage bewusst treu, indem er sich weitgehend an Form und Handlung des Urtextes hält. Im Interesse der Studie, die aus genannten Gründen Dürrenmatts Text ausklammert, steht der Versuch Ostermaiers, eine dem postmodernen Paradigma entsprechende, dramatische Innovation vorzulegen. Indem der Autor die Stücke William Shakespeares und Heiner Müllers sozusagen

¹² Ders., S. 125.

¹³ Ders., S. 125.

¹⁴ Datierung aus „Nachwort“ zur Tragödie. „Titus Andronicus“ Hrsg. v. Dieter Wessels, Stuttgart: Reclam, 1998, S. 203.

¹⁵ Es sei erwähnt, dass W. A. Mozart bereits 1771 eine Oper mit dem Titel „La clemenza di tito“ zu deutsch „Titus“ uraufgeführt und Teile des Titus-Stoffes behandelt, sowie den Protagonisten nach dem historisch belegten römischen Kaiser Titus Vespasian benannt hat.

reformuliert und zugleich erneuert, realisiert er den poststrukturalistischen Gedanken, dass im Prinzip alles schon einmal existiert hat und es daher auch keine reine Innovationsleistung eines Literaten im Sinne eines geschlossenen, einzigartigen Kunstwerkes geben kann.¹⁶ Auf den Text übertragen formuliert Julia Kristeva diese Erkenntnis wie folgt:

„[...] jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.“¹⁷

Anhand dieser kurzen, in der Sekundärliteratur häufig zitierten Stelle wird bereits klar, was das revolutionäre Konzept der Intertextualität als einer auf Gleichberechtigung ausgerichteten dialogischen Diskurstheorie im Hinblick auf das Paradigma des Subjektivismus, beziehungsweise des „Intersubjektivismus“ (zwischen zwei Subjekten: Autor und Leser) und der subjektivistischen Literaturwissenschaft bedeutet: Den Abschied „von der traditionellen Literaturauffassung der Originalästhetik“¹⁸, d.h. der Vorstellung eines Autors als sinnstiftendes Zentrum des Textes und eines Interpretierenden, der alle „Zeichen“ innerhalb des Textes gewissermaßen metaphysisch auf *einen* festgelegten Sinn und die Intention des Autors zurückführt. An die Stelle des werkimmanenten und hermeneutischen Mottos E. Staigers: „Das allersubjektivste Gefühl gilt als Basis der wissenschaftlichen Arbeit!“¹⁹, treten Bachtins dynamisches, kommunikationstheoretisches Modell der „Dialogizität“²⁰, Kristevas entgrenzter Intertextualitätsbegriff und die aus der Philosophie des französischen Poststrukturalismus stammende „Diskursanalyse“. Die textdeskriptive intertextuelle Theorie nach Lachmann stellt zur Bedingung, dass das Neue nur im gekonnten Herstellen von Literatur, in der Variation und Neukombination des bereits Bekannten bestehen soll:²¹

„Als qualifizierbar erscheint dieses Machen erst, wenn es sich als Innovationsleistung gegenüber der bestehenden Literatur bestätigen kann.“²²

¹⁶ Vgl. Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): „Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2. Aufl., Stuttgart: Metzler, 1990, S. 360 f.

¹⁷ Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd.3. Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, S. 348.

¹⁸ Lachmann, Renate: Intertextualität. In: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 2. Hrsg. v. Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main: Fischer, 1997, S. 794.

¹⁹ Siehe Petersen, J.H.: „Werkimmanente Interpretation“. Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Dieter Gutzen, Norbert Oellers, und Jürgen H. Petersen. 6. Aufl. Berlin: Erich Schmidt-Verlag, 1989, S. 128.

²⁰ Siehe hierzu genauere Erläuterung in Kapitel „2.1 Definition und Genese des Intertextualitätsbegriffs“, S. 22f.

²¹ Siehe Lachmann, Renate: „Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne.“ 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 65.

²² Lachmann: „Gedächtnis und Literatur“ (1990), S. 65.

Zentral im Zusammenhang mit Intertextualität ist der Terminus des „Machens“ von Literatur als ein „Weiter-, Wieder-, und Umschreiben bereits vorhandener Texte“²³, wie es Ostermaier mit „Tatar Titus“ als einem Flickwerk verschiedenster Texte und Gedankenkomplexe realisiert. Es wird von einem rationalen Schaffensprozess ausgegangen, der sich vom Geniekonzept und der Poesie als dichterischer Zufallsercheinung sichtbar abgrenzt. Renate Lachmann begreift Literatur als Produkt eines intertextuellen Schreibprozesses, der sich systematisch untersuchen lässt, da der Text als ein innovatives Konstrukt verschiedener „Prätex-te“ definiert wird. Bei diesem Vorgang des intertextuellen Schreibens, das nach Bachtin ein „Schreiben-Lesen“²⁴ ist, fließen ebenso Vorstellungen und Impulse des Autors und seiner Zeit mit ein, so dass kein Text einfach unkommentiert und unverändert übernommen werden kann. Mit dem bewussten Rückgriff auf abgeschlossene autorisierte Texte, wie er im Fall von „Tatar Titus“ vorliegt, eröffnet sich durch diese Form der Intertextualität ein schier unendlicher Deutungskosmos für den Interpretierenden, welcher nicht nur *ein* Theaterstück, sondern im Prinzip alle drei lesen und reflektieren muss, sofern er beabsichtigt eine umfassende Aussage über „Tatar Titus“ zu treffen. Im Grunde steht der Leser vor der anspruchsvollen hermeneutischen Aufgabe sich mit Shakespeares Version und mit Heiner Müllers Text zu befassen, um darauf Ostermaiers „Tatar Titus“ zu lesen und währenddessen immer die beiden „Prätex-te“ als Subtext und Lektüreschlüssel mitzulesen.

Die unterschiedlichen Intertextualitätskonzepte²⁵ sollen differenziert werden, um Indikatoren, seien sie Niederschlag einer allumfassenden Theorie von Intertextualität²⁶ (dem entgrenzten Intertextualitätsbegriff), oder bewusste Technik im Sinne „strukturalistischer oder deskriptiver Intertextualitätskonzepte“²⁷, anhand ausgewählter Beispiele in Ostermaiers „Tatar Titus“ nachzuweisen. Im Zentrum der Untersuchung steht die, nach dem Vorbild des New Historicism und der Intertextualität ausgerichtete, Analyse verschiedener „Diskurse“ in „Tatar Titus“. Ostermaiers Stück soll im Kontext seiner historischen und zeitgenössischen gesellschaftlichen Hintergründe gedeutet werden, was anhand der Fragestellungen geschieht, die sich aus dem Diskurs über Kunst und Macht in „Tatar Titus“ ergeben.

²³ Lachmann: „Intertextualität“ In: Fischer Lexikon Literatur (1990), S. 795.

²⁴ Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, (1972), S. 346.

²⁵ Die theoretische Basis zur allgemeinen Intertextualitätsuntersuchung bilden die Aufsätze von Shamma Schahadat „Intertextualität-Lektüre-Text-Intertext“, Mathias Martinez „Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis“, sowie ein Aufsatz über Intertextualität von Henriette Herwig. Zur textdeskriptiven Intertextualitätsbetrachtung werden Gérard Genettes „Fünf Typen von „Transtextualität“ herangezogen und intertextuellen Verfahrensweisen und Termini wie sie Renate Lachmann formuliert.

²⁶ Bezieht sich auf Julia Kristevas Intertextualitätskonzept, in welchem Intertextualität nicht nur in Texten vorkommt, sondern mit dem Text einer Kultur korrespondiert. Vgl. hierzu „Grundzüge der Literaturwissenschaft“, Hrsg. von Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: dtv, 1996, S. 442.

²⁷ Martinez, Michael: „Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis“ In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: dtv, 1996, S. 442.