

Vieldeutigkeit und Sinnsuche in Dea Lohers *Adam Geist*

Juanjo Monsell

Universitat de València

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7397-113X>

Abstract

In der vorliegenden Arbeit werden sowohl der Zerfall des Sinnes als auch die anschließende Sinnsuche in Bezug auf die Hauptfigur des Theaterstücks Adam Geist (1998) der deutschen Dramatikerin Dea Lober analysiert, das aus 21 unabhängigen Szenen besteht und dessen einziges Bindeglied die Anwesenheit der Hauptfigur ist. Dieses Werk ist aufgrund der unterschiedlichen ästhetischen Strömungen, die in ihm zusammenlaufen, schwer zu klassifizieren. Das Stück zeichnet sich durch Mehrdeutigkeit und Unbestimmbarkeit aus, die durch Schweigen und unbeantwortete Fragen repräsentiert werden. Mit dem Sterben von Adams Mutter – einer Figur, die als Katalysator des Lebenssinns wirkt –, schwindet die Bedeutung der Existenz der Hauptfigur und die Realität wird unbestimmbar und polysemisch. Die Elemente, die das Werden der Hauptfigur vereinen und strukturieren – Arbeit, Familie und Religion –, kehren ihre Rollen um und stellen keine Unterstützung mehr dar. Adam nimmt mehrere Identitäten an, um sich dieser neuen Realität zu widersetzen und in ihr zu überleben. Die Raum-Zeit-Logik wird zerstört und dadurch eine räumliche Expansion und zeitliche Kompression erzeugt, an die sich die Hauptfigur anpassen muss und die in der formalen Ebene des Werkes durch syntaktische Zerlegung dargestellt wird. Adam beginnt zu interagieren mit den verschiedenen Räumen, mit denen er in Kontakt kommt. Die Figur geht schließlich in den Raum des Mythos, um einer inkonsistenten Realität einen Sinn zu geben. Er identifiziert sich mit der biblischen Figur Jesu Christus und aktualisiert sie, aber das reicht nicht aus, um wieder Sinn zu bekommen. Infolgedessen begeht Adam Selbstmord, um seine verstorbene Mutter wiederzusehen.

Keywords:

Sinn – Sein – Raum – Zeit – Unbestimmbarkeit – Suche – Mythos – Tod – Leben

Dea Loher ist Autorin zahlreicher berühmter Theaterstücke moralischen und sozialen Inhalts wie *Olgas Raum* (1990), *Manhattan Medea* (1999) oder *Unschuld* (2003). Ihr Werk *Adam Geist* wurde 1998 veröffentlicht und hat verschiedene Preise gewonnen. Die Uraufführung 1998 in Hannover inszenierte Andreas Kriegenburg (Schumacher). Von den Kritikern wird dieses Stück als das wichtigste Werk Lohers bezeichnet (Haas 142).

In *Adam Geist* wird die Geschichte eines jungen Mannes, der von seiner Familie und seiner Arbeit ausgegrenzt wird, dargestellt. Man kann in diesem Stück unter anderem soziale Themen wie Arbeitslosigkeit, Drogen, Armut, Rassismus und philosophische Themen wie Schuld, Gewalt, Freiheit und Tod finden. Innerhalb des Werks vermischen sich Elemente verschiedener theatraler Tendenzen. Man kann im Stück Muster des klassischen, epischen oder postdramatischen Theaters entdecken. Syntaxverstöße und Sprachverformungen sind dabei formale Konstanten. Auch wird die Zeit- und Raumlogik in vielen Fällen zerstört. Durchgehend finden sich intertextuelle Verweise, nicht nur auf andere literarische Werke, sondern auch auf andere Kunstformen wie z.B. Kino, Fernsehen oder bildende Kunst.

Das Werk ist in 21 Szenen gegliedert, einige von ihnen anscheinend ohne Verbindung zu den vorherigen Episoden. Diese Form verleiht ihm die Gestalt eines Stationendramas, in dem monologische und dialogische Episoden und Chorpässagen aufeinander folgen. Wie in einem Stationendrama steht im Zentrum des Stückes die Hauptfigur, Adam Geist.

Die Räume, in denen die Handlung stattfindet, sind sehr verschieden und zahlreich und die Zeit spielt keine entscheidende Rolle. Jedoch ist das nur die äußere Erscheinung, denn es zeichnet sich eine kausale verschwommene Linie hinter all diesen Szenen ab, die den im Hintergrund stehenden Plot strukturiert.

Das ganze Stück ist um den Sinnzerfall gebaut, durch den die stützende Struktur der Realität zerbricht. Deswegen werden Inhalt und Form durch Chaos charakterisiert. Das Sein, das diesen Sinnzerfall erleidet, muss den Weg von der metaphysischen Leere zur Sinnrekonstruktion finden. Aber dabei vergrößert sich der Horizont der Möglichkeiten, denen das Sein gegenübersteht. Die Realität ist nicht mehr eindeutig. Die Suche nach dem Sinn wird durch die Vieldeutigkeit charakterisiert, denn alle univoken Grundprinzipien, die vorher die Realität ausgemacht haben, sind nicht mehr stichhaltig.

Der Raum und die Zeit funktionieren nicht mehr entsprechend der früheren Logik. Das Sein fühlt an keinem Ort das Selbst. Es muss den Sinn in anderen Räumen suchen: Der Raum expandiert. Auch die Zeit vergeht nicht wie zuvor. Die Antworten müssen in der Vergangenheit gesucht werden; deshalb wird

die innere Zeit wichtiger als die äußere Zeit. Die Sinnsuche vollzieht sich räumlich und zeitlich und durchquert alle Existenzebenen. Sie findet jenseits des Lebens und des Todes statt. Auch die Funktionsweise der Handlung verändert sich; die Taten und ihre Auswirkungen werden zusammenhanglos. Auf diese Weise ist das Sein bei der Sinnsuche tief verloren.

Eine weitere Option besteht darin, die Mythologie als Sinnquelle zu begreifen. Aber die Aneignung der Grundprinzipien dieser Mythologie – das Christentum in *Adam Geist* – verursacht eine Problematik: Die Erschaffung des wesenseigenen Sinns wird durch die Übernahme eines wesensfremden Sinns ersetzt. Dadurch ist die Sinnsuche nicht abgeschlossen, sondern wird nur verlagert.

Unbestimmbarkeit und Vieldeutigkeit

Das Stück beginnt mit diesem Zitat aus *Rabbit at Rest* von John Updike: „Kein Engel, aber auch kein Killer“ (Updike 10). Das nimmt die Unmöglichkeit der Festlegung vorweg, die das ganze Stück charakterisiert. Ein Ausdruck tritt dem anderen entgegen: Engel und Killer sind zwei entgegengesetzte Pole. Der Engel repräsentiert die Güte und die Göttlichkeit und der Killer das Böse und die Weltlichkeit, aber zwischen – oder außer – den beiden gibt es vielfältige Möglichkeiten, die zuletzt zur Unbestimmtheit führen. Man weiß, was es nicht ist, aber man weiß nicht, wer es ist. Was – oder wer – ist kein Engel, aber auch kein Killer?

Diese Opposition und Doppeldeutigkeit findet man schon im Titel des Stückes, *Adam Geist*, der auch der Name der Hauptfigur ist (Haas 144). Die biblischen Konnotationen von beiden Worten sind wahrnehmbar. Der Name Adam verweist auf das materielle Universum und wird wiederum in zwei Teile geteilt: die körperliche und die instinktive Seite eines Menschen. In der Geschichte des Christentums war Adam der erste Mann, der zur Sterblichkeit und Weltlichkeit verurteilt wurde, der die Erbsünde beging, der mit der Schuld leben musste. Der zweite Teil des Namens verweist auf das immaterielle Universum und wird auch in zwei Teile geteilt: die geistliche und die geistige Seite eines Menschen. Der Geist ist der metaphysische Teil eines Menschen. Er ist das, was den Menschen definiert und was ihn von der Gegenständlichkeit absetzt. Die zwei in einem einzigen Namen vereinigten Ausdrücke erzeugen einerseits eine sehr starke innere Spannung und andererseits Ganzheitlichkeit. Es ist die harmonische Verbindung von Seele und Intellekt mit Körper und Trieb, aber auch eine stark gespannte Gegensatzbeziehung, die in einem Subjekt stattfindet. Auf diese Weise entsteht eine doppelte Opposition: Seele gegen Körper und Intellekt

gegen Trieb. Die Widersprüche sind unvermeidbar. Deshalb ist Adam unfähig, diese zwei Teile miteinander in Einklang zu bringen.

Die Ungreifbarkeit durchzieht das ganze Stück. Das Werk beginnt mit einem „Warum“ (Loher 9) ohne Fragezeichen, das von Adam ausgesprochen wird. Dieses „Warum“ stellt die ewige und unbeantwortete Frage des Menschen dar, der einen Sinn sucht. Die Abwesenheit des Fragezeichens erweitert die Frage bis in die Unendlichkeit. Die am schwierigsten zu beantwortende Frage wird mehrdeutiger. Es gibt keine Antwort auf diese Frage, deshalb wird sie im Laufe des Stückes mehrmals wiederholt. In der ersten Szene wird sie sechsmal von der Hauptfigur ausgesprochen und die Antwort ist immer das Schweigen. Dieses Schweigen wird mit dem Selbstmord Adams intensiviert. Das „Warum“ eröffnet das Stück und bestimmt auch die Handlung und die Entwicklung der Ereignisse bis zum Ende des Plots – sofern man überhaupt von einem Ende sprechen kann, ist es doch durch Unschlüssigkeit gekennzeichnet, denn das letzte Wort des Stückes lautet „vielleicht“ (Loher 123). Dieses von der Hauptfigur ausgesprochene Wort verlängert die Antwort- und Sinnsuche bis zur Unmöglichkeit. Für Adam ist der Selbstmord der einzige Weg, um sich von dieser Antwort- und Sinnlosigkeit zu erlösen. Deshalb erhängt sich Adam, gleich nachdem er sein letztes Wort, „vielleicht“, ausgesprochen hat. Die Sinnsuche beginnt mit dem Tod und endet mit dem Tod. Der Tod ist die Tatsache, die den Sinnzerfall hervorruft und mit dem man den Wiederaufbau versucht. Aber der erste Tod, der Tod von Adams Mutter, ist wegen des Elements, das ihn hervorruft, ungewöhnlich: die Sonne. Sonnenlicht ist lebensnotwendig und fähig, Leben zu erzeugen. Aber die Sonne kann auch alles verbrennen, was sich in ihrer Nähe befindet. In diesem Fall richtet sich die Doppeldeutigkeit dieses Elements auf die Zerstörung statt auf die Entstehung. Die Mutter von Adam stirbt am vom Sonnenlicht hervorgerufenen Hautkrebs: Das Gute und Positive kann auch schlecht und negativ sein. Die Logik zerbricht und es stellt sich die Frage nach dem Sinn hinter den Dingen.

Die Suche nach einer eindeutigen Antwort berührt ständig die drei starren und strengen Bereiche, die Adams Existenz gestalten: Arbeit, Familie und Religion (Haas 144). Sie sind die Pfeiler von Adams Leben. Sie sind die Träger der Wahrheit und daher die Träger der Macht nach der Diskurstheorie von Foucault:

Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine

schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen. (Foucault, *Ordnung des Diskurses*, 10)

Daher kontrollieren, selektieren, organisieren und kanalisieren sie das Leben und den Lebenssinn von Adam. So lange diese als unanfechtbar akzeptierte Wahrheit unberührt bleibt, funktioniert der Machtmechanismus problemlos. Aber mit dem Ereignis des Todes der Mutter zieht Adam diese Wahrheit in Zweifel. Wenn sie erschüttert wird, verschwindet der Sinn. Adams Diskurs stimmt nicht mehr mit den Diskursen überein, die diese drei Bereiche repräsentieren. Sie sind sogar entgegengesetzt. Und die Diskurse, die diese drei Bereiche repräsentieren, berühren sich in vielen Punkten. Das Schweigen der ersten zwei Bereiche – Arbeit und Familie – verbirgt die tatsachenbasierte Realität zum Nachteil von Adam. Das Schweigen hat die ambivalente Fähigkeit, die Realität zu verbergen, aber zugleich ihre Verlogenheit zu enthüllen. Eine Krise bricht aus. Der Sinn hält das Leben nicht mehr zusammen. Nach dem Ausbruch der durch den Tod der Mutter verursachten Krise ist es unmöglich, zu wissen, was wahr ist und was nicht. Die Wahrheit zu bestimmen, wird utopisch. Es gibt keinen Ankerpunkt mehr.

Mit der Antwort- und Sinnsuche beginnen der Einfluss dieser drei Institutionen und Adams Abhängigkeit von ihnen zu verschwinden. Sie sind kein Lebensbezugspunkt mehr, weil sie keine Antwort geben oder Adam keine Antwort findet. Tatsächlich antworten die Familienangehörigen nicht, wenn Adam nach seinem Vater fragt. Sie foltern Adam durch das Schweigen und er reagiert auf diese Foltermethode. Während vor dem Tod der Mutter nichts infrage gestellt wurde, kommen nun Zweifel und Widersprüche auf.

Die Arbeit als Klempner ermöglicht es Adam, Geld zu verdienen, um seine Spieluhr zu reparieren und sie seiner Mutter zu schenken (Loher 11). Doch sein Meister informiert ihn nicht über den Tod seiner Mutter, da dies dem Geschäft schaden könnte. Anscheinend stehen die materiellen Angelegenheiten über den geistigen: „KLEMPNER Schon recht, Adam. Ich wollt mich bei dir entschuldigen. Das war keine richtige Sache. Manchmal hab ich nur noch das Geschäft im Kopf und vergesse darüber das naheliegende Menschliche“ (Loher 12). Das ist die erste Kollision zwischen Materie und Geist vor ihrer späteren Trennung. Die Form trennt sich vom Inhalt. Die vorhandene Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat zerbricht. Diese Kollision wird dadurch verstärkt, dass sich Adams Familie auf die Seite des Meisters stellt. Eine Familie, die ihn nicht unterstützt, die den Tod seiner Mutter verheimlicht und die sich über ihn lustig macht. Die klassische Rolle der Familie wird invertiert. Anstatt Mitgefühl zu zeigen, macht sie Adams Mutter selbst für ihren Tod verantwortlich: „Weil sie immer ewig in der Sonne sitzen mußte.“ (Loher 9) Sogar die

Positionen innerhalb der Familie werden nicht mehr respektiert. Die Kusinen von Adam brechen die Hierarchie und stellen sich über ihn. Das zwingt Adam, sich ihnen entgegenszustellen und sich von ihnen zu entfernen. Die Entfremdung und die Aufgabe des Besitzes haben so extreme Auswirkungen, dass Adam nur durch das, was er nicht besitzt, beschrieben werden kann: „ADAM Ja. So is recht. / Ich verlier, ich verlier alles. / Das bin ich doch, ich bin das, der Verlierer. / Kein Vater keine Mutter keine Wohnung keine Arbeit kein Geld / was bleibt mir da noch übrig / he“ (Loher 16-17).

Adam ist, was er verloren hat. Das Abwesende überlagert das Vorhandene. Er ist ein Besitzloser. Ihm bleibt nur noch das Wesentliche: das Selbst. Aber die Wahrnehmung des Selbsts hängt mit der Konstruktion des und der Abgrenzung vom Anderen zusammen (Hegel 148-158). Doch in diesem Fall gibt es keine Konstruktion, denn die Zerstörung und die Abgrenzung sind radikal bis zur Isolierung. Es gibt keine Andersartigkeit, die ihn festlegen kann. Es gibt keinen Spiegel, wo er sich widerspiegeln kann. Was ihn umringt, ist das Nichts. Er ist allein mit sich selbst. Er war der Knecht, der für den Herrn arbeitete. Er brauchte den Herrn, um das eigene Selbstbewusstsein zu erschaffen. Aber er hat sich von seinem Herrn getrennt. Er ist allein mit seiner Individualität, die immer unterdrückt wurde. Die drei konstituierenden Bereiche seines Lebens grenzten seine Handlungs- und Denkfähigkeit ein. Aber seit dem Tod seiner Mutter, die sein idealisierter Referenzpunkt im Leben war, haben sie keinen Einfluss mehr auf ihn. Nach dieser Emanzipation zeigt sich Adams Dasein: Adam ist in das „Da-sein“ geworfen und muss sich zu seinem Sein und zum Sein als Ganzem verhalten (Heidegger 65). Er muss seine Geschichte vollziehen, ohne die vorherige Lebensgeschichte verlassen zu können. Aber hier muss die Frage gestellt werden: Was ist sein Sein? Wie könnte er sich bestimmen oder seinem Sein gemäß verhalten, wenn alles, was er war, was ihn vor dem Tod seiner Mutter bestimmte, verschwunden, aber auch unvergesslich ist? Er muss sich der Unbestimmbarkeit, die unendlich sein kann, gegenüberstellen. Er muss sich dem Vakuum der Freiheit unterordnen. Er ist nicht nur der Verlierer, sondern er ist auch verloren. Und das ruft Angst und Erstarrung hervor. Deshalb ist sein nächster Schritt, die Vergangenheit wiederzuerlangen: Er findet etwas, was er sich aneignen kann. Er findet einen Anderen und erschafft eine neue Arbeitsstelle: „ADAM Das Rad dreht sich. Ich bin oben jetzt. Ich habe die Stelle des Anderen eingenommen.“ (Loher 20) Er versucht, den Weg weiterzugehen, von dem er abgewichen ist. Aber er verliert die Stelle bald, denn er ist nicht mehr, was er war. Und er ist nicht, was er zu ersetzen versucht. Dieser Weg ist nicht mehr begehbar.

Als nächstes sucht er nicht mehr die Identifikation mit einer materiellen Stellung, sondern mit einem Sein: Dem Sein seiner Mutter. Vor ihrem Grab hält Adam einen sehr lyrischen und tief sinnigen Monolog,

indem er seine Worte mit den Worten seiner Mutter vermischt und über den Tod nachdenkt. Er verwandelt sich in seine Mutter: Er wohnt an ihrem Grab, er spricht mit ihr und wie seine Mutter, er denkt an den Tod wie an eine Befreiung, wie an ein Geborenwerden.

Danach beginnt er seine Sinnsuche und sein Vagabundieren durch viele unterschiedliche Orte, an denen er mehrere Figuren und Figurengruppen kennenlernt. Anzumerken ist, dass die individualisiertesten Figuren im Stück diejenigen sind, die wie Adam unmöglich zu bestimmen sind, weil sie ihre Identität verloren haben. DAS MÄDCHEN, DER INDIANER, REINBERGER oder ERICH sind die Figuren, die neben Adam mehr Relevanz im Stück haben und mit denen Adam eine intensivere Beziehung aufbaut. Paradoxerweise sterben diese Figuren (wie DER INDIANER), oder werden von Adam ermordet (wie DAS MÄDCHEN oder ERICH) und verlassen (wie REINBERGER). Adam vernichtet, was er liebt: „den Karl habe ich geliebt / ich wollte etwas gutmachen / und habe ihn auch umgebracht / jetzt ist keiner mehr da / müssen die alle sterben die ich liebe / wer hat dieses Gesetz aufgeschrieben / wer macht dieses Leben grausam“ (Loher 119).

Adam zerstört alles, was für ihn keine Definition hat. Im Gegensatz dazu stehen die anderen Figuren, die im Stück durch ihre gesellschaftliche Rolle wie im Fall von SKINS und GIFTLER oder durch ihre Beschäftigung wie im Fall vom KLEMPNER oder DEALER benannt und charakterisiert werden. Trotzdem haben diese Figuren im Stück keine entsprechende Rolle. Sie sind flache Figuren. Ihre Relevanz wird auf die gesellschaftliche Position, die sie besetzen, reduziert. Die Figuren, die keine klare Identität haben und in der Gesellschaft keine definierte Rolle spielen, spielen eine wichtige Rolle im Stück und werden ausführlich entwickelt. Dagegen werden die Figuren, die in der Gesellschaft bestimmt und definiert sind, im Stück auf eine bloße Funktion beschränkt. Die aktive Teilnahme an der Gesellschaft führt zur Entindividualisierung.

Zeit, Raum und Handlung

Die zahlreichen Räume, in denen die verschiedenen Szenen des Stückes stattfinden, und die wenigen Zeitangaben stehen im Zusammenhang mit der Hauptfigur und mit der Handlung des Werks. Obwohl Adam dem Anschein nach kein Entscheidungsvermögen besitzt, ist er es, der die Handlung durch seine Zweifel und Widersprüche bestimmt. Wie bereits gesagt wurde, wird die Figur Adam durch die Abwesenheit von Sinn, die zugleich zur Vielfältigkeit von Sinn führt, charakterisiert: „Raum und Zeit stellen zusammen

mit der Figur und ihren sprachlichen und außersprachlichen Aktivitäten die konkreten Grundkategorien des dramatischen Textes dar.“ (Pfister 327) Auf diese Weise ist die Raum- und Zeitkonzeption innerhalb des Werkes nicht willkürlich. Raum und Zeit haben eine bestimmte Bedeutung, die mit den Figuren und mit der Entwicklung der Handlung des Stückes eng verbunden ist, ohne sich jedoch auf außertextuelle Weltmodelle beziehen zu lassen. Das deutlichste Beispiel stellt der Friedhof dar, auf dem die Szenen 4 und 5 stattfinden. In Bezug auf außertextuelle Weltmodelle ist der Friedhof ein abgegrenztes Gelände, auf dem sich Gräber befinden. Aber er hat auch starke religiöse und metaphysische Konnotationen, die seine Bedeutung erweitern. Deshalb denkt Adam an diesem Ort über das Leben und den Tod nach und verursacht den Tod des Mädchens. Daher lässt sich sagen, dass Raum und Zeit auch soziale, religiöse, politische, ethische und sogar poetische Konnotationen haben, die sie mit semantischem Wert füllen. Sie strukturieren die Umgebung und stellen die Umgebung dar, aber sie sprechen auch metaphorisch für und auch mit den Figuren.

Für die Analyse von Raum und Zeit muss zunächst festgehalten werden, dass diese beiden Kategorien sehr eng aneinander gekoppelt sind: „Eine Untersuchung der Zeit impliziert somit immer die Kategorie des Raumes. Denn Zeit und Raum bilden eine untrennbare Einheit, die Bachtin [...] den Chronotopos nennt“ (Laudahn 136). Im Fall von *Adam Geist* gibt es einen quantitativen Unterschied zwischen der Anzahl an räumlichen Hinweisen und der Anzahl an zeitlichen Hinweisen; sowohl im Haupttext als auch im Nebentext. Während die zeitlichen Hinweise in den Dialogen und Monologen Bedeutung erlangen, befinden sich die räumlichen Hinweise in den Regieanweisungen. Die Zeit ist zwar sehr präsent, es erweist sich jedoch als unmöglich, die von Anfang bis Ende verstrichene Zeit zu bestimmen. Die Zeit ist wichtig für das Universum der Hauptfigur, aber sie verliert die Bedeutung für die Handlungsentwicklung. Die drei Dimensionen der Zeit – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – laufen in der Figur von Adam Geist zusammen.

Trotzdem löst er sich in alle Räume auf, in denen er im Laufe der dramatischen Handlung anwesend ist. So entsteht eine starke Opposition zwischen diesen zwei Elementen: Die Zeit zieht sich zusammen und der Raum dehnt sich aus. Man kann das wie eine Zeitkompression und eine Raumexpansion begreifen. Die Zeit sammelt sich in der Figur von Adam an und Adam löst sich in den Räumen auf. Ebenso wie Adam haben die Figuren, mit denen Adam eine intensive Beziehung hat und die eine entsprechende Rolle im Stück spielen, wie DAS MÄDCHEN oder DER INDIANER, aufgrund von Verlusten eine schwere Vergangenheit hinter sich, die zu ihrer Charakterisierung beiträgt.

Adam befindet sich im Laufe des Stückes in mehreren Räumen. Er löst sich in diesen Räumen auf, weil diese Räume bedingen, was er ist. Diese Räume bestimmen die Taten und Worte von Adam, der seine Identität verloren hat und den Sinn sucht. Adam ist verpflichtet, zu sein und zu tun, was der Raum, in dem er sich befindet, vorgibt. Deswegen spricht er nur über den Tod und tötet, wenn er auf dem Friedhof und an Orten ist, die in Zusammenhang mit dem Bosnienkrieg stehen. Aber es gibt einen Widerstand zwischen Adam und den Räumen, die ihn bestimmen. Deshalb verlässt er nach kurzer Zeit die Räume, in denen er sich befindet. Er identifiziert sich nicht mit dem, was er in diesen Räumen getan hat. Die Räume zwingen ihn zu sein. Ein klares Beispiel für diese Auflösung im Raum kann man in Szene 11 finden. In dieser Szene befindet Adam sich an der Registrierungsstelle der Fremdenlegion in Aubagne, einem Ort für Leute, die mit der Vergangenheit brechen wollen. Auf diese Weise ist Adam hier nicht, was er ist, sondern der Unteroffizier entscheidet, was er ist und wie er erscheinen soll:

UNTEROFFIZIER Legionär, du bist ein Freiwilliger, der Frankreich treu und in Ehren dient. Du respektierst die Tradition der Legion, ehrst deine Vorgesetzten. Du bist stolz auf deinen Status als Legionär, und dieser Stolz zeigt sich in deiner äußeren Erscheinung, die stets tadellos, deinem Benehmen, würdevoll, aber bescheiden, deinem Quartier, das immer reinlich ist. (Loher 74)

Die drei zeitlichen Dimensionen laufen in der Figur von Adam Geist zusammen. Die Gegenwart teilt sich in eine Nachvergangenheit und eine Vorzukunft, die sich überlappen und eine zeitliche Einheit bilden. Die Raumwahl von Adam wird von der innerhalb Adams kondensierten Zeit bestimmt. Wenn man als Bezugspunkt für die Vergangenheit den Tod der Mutter und für die Zukunft Adams Tod nimmt, wird die Wahl der Räume von der Notwendigkeit vom Verbleiben in der Vergangenheit – z. B. dem Friedhof – oder von der Notwendigkeit von der Vorwegnahme der Zukunft – z. B. der Landschaft an der Neretva, wo ein Krieg sich entwickelt und der Tod anwesend ist – geprägt. Auf diese Weise bestimmen die drei zeitlichen Dimensionen, die sich im Inneren von Adam kondensieren, Adams Sinnsuche. Diese Sinnsuche führt Adam in mehrere verschiedenen Räumen. Diese Räume nähern ihn der Vergangenheit – Tod der Mutter – oder der Zukunft – eigener Tod – an.

Die Handlung entwickelt sich an vierzehn verschiedenen Orten, die nicht immer konkretisiert werden. Es gibt spezifische und eindeutige raumbezogene Hinweise, wie z.B. „Haus der Familie Geist“, aber andere Hinweise enthalten einen größeren Ungenauigkeitsgrad, wie z.B. „Bosnisches Dorf“. Zwischen diesen Orten besteht in vielen Fällen eine riesige räumliche Distanz. So wird eine Leere erzeugt, die auch

zwischen zeitbezogenen Hinweisen und Handlungen erscheint und die gefüllt werden muss. Es ist der Leser oder der Zuschauer, der diese Leere füllen muss, um die Bedeutung zu vervollständigen.

Im Fall der Zeit passiert etwas Ähnliches. Im Nebentext gibt es nur vier zeitbezogene Hinweise. Einer von diesen Hinweisen – der erste in chronologischer Reihenfolge – ist nützlich, um die Handlung in einen zeitlichen Rahmen zu stellen: „Es spielt [*das Stück*] in der heutigen Zeit“ (Loher 7). Die anderen drei sind nützlich, um der Entwicklung der Handlung zu folgen, weil diese Hinweise den Zeitablauf markieren: „Nacht“ (Szene 2), „Dämmerung“ (Szene 3), „Dämmerung“ (Szene 7).

Aber dieser Nutzen verschwindet im Fall des ersten zeitbezogenen Hinweises durch die Benutzung des Deiktikons. Das Wort „heutigen“ ist abhängig von dem Zeitpunkt, an dem es ausgesprochen oder gelesen wird. Sein semantischer Wert dehnt sich bis zur Unendlichkeit aus. Seine Bedeutung wird ständig aktualisiert. Es gibt keine stabile Beziehung mehr zwischen dem Wort und den Elementen der Realität. Das Stück kann nicht zeitlich eingerahmt werden. Es bleiben nur die Unbestimmbarkeit und die Wiederholung: „heutigen“ kann irgendwann und auch immerdar sein. Dadurch wird der Plot des Stückes nie ungültig. Die Hauptfigur des Stückes ist zur Unbestimmbarkeit und zur Fehlerwiederholung in ewiger Wiederkehr verurteilt.

Die Anspielungen auf den zeitlichen Ablauf weisen auf den Fortschritt der Handlung hin. Aber da sie nur unregelmäßig und selten im Text zu finden sind, ist der zeitliche Ablauf nur unpräzise und eingeschränkt erkennbar. Es gibt nur drei dieser Hinweise auf den zeitlichen Ablauf im Text. Zwei erscheinen in aufeinander folgenden Szenen (Szene 2 und 3), die eine Einheit bilden. Es gibt eine Verbindung zwischen der Handlung von beiden Szenen: In *Deal I* findet Adam eine Arbeit als Dealer und in *Deal II* verliert er die Arbeit; der Raum, in dem sich die Handlung entwickelt, ist der gleiche: Der Festungsgraben. Die Hinweise lauten „Nacht“ und „Dämmerung“, folglich kann man daraus schließen, dass zwischen beiden Szenen circa ein ganzer Tag vergeht. Was zwischen diesen zwei Zeitpunkten passiert, weiß man nicht. Es gibt eine zeitliche Leere. Aber sie ist nicht so groß wie die Leere, die zwischen Szene 3 und Szene 7 entsteht, wo der nächste und letzte Hinweis auf den zeitlichen Ablauf zu finden ist. Demzufolge ist die verstrichene Zeit zwischen der ersten und der letzten Szene nicht messbar. Auf diese Weise muss das Publikum entscheiden, was diese räumliche und zeitliche – und folglich auch inhaltliche – Leere ist. Der Leser oder Zuschauer wird ein aktiver Teilnehmer des Stückes und ist gezwungen, zu überlegen und Schlüsse zu ziehen. Auf diese Weise wird die „Zuschauermentalität“ aufgebrochen und die Distanz zwischen Zuschauer und Stück reduziert (Dietz 34).

Zusätzlich zu ihrer denotativen Bedeutung haben die Raum- und Zeitanspielungen auch eine konnotative Bedeutung. Diese steht im Zusammenhang mit ihrer semantischen Funktion. Durch die Semantisierung von Raum und Zeit wird die poetische Atmosphäre erschaffen, in der die Hauptfigur ihre Handlungen durchführt und sich tarnt, denn sie ist unvermeidlich von den zeitlich-räumlichen Verknüpfungen abhängig; Raum und Zeit sind fähig, sie zu verändern aber auch ihre kontextuelle Bestimmung zu ermöglichen.

Die Raumexpansion spiegelt das Sein von Adam. Die Vielfalt der Räume zeigt die Vielfalt der Identitäten von Adam, die durch seine Sinnsuche erzeugt wird. De facto ist es schwer, eine Verbindung zwischen diesen Räumen oder eine Logik in Adams Handlungen und Worten in diesen Räumen zu finden. Aber alle Räume und alle Handlungen und Worte in diesen Räumen sind Teil von Adam. Adam ist jeder Raum, aber gleichzeitig ist Adam keiner von diesen Räumen, weil er sich nicht in diesen Räumen erkennen kann. Mit jedem neuen Raum erscheint ein neuer Adam, und in manchen Fällen stehen sich die Adams kontradiktorisch gegenüber. Adam bestätigt sich selbst und verleugnet sich selbst in jedem der verschiedenen Räume. Die Identitätserweiterung bedeutet auch Identitätsminderung. Die Seinskonstruktion ist Seinsdestruktion. Die Räume werden qualitativ aneinander angeglichen. Der Erinnerungsraum – z. B. der Friedhof – oder der Deliriumraum – z. B. die Nervenheilanstalt – sind so real wie der geografische Raum – z. B. die Registrierungsstelle der Fremdenlegion in Aubagne. Die foucaultschen räumlichen Utopien und Heterotopien werden in diesem Fall beide zu Spiegeln:

Und ich glaube, dass es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopien, eine Art Misch- oder Mittlerfahrung gibt : den Spiegel. Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin : in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut ; der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme ; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe. (Foucault, *Von anderen Räumen*, 38-39)

Adam ist in allen Räumen des Stückes gleichzeitig anwesend und abwesend. Deshalb ist er z. B. ein Fremder in seinem eigenen Haus (Szene 1) oder seine heilsichtigsten und leidenschaftlichsten Worte werden auf einem Friedhof (Szene 4) oder in einer Nervenheilanstalt (Szene 6) ausgesprochen. Seine Tarnung vermittelt

der Räume entsteht durch Entfremdung. Das erscheint widersprüchlich, aber die Tatsache, dass Adam sich physisch in einem Raum befindet, verhindert nicht seine Fremdheit. Deshalb wird Adam in jeden Raum reflektiert, ohne dort anwesend zu sein. Deswegen ist Adam dort anwesend, kann sich aber nicht mit den Räumen identifizieren. Ein Beispiel für dieses Spiel der Spiegelungen kann man in Szene 16 finden. In dieser Szene erlebt Adam seinen eigenen Tod, ohne zu sterben. In diesem Fall ist der Tod ein Ereignis des Lebens (Wittgenstein 81). Er sieht den Tod seines Seins ausführlich in einem Traumuniversum, das nur die Widerspiegelung der verborgenen Realität ist: „Ich sah mich selbst im Spiegel des Regenwassers, und ich konnte zwischen meinen eigenen, sich spiegelnden Augen hindurchsehen. Mein Gesicht war zerborsten. Mein Kopf war zerborsten. Ich sah zwischen meinen Augen mein Hinterkopf war weggebrochen.“ (Loher 99-100) Das Regenwasser agiert als ein Spiegel, der es ermöglicht, das Leben und den Tod gleichzeitig zu erleben. Der Raum des Feldlagers, in dem die Szene stattfindet, teilt sich in zwei entgegengesetzte, aber verbundene Räume: den Lebensraum und den Todesraum. Durch den Spiegeleffekt ist Adam gleichzeitig in beiden Räumen anwesend und abwesend: Er ist am Leben, aber er kann seinen eigenen Tod sehen; er ist tot, aber er kann seinen Tod erleben. Ein Raum ist so real wie der andere, denn es gibt zwischen ihnen keinen metaphysischen Unterschied.

In vielen Fällen werden die semantischen Bedeutungen innerhalb des Stückes umgekehrt. Das Widergespiegelte nimmt die Stellung des Widerspiegelnden ein. Auf diese Weise wird die Wahrnehmung – und damit auch die Haltungen – der Hauptfigur, durch die der semantische Sinn des Raumes vermittelt wird, durch die Räume umgewandelt. Das passiert zum Beispiel im ersten Raum des Stückes: dem Haus der Familie Geist. Normalerweise ist die Wohnwelt ein Ort der inneren Sammlung, der Ruhe und der Entspannung. Aber das ist nicht das Bild, das hier repräsentiert wird. Stattdessen wird die Atmosphäre in Adams Haus durch familiäre Unterdrückung, Tod und Schuld charakterisiert. Adam ist ein Fremder in seinem eigenen Haus. Der private Innenraum des Hauses wird durch Personen, die trotz ihrer familiären Bindungen emotional sehr weit entfernt von Adam sind, pervertiert. Das Haus verwandelt sich in einen Ort der Verheimlichungen, Beschuldigungen und Missachtungen. Die Welt beginnt einzustürzen. Der Spiegel dieses Raums ist zerbrochen und bringt die Wandlung der Werte zum Ausdruck. Die Unmöglichkeit der Rückkehr in den vorigen Zustand erzwingt die Flucht. Auf diese Weise wird Adam aus seinem eigenen Zufluchtsort vertrieben. Er kann nicht dorthin zurückkehren, wo die Realität entstellt wird.

Deshalb werden die mit dem Haus verbundenen semantischen Werte in einen anderen Raum überführt: den Friedhof. Das Element, das diesen neuen Raum bzw. den Friedhof in ein Heim verwandelt,

ist die Mutter von Adam. Ihr Ableben löst die Wandlung der Werte im familiären Raum aus. Die Anwesenheit der Mutter auf dem Friedhof macht aus diesem Raum einen Zufluchtsort für Adam. Aber diese Anwesenheit ist nur körperlich und verdeutlicht zugleich die geistige und spirituelle Abwesenheit. Deshalb verbleibt Adam nicht lange in diesem Raum. Dieser Ort ist räumlich als ein vom Stadtzentrum entfernter und kulturell als ein düsterer und geheimnisvoller Raum charakterisiert. Das ist das Gegenteil von einem Heim: Es ist ein offener, öffentlicher und allgemein leerer Ort im Freien. Das Schweigen füllt diesen Raum aus. In einem solchen Raum fühlt man sich vor allem fremd: wie ein Lebendiger zwischen Toten. Trotzdem ist Adam ein Fremder in seinem Haus, nicht auf dem Friedhof. Tatsächlich steht in der Regieanweisung in Szene 4, in der erstmals der Friedhof als Raum erscheint: „Friedhof. Adam wohnt am Grab seiner Mutter.“ (Loher 29) Die semantischen Konnotationen des Verbs „wohnen“ stehen direkt in Verbindung mit dem Heim. Der Friedhof kann auch der „andere Wohnsitz“ sein: „Seither bilden die Friedhöfe nicht mehr den heiligen und unerstblichen Bauch der Stadt, sondern die «andere Stadt», wo jede Familie ihre Schwarze Bleibe besitzt“. (Foucault 42) Diese „andere“ Stadt ist eine „andere“, weil sie mit der Jenseits-Welt – *l'autre monde* – verbunden ist. Es ist die Spiegelung der lebendigen Stadt, die trotz der räumlichen Entfernung noch ein untrennbarer Teil der Stadt ist. Adam, der aus der lebendigen Stadt vertrieben wird, sucht das Leben in der toten Stadt, dem Friedhof.

Die Wichtigkeit dieses Raums beruht auf seiner Beschaffenheit als Verbindungspunkt. Er ist nicht nur ein Verbindungspunkt zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten, sondern auch ein räumlicher und zeitlicher Verbindungspunkt. Wie gesagt ist der Friedhof als Raum mit der Stadt verbunden, weil er deren andere Seite darstellt. Aber er ist auch ein Ort der Überschneidung von Horizontalität und Vertikalität. Die religiösen Werte, die diesem Raum zugeschrieben werden, verwandeln ihn in einen Vereinigungsort mit der überirdischen Welt, die sich nach der christlichen Tradition nicht nur in einer anderen Dimension, sondern auch auf einer anderen Ebene befindet. Die Gräber sind in der Erde ausgehoben; der materielle körperliche Teil liegt in einigen Metern Tiefe, aber ist mit der Höhe verbunden, wo sich der immaterielle spirituelle Teil nach der Himmelfahrt befindet. Auf diese Weise vereinigen sich in diesem Raum der irdische Teil, der mit der Horizontalität verbunden ist, und der himmlische Teil, der mit der Vertikalität verbunden ist. Während die Horizontalität physisch ist, ist die Vertikalität spirituell.

Aber der Friedhof ist auch ein Verbindungspunkt von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart. Die drei zeitlichen Dimensionen verdichten sich in diesem Raum, aber jede manifestiert sich mit einer unterschiedlichen und bestimmten Intensität. Im Friedhof ist die ganze Vorgeschichte jedes

Individuums eingelagert. Diese Einlagerung findet nicht nur in Form von Erinnerung statt, weil der Friedhof auch der Ort ist, an dem die Vergangenheit durch die Leichen verkörpert wird. Daher ist der Friedhof ein Ort, der nicht nur die Vergangenheit repräsentiert: Er ist auch die Vergangenheit. Deswegen ist es nachvollziehbar, dass Adam sich erstmals auf dem Friedhof durch seine Worte bis in seine Kindheit zurückversetzt und seinen ersten Monolog (Szene 4) hält, der voll von Religionsreferenzen ist: Er bezieht sich auf einen Ostertag, als er 7 Jahre alt war (Loher 27). Dieser Monolog ist partiell an seine Mutter gerichtet und das Element, das der Anrede „Mama“ vorangeht, ist die Spieluhr, die die Unmessbarkeit der Zeit zum Ausdruck bringt, weil sie zwar die Zeit messen kann, aber trotzdem kaputt ist: „mit dem ersten Geld zu Weihnachten meine Spieluhr reparieren lassen und sie ihr schenken. *Pause.* Die Spieluhr hat den Schneewalzer gespielt, bevor sie kaputtging“ (Loher 11). Die Tatsache, dass Adam seine Worte an seine Mutter richtet, die unweigerlich einen Teil der Vergangenheit darstellt, beweist die Unangepasstheit von Adam an die Zeit: Er ist in einer zeitlichen Dimension eingeschlossen, zu der er nicht mehr gehört.

Aber der Friedhof zeigt auch, wie belastet der Blick in die Zukunft ist, denn er führt das unentrinnbare Schicksal aller Menschen vor Augen. Ohne die Vergangenheit zu verlassen, verortet er den Menschen in seiner Zukunft. Die Schranke, die diese beiden zeitlichen Dimensionen für Adam trennt, ist der Tod. Daher muss sich Adam im Raum des Todes aufhalten, um in der passenden zeitlichen Dimension für seinen Zustand sein zu können. Der Tod würde auf diese Weise Adam in die Gegenwart tragen. Die Vergangenheit würde überwunden und die Zukunft würde zugänglich werden. Und hier entsteht der Widerspruch: Die Vergangenheit und die Zukunft würden von diesem Tod befreit, aber gleichzeitig auch zerstört: „Ist das Sterben jetzt ein Aufwachen oder nicht. Ein Geborenwerden. [...] Wie vor dem Aufwachen. Das Aufklaren schiebt sich langsam in deinen Traum hinein, und das tut weh, ein hartes Licht in deinen Augen, und dann ist es eine Befreiung“ (Loher 28). Die Worte „Sterben“ und „jetzt“ werden in dieser Aussage verknüpft: Das Sterben füllt die Gegenwart aus, aber es vernichtet die vorherige und die folgende Zeit. Der Weg, der die Richtung zeigen sollte, eliminiert paradoxerweise den Bestimmungsort. Dies erklärt sich damit, dass der Tod ein zeitlich bestimmter Punkt – genauso wie die Gegenwart – und nicht ein Prozess ist. Es gibt eine Zukunft, aber ihr Erreichen bringt die Vernichtung mit sich. Infolgedessen wird es metaphysisch unmöglich, das Werden mit dem Sein zu verbinden. Man muss zwischen der Existenz, die das Verbleiben in der Vergangenheit impliziert, oder der Nichtexistenz, die den Fortschritt in die Zukunft impliziert, wählen: zeitlicher Stillstand und Leben oder zeitlicher Fortgang und Sterben.

Aber die Wahlmöglichkeit, für die Adam sich entscheidet, ist die Leerstelle, die zwischen – und

außerhalb von – den beiden Polen erzeugt wird. Er akzeptiert das Sterben als etwas Notwendiges für den Fortschritt. Aber anstatt das eigene Sterben auszuführen, benutzt Adam das fremde Sterben, obwohl er selbes nicht vorhat. Dem Anschein nach zwingt die Umgebung ihn dazu, aber das faktische Resultat ist immer das gleiche: das Sterben des Anderen. Dabei genügt jedoch nicht irgendein beliebiges fremdes Sterben: Der Andere, der stirbt, ist die Spiegelung von Adams Sein, spiegelt ihn wider. Es gibt immer Ähnlichkeiten und Gleichwertigkeiten zwischen Adam und den Figuren, die er tötet. Der Andere ist fremd und gleichzeitig sein eigen: Er ist Gegenteil und Teil. Es muss eine Identifikations- und Austauschmöglichkeit geben; eine Substitutionsmöglichkeit. Daher wird der Mord als Opferung maskiert. Wenn Adam den Anderen, in den er sich projiziert, ermordet, sucht er eigentlich sein eigenes Sterben: Das Sterben des Teils und das Sterben des Gegenteils. Die Selbstopferung wird durch die Opferung von etwas substituiert, das nicht ein wirkliches Selbst ist, sondern ein Anderes, das als Selbst verkleidet wird. Dergestalt führt er die Selbstzerstörung durch, ohne aufzuhören zu existieren. Dadurch wird Adam eine Verformung der biblischen Figur von Abraham. Abraham akzeptiert die Unvermeidlichkeit der Opferung seines eigenen Sohns Isaak und deshalb wird ihm von Gott der Mord erlassen. Adam vollzieht nicht die für den Fortschritt notwendige Selbstopferung und deshalb wird er verdammt. Er wird zur Vergangenheit und zur Opferung des Anderen verurteilt. Die Selbstopferung und die Opferung des Anderen sind nicht gleichwertig. Das eine kann nicht durch das andere substituiert werden. Dieser nutzlose Ersatz ruft eine falsche Illusion von Fortschritt hervor. Scheinbar geht die Handlung weiter: Die Räume folgen aufeinander und neue Figuren erscheinen. Aber in Wirklichkeit ist dieser Fortschritt der Handlung nur oberflächlich: Adam ist verdammt, in der Vergangenheit zu verbleiben, weil er seinen eigenen Tod nicht verwirklicht.

Als Beispiel dafür kann man zwei ausgewählte Szenen anführen: Szene 5 und Szene 17. Szene 5 spielt sich auch auf dem Friedhof ab. In dieser Szene führen Adam und DAS MÄDCHEN einen Dialog, in dem es um die große Belastung der Vergangenheit geht. Das Gespräch beginnt mit Hinweisen auf die Familiengeschichte beider Figuren und führt zu Reflexionen über die Gene und die Vererbung, die eine Debatte über die Möglichkeit oder die Unmöglichkeit verursacht, durch Stimulierung Einfluss auf die aus der Vergangenheit stammende, genetische Anlage zu nehmen. Auf diese Weise entsteht eine versprachlichte Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft, die sich mit der durch den Raum ausgelösten atmosphärischen Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft vereinigt: „ADAM Und jetzt möchtest du auch gerne genial werden. / MÄDCHEN Das habe ich mir schon mal vorgenommen“ (Loher 37). Die Spannung wird so verdoppelt und in einem sexuellen Gewaltakt verbildlicht. Deshalb muss die Spannung

irgendwie gelöst werden. Adams Art die Situation zu überwinden, ist die Vergewaltigung und die nachfolgende Ermordung des Mädchens: Die einzige Art, den Zusammenstoß zwischen Vergangenheit und Zukunft hinter sich zu lassen, ist der Eintritt in die Gegenwart, der im Sterben vollzogen wird. Adam öffnet sich die Pulsadern mit seinem Messer, aber es ist das Sterben des Mädchens, das einen zeitlichen und räumlichen Umbruch auslöst. Der Ort, an dem sich die Handlung in den Szenen 4 und 5 abspielte, verwandelt sich jäh nach dem Tod des Mädchens. Der Ort, der nach dem Friedhof erscheint, wird in der Anweisung so beschrieben: „Nervenheilstalt. Leerer Raum. Weiß.“ (Loher 41) Die Nervenheilstalt verweist auf den Raum des Deliriums, einen Raum, der von der Realität physisch und auch geistig isoliert ist, wo sich die Zeit bis zum Verschwinden verformt. Es ist der Limbus: leer, weiß und es gibt dort nur Stille.

Parallel hierzu geschieht etwas Ähnliches mit den Szenen 17 und 18. Die Szene 17 spielt in einem bosnischen Dorf, in dem der Bosnienkrieg wütet, einem vom Tod erfüllten Raum. De facto erzählt Adam einem Söldner in der vorigen Szene seinen Traum, in dem er seinen eigenen Tod gesehen hat. Wie auf dem Friedhof hat hier der Tod die Funktion, auf die Zukunft vorauszudeuten. In diesem Raum tötet Adam einen Anderen, in dem er sich widerspiegelt: seinen Freund Erich. Von neuem wird Adam von der Umgebung gezwungen, den Anderen zu töten: Erich wollte einen Unschuldigen ermorden. Um das zu verhindern, erschießt Adam seinen Freund. Der Ort, an dem Adam sich nach dem Tod seines Freundes befindet, ist Medjugorje. In diesem Fall ist Adam im Raum der Religion, einem Raum, der die Zeit durchquert und der daher vom Zeitverlauf isoliert ist.

In beiden Fällen sind die Räume, in denen die Handlung sich abspielt, faktisch verändert: Es gibt einen gegenständlichen Unterschied zwischen einem Ort und dem folgenden. Aber zeitlich ist Adam in eine Dimension eingetreten, in der es keinen Zeitverlauf gibt. Der Fortschritt wird nur oberflächlich verwirklicht. Das Außen hat sich verändert, aber das Innen verbleibt. Während der Raum nach außen expandiert, komprimiert sich die Zeit nach innen. Die beiden Elemente, die sich in entgegengesetzte Richtungen bewegen, erzeugen eine starke Traktionskraft, die auf das Element einwirkt, das sich zwischen beiden befindet: Die Handlung, die im Fall des Stückes in der Hauptfigur verkörpert wird, weil Adam der Kern sowie auch der Beauftragte des Plotfortgangs ist.

Vor diesem Hintergrund hat Adam eine doppelte Funktion: Das Sein und das Tun. Das Sein ist der essenzielle, immaterielle und geistig-spirituelle Teil: Es ist in Anlehnung an Sartre das *Être-pour-soi*, das Wesen außerhalb der Faktizität, das Wesen als Subjekt. Das Tun ist der existenzielle, materielle, körperliche Teil: Es ist in Anlehnung an Sartre das *Être-pour-autrui*, das Wesen innerhalb der Faktizität, das Wesen als Objekt.

Das Werden ist die Vereinigung von beidem: Das wirkliche Individuum, das *Être-en-soi* (Sartre 353-388). Um werden zu können, muss Adam sein und tun. Aber es gibt zwischen dem Sein und dem Tun eine starke Interdependenz. Das Sein bedingt das Tun und das Tun bestimmt das Sein. Aber in Adams Fall ist das Werden eine Überlagerung statt einer Vereinigung. Einerseits zentriert die Zeit Adam: Er wird im Innen festgehalten. Er wird daran gehindert, zu sein, was er ist. Er kennt nicht -und kann nicht kennen-, was er ist und deshalb er ist im Wesentlichen nichts. Andererseits zentrifugiert der Raum Adam. Er wird nach außen ausgeworfen. Er wird verpflichtet, zu tun, was er nicht tut. Er kann sich nicht mit seinen Taten identifizieren, weil sie unwillkürlich und von der Umgebung aufgezwungen sind. Seine Taten entstehen im Grunde aus dem Nichts – Adam weiß nicht, was er ist –, ergo sind es Taten ohne Sinn. Sie tragen nichts zum *Être-pour-soi* bei, obwohl sie das *Être-pour-autrui* schüren. Er tut ohne den Willen zu tun. Das Getane bestimmt ihn faktisch, aber in Bezug auf das Wesentliche macht es ihn unbestimmt. Je mehr Adam tut, desto bestimmter wird er nach außen und gleichzeitig unbestimmter nach innen.

Ein Widerspruch wird hier erzeugt: Adam tut, ohne zu sein und er „ist“ nicht beim Tun. Die Vereinigung zum Werden wird nicht ausgeführt. Die Handlung geht nur scheinbar weiter, denn sie befindet sich nicht in Übereinstimmung mit dem Wesen. So wird eine Spaltung der Handlung ausgelöst: Man kann über eine innere Handlung (die Handlung der Hauptfigur) und eine äußere Handlung (die Handlung der Ereignisse) sprechen. Jede Handlung folgt einer bestimmten Richtung. Auf diese Weise treibt Adam die äußere Handlung voran, während die innere Handlung stillsteht. Adam ist in einer faktischen Umgebung eingeschlossen, mit der es keine mögliche Identifikation gibt. Es gibt einen schroffen Bruch zwischen der Hauptfigur und den Ereignissen, zwischen Individuum und Welt. Die Handlung geht daher unwillkürlich faktisch weiter, obwohl das einzige, was sie vorantreiben kann, der Wille von Adam ist, der sich nicht daran beteiligt. Und hier kommt die Frage auf, ob eine Handlung, die es faktisch gibt, aber in essentieller Weise nicht gibt, tatsächlich „ist“ oder nur existiert: Hier werden die zwei Begriffe von Jean-Paul Sartre, *Essenz* und *Existenz*, einander entgegengesetzt (Sartre, *L'existentialisme* 22). Die Existenz – das Da-sein – geht der Essenz voraus. Aber die Existenz bringt nicht unbedingt die Essenz mit sich.

Die Tatsache, dass in einem Stück, in dem der Plot sich um die Hauptfigur dreht und diese auch die Macht hat, den Plot voranzutreiben, eine Handlung existiert, die aber nicht essentiell ist, kann widersprüchlich scheinen. Aber das kann durch die Einfügung des narrativen Elements erklärt werden: Die Handlung wird dadurch überdeckt. Das narrative Element, das in *Adam Geist* eingefügt wird, ist das des Epos, dessen allgemeines Schema in einem Essay von Michail Bachtin, *Formes du temps et du chronotope dans le*

roman, erörtert wird. Einige Entsprechungen können zwischen *Adam Geist* und den Merkmalen des Epos hervorgehoben werden – wie z. B. der weite geografische Raum, in dem sich die Handlung entwickelt, die Einfügung von Elementen wie der Ergreifung, dem Gefängnis, den Feinden, den prophetischen Träumen oder den Opfern. Im Epos entwickelt sich die Handlung – die Abenteuerzeit – zwischen zwei bestimmten Punkten. Der Ausgangspunkt ist die erste Begegnung zwischen Held und Heldin sowie der Ausbruch ihrer Leidenschaft und der Endpunkt ist ihre frohe Heirat. Aber es gibt keine essentielle Entwicklung zwischen diesen zwei Punkten, weil das Gefühl, das die Handlung vorantreibt, absolut und unveränderlich bleibt. Auf diese Weise markiert die Handlung zwar einen zeitlichen Ablauf, aber sie verändert nichts im Leben des Helden (Bachtin 241-242). Das Element, das es erlaubt, dieses Schema auf die Struktur des Stückes anzuwenden, ist ein Element, das während des ganzen Stückes anwesend ist, ohne sichtbar zu werden: Adams Mutter. Die Mutter ist im Stück keine existierende Figur, weil sie nicht am Stück teilnimmt. Aber sie ist eine seiende Figur: Ihre Anwesenheit durchzieht das ganze Stück, ohne sich je zu materialisieren. De facto werden alle von Adam vollbrachten Taten durch die Abwesenheit der Mutter bedingt. Der Ausgangspunkt der Handlung des Stückes ist der Tod der Mutter. Adam erlebt den Tod seiner Mutter und so entsteht das Leid, das die Handlung vorantreibt. Der Ausbruch der Leidenschaft zwischen den Helden, die an diesem Ausgangspunkt stattfindet, wird umgekehrt: Statt mit der Begegnung der Helden geschieht sie durch deren Trennung. Dieser durch den Tod der Mutter provozierte Ausbruch verursacht das Gefühl, das das gesamte Stück über unveränderlich und absolut bleibt und die Handlung in Bewegung hält: Leid statt Liebe.

Auf diese Weise wird die durch den Tod der Mutter verursachte Trennung zur initialen Peripetie. Der Schlusspunkt, der sich mit der finalen Peripetie deckt, ist der Selbstmord von Adam. Der Selbstmord wird ebenso wie die Heirat ein heiliges Ritual. Er bedeutet die Wiederbegegnung mit der Mutter. Der Selbstmord ist die Kulmination des Leidens. Damit wird der Kreis geschlossen. Alles, was zwischen dem Tod der Mutter und Adams Selbstmord passiert ist, bedeutet nichts: Es ist nur eine zeitliche Lücke. Die zwei Tode überlappen sich in einem einzigen Sterben, das alle Ereignisse zu nichts reduziert, die zwischen beiden Augenblicken stattfinden. Daher wird der Sinn der Handlung entleert: Es bleibt nur die Handlung als Tat, aber nicht als Bedeutung. Es existiert die Handlung, aber sie „ist“ nicht.

Eigentlich geht die Vereinigung und die Totalisierung der drei Einheiten – Raum, Zeit und Handlung – in der letzten Szene vonstatten, in der sich die notwendige Selbstopferung Adams ereignet und der Sinn, dessen Suche das ganze Stück ausfüllt, durch die Unbestimmbarkeit wiedererlangt wird.

Der Titel, der normalerweise ein einführendes und definierendes Element ist, erreicht in dieser Szene sein Höchstmaß an Unbestimmtheit: *Obne Titel* (Loher 119). Die räumlichen Hinweise, die im ganzen Stück präsent sind, verschwinden in dieser Szene, weil sie schon keine Fähigkeit mehr haben, den Sinn zu bestimmen oder zu teilen, anschließend geschieht in dieser Szene das Ereignis, das die Suche nach dem Sinn beendet: Das Sterben in Form von Selbstmord. Dadurch hat der physische Ort keine Relevanz mehr: Der Raum des Todes, der immateriell und allumfassend ist, erfüllt alles. De facto spricht Adam in seinem Monolog über den Weltraum, einen Raum, der unmessbar und unendlich ist. Die Rolle, die der Raum im ganzen Stück gespielt hat, wird in dieser Szene radikal verändert: Die tendenzielle Raumexpansion, die Raumvermehrung, wird Raumverschwinden, Raumauflösung.

Hinsichtlich der Zeit geschieht auch eine Verwandlung. Die Zeit, die bis zu diesem Punkt nicht in Form von textlichen Hinweisen erfasst wurde und die zur Kompression tendiert hat, wird in dieser Szene von Adams Innerem extrahiert. Ihre faktischen Möglichkeiten werden durch die Materialität der Worte gezeigt. Was versteckt wurde, wird sichtbar. Mit dem Gebrauch der Zeitformen Perfekt, Präsens und Futur I im Monolog von Adam werden die drei zeitlichen Dimensionen gemeinsam in die faktische Realität eingefügt und dort versammelt. Bis zu dieser Szene war die Zeit innerhalb von Adam komprimiert und die zeitliche Dimension, die sich gegen die andere behauptete, war die Vergangenheit: Adam war in dieser Zeit eingeschlossen. Mit der Selbstopferung verlagert sich Adam in den entsprechenden Zeitraum, in dem die drei zeitlichen Dimensionen unterschieden und gegliedert werden können. Die Gliederung der Zeit findet mit der Verbindung von Körper und Geist statt (Bergson 200), die in diesem Fall durch das Sterben ausgeführt wird. Auf diese Weise ist Adam schon vor seinem eigenen Sterben tot: Sein Geist ist tot. Um die Geist-Körper Verbindung zu verwirklichen, muss er seinen Körper töten.

Diese Szene (Szene 21) funktioniert als Gegenteil der ersten Szene, denn beide sind die äußeren Enden einer Linie: Anfangspunkt und Kulminationspunkt. Die erste wird durch die Bestimmtheit charakterisiert, die andere durch die Unbestimmtheit. Einerseits enthält die erste Szene Elemente wie die Kontextualisierung, die Verständigung durch Dialoge oder die Vielfalt der Figuren, die auf die Konstruktion von Sinn ausgerichtet sind: Sie versuchen, das Vakuum auszufüllen. Paradoxerweise ereignen sich in der ersten Szene aber der Zerfall und der folgende Verlust von Sinn. Andererseits tendieren die Elemente der letzten Szene dazu, Sinnlücken zu schaffen: Die fehlende Kontextualisierung, die monologische Rede oder die Einzigartigkeit der Figur. Paradoxerweise ereignen sich in dieser Szene die Verabsolutierung und die Rekonstruktion des Sinns, indem die Unmöglichkeit anerkannt wird, einen Sinn zu bestimmen.

Wie im Fall des Möbiusbandes sind beide Szenen scheinbar entgegengesetzt, aber sie sind ihrer Substanz nach Teil der gleichen und einzigen Seite: Sie sind ein Kontinuum. Das Element, das die optische Illusion der Widerspiegelung und des Widerspruches erzeugt, ist das gleiche, das die beiden Szenen verbindet und sich überschneiden lässt: das Sterben. Auf diese Weise ist die Ursache-Wirkungs-Beziehung zwischen beiden Toden nur faktisch und deshalb oberflächlich. Das Sterben der Mutter verursacht nicht das Sterben von Adam, sondern das Sterben der Mutter ist im Grunde das Sterben von Adam. Der Tod des Körpers von Adam ist nur der notwendige Schritt für die Vereinigung mit dem Tod des Geistes, der schon im Augenblick des Sterbens der Mutter geschieht. Das Ereignis des Sterbens ist deshalb das zusammenhaltende Element, das die Ordnung wiederherstellt. Mit dem Sterben wird Adam mit seiner Mutter und mit seinem Selbst vereinigt.

Intertextualität

Ein anderer typischer Aspekt des zeitgenössischen Theaters ist die Intertextualität, d.h. die Präsenz eines Textes in einem anderen. Im Fall von *Adam Geist* werden die benutzten Intertexte in der Hauptfigur verkörpert. Man kann in der Figur Adam Ähnlichkeiten mit anderen berühmten literarischen und kinematographischen Figuren erkennen. Die Szene, in der Adam auf dem Friedhof seinen Monolog über das Leben und den Tod hält (Szene 4), erinnert an die Szene aus *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* von William Shakespeare, in der die Hauptfigur Hamlet in einem Kirchhof über das Leben und den Tod nachdenkt (5. Aufzug, 1. Szene) (Shakespeare 250-260). Das Vagabundieren von Adam und seine Beziehungen zu marginalen Figuren sehen dem Abstieg in die Unterwelt in Dantes *Divina Commedia* ähnlich. Die Figur Woyzeck aus dem Werk *Woyzeck* von Georg Büchner und die Figur Adam haben viele Gemeinsamkeiten: Beide Figuren werden durch den Irrsinn und den sozialen Determinismus beeinflusst (Haas 150). In kinematographischer Hinsicht kann man Ähnlichkeiten zwischen Adam und der Figur Norman Bates aus dem Film *Psycho* von Alfred Hitchcock erkennen. Die krankhafte Besessenheit mit der toten Mutter wie bei Adam charakterisiert auch Norman Bates, der in bestimmten Phasen seines Irrsinns glaubt, dass er seine eigene Mutter ist. Wie Birgit Haas darlegt (143), überschneiden sich auch andere literarische Außenseiter mit der Figur Adam: Parzival, Brechts Kragler aus *Trommeln in der Nacht* oder Horváths Sladek aus *Sladek, der schwarze Reichswebrmann*.

Aber die vielfältigen religiösen Bezüge, die im ganzen Werk erscheinen, und die biblischen

Konnotationen des Namens der Hauptfigur lenken die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Figur aus der Bibel: Jesus Christus.

Schon in der ersten Szene kommt die Präsenz Gottes, der als strafender Gott charakterisiert wird, zum Vorschein: „Daß der Herrgott ihr einen Hautkrebs geschickt hat“ (Loher 11). Die mit der Religion assoziierte Strafe bringt das Thema Schuld mit sich, das Adam während des ganzen Stücks begleitet.

Die Figur der Mutter ist mit der Religion eng verbunden. Ihr Beruf war Sängerin und die Musikinstrumente, die sie spielte, haben starke religiöse Konnotationen: die Harfe und die Zither. Die tote Mutter wird von Adam in seinem Monolog in Szene 6 verehrt. Dieser Monolog findet in einer Nervenheilanstalt statt, einem Raum, der zum Universum des Verstandes gehört, der aber auch in engem Zusammenhang mit der Religion steht: Die Kontaktstelle zwischen Seele und Denken ist der Geist, der der Nachname von Adam ist. In diesem Monolog spricht Adam über seine Mutter, die von ihm mit der Madonna verglichen wird: „Wie ich noch klein war, lief sie davon, manchmal, in der Mitte der Nacht, barfuß in den Schnee, im Nachthemd, gehetzt, hinauf auf die Anhöhe hinter dem Haus, aufgelöste Haare, eine wehende Madonna selber.“ (Loher 41)

Die Tatsache, dass Adam seine Mutter als eine Madonna betrachtet, wandelt ihn in ein Art Jesus Christus um. De facto legt Kekke Schmidt im Klappentext der Buchausgabe von *Adam Geist* dar: „*Adam Geist* ist die Passionsgeschichte eines schlichten jungen Mannes, der gut sein will und doch schuldig wird; der eins ums andere verliert und darüber vereinsamt und verzweifelt.“ (Klappentext) Wie auch Jesus Christus ist Adam Geist der Protagonist einer Passionsgeschichte. Beide müssen die Schuld auf sich laden. Aber es gibt Unterschiede zwischen beiden, weil Adam ist, was Theodore Ziolkowski eine „Fictional Transfiguration of Jesus“ nennt. Deshalb entsprechen seine Taten moralisch nicht immer der Figur Jesus Christus (du Toit 815-839), aber die Beziehung zwischen beiden Figuren existiert. Auf diese Weise kann man sagen, dass Adam Jesus Christus in einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Umgebung ist, die auf die eine oder andere Weise seine Handlungsweise konditionieren:

Das Milieu, in dem Jesus heute von vielen gesucht wird, hat sich radikal verändert: Jesus wird – zum Entsetzen seiner bürgerlichen Anhänger – heute im Milieu von Arbeitern, Arbeitslosen, Gammlern, unsicheren Existenzen gesucht, oder man findet ihn im Aufzug eines Hippies bei Kriminellen, Radikalen, Subversiven, Prostituierten und Leuten von der Straße. (Kuschel 237)

Aus diesem Grund will Adam gut sein und wird trotzdem schuldig: Adam erfährt am eigenen Leib die

Probleme der Gegenwartswelt, denen auch er entgegentreten muss, denn er ist arbeitslos. Diese Schwierigkeiten erlauben nicht immer, Gutes zu tun.

Im Hinblick auf die Schuld muss man einen Unterschied zwischen beiden Figuren machen. Jesus Christus muss die Schuld der Erbsünde auf sich laden, die vom biblischen Adam begangen wurde. Jesus Christus übernimmt eine fremde Schuld. Er lädt die Schuld auf sich, um die von der Menschheit verursachten Schäden zu bereinigen. Auf diese Weise wird ein direkter Zusammenhang zwischen dem biblischen Adam und Jesus Christus hergestellt, der durch eine ambivalente Beziehung gebildet wird. Einerseits findet man Gemeinsamkeiten und andererseits findet man Widersprüche.

Paulus legt in dem Brief an die Römer dar, dass Jesus der neue Adam ist. Jesus ersetzt Adam und übernimmt die Erbsünde. Jesus ist der neue Adam, der die Menschheit zurück ins Paradies führen sollte (van Knippenberg 47-66). Daher hat die Schuld, die Jesus Christus auf sich laden muss, einen bestimmten Ursprung. Aber im Fall von *Adam Geist* ist es ganz anders. Adam wird aus dem Paradies verstoßen, ohne gesündigt zu haben. Seine Mutter ist tot und er verliert seine Arbeit. Er wird aus seinem familiären und beruflichen Paradies verstoßen. Er erleidet die Strafe, bevor er Böses tut. Die Strafe erzeugt die Schuld: „Ja. Ich, ich bin ein guter Schuldner“ (Loher 48) sagt Adam. Er fühlt sich schuldig, bevor er Böses tut. Die Schuld kommt vor der Sünde. Deshalb ist er verloren. Er kann nicht eine Sünde sühnen, die er nicht begangen hat. Die Schuld, die er fühlt, zwingt ihn, Böses zu tun, obwohl er Gutes tun will. Er muss eine Sünde für seine Strafe und Schuld finden. Auf diese Weise wird die Begehung der Sünde obligatorisch: Er muss sündigen, um seiner Strafe zu entsprechen. Deshalb gibt es keine Identifikation zwischen Tat und Täter.

Auf diese Weise wird die Ursache-Wirkung-Beziehung durchbrochen. Die Wirkungen gehen den Ursachen voran. Vergangenheit und Zukunft geraten in der Figur von Adam durcheinander. Das hat mit der widersprüchlichen Beziehung zu tun, die zwischen Jesus Christus und dem biblischen Adam dargestellt wird. Während der biblische Adam den Ursprung und das Böse repräsentiert, repräsentiert Jesus Christus das Schicksal und das Gute. Der Ursprung steht zeitlich im Gegenstand zum Schicksal. Das Böse steht moralisch im Gegenstand zum Guten. Und beide Teile fließen in der Figur von Adam und in seinen inneren Kämpfen ineinander. Deshalb kann er die Vergangenheit nicht verlassen und sich nicht auf die Zukunft richten: Die Zeit sammelt sich in Adam an.

Aber es gibt auch Ähnlichkeiten zwischen der biblischen Figur von Jesus Christus und Adam Geist. Beide erleben eine Passionsgeschichte und beide werden hingerichtet. Der erste durch seine Feinde und der

zweite durch sich selbst, der sein eigener Feind ist. Wie Jesus Christus hat auch Adam Geist Gegner und Anhänger. Als Beispiel für die Gegner kann man die Figuren der Helfer erwähnen. Diese Helfer, die vom Chef aufgehetzt werden, drohen, Adam zu schlagen und zu töten, wenn er nicht zahlt. Letztlich wird er von der Figur des Indianers gerettet. Hier kann man eine Parallele zwischen der Helfer-Chef-Beziehung und der Römer-Caesar-Beziehung zeigen. In der Vergangenheit verlangten die römischen Behörden Abgaben für den Caesar, so wie die Helfer die Zahlung für ihren Chef im Stück verlangen. Aber Adam hat auch Anhänger, die ihn als einen Retter oder einen Führer betrachten. Diese Figuren kommen aus den niedrigsten sozialen Schichten. Das ist der Fall bei den Giftlern oder den Skins, die die Figuren der Apostel und Anhänger von Jesus Christus verkörpern: „3. GIFTLER Der Adam ist schon in Ordnung. Er ist jetzt Lebensretter. / 4. GIFTLER Und wir dürfen stolz sein auf ihn. / 3. GIFTLER Der Adam ist ein Held. / 2. GIFTLER Aber einer von uns.“ (Loher 58) Und wie Jesus Christus wird Adam von einem Fürsprecher getäuscht und betrogen. Die Figur von Judas wird in der Figur des Kunden repräsentiert, der sich in Szene 3 selbst als Freund von Adam bezeichnet: „KUNDE Also gut. Sieh mich an. Sieh mich schon an. Sieh gut her. / Bin ich dein Freund oder bin ich nicht dein Freund“. (Loher 23) Der Kunde verrät ihn und liefert ihn den Feinden aus, die ihn niederschlagen. Mit dem Verrat verliert Adam seinen Job und beginnt seine Passionsgeschichte, die ihn zum Tod führt. Mit dem Verrat durch Judas wird Jesus Christus den Feinden ausgeliefert und mit dem Verrat beginnt auch seine Passionsgeschichte.

Schluss

Der Sinnzerfall zwingt das Sein, sich der Vieldeutigkeit der Realität, die vor ihm erscheint, zu stellen und einen neuen Sinn zu suchen. Diese Suche hat kein bestimmtes Ziel und keinen eindeutigen, zu befolgenden Weg. Die früheren Bedeutungen wurden zerstört. Es können nur Widersprüche gefunden werden. Das Sein muss sich dem Raum und der Zeit anders nähern. Das Leben und der Tod erhalten eine neue, andersartige Dimension.

Diese Vieldeutigkeit der Realität ruft eine Vielzahl von Identitäten hervor, die das Sein einnimmt. Mit diesen Identitäten vollzieht das Sein Handlungen, um sich seiner Existenz zu versichern. Aber die Handlungen stehen im Widerspruch zueinander und zum Sein, das sein Selbst nicht erkennen kann.

Die räumliche Verlagerung führt zum Nichts und die zeitliche Kumulation verhindert den Fortschritt. Die räumlich-zeitliche Dimension zerbricht ebenso wie der Sinn. Je länger die Sinnsuche

andauert, desto tiefer wird der Bruch zwischen Sein und Realität.

Die Rückkehr zum mythologischen Diskurs ist eine Option, um die Sinnleere zu füllen. Dieser Diskurs hat Antworten und Lösungen. Aber sie stammen aus der Übernahme von Grundprinzipien, die hinsichtlich des Seins präexistent sind, und nicht eigenständig erschaffen werden. Diese Antworten und Lösungen gewähren dem Sein nicht den gesuchten Sinn. Aber das Sein kann nicht länger ohne eigenen Sinn überleben. Aus diesem Grund begeht Adam Selbstmord. Er mordet das Selbst des Seins. Mit seinem Tod wird die Sinnsuche beendet. Auf diese Weise ist sein Tod kein Rücktritt, sondern ein Opfer. Er opfert sich, um den Sinn wiederzufinden. Der einzige Weg, der die Wiederversöhnung zwischen Sein und Sinn durchführen kann, ist der Weg des Todes. Der Sinn, der mit dem Tod zerbricht, ist mit dem Tod wiederhergestellt. Der Sinn, der durch die Zerstörung verschwunden ist, wird durch die Selbstzerstörung wiedergefunden. Das Sein kann keinen neuen Sinn errichten, weil es bei der Suche den uranfänglichen Sinn finden will, der auf ewig getrennt vom Sein ist.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail. *Esthétique et théorie du roman*. Éditions Gallimard, 1978.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Presses Universitaires de France, 1985.
- Dietz, Anne. *Religion und Theater im Gespräch: Das Drama „Unschuld“ von Dea Lober aus theologischer Perspektive*. Garamond, 2014.
- du Toit, C W. „The fictional transfiguration of Jesus: Images of Jesus in Literature“. *HTS Theologiese Studies / Theological Studies*, vol. 53, no. 3, 1997, S. 815-839.
- Foucault, Michel. „Andere Räume“. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter, Reclam, 1990.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses*. Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1991.
- Groß, Jens und Ulrich Khuon. *Dea Lober und das Schauspiel Hannover*, hrsg. von Brigitta Weber, Niedersächsisches Staatstheater, 1998.
- Haas, Birgit. *Das Theater von Dea Lober: Brecht und (k)ein Ende*. Aisthesis, 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Friedrich Frommann, 1964.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Klostermann, 1977.
- Kuschel, Karl Josef. *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Piper, 1987.
- Laudahn, Christine. *Zwischen Postdramatik und Dramatik*. Narr, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, 1999.
- Loher, Dea. *Adam Geist*. Verlag der Autoren, 1998.
- Loher, Dea. *Unschuld; Das Leben auf der Praça Roosevelt: Zwei Stücke*. Verlag der Autoren, 2019.
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. UTB, 2001.
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard, 1984.
- Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Nagel, 1968.

Schumacher, Ernst. „Dea Lohers „Adam Geist“ jetzt im Theater 89. Was ist es, was in uns stiehlt, hurt, mordet?“ *Berliner Zeitung*. 2017.” <http://www.berliner-zeitung.de/16496558> / Accessed 02 June. 2017.

Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*, hrsg. von Robert Hapgood, Cambridge University Press, 2001.

Updike, John. *Rabbit at Rest*. Random House Publishing Group, 2010.

Dauven van-Knippenberg, Carla. „Inszenierte Konfrontation: Eine Semiotik des Heils im Schauspiel des Mittelalters“. *Räumliche Darstellung kultureller Begegnungen*, hrsg. Von Carla Dauven-van Knippenberg, Christian Moser und Rolf Parr, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, 2015.

Wittgenstein, Ludwig. „Tractatus logico-philosophicus“. *Schriften 1*. Suhrkamp, 1969.

Ziolkowski, Theodore. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Princeton University Press, 1972.