

Beiseite sprechen

Petra Stuber

Das Beiseitesprechen ist eine alte rhetorische Figur im Theater. Rhetorische Figuren sind Vermittlungsfiguren, sie sind für den jeweils Anderen da und funktionieren nur mit ihm. Das Beiseite im Theater ist für das Publikum gemacht. Was durch ein Beiseite mitgeteilt oder sichtbar wird, ist ebenso relevant wie all das, was nicht beiseite gesprochen wird. Anders gesagt, ist das Beiseite eine Figur innerhalb aller möglichen Arten, etwas zu zeigen. Die Beiläufigkeit, mit der es passiert, bedeutet gerade nicht, das es bedeutungslos ist oder eine Nebensächlichkeit. Das beiseite Gesprochene erweitert das, wovon bisher die Rede war und im stärksten Fall unterläuft es das bis dahin Gehörte und Gesehene und kehrt es um. Als solch eine starke rhetorische Figur ist das Beiseite jedoch längst verschwunden und mich hat interessiert, wann in der Geschichte des Theaters es vorgekommen ist.

Es wird mir nur um eine bestimmte Sorte des beiseite Gesprochenen gehen, und zwar um das sogenannte „für sich“ Sprechen. Es geht um das Selbstgespräch, das eine Figur in Anwesenheit anderer Figuren im Spielraum führt, die das beiseite Gesprochene aber nicht hören. Hierin besteht der Unterschied zum Monolog, er wird von einer Spielfigur gehalten, wenn sie allein im Spielraum ist. Außer Acht lasse ich im Folgenden jene andere Sorte des Beiseite, die als „dialogisches Beiseite“ bezeichnet werden kann und bei der zwei oder auch mehrere Figuren abseits miteinander reden und in Anwesenheit einer weiteren Figur, die das aber nicht hört, beispielsweise eine Intrige spinnen.¹ Dass die Schauspieler und Schauspielerinnen, die diese Figuren spielen, jedes beiseite gesprochene Wort hören können, auch wenn die Figur, die sie spielen, es nicht hört, steht außer Frage.

Das Selbstgespräch, um das es mir an einigen Beispielen gehen wird, ist also nie nur ein Gespräch der Theaterfigur mit sich selbst. Es ist immer Rede und Geste für das Publikum.

Im Verlauf der Geschichte des Theaters ist das Beiseite als das „für sich“ oder „zu sich“ Gesprochene für kurze Zeit eine zentrale Spielfigur gewesen, und zwar in Tragödien und im großen Schauspiel kurz nach 1600. Das Beiseite als „für sich“ hatte seine große Zeit damit genau an der historischen Schwelle, an der sich das Theater aus dem Spiel unter freiem Himmel zurückzog und sich einen eigenen geschlossenen Raum erfindet. Das Beiseite ist damit ein Indikator für einen Systemwechsel, es entsteht im Übergang vom offenen zum geschlossenen Theater. Wir treffen es zum Beispiel bei Shakespeare, bei Lope de Vega und

¹ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 2001, S. 195.

bei Calderón de la Barca. Ist dieser Übergang vom offenen zum geschlossenen Theater erst einmal vollzogen und wird Theater in eigenen Räumen, auf immer tiefer werdenden Kulissenbühnen, bei künstlichem Licht und für ein vom Spielraum nunmehr abgetrennt sitzendes und konzentriertes Publikum gespielt, dann verschwindet das Beiseite im so genannten ernstesten Theater wieder und bleibt vor allem in Oper und Komödie erhalten.²

Diejenige Figur, die beiseite zu sich spricht, scheint ganz bei sich und ganz vertieft in sich zu sein. Aber indem die Figur beiseite spricht, tritt sie neben sich. Die Figur, wie sie uns bis eben erschien, wird durch das Beiseite erweitert. Sie gibt eine neue Seite von sich zu erkennen, sie bespricht mit sich vernehmlich ihre Pläne, Reflexionen oder Emotionen und teilt sie so dem Publikum mit. Das Beiseite initiiert eine Verdopplung der Figur bzw. ihre Aufspaltung. Die Einheit der Figur öffnet sich und von nun ab ist auch das, was sie nicht beiseite spricht, nicht mehr einfach. Und dass die anderen Figuren im Spielraum tun, als hörten sie das nicht – das ist der kleine Stolperstein, der die Aufmerksamkeit des Publikums erhöht und ihm signalisiert, dass das beiseite Gesprochene ihm gilt. Damit dem Publikum das nicht entgeht, dämpfen Spieler oder Spielerin der Figur an dieser Stelle ihre Stimme, treten einen Schritt zur Seite, neigen den Körper, wenden den Kopf, senken den Blick oder tun alles zugleich.

1609 hielt Lope de Vega einen in Versen verfassten Vortrag, der überliefert ist als der Traktat *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*, als *Neue Kunstlehre zur Verfertigung von Dramen in der heutigen Zeit*. Hier wurde von Lope de Vega alles, was in seinen Augen wichtig für das damalige spanische Theater war, aufgeführt, auch das Beiseitesprechen.³ Ab Vers 274 empfahl Lope de Vega dem Theaterdichter: „Die Selbstgespräche male er in der Art, dass sich der Sprecher gänzlich wandelt und vor sich selbst ein anderer, auch den Hörer wandelt: Er frage sich und antworte sich selber.“⁴ Verglichen mit Calderón de la Barca verwendete Lope de Vega dieses Beiseite in seinen Stücken eher selten. Von Calderón dagegen wurde es sehr häufig eingesetzt. Es diente zur Verdopplung bzw. Entzweiung einer Figur, es vermittelte das Zwiegespräch einer Figur mit sich selbst. Ein solches Verfahren führte dem Publikum vor, wie sich eine Figur ihrer selbst bewusst wird.

In *La vida es suenjo*, in *Das Leben ist Traum*, von 1636, sprechen die drei Hauptfiguren Segismundo, Clotaldo und Rosaura häufig beiseite. Bei einer dieser drei Figuren ist das Beiseite jedoch überhaupt nicht wegzudenken, denn sie ist hauptsächlich durch dieses Verfahren strukturiert. Es ist die Figur des Clotaldo, des Lehrers und Bewachers des Prinzen Segismundo. Die Geschichte von *Das Leben ist Traum* ist, ganz verkürzt, folgende: Der alte König Basilius hat vor langer Zeit, als er ihm geboren wurde, seinen Sohn in einen dunklen

² Für ihre Hinweise zum Beiseite in der Oper danke ich Frau Ann-Christine Mecke.

³ Andreas Engelseder, *Der Arte Nuevo von Lope de Vega*, Frankfurt am Main 1998.

⁴ Ebenda, S. 78ff. In dem bei Engelseder ebenfalls abgedruckten Originalsprachlichen Text heißt es: „los soliloquios pinte de manera/ que se transforme todo el recitante,/ y, con mudarse a sí, mude al oyente;/ preguntese y respóndase a sí mismo,/ y si formare queexas, siembre guarde/ el debido decoro a las mujeres.“

Turm sperren und ihn dort fernab aller Zivilisation bewachen und erziehen lassen. Träume und Sternkonstellationen hatten ihm nämlich angekündigt, dass Sohn Segismundo ein unbeherrschtes und ungerechtes Ungeheuer und kein guter König werden würde. Dass Segismundo weggesperrt wurde, ist nun viele Jahre her, mittlerweile ist er erwachsen. Da bekommt der alt und etwas weise gewordene König Zweifel, ob seine frühere Entscheidung, den Sohn wegzusperren und seine Existenz zu verheimlichen, überhaupt richtig war und ob es nicht vielmehr selbst ein monströses Vergehen an Gottes Plan war. Sohn Segismundo wird daraufhin aus dem Turm an den Königshof gebracht und man lässt ihn für einen Tag auf Probe herrschen. An diesem Tag ist alles schlimmer als befürchtet, Segismundo benimmt sich unbeherrscht, unbedacht, ungerecht und furchtbar. Also wird er wieder in den Turm gesperrt und man macht ihm weiß, er habe alles nur geträumt. Die Probe war aber kein Traum, alle Figuren wissen das und der Zuschauer ohnehin. Es war eine Realität, die nicht mehr zu tilgen ist, weswegen in der gespielten Geschichte, nun das Volk aufsteht und seinem rechtmäßigen Herrscher Segismundo, der ihm solange vorenthalten wurde, an die Macht verhilft. Derjenige, der den eingesperrten Segismundo all die Jahre im Turm erzog und ihn sowohl Glauben als auch Wissen lehrte, ist der weise Hofmann Clotaldo. Er ist es auch, der Segismundo aus dem Turm zur Probe in die Realität des Herrscherhauses geleitet. Er ist es auch, der nach vermasselter Probe Segismundo wieder in die Gefangenschaft des Turmes zurückzubringen und erneut einzusperren hat. Er ist es schließlich auch, der am Ende des Aufstands sein Haupt vor Segismundo beugt, von ihm den Tod erwartet und stattdessen erhoben wird. Denn Prinz Segismundo hat eine Wendung zum gerechten und guten Herrscher genommen. Der Hofmann und Lehrer Clotaldo ist innerhalb der ganzen Geschichte der leibhaftige Vermittler zwischen den Welten und er ist, was seine Redefiguren angeht, das wandelnde Beiseite, das figurierte Hin- und Her. Nur durchs Beiseite erfahren wir, dass er selbst versehrt ist durch eine eigene Geschichte. Er trägt ein Geheimnis aus seiner Vergangenheit mit sich herum und sukzessive, Beiseite für Beiseite offenbart er es dem Publikum. Er hat nämlich früher einmal mal, in einem anderen Land, ein Kind gezeugt und es dann verlassen. Nun gibt es deutliche Zeichen, dass ihn diese Vergangenheit einholt und jenes Mädchen in Männerkleidern, das vor ihm steht und Rosaura heißt, dieses Kind ist. Im ersten Dialog der beiden, als Clotaldo Rosaura mit ihrem Diener Clarín in der Nähe des Turmes, in dem Segismundo lebt, entdeckt und festnimmt, heißt es:

Clotaldo. Heda!

Soldaten. Was ist Befehl?

Clotaldo. Nehmt beiden
die Waffen ab und verbindet ihnen
die Augen, damit sie nicht sehen,

wie oder wo sie hinauskommen.

Rosaura. Dies ist mein Schwert, das sich nur dir
aushändigen lässt,
denn schließlich bist du von allen
der Anführer, und geringerem Rang
will es nicht übergeben werden.

Clarín. Meines ist so, dass es sich auch dem
Niedrigsten noch geben lässt; nehmt ihr es!

Rosaura. Auch will ich, falls ich sterben muss,
dir zum Dank für Deine Milde ein
Pfand hinterlassen, das seinen Wert
Durch den Herrn bekam, welcher sich einstmals
damit gürtete. Bewahre es gut auf,
das empfehle ich dir, denn auch wenn ich
nicht genau weiß, was es damit auf sich hat,
so weiß ich doch, dass dieses vergoldete
Schwert große Geheimnisse birgt;
einzig ihm vertrauend
komme ich nach Polen, um mich zu rächen
für eine erlittene Schmach.

Clotaldo **(Beiseite: Heiliger Himmel!**

**Was ist das? Auf einmal verspüre ich
Pein und Verwirrung, Angst und Qual.)**

Wer gab dir das?

Rosaura: Eine Frau.⁵

Gleich im ersten Dialog zwischen dem Hofmann Clotaldo und Rosaura (in deren Namen die Morgenröte durchscheint) findet sich dieses kurze Beiseite, dieses kleine Selbstgespräch, das Clotaldo mit sich führt. Es ist zu keinem anderen Zweck geschrieben als jenem, den Zuschauer bzw. Leser umgehend in die Gespaltenheit des Clotaldo einzuweißen, der neben seiner einen, schnurgeraden, klugen und autoritären Seite eine zweite, geheimnisvolle und schuldbeladene Seite besitzt. Anders gesagt: Erst durch das Beiseite wird die Figur des Clotaldo überhaupt gebaut als das was sie ist. Wie viele andere der Beiseite-Reden auch, beginnt diese mit der Anrufung des Himmels und impliziert damit auch die Zwiesprache mit Gott.

Kurz nach diesem ersten Beiseite des Clotaldo folgt gleich noch ein zweites, das nun das ganze Geheimnis seiner Vorgeschichte entdeckt. Rosaura hat ein paar weitere Andeutungen

⁵ Calderón de la Barca, La vida es sueño. Das Leben ist Traum. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, Stuttgart 2009, S. 33ff.

über die Herkunft ihres Schwertes gemacht hat und Clotaldo reagiert mit einem Beiseite darauf.

Clotaldo. *(Beiseite: Hilf, Himmel! Was muss ich hören?*
Ich kann noch kaum entscheiden,
ob das, was sich da abspielt,
Einbildung oder Wahrheit ist.
Dieses Schwert ist dasselbe wie das,
was ich der schönen Violante überließ,
und als Parole galt, wer es gegürtet
trüge, der sollte in mir jemanden finden,
der so liebevoll ist wie ein Sohn
und so sorgend wie ein Vater.
Was soll ich also tun, ich Armer,
in solchem Widerstreit,
wenn der, der es zu seinem Schutze trägt,
es nun zu seinem Verderben tut; denn zum Tode bestimmt
liegt er doch vor mir? Welch sonderbare
Verwicklung! Was für ein trauriges Los!
Wie unbeständig ist doch das Schicksal!
Dies ist mein Sohn (...)⁶

Die Figuren Rosaura und Clarín stehen während dieses Beiseites im Spielraum, sie sind stumm und hören es auch dann nicht, wenn es sich zu Ausrufen steigert. Erst nach 74 Versen, erst, nachdem Clotaldo in diesem Zwiegespräch mit sich entschieden hat, zu seiner Geschichte und zu seinem Kind zu stehen, wird er das Beiseite beenden, indem er sich an alle wendet und zu ihnen spricht, dass nun alles gut werden wird. Dann geht man gemeinsam ab und die Szene ist zu Ende.

Lope de Vega, der sich mit dem Beiseite in seinem Traktat über die *Neue Art Schauspiele zu verfassen* ausdrücklich beschäftigte, hat es wenig verwendet. In den meisten seiner überlieferten Stücke gibt es stattdessen noch direkte Ansprachen ans Publikum, außerdem die direkt ans Publikum gesprochenen Prologe und Epiloge. Bei Calderón de la Barca fallen Prologe und Epiloge zunehmend weg, die Spieler befinden sich auch nicht mehr wie noch ein paar Jahre vorher zu Lope de Vegas Zeit bei Tageslicht auf einer eher schmalen Bühne, umstanden von Mosqueteros in einem meist klösterlichen Innenhof. Zur Zeit Calderóns, - und seinen überlieferten Texten ist das eingeschrieben - etabliert sich das Theaterspiel in geschlossenen Räumen, mit künstlichem Licht und auf einer zunehmend tiefer werdenden Bühne mit Kulissen. Außengeräusche werden abgeschirmt, es kommt zu einer Konzentration

⁶ Ebenda, S. 37.

auf Wörter und Bewegungen. Nur hier ist ein Beiseite überhaupt sichtbar und hörbar. Es entsteht in einem kurzen historischen Zwischenraum als Vermittlungsfigur zwischen Spielraum und Publikum. Es erinnert noch an eine direkte Zwiesprache mit dem Publikum, aber sie ist bereits vermittelt über die Figur innerhalb des Spiels auf der Bühne. Es ist dies um 1600 und in den Jahren nicht begrenzt auf das katholische Spanien; etwa zur selben Zeit vollzieht sich der angedeutete Wechsel von offenem zu geschlossenem Theaterbau auch in England.

Deshalb wird im Folgenden, als zweites Beispiel eines „für sich“ gesprochenen Beiseite, Shakespeares *Hamlet* betrachtet.⁷ Die ersten Worte, die die Hamlet-Figur spricht, sind aside gesprochen. Der junge Hamlet hat in Wittenberg studiert und er ist nun an den Hof nach Helsingör zurückgekommen, an dem sich einiges geändert hat. Sein Vater ist tot, seine Mutter hat dessen Bruder Claudius geheiratet. Claudius ist nun König und nicht mehr nur der Onkel Hamlets, sondern auch sein Stiefvater. In der 2. Szene des Stücks, nachdem in der ersten Szene die Wachen den Geist von Hamlets Vater gesehen hatten, hält der neue König Claudius Hof. Eben noch ist er im Gespräch mit Laertes und bereits im nächsten Vers, vielleicht mit einer Wendung des Kopfes, wendet er sich an Hamlet.

King. Take thy fair hour, Laertes, time be thine,
And thy best graces spend it at thy will. -

But now, my cousin Hamlet, and my son...

Kön. Ergreife du die Gunst der Stunde, Laertes, die Zeit sei dein und mögen deine besten Gaben sie wie du es wünschst verbringen. – Doch nun mein Neffe Hamlet und mein Sohn...⁸

(König Greif deine Stunde, Laertes, die Zeit sei dein
Und dein Talent gebrauche sie nach Wunsch!
Doch nun mein Neffe Hamlet, und mein Sohn -)⁹

Weiter kommt König Claudius in seiner Wendung an Hamlet nicht, da geht die Rede schon an die Hamlet-Figur. Auf diese Weise unterbricht Hamlet seinen Stiefvater und er unterbricht ihn gleichzeitig nicht, denn Hamlet spricht beiseite:

Ham. (Aside) A little more than kin, and less than kind.

Ham. (beiseite) Etwas mehr als verwandt und weniger als naturgegeben freundlich.¹⁰

⁷ Alle aufgeführten originalsprachlichen Zitate und die unmittelbar anschließende deutsche Übersetzung folgen der zweisprachigen Ausgabe des Reclam-Verlages: William Shakespeare, *Hamlet*, übersetzt und kommentiert von Holger M. Klein, Stuttgart 2009 (im Folgenden zitiert als Klein). Als eine zweite deutsche Übersetzungsvariante wird jeweils von mir in Klammern Heiner Müllers *Hamlet*-Übersetzung angeführt. Sie folgt der Ausgabe: Heiner Müller, *Werke*, herausgegeben von Frank Hörnigk, Band 7 (Stücke 5) Die Übersetzungen, Frankfurt am Main 2004 (im Folgenden zitiert als Müller).

⁸ Klein, S. 69ff. (I. Akt, 2. Szene, Vers 62-64).

⁹ Müller, S. 449.

¹⁰ Klein, S. 70f, Vers 65.

(Hamlet Ein wenig mehr als Sohn, wenig versöhnt.)¹¹

Wie kann man sich das vorzustellen? Die Titelfigur spricht zwar ihre ersten Worte, aber sie spricht sie beiseite und für sich. Die Figur des Königs hört die Worte nicht oder überhört sie, jedenfalls reagiert sie nicht darauf und als sie wieder das Wort hat, fährt sie wie ununterbrochen und im Anschluss an ihre Auftaktfrage „But now my cousin Hamlet, and my son“ fort:

King. How is it that the clouds still hang on you?

Kön. Wie kommt es, dass noch immer Wolken um Euch hängen?¹²

(König Was hängen noch die Wolken über euch?)¹³

Auf die scheinheilige Frage seines Stiefvaters und Onkels, warum denn immer noch Wolken über ihm hängen würden, antwortet Hamlet dann direkt:

Ham. Not so, my lord, I am too much in the ‚son‘.

Ham. Das nicht mein Fürst, ich bin zu sehr in der „Sohne“.¹⁴

(Hamlet Nicht so my Lord, ich bin zu viel in der Sonne.)¹⁵

Die Königin, die sich danach einmischt, fordert Hamlet auf, seine Blässe abzuwerfen und bittet ihn, er möge Dänemark doch freundlich ansehen und nicht „für immer mit gesenkten Lidern im Staub“ nach seinem toten Vater suchen.

Queen. Good Hamlet, cast thy nighted colour off,
 And let thine eye look like a friend on Denmark;
 Do not for ever with thy vailes lids
 Seek for thy noble father in the dust,
 Thou know'st 'tis common, all that lives must die,
 Passing through nature to eternity.

Kgin. Lieber Hamlet, wirf deine nächtige Farbe ab und laß dein Auge auf Dänemark als einen Freund sehen; such nicht für immer mit gesenkten Lidern im Staub nach deinem Vater, du weißt, 's ist das gemeine Los, alles, was lebet, ist dem Tod geweiht und geht durch die Natur hin in die Ewigkeit.¹⁶

(Königin Guter Hamlet, wirf ab deine nächtige Farbe
 Und laß dein Auge freundlich sehn auf Dänemark.

¹¹ Müller, ebenda, das dieser Vers beiseite gesprochen ist, wird in Müllers Übersetzung nicht vermerkt.

¹² Klein, S. 70f., Vers 66.

¹³ Müller, ebenda.

¹⁴ Klein, S. 70f., Vers 67.

¹⁵ Müller, ebenda. Müllers Übersetzung übergeht das in der gesprochenen Sprache evidente Wortspiel von sun und son.

¹⁶ Klein, ebenda, Vers 68-73.

Such nicht auf ewig mit verhangnem Blick
 Im Staub deinen edlen Vater, du weißt
 Es ist üblich: was lebt stirbt zu seiner Zeit
 Und geht durch die Natur zur Ewigkeit.)¹⁷

Dass die Königin hier von Hamlets gesenkten Lidern spricht, kann im Zusammenhang mit der theaterpraktischen Figur des Beiseite gelesen werden und als ein unmittelbarer Hinweis auf den Gestus der Hamlet-Figur im Moment ihres Spiels auf der Bühne: Die Hamlet-Figur hatte die Augen niedergeschlagen, um beiseite sagen zu können: „Ein bisschen mehr als verwandt, aber weniger als Freund“. Wenn das erste Wort Hamlets ein Beiseite ist, gesprochen mit gesenkten Augen, dann liegt die Doppeltheit bzw. die Gespaltenheit der Hamlet-Figur für das Publikum von vornherein zutage, mit ihrer ersten Silbe befindet sich diese Figur zwischen Sein und Nichtsein.

Das vorläufige Ende des Beiseite soll kurz erzählt werden. Einige Jahrzehnte später reduzierte in Frankreich Pierre Corneille in seinen Stücken die *a parte* gesprochenen Stellen so weit es nur irgend ging. Im Vorwort zu *Le Meteure* berichtet er davon, dass er die Stellen, in welchen beiseite gesprochen wird, so stark wie möglich gekürzt habe und dass er es sich nur noch selten erlaube, „dass Schauspieler etwas laut sagen, das zwei andere, die sich leise unterhalten, nicht hören dürfen“.¹⁸ In den Tragödien Jean Racines kommt das Beiseite nicht mehr vor und für das deutschsprachige Theater hebelte es Johann Christoph Gottsched in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* 1730 aus, als er schrieb: „Ebenso übel steht es, wenn jemand vor sich auf der Schaubühne redet, doch so, dass der andre, der dabeisteht, es nicht hören soll: gleichwohl aber so laut spricht, dass der ganze Schauplatz es verstehen kann. Was hier vor eine Wahrscheinlichkeit stecke, habe ich niemals ergründen können: Es wäre denn, dass die anwesende Person auf eine so kurze Zeit ihr Gehör verloren hätte.“¹⁹

Dass im Theater Theater gespielt wird, und dass der Schauspieler dabei Dinge hört, die die Figur, die er spielt, nicht hört - diese im frühen 17. Jahrhundert für einen klugen Theatermoment existierende offensive Doppeltheit von Schauspieler und Figur, ist danach vom „natürlichen“ Theater ausgemerzt worden. Sie hat noch einige Zeit in den Komödien Molières, beim frühen Lessing, später bei Nestroy und natürlich auch in der Oper überwintert.

¹⁷ Müller, ebenda.

¹⁸ „Je les ai faits les plus courts que j'ai pu, et je me les suis permis rarement sans laisser deux acteurs ensemble qui s'entretiennent tout bas cependant que d'autres disent ce que ceux-là ne doivent pas écouter.“ Zitiert nach: Johannes Böhm, *Die dramatischen Theorien Pierre Corneilles*, Berlin 1901, S.144.

¹⁹ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, in: Ders., *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1998, S. 191.

Dr. habil. Petra Stuber, seit 2001 Professorin für Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig, ab 2005 Leitung des Studienganges und der Fachrichtung Dramaturgie (gemeinsam mit Barbara Büscher). Zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Leipziger Theaterhochschule und der Universität Leipzig, Promotion 1985, Habilitation 1997 an der Universität Leipzig, veröffentlicht unter dem Titel „Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater“ Berlin 1998 (2000); Forschungen und Publikationen zur Theatergeschichte und zum Theater der Gegenwart, zuletzt „Theater und 19. Jahrhundert“ Hildesheim 2009.