

Konstruktivistische Diskurstheorie – Überlegungen zu Edward Albees  
»Wer hat Angst vor Virginia Woolf ...?«

© Universität zu Köln, 2003.

Die nachfolgenden Überlegungen sollen der Illustration möglicher Anwendungsperspektiven der konstruktivistischen Diskurstheorie (vgl. Reich 1998, Bd. 2; Neubert/Reich 2000) hinsichtlich eines vertieften Verständnisses von Beziehungswirklichkeiten dienen. Diese Theorie ist in den vergangenen Jahren im Rahmen des Kölner Ansatzes des „interaktionistischen Konstruktivismus“ entwickelt worden.<sup>1</sup> Ich möchte sie im vorliegenden Beitrag zur Interpretation eines literarischen Beispiels verwenden, wofür ich Edward Albees Theaterstück „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ gewählt habe, aus dem ich einzelne Schlüsselszenen zur Deutung herausgreifen werde.

Bei Albees Stück handelt es sich um ein Beziehungsdrama in drei Akten, das dem Zuschauer in einem furiosen Feuerwerk von Dialogen und Konfrontationen, Beziehungsspielen und Beziehungskämpfen mögliche Abgründigkeiten zwischenmenschlicher Beziehungen vor Augen führt. Die Handlung, die sich in einem alltäglichen, banal erscheinenden Rahmen vollzieht, umfaßt vier Personen. Da sind zunächst Martha und George, ein in die Jahre gekommenes Ehepaar, das ein Haus auf dem Campus eines amerikanischen Privatcolleges bewohnt. Martha ist die Tochter des Collegepräsidenten, und ihren eigenen Angaben zufolge heiratete sie George einst in der von ihr und ihrem Vater gehegten Erwartung, dass ihr Ehemann der nächste Präsident werden sollte. George erfüllte diese Erwartung jedoch nicht und blieb einfacher Geschichtsprofessor. Das Stück beginnt damit, dass George und Martha um zwei Uhr früh an einem Sonntagmorgen von einer Party bei Marthas Vater zurückkehren. Die gesamte Handlung spielt sich im Wohnzimmer ihres Hauses ab. Trotz der fortgeschrittenen Uhrzeit hat Martha im Anschluss an die Feier Nick und Putzi, ein jüngeres Ehepaar, noch auf einen Drink zu sich nach Hause eingeladen. Nick ist ein Biologieprofessor, der gerade eine Stellung an dem College angenommen hat und mit seiner Frau hierhergezogen ist. Um die beiden Neankömmlinge willkommen zu heißen, wurde Martha von ihrem Vater gebeten, besonders nett und gastfreundlich zu ihnen zu sein. Wenige Minuten nach George und Martha treffen auch die beiden Gäste bei ihnen ein. Das Stück entwickelt sich daraufhin in den wechselnden, im Einzelnen sehr komplexen und fast immer dramatischen Beziehungskonstellationen, die diese vier Personen während ihrer bis zum Morgengrauen ausgedehnten Begegnung zueinander eingehen.

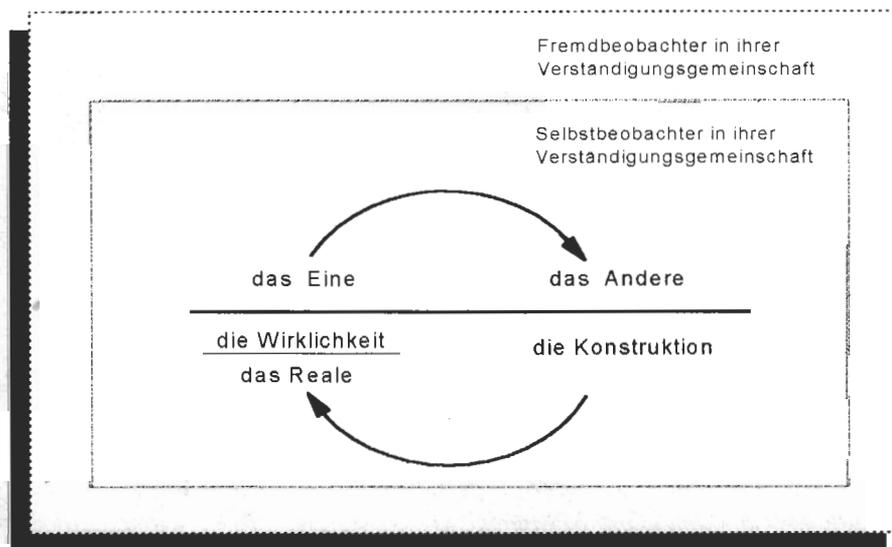
Einige Aspekte des in Albees Stück thematisierten interaktiven Geschehens möchte ich im Folgenden diskurstheoretisch näher beleuchten. Im Mittelpunkt wird dabei das Beziehungssystem Martha/George stehen. Im Blick auf die vielfältigen Beziehungen, die in „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ thematisiert werden, und

---

<sup>1</sup> Zur Grundlegung des Ansatzes vgl. Reich (1998); weiterführend auch Reich (2002), Neubert (1998).

insbesondere in Hinsicht auf die komplexen Verstrickungen, in die Martha und George dabei mit den anderen beiden Personen geraten, will die hier gegebene Interpretation keinerlei Vollständigkeit beanspruchen.<sup>2</sup> Meine konstruktivistische Deutung wird sich an vier zentralen Diskursperspektiven orientieren, die ineinander greifen und sich ergänzen, aber analytisch unterschieden werden können. Im interaktionistischen Konstruktivismus werden diese Perspektiven als (1) Diskurs der Beziehungswirklichkeit, (2) Diskurs der Macht, (3) Diskurs des Wissens und (4) Diskurs des Unbewussten bezeichnet. In ihnen drückt sich ein Verständnis von Diskursen aus, das diese als komplexe symbolische Ordnungen begreift, die der sozialen und kulturellen Konstruktion von Wirklichkeit zugrunde liegen. Diskurse in diesem Sinne sind stets offene und dynamische Gebilde, die meist sehr vieldeutig sind und nur im Zusammenspiel unterschiedlicher Sichtweisen angemessen verstanden werden können.

Zur Beschreibung von Diskursen macht diese konstruktivistische Theorie ferner vom Begriff des „Platzes“ metaphorischen Gebrauch. „Plätze“ in diesem Sinne können in Diskursen besetzt, beansprucht und erobert werden, auf ihnen können Einsätze ins Spiel gebracht und Positionen bezogen werden, auf ihnen finden Ereignisse statt. Zugleich stellen sie Plätze der Beobachtung dar, die von Selbst- und Fremdbeobachtern eingenommen werden können, um in je unterschiedlicher und stets begrenzter Perspektive auf Diskurse zu schauen. Dabei werden die folgenden vier Plätze unterschieden:



<sup>2</sup> Albees Stück wurde in ausführlicher Weise auch von Watzlawick und seinen Mitarbeitern in ihrem Buch »Menschliche Kommunikation« analysiert (vgl. WATZLAWICK/BEAVIN/JACKSON 1990, 138-170). Obwohl die hier gegebene Interpretation an einigen Stellen Anregungen dieser Autoren in freier Form aufgreift, reicht sie meines Erachtens doch deutlich über die von ihnen gegebene Deutung hinaus. Dies gilt insbesondere für den Aspekt des imaginären Begehrens in den Interaktionen, der in der Theorie von Watzlawick u.a. als »Black Box« systematisch ausgeblendet wird, sowie im weiteren vor allem für den Diskurs des Unbewussten, der aus ihrer an der Beobachtung äußeren Verhaltens ausgerichteten Sicht erst gar nicht in den Blick gerät. Gerade dieser Diskurs aber, so werden wir im Folgenden sehen, ist aus meiner diskurstheoretischen Sicht von entscheidender Bedeutung bei der Analyse dieses Stückes.

(1) Auf dem *Platz des Einen* geschieht zunächst etwas, das den Diskurs antreibt, hier wird etwas behauptet, beansprucht oder eine Handlung ausgeführt. Diese Position ist in allen Diskursen zu beobachten, sie erscheint oft als ihr Ausgangspunkt und als dasjenige, woraus der Diskurs seine Bewegung gewinnt.

(2) Dieses „Eine“ trifft auf dem *Platz des Anderen* auf ein Gegenüber, es findet eine Antwort, Erwiderung oder Entsprechung. Eine solche Bewegung zwischen den Plätzen des Einen und des Anderen ist bestimmend für jeden Diskurs, und sie ist meist dasjenige, was auf der Oberfläche am leichtesten zu beobachten ist: ein Wechselspiel von Rede und Gegenrede, Aktion und Reaktion, das sich nicht ohne Rest auf den Platz oder die Position des „Einen“ reduzieren lässt.

(3) Aus der Bewegung des Einen und des Anderen entsteht in Diskursen ein dritter Platz, auf dem etwas hergestellt wird, das als symbolisches Resultat festgehalten werden kann. Dies ist der *Platz der Konstruktion*. Ohne einen solchen Platz wäre keine tragfähige Ordnung von Diskursen möglich. Aus konstruktivistischer Sicht setzt dies neben Konstruktionen immer auch *Rekonstruktionen* voraus: die Tradierung, Wiederholung und Übernahme bestehender Muster und Deutungen, die dem Diskurs seine Stabilität verleihen und zugleich die Freiheit subjektiver Konstruktionen auf diesem Platz begrenzen. Aber auch mit der Möglichkeit von *Dekonstruktionen* sollte gerechnet werden, weil sich Diskurse auf lange Sicht nie vollständig symbolisch kontrollieren lassen und immer wieder auch neue und überraschende Perspektiven möglich sind, die die bisherigen Sichtweisen verstören oder enttarnen. Gerade in therapeutischen und pädagogischen Kontexten sind solche Dekonstruktionen oft von großer Bedeutung.

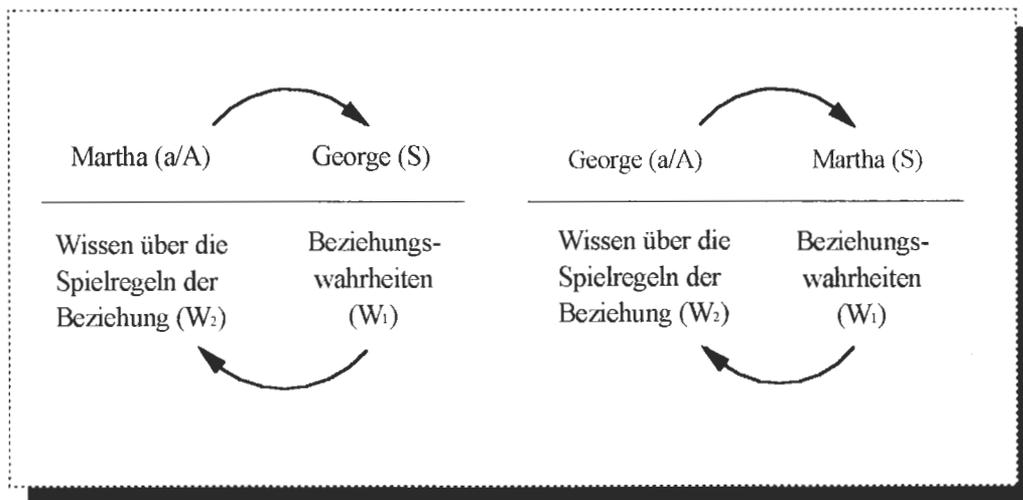
(4) Aus dem Zusammenspiel von Konstruktionen, Rekonstruktionen und Dekonstruktionen kommen wir zum *Platz der Wirklichkeit*, wo das Re/De/Konstruierte von den Beteiligten *als* Wirklichkeit ihres Diskurses anerkannt (oder bestritten) wird. Gegenüber den konstruierten Wirklichkeiten, auf die sie sich dabei verständigen, macht sich hier jedoch oft auch etwas Reales geltend – es geschieht etwas, das nicht vorhergesehen wurde, es zeigt sich etwas, das nicht bedacht worden ist, kurz: es treten reale Ereignisse ein, die die Beteiligten überraschen oder die ihnen als unverständlich erscheinen, die sie mitunter sogar sprachlos machen, weil sie ihre bisherigen Wirklichkeitskonstruktionen verunsichern und sich einer Deutung entziehen. Solche „Einbrüche des Realen“ stellen aus konstruktivistischer Sicht eine Grenzbedingung jeder Wirklichkeitskonstruktion in Diskursen dar.

Vom Platz der Wirklichkeit/des Realen kehren wir schließlich auf den *Platz des Einen* zurück, der jetzt nicht mehr als ein voraussetzungsloser Ausgangspunkt erscheint, insofern jeder neuen Aktion auf dem Platz des Einen immer schon vorherige Entscheidungen auf den Plätzen der Konstruktion und der Wirklichkeit vorausgehen. Die Zirkularität des Modells soll somit verdeutlichen, dass es in Diskursen nie einen absoluten Ausgangs- oder Endpunkt gibt, weil Diskurse als Prozess prinzipiell unabschließbar sind.

Ich möchte noch betonen, dass auch die hier vertretene Sicht von Diskursen selbst ein Konstrukt (von Konstruktivisten) ist. Sie beansprucht keine universelle Gültigkeit, sondern gibt sich mit dem bescheideneren Anspruch zufrieden, viable Sichtweisen zur Interpretation von Diskursen (und Beziehungswirklichkeiten) zu liefern für all jene (z.B. PädagogInnen oder TherapeutInnen), die diese Viabilität für

sich erkennen und sie in ihre eigenen Konstruktionen einbeziehen können. Kommen wir nun aber zu Albees Stück ...

### 1. Der Diskurs der Beziehungswirklichkeit:



Im Diskurs der Beziehungswirklichkeit können wir auf den Plätzen des Einen und des Anderen zunächst entweder Martha (a/A = der a/Andere) und George (S = das Subjekt) oder George (a/A) und Martha (S) plazieren.<sup>3</sup> Das Stück präsentiert uns eine schier endlose Fülle zumeist sehr heftiger Streitszenen zwischen den beiden, in denen jeweils aus der Sicht des Subjekts der/die a/Andere auf dem Platz des Einen agiert, woraufhin die eigenen Aktionen am Platz des Gegenübers vom Subjekt in der Regel als bloße *Reaktionen*, als provozierte und gerechtfertigte Antworten bzw. Vergeltungen aufgefasst werden (nach dem Motto: »Du hast es so gewollt. Jetzt bin ich an der Reihe!«). Für den Fremdbeobachter, d.h. den Zuschauer oder Leser, vor dem das Stück sich entwickelt, produziert sich dabei – auf dem Platz der Konstruktion – zunächst eine verwirrende Abfolge scheinbar unzusammenhängender Beziehungswahrheiten (W<sub>1</sub>), die von den beiden Akteuren aus ihrer jeweiligen Sicht in ihren wechselnden Eskalationen von Angriff und Gegenangriff in Anschlag gebracht werden. Diese Eskalationen vollziehen sich zumeist in einem atemberaubenden Tempo und spitzen sich im Verlauf des Stückes mehrfach zu scheinbar fast lebensbedrohlichen Auseinandersetzungen zu (z.B. ALBEE 1963, 38, 54, 83). Sie beginnen schon in den allerersten Szenen (ebd., 7-15), die freilich im Vergleich mit

<sup>3</sup> Im interaktionistischen Konstruktivismus wird unterschieden zwischen dem imaginären anderen (klein a) – das imaginäre Bild des anderen, wie es mir als Ausdruck meines subjektiven Begehrens erscheint – und dem symbolischen Anderen (groß A) – der Andere, der sich unabhängig von meinem imaginären Begehren als ein konkreter Anderer symbolisch artikuliert bzw. das Andere, das von ihm artikuliert wird.

dem noch Kommenden nur als ein Vorspiel, eine Art „Aufwärmübung“ erscheinen mögen. Dennoch läßt sich die Abgründigkeit dieser Beziehung bereits hier erahnen, wenn George z.B. unter Anspielung auf Marthas Trinkgewohnheiten feststellt: »Martha, ich hab' dir den ersten Preis im Saufen schon vor Jahren zugesprochen ... Es gibt kaum eine Scheußlichkeit, für die du nicht den ersten Preis verdienst«, worauf diese kontert: »Ich schwöre es dir: Wenn es dich gäbe, ich ließ' mich von dir scheiden ...« (ebd., 14).

Solche und ähnliche Beziehungswahrheiten produzieren sich in diesem Diskurs von der ersten Minute an scheinbar regellos und völlig ungehemmt vor unseren Augen.<sup>4</sup> Sie lösen beim Zuschauer eine Verwirrung und ein Befremden aus, die die eigentümliche Faszination dieses Stückes von Anfang an prägen. Deutlich wird für den Fremdbeobachter zunächst nur, wie grundlegend unterschiedlich Martha und George ihre wechselseitige Beziehung zueinander auffassen und interpunktieren. Beide sehen im Anderen offenbar nur das eigene imaginäre Bild von klein a agieren, d.h. sie deuten sein Verhalten von vornherein als Spiegelung und Bestätigung ihrer eigenen imaginären Erwartungen. Martha sieht in George vor allem den Versager und Schlappschwanz, der sich beharrlich weigert, an die Stelle ihres idealisierten Vaters zu treten und der Mann zu sein, den sie sich wünscht, und der ihre wütenden und vulgären Angriffe und Demütigungen geradezu herausfordert und braucht, um sich in seiner Männlichkeit beweisen zu können. „Du bist hart im Nehmen!“, sagt sie, „(...) Du hast es gern! Darum hast du mich geheiratet!“ (Ebd., 92) George hingegen erlebt Martha als aggressiv und fordernd, als stark und herrisch, und sieht sich selbst als Opfer ihrer hochgesteckten Ansprüche, die er nicht erfüllen kann. Seine eigenen sarkastischen und oft hintergründigen Angriffe erscheinen ihm als eine aufgezwungene und passive Gegenwehr, die sie mit ihren Attacken herausfordert.

Für den Fremdbeobachter zeigt sich so eine tiefe Unterschiedlichkeit und Unvereinbarkeit der jeweiligen Bilder von klein a und zugleich eine Unmöglichkeit, klein a an dem zu begrenzen und zu relativieren, was der Andere (A) über sich selbst *sagt*. Diese Unfähigkeit wird besonders deutlich an einer Stelle, wo die beiden versuchen, in eine Metakommunikation über ihre Beziehung einzutreten (ebd., 91ff.). Als Martha ihre eigene Schwäche und Hilflosigkeit in den Verstrickungen ihrer Beziehung zu erkennen gibt<sup>5</sup>, kann George diese Selbstkundgabe, die seiner Imagination von klein a so gar nicht entspricht, nur abwehren und entwerten, indem er sie „ungläubig anstarrt“ und für verrückt erklärt (ebd., 92). Wenig später zieht er aus der Unvereinbarkeit ihrer imaginären Sichten und ihrer Unfähigkeit, sich hierüber symbolisch zu verständigen, selbst die resignative Konsequenz: „Der Punkt, an dem wir beide uns treffen könnten, existiert schon lange nicht mehr.“ (Ebd., 95)

---

<sup>4</sup> Als einige wenige weitere Beispiele seien die folgenden herausgegriffen:

Martha: „Du kotzt mich an!“ (Ebd., 12) „Mensch, bist du ein ... Waschlappen!“ (Ebd., 12) „Du bist ... Du bist ein Nichts, Nulpe .... ein Loch in der Natur ...“ (ebd., 14).

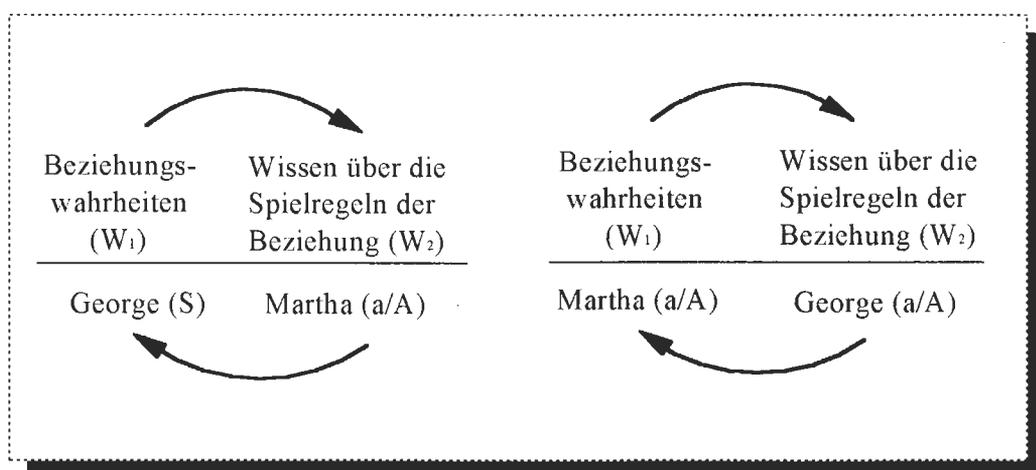
George: „Du stellst mich immer vor fertige Tatsachen.“ (Ebd., 11) „Du säufst wie'n Loch.“ (Ebd., 14) „Es gibt kaum einen widerlicheren Anblick als dich, mit ein paar Gläsern intus und dem Rock über'm Kopf ...“ (ebd., 14).

<sup>5</sup> „Meine Arme sind so schwach und müde, George, dass ich die Peitsche nicht mehr halten kann!“ (Ebd., 92)

So stellt sich für den Fremdbeobachter, der Martha und George in den Verstrickungen ihrer unterschiedlichen Selbst- und Fremdwahrnehmungen, in der Unmöglichkeit befangen sieht, den Anderen *als Anderen* (A) unabhängig von den eigenen imaginären Erwartungen (a) agieren zu lassen, im Diskurs der Beziehungswirklichkeit zunächst die Frage, welches geheime Band diese Beziehung zusammenhält, was George und Martha trotz der vielfältigen Verletzungen und Demütigungen, die sie sich immer wieder zufügen, aneinander bindet und ihrer Ehe über Jahrzehnte hinweg (wie wir erfahren) Dauer verleiht. Aus diesem Rätsel heraus bezieht das Stück bis zu seinem Ende einen wesentlichen Teil seiner Spannung. Seine Beantwortung, die notwendig unvollständig bleibt, vollzieht sich in mehreren aufeinander folgenden Andeutungen.

Nach und nach erfahren wir zunächst, dass es für Martha und George in ihrer Beziehung verschiedene Spielregeln gibt; die ganze Wirklichkeit ihrer Beziehung selbst scheint für sie ein Spiel zu sein, über dessen Regeln bzw. deren Verletzungen sie ein gemeinsames Wissen haben ( $W_2$ ). Solche Regeln lauten z.B., dass keiner der Partner das Verhalten des Anderen bestimmen darf; dass jede Herausforderung zum Kampf in ihrem Spiel angenommen werden muss, dass man sich ihr nicht entziehen darf, damit das Spiel selbst weitergehen kann; oder auch, dass jede Beleidigung oder Demütigung, so verletzend sie auch sein mag, erlaubt ist, sofern sie prinzipiell durch Gleiches beantwortet werden kann. Welche Imagination, welches Begehren dieses Spiel jedoch aufrechterhält, welche verborgenen inneren Antriebe Martha und George an es binden und ihm damit Bestand verleihen, das erscheint für den Fremdbeobachter in diesem Diskurs zunächst als ein Rätsel, denn am Platz der Konstruktion begegnet uns hier nur der erwähnte Schlagabtausch immer neu ins Gefecht geführter Beziehungswahrheiten ( $W_1$ ), die eigentlich nur eins nahezu legen scheinen: die Unfähigkeit, die Wirklichkeit der gemeinsamen Beziehung in der Konstruktion einer tragfähigen Wahrheit zu begrenzen und zu begründen. Das Wissen ( $W_2$ ) auf dem Platz der Wirklichkeit scheint so von Anfang an durch etwas Reales subvertiert zu sein, ohne dass die Beziehungspartner selbst oder wir als Fremdbeobachter dieses Reale in diesem Diskurs schon hinreichend benennen könnten.

## 2. Der Diskurs der Macht:

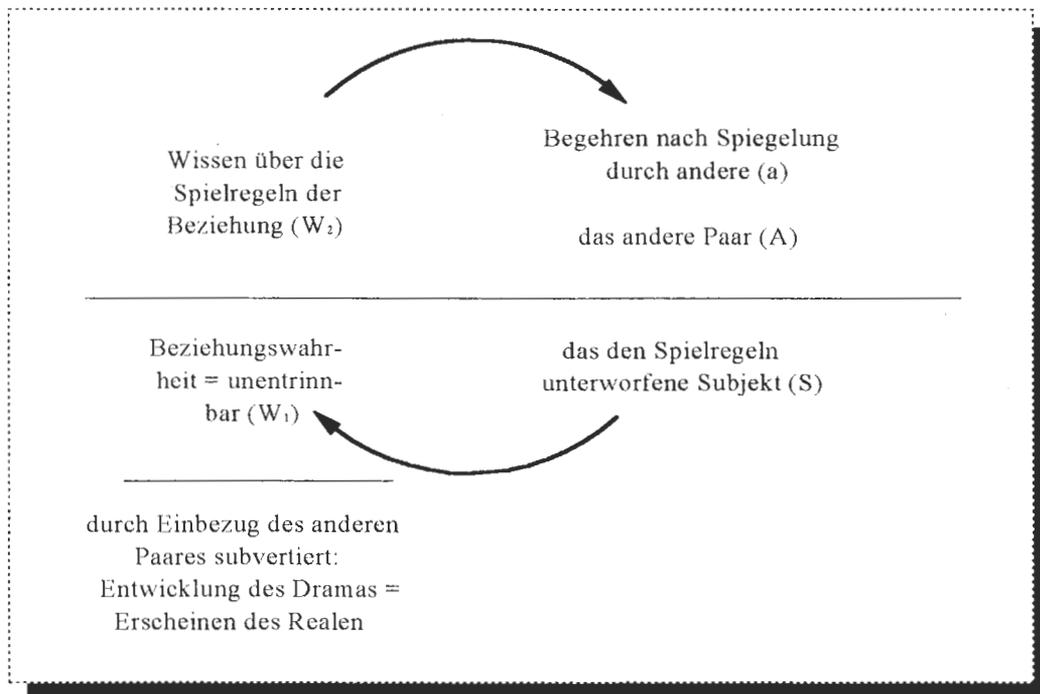


Das prekäre Gleichgewicht der Beziehung von George und Martha, die Unmöglichkeit eines gleichmäßigen Verstehens zwischen ihnen, führt dazu, dass beide immer wieder versuchen, ihre Sicht von klein *a gegen* den Anderen durchzusetzen und zu behaupten, indem sie aus dem Diskurs der Beziehungswirklichkeit in einen Machtdiskurs wechseln. Dieser Mechanismus ist ein Grundprinzip ihrer immer wiederkehrenden Eskalationen, und er begegnet uns im Verlauf des Stückes in immer neuen Variationen, in wechselnden Konstellationen und anhand ganz unterschiedlicher inhaltlicher »Aufhänger«. Gerade die Vieldeutigkeit von  $W_1$ , die scheinbare Grenzenlosigkeit und Austauschbarkeit dessen, was als Wahrheit dabei gegen den Anderen ins Feld geführt werden kann, die uns im Diskurs der Beziehungswirklichkeit am Platz der Konstruktion begegnet war, führt dazu, dass solche Machtdiskurse zwischen Martha und George niemals von längerer Dauer sind. Eine Symmetrie wird fast umgehend immer wieder hergestellt, weil stets eine neue, weitere Wahrheit am Platz des Einen zum Agieren gebracht werden kann, die die vorhergehende ersetzt. Es gibt mit anderen Worten in diesen Machtdiskursen keine verbindliche Wahrheit, die z.B. eine dauerhafte Komplementarität bzw. Unterordnung eines Partners gestatten könnte, sondern nur eine Ungleichheit im Setzen solcher Wahrheiten ( $W_1$  vs.  $W_1$  vs.  $W_1$  vs. ...). Verbindend scheinen dabei allein die Regeln am Platz des Anderen ( $W_2$ ) zu sein, d.h. die Gewissheit, dass der jeweils Andere die Regeln kennt und dass, obwohl keiner die Macht hat, allein über diese Regeln zu entscheiden, jeder von ihnen sich auf sie berufen kann, um eigene Machtansprüche zu behaupten.

Am Platz der Konstruktion produziert sich so in diesem Diskurs aus der Sicht des Selbstbeobachters immer neu das imaginäre Bild des anderen (a), wie es dem Begehren nach der eigenen Überlegenheit und Mächtigkeit entspricht, worin wir als Fremdbeobachter zugleich die Negation des Anderen (A) erkennen können, der – im Diskurs der Beziehungswirklichkeit – *als* Anderer nicht zugelassen werden konnte. Für den Selbstbeobachter (George bzw. Martha) mag zwar die Brüchigkeit seines jeweiligen Bildes von klein *a* daran deutlich werden, dass seine selbstbehauptenden Beziehungswahrheiten, ohne direkt verworfen oder widerlegt werden zu müssen, vom Anderen einfach durch eine weitere Wahrheit ersetzt und damit dekonstruiert werden können. Doch befreit solche Relativierung die Beziehungspartner nicht aus den inneren Zwängen ihrer so gleichsam pulverisierten Machtdiskurse, weil ihr gesamtes Beziehungsspiel auf eine beständige Suche nach Selbstbehauptung im Kampf mit dem Anderen angelegt ist. Dies nötigt sie, am Platz der Wirklichkeit immer wieder die eigene Subjektivität, die eigene subjektive Sicht und Interpretation *gegen* die Sicht und Interpretation des Anderen zu behaupten. Das Fehlen einer verbindlichen, stabilen Definition von  $W_1$  und die Beliebigkeit seiner je spontanen und momentanen Besetzung subvertieren daher zwar jeden konkreten Machtdiskurs zwischen ihnen, der nie von Dauer sein kann (hier erscheint immer wieder das Reale am Platz der Wirklichkeit als von George und Martha zum Teil recht schmerzhaft erfahrene Abwesenheit subjektiver Mächtigkeit, Überlegenheit, Unabhängigkeit, Souveränität, Selbstgewissheit, Unangreifbarkeit, Unverletzbarkeit usw., was die Heftigkeit vieler ihrer Reaktionen erklärt); sie subvertieren aber nicht den ständigen Wechsel oszillierender und eskalierender *Machtkämpfe* zwischen ihnen, der durch die Ungleichheit und Hinfälligkeit der am Platz des Einen jeweils behaupteten Wahrheiten erst verschärft wird und umso unausweichlicher erscheint.

### 3. Der Diskurs des Wissens:

In ihren »Gesellschaftsspielen« versuchen George und Martha, Dritte (Nick und Putzi) in ihren Diskurs hineinzuziehen und aus ihren Reaktionen eine Spiegelung (Bestätigung oder Verwerfung) ihrer eigenen Beziehung zu erhalten. Hier sitzt am Platz des Einen zunächst das Wissen über diese Beziehung ( $W_2$ ), nach deren Regeln jede Demütigung und Bloßstellung erlaubt ist, solange sie mit Gleichem vergolten werden kann, und dieses Wissen wird an den Reaktionen Außenstehender erprobt. Gewiss stellen diese Versuche keine Wissensdiskurse im engeren Sinne dar, sondern bestenfalls »Wissensspiele« oder, wenn wir so wollen, Beziehungsexperimente mit deutlichem Übrumpelungscharakter, deren Ausgang zudem im Wesentlichen von vornherein feststeht. Dennoch zeigt sich in ihnen insofern ein Begehren nach Mehr-Wissen in der Spiegelung durch andere (a), als sie eine Bestätigung der eigenen Beziehungswahrheit in dem Maße provozieren wollen, wie Andere, Unbeteiligte sich in diese Spiele hineinziehen lassen.



Die Wahrheit am Platz der Wirklichkeit ( $W_1$ ) hat in diesem Diskurs aus der Sicht des Selbstbeobachters, d.h. für Martha und George, die ihre Gäste in ihre Spiele hineinzuziehen versuchen, allerdings eine andere Gestalt angenommen als in den beiden vorhergehenden. Sie erscheint hier nicht mehr als eine Vielzahl spezifischer, kleiner Beziehungswahrheiten, die gegeneinander ins Felde geführt werden, sondern vielmehr als die Wahrheit oder Gewissheit darüber, dass diese Kämpfe selbst, als ein Spiel um Unterwerfung, Demütigung und Vergeltung, eine *mögliche* und in gewissem Sinne sogar zwingende Form menschlicher Beziehung darstellen. Denn es geht Martha und George bei diesen »Gesellschaftsspielen«, die sie selbst z.B. als

»Der gebeutelte Hausherr« oder »Die Gästefalle« sehr treffend zu titulieren wissen, nicht so sehr darum, sich eines bestimmten Vorwurfes an den Ehepartner, einer bestimmten Interpunktion ihrer gemeinsamen Beziehung durch die Zustimmung Dritter zu versichern; es geht ihnen vor allem darum, durch die Einbeziehung des anderen Paares in ihr Beziehungsspiel zu beweisen, dass dieses Spiel trotz seiner auch von ihnen selbst empfundenen Unerträglichkeit gleichwohl möglich und sogar unentrinnbar sein kann. Sie wollen sich mit anderen Worten beweisen, dass nicht nur sie selbst, sondern auch beliebige Dritte in die gleiche Falle tappen, ohne einen Ausweg zu finden, und dass es daher bei aller Ausweglosigkeit in ihrer Beziehung ein Stück Normalität gibt, weil es anderen ebenso ergeht wie ihnen, weil auch diese anderen beginnen, ihr Verhalten und ihre Selbstwahrnehmung nach den Regeln des Spiels auszurichten, weil mit einem Wort die anderen auch nicht anders sind als sie.<sup>6</sup>

In der Ohnmacht Nicks und Putzis, sich diesem Sog zu entziehen, spiegelt sich für George und Martha so die Mächtigkeit und Unausweichlichkeit des Spiels, aus dem sie sich in ihrer eigenen Beziehung nicht befreien können. Dieses Mehr-Wissen kehrt zu ihnen als Beweis für die Wirklichkeit ihrer Beziehung zurück, weil sie am Platz des Anderen jede relativierende Artikulation eines großen Anderen (A) geschickt zu vermeiden wissen (Überrumpelung). So bestätigt sich für sie am Platz der Konstruktion immer aufs Neue ihre eigene subjektive Sicht, die Unterworfenheit unter die Regeln ihres Diskurses (S). Am Platz der Wirklichkeit aber scheint sich damit zunächst die unausweichliche Wahrheit ihrer Beziehung zu behaupten ( $W_1$ ), die sich mehr und mehr auch für zunächst Außenstehende, die nichts damit zu tun haben wollten, als Wirklichkeit aufzwingt.

Als Fremdbeobachter können wir dies über mehrere Etappen (die vier »Gesellschaftsspiele«) hinweg beobachten. Aus der Distanz des außenstehenden Beobachters heraus, der sich einen inneren Abstand zu diesen Spielen und den in ihnen agierten Regeln bewahrt, ahnen wir dabei vielleicht schon bald die Brüchigkeit und Doppelbödigkeit in der Selbstwahrnehmung der Akteure. Offenbar wird diese Doppelbödigkeit allerdings erst in der Schlusspassage des Dramas, in der die Wahrheit am Platz der Wirklichkeit durch die Einbeziehung des anderen Paares, d.h. aus der dramatischen Entwicklung der agierten Beziehungsspiele heraus schließlich subvertiert

---

<sup>6</sup> Sehr deutlich wird dies am Ende des zweiten Spiels, der »Gästefalle«, in dem George Nick vor den anderen (und insbesondere vor seiner eigenen Frau) bloßgestellt hat, indem er die ihm (von Nick) vertraulich erzählte Geschichte von Putzis Scheinschwangerschaft preisgibt (ein Wissen, das von George in diesem Diskurs konsequent nach den vorausgesetzten Regeln des Spiels auf dem Platz des Einen eingesetzt wird). Nick droht ihm daraufhin, aufs äußerste gereizt.

„NICK: D a s wird Ihnen leid tun, dafür Sorge ich.

GEORGE *leise*: Daran zweifle ich nicht. Es war eine bittere Pille, hm? Sie wurmt Sie sehr ... die Schande, was?

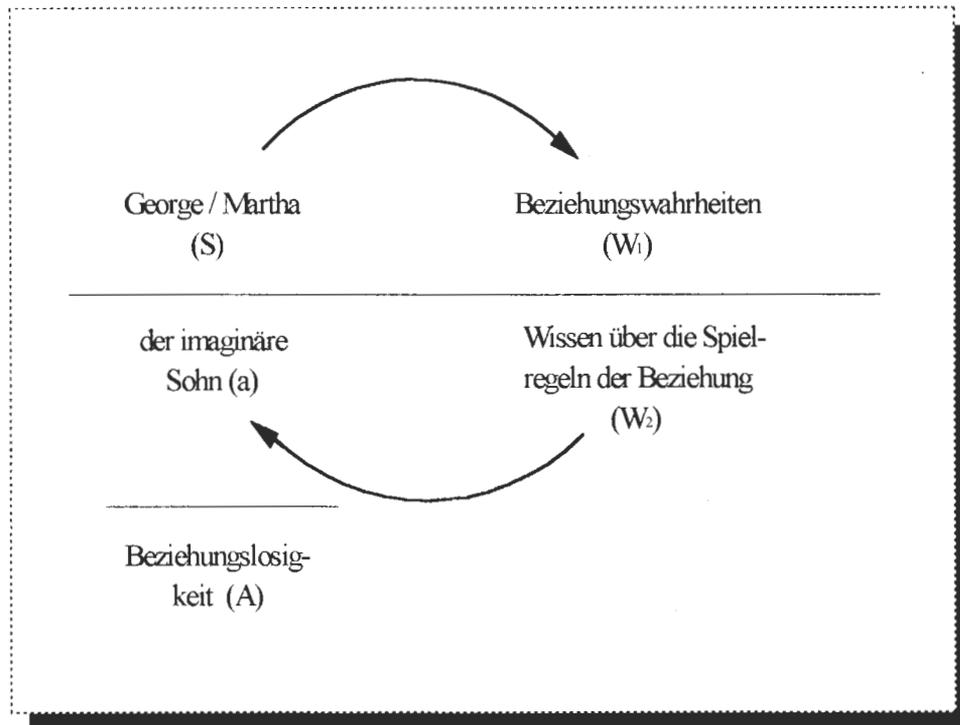
NICK: Ich spiel' noch Scharaden mit Ihnen, verlassen Sie sich drauf ... *nach Ihren Spielregeln ... in Ihrer Sprache ... Ich werden genauso sein, wie Sie mich hingestellt haben.*

GEORGE: So sind Sie schon längst, Sie wissen es nur nicht.

NICK *zittert innerlich*: Nein, bis jetzt war ich's nicht. In Wirklichkeit nicht. Aber ich werde es sein, Herr Professor ... Und *wenn das Gestalt annimmt, was Sie in mir wachgerufen haben*, wünschen Sie sich, das schwöre ich Ihnen, Sie wären nie auf den Gedanken gekommen, mich zu provozieren.“ (Ebd., 90; Herv. d. Vcrf.)

wird. Es erscheint am Platz der Wirklichkeit nämlich schließlich etwas Anderes, Ungeahntes, Udenkbares, es erscheint ein Reales, das im Moment seines Ausgesprochenwerdens die Unwirklichkeit der behaupteten Wahrheit (Beziehung als grenzenloses Spiel um Macht und Unterwerfung) offenbart. Diese Subversion bildet das eigentliche Thema des Dramas. Um sie zu beschreiben, müssen wir allerdings einen weiteren Diskurs einführen.

#### 4. Der Diskurs des Unbewussten:



Der Diskurs des Unbewussten ist das eigentliche und zunächst verborgene Thema von Albees Stück, das erst ganz zum Schluss deutlich zutage tritt. In diesem Diskurs sitzt auf dem Platz der Wirklichkeit ein Begehren (a). Dieses Begehren war uns – als Fremdbeobachtern – im Diskurs der Beziehungswirklichkeit zunächst als ein weitgehendes Rätsel erschienen: Was bringt George und Martha dazu, als miteinander interagierende Subjekte vermittelt über die je aufgetanen Beziehungswahrheiten immer wieder die gleichen Spielregeln ihrer Beziehung zu re/konstruieren, warum reproduziert dieser Zusammenhang selbst sich für sie unentrinnbar und zwingend stets von Neuem in ihren Aktionen? Im Diskurs des Unbewussten erfahren wir etwas über die Wirklichkeit dieser verborgenen Antriebe. Es zeigt sich hier schließlich ein Imaginäres, das in allen vorhergehenden Diskursen nicht auftauchen konnte, weil es *als imaginäres Konstrukt* nicht ausgesprochen werden durfte: die Vorstellung des gemeinsamen Sohnes. Diese Imagination versinnbildlicht für George und Martha alles, was sie in ihrer Beziehung als Gemeinsamkeit begehren. Für

sie macht diese gemeinsame Vorstellung die Wirklichkeit ihrer Beziehung aus: sie ist der Rettungsanker, der sie noch zusammenhält.

Diese Wirklichkeit ist jedoch problematisch, denn zum einen ist der Sohn bloß eine Imagination, die nicht real werden konnte<sup>7</sup> – und in der gerade deshalb das Reale dieser Beziehung erscheint. Zum anderen muss er aus eben diesem Grunde auch im Symbolischen abgewehrt und tabuisiert werden: die entscheidende Grundregel, die Georges und Marthas Beziehung vor allem anderen Bestand verleiht, lautet, dass über den Sohn in der Gegenwart Dritter nicht gesprochen werden darf (vgl. ebd., 141). Über ihn zu sprechen, ihn als eine Imagination *innerhalb* der Beziehung auch für Außenstehende sichtbar werden zu lassen, müsste die Wirklichkeit ihrer Beziehung subvertieren und am Platz dieser Wirklichkeit das Reale eines ohnmächtigen Nicht-Verstehens, einer hilflosen Beziehungslosigkeit erscheinen lassen. Dieses Reale führt der Autor uns als Fremdbeobachtern vor Augen (A).

Das Unbewusste, um das es in diesem Diskurs geht, ist nun allerdings noch etwas genauer zu betrachten. Denn aus der Sicht von George und Martha ist dieses Unbewusste nicht einfach nur die Vorstellung des gemeinsamen Sohnes. Diese Imagination ist ihnen vielmehr durchaus bewusst; sie sprechen über den Sohn unter sich so selbstverständlich miteinander, dass ein Außenstehender zunächst an seine tatsächliche Existenz glauben muss. An der Art und Weise, wie sie – nach Marthas anfänglicher Verletzung der Regel, das Thema in Gegenwart Dritter nicht zu erwähnen – Nick und Putzi von ihm erzählen (z.B. ebd., 46, 139f.), deutet sich auch an, dass sie sich durchaus im Klaren darüber sind, dass der Sohn nur eine Erfindung in ihrer gemeinsamen Vorstellung ist.<sup>8</sup> Als ein imaginäres Konstrukt scheint er für sie zunächst einfach nur ein weiteres Element in ihren Beziehungsspielen zu sein, und dementsprechend bildet er schließlich auch den Inhalt des letzten, abschließenden Spiels, dem George den Namen »Wie sag ich's meinem Kinde« gibt (ebd., 128ff.). Was dabei für George und Martha jedoch unbewusst bleibt, ist das Begehren, das sie an dieses Konstrukt bindet, das sie antreibt, sich eine symbiotische, tabuisierte und letztlich unmögliche Gemeinsamkeit zu erfinden, die sich in ihren Interaktionen niemals bewahrheiten und daher auch nur hier – in ihrem Diskurs des Unbewussten – auf den Platz der Wirklichkeit treten kann. Dieses Begehren wurzelt im Realen ihrer Beziehungslosigkeit, in der Abwesenheit einer tragenden Gemeinsamkeit zwischen ihnen, die es überdeckt; es ist ein verzweifelter Versuch, diese Beziehungslosigkeit unbewusst zu halten, das Reale am Erscheinen zu hindern, um den endgültigen Zusammenbruch abzuwenden.

Diese Bedeutung des imaginären Sohnes, die dem Zuschauer (Fremdbeobachter) am Ende des Stückes erkennbar wird, verändert im Nachhinein die Wahrnehmung

---

<sup>7</sup> Am Schluß des Stückes (ebd., 142) antworten George und Martha auf Nicks Frage, ob sie »keine Kinder haben konnten«, einmütig: *„Wir beide nicht.“*

<sup>8</sup> Sichtbar wird dies vor allem an der Stelle, wo George in auffälliger und für den Zuschauer zunächst unverständlicher Weise mit der sprachlichen Doppeldeutigkeit spielt, ob über »es« (das imaginäre Konstrukt als Konstrukt) oder »ihn« (den vorgestellten Sohn) gesprochen wird:

MARTHA: Ach, Lass mich in Ruhe. Es tut mir leid, dass ich es erwähnt hab'.

GEORGE: Dass du »ihn« erwähnt hast ... nicht »es«.

(...) Zu Putzi und Nick: Martha redet nicht gern davon ... von »ihm« ... Es tut ihr leid, dass sie es ... »ihn« ... in die Welt gesetzt hat.” (Ebd., 46)

der Bedeutungen aller zuvor geführten Diskurse. Auch für unsere diskurstheoretische Analyse ergeben sich von hierher neue Einsichten. Schauen wir vom Diskurs des Unbewussten z.B. noch einmal auf den Diskurs der Beziehungswirklichkeit zurück, so können wir jetzt besser die ganze Abgründigkeit und Ambivalenz des Begehrens (a) verstehen, das wir in Georges und Marthas Beziehungsdiskursen agieren sahen. Dieses Begehren erweist sich in seiner imaginären Verdichtung auf den gemeinsamen Sohn als hintergründiger und widersprüchlicher, als wir zunächst vielleicht ahnen konnten; es beinhaltet (in der Bindung an die tabuisierte Imagination) eine tiefe und weitgehend unbewusste Abhängigkeit voneinander. Das imaginäre Bild des anderen, das sowohl auf Seiten von George als auch auf Seiten Marthas zunächst vor allem durch Züge der Verachtung und Entwertung gekennzeichnet zu sein schien, zeigt sich nun als unauflöslich verschlungen mit dem verzweifeltsten Wunsch nach einer gegliückten Zweisamkeit, einer verborgenen Sehnsucht, die so leidenschaftlich ist wie ihre offen ausgetragenen Attacken. Die Unmöglichkeit dieses Begehrens, die Unerträglichkeit seiner Ambivalenz zwischen Liebe und Hass aber ist jener Mangel, der in ihren Beziehungsdiskursen unbewusst bleibt. Es erscheint zwar wiederholt bis hinein in die konkrete Wortwahl eine Abwesenheit in diesen Diskursen<sup>9</sup>; doch hilft der imaginäre Sohn als Konstrukt von klein a George und Martha, dieses Reale ihrer Beziehungslosigkeit immer wieder abzuwehren und in seiner Wirkung unbewusst zu halten. In der Dominanz von klein a über die Wahrnehmung des Anderen *als* Anderen (A) am Platz des Einen drückt sich in ihren Beziehungsdiskursen von daher gesehen die Angst vor dem eigenen Unbewussten aus, die Angst, dass in der Artikulation eines großen Anderen die ganze unerträgliche Widersprüchlichkeit des eigenen Begehrens zur Erscheinung kommen könnte. Das große Andere (A), das von George und Martha gleichermaßen im Diskurs ihrer Beziehungswirklichkeit abgewehrt wird, ist gerade jene Beziehungslosigkeit, die ihrem Begehren allen Boden zu entziehen droht.

Auch im Diskurs des Wissens können wir hinter dem Begehren nach Spiegelung (a) nun das Konstrukt des imaginären Sohnes vermuten, das in die Wahrnehmung der anderen (Nick und Putzi) projektiv hineinspielt. Insbesondere Nick gerät in dem Stück in diese Stellvertreterposition, was sich deutlich im dritten Gesellschaftsspiel (dem »Hausfrauenschänderspiel«) zeigt, in dem Nick von Martha verführt und in eine deutlich ödipale Dreierbeziehung hineingezogen wird. Dies wäre im Einzelnen noch genauer zu untersuchen. Es scheint naheliegend, dass ein tatsächlicher und nicht nur erfundener Sohn in eine sehr ähnliche Konstellation geraten wäre, dass er überhaupt das Schicksal des bloß imaginären Kindes, eine unmögliche Beziehung möglich machen zu müssen, geteilt hätte.

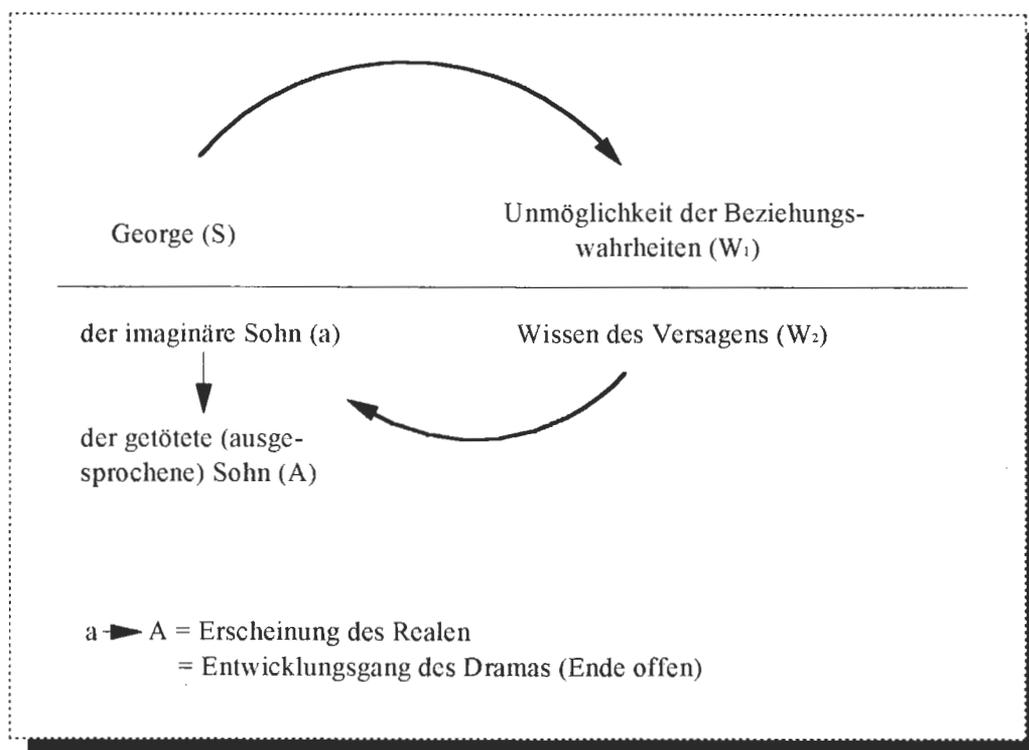
Es geschieht nun aber noch etwas anderes am Schluss dieses Stückes, weshalb dem Diskurs des Unbewussten eine so wesentliche Bedeutung für sein Verständnis zukommt. Denn George selbst führt in diesem Diskurs eine wesentliche Veränderung durch, indem er die verborgene Bedeutung des imaginären Sohnes nicht nur für die Außenstehenden zu erkennen gibt – z.B. durch eine Fehlleistung, etwa eine unbe-

---

<sup>9</sup> So etwa wenn Martha George wiederholt als ein »Nichts«, eine »Loch in der Natur« bezeichnet und feststellt, sie ließe sich von ihm scheiden, *wenn es ihn gäbe*, oder wenn George zu der Einsicht gelangt, dass der Punkt, an dem sie sich treffen könnten, seit langem nicht mehr existiert (s.o.).

absichtliche Bemerkung –, sondern dieses imaginäre Konstrukt gezielt und bewusst im gleichen Moment selbst dekonstruiert und damit den Mangel hinter dem Begehren unmittelbar sichtbar werden läßt: er tötet den Sohn, um seine Abwesenheit zu symbolisieren und damit die Bodenlosigkeit des imaginären Begehrens, für das er stand, zu offenbaren.

Dies aber verändert auch die übrigen Besetzungen in diesem Diskurs, denn die Tötung des Sohnes symbolisiert das Eingeständnis eines Versagens, eines Unvermögens am Platz der Wirklichkeit; sie ist das Wagnis eines Infragestellens, das die Selbstgewissheiten des Subjekts auf dem Platz des Einen erschüttert. So erscheint am Platz des Anderen nun statt der Wahrheit die Unmöglichkeit und Unhaltbarkeit der bisherigen Beziehungswahrheiten, und am Platz der Konstruktion weicht das Wissen über die gemeinsamen Spielregeln der Einsicht in das Versagen des Wunsches nach Gemeinsamkeit in der Beziehung zwischen George und Martha. Diese Beziehung selbst wird nicht nur für den Fremdbeobachter, sondern zumindest für den Moment auch für George und Martha selbst in ihrer ganzen Unwirklichkeit sichtbar, weil am Platz der Wirklichkeit das Reale nun nicht mehr hinreichend verschleiert und abgewehrt werden kann: es hat sich in den Diskurs eingemischt und hat zu einer Symbolisierung gedrängt (dem symbolischen Mord), die nicht mehr rückgängig zu machen ist.



Als Fremdbeobachter mögen wir die Entwicklung, die im Diskurs des Unbewussten hier schließlich ihre entscheidende Wendung findet, im Nachhinein bis zu ihren Anfängen ganz zu Beginn des Stückes zurückverfolgen. Denn bereits in der allerersten Szene gibt es eine entscheidende Stelle (ebd., 15), die von besonderer Bedeu-

tung für den ganzen weiteren Verlauf des Stückes ist.<sup>10</sup> Nachdem ihre Streiterei erneut an der Frage aufgebrochen ist, wer den Gästen (Nick und Putzi), die eben geläutet haben, die Tür aufmachen soll, gibt George nach (*“Liebling, ich tu’ alles für dich ...”*), stellt aber zum Ausgleich eine Gegenforderung auf, indem er Martha zunächst bittet und ihr dann befiehlt, den Sohn im Gespräch mit den Fremden nicht zu erwähnen. Er instrumentalisiert damit das imaginäre Grundkonstrukt ihrer Beziehung als eine Meisteraussage ( $W_1$  = der Sohn ist ein Tabu), um Martha in eine inferiore Position zu zwingen (Diskurs der Macht). Er unterstellt ihr, dass sie es ist, die die gemeinsamen Regeln verletzt<sup>11</sup>, und verlangt von ihr, sich im Namen einer gemeinsamen Wahrheit ( $W_1$ ) und unter Berufung auf ihre gemeinsamen Regeln ( $W_2$ ) ihm unterzuordnen. Damit verletzt er jedoch jene andere Grundregel ihrer Beziehung, wonach keiner dem Anderen sein Verhalten vorschreiben darf, und zwingt Martha, es ihm gleichzutun, indem sie nun ihrerseits den imaginären Sohn als Machtmittel ( $W_1$ ) instrumentalisiert. Drohend hält sie ihm entgegen: *“Es ist genauso mein Junge wie deiner. Wenn ich will, red’ ich von ihm.”* (ALBEE 1963, 15)

Damit ist nun vorgezeichnet, dass Martha *tatsächlich* von ihm sprechen wird, um in dem von George evozierten Machtdiskurs nicht zu unterliegen. Die Paradoxie ihrer Beziehung, die das Stück entwickelt, ist in Gang gesetzt, denn im Namen der Regeln ( $W_2$ ), die ihre Beziehung trotz aller Kämpfe bisher in einem prekären Gleichgewicht hielten, werden diese Regeln nun verletzt, bis George schließlich mit dem gleichen Argument, das Martha ihm zu Beginn entgegenhielt – dem Argument, dass er das gleiche Recht hat wie sie, über die Imagination des gemeinsamen Sohnes zu verfügen (ebd., 140f.) – beschließt, ihn zu töten. Die Wirklichkeit ihrer Beziehung (im Diskurs des Unbewussten) ist damit negiert, das Reale ist als Abwesenheit jeder Gemeinsamkeit, jedes verbindenden Rettungsankers erschienen und hat – vor Zeugen – das imaginäre Band zwischen ihnen subvertiert. Es bleibt am Ende des Stückes offen, ob nach dieser verzweifelten Gewalttat Georges, nach diesem symbolischen Mord als äußerstem Machtmittel, das ihm in ihrem Diskurs unterhalb der offenen Gewaltanwendung noch zur Verfügung stand, nun der tote Sohn anstelle des lebenden zur verbindenden und verbindlichen Wahrheit im Spiel wechselseitiger Abhängigkeit, Unterwerfung und Beherrschung wird, oder ob es Martha und George gelingt, aus dem Verlust solcher Wahrheit im Diskurs der Beziehungswirklichkeit zu einer neuen Offenheit für die Wahrnehmung des Anderen in den wechselseitigen Spiegelungen ihrer Imaginationen zu finden. Die milde gestimmte Schlusspassage, in der der Tumult des Stückes in einer Stille ausklingt, in der Gefühle der Angst und Unsicherheit (auf Seiten Marthas) geäußert werden können und (von George) mit einer zarten, Verständnis bekundenden Geste beantwortet werden, mag zumindest eine Hoffnung auf Versöhnung nahelegen.

*“Wir kommen drüber weg”*, sagt George schließlich zu Martha (ebd., 143). Die Hoffnung bleibt allerdings vage, das Ende des Stückes ist offen. Albee läßt gerade in dieser Schlusszene einen großen Interpretationsspielraum für Regisseur und Schauspieler, die durch Mittel wie den Tonfall oder das Tempo der Darbietung verschiedene Deutungen hier nahelegen können.

---

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch WATZLAWICK u.a. (1990, 162f.).

<sup>11</sup> *“... zieh nicht deine Lieblingsnummer ab ...”* (ALBEE 1963, 15) = das Erwähnen des Sohnes unter Alkoholeinfluss.

Auch für Nick und Putzi bewirkt Georges Gewalttat eine Veränderung. Der Sog, in den sie geraten sind, löst sich in dem Moment auf, in dem am Platz der Wirklichkeit das Reale in Gestalt der Tötung des imaginären Sohnes erscheint, was insbesondere für Nick eine plötzliche Neubewertung der gesamten Situation möglich macht: "Herr im Himmel, ich glaube, ich begreife!" (Ebd., 141) Jetzt wird es ihnen möglich, den ungewollt bis in die Nachtstunden verlängerten Abend zu beenden und sich zu trennen. Die Spiele sind ausgespielt, und George bemerkt leise: "Es ist gleich hell draußen. Ich glaube, die Party ist aus." (Ebd.)

Als Fremdbeobachter (Zuschauer) sehen wir uns so zuletzt in die Offenheit einer Beziehungswirklichkeit zurückgeworfen, deren Wahrheiten fragwürdig geworden sind und die sich am Platz der Konstruktion neue Lösungen erst noch erfinden muss. Für uns selbst mögen wir uns solche Lösungen vorstellen, mögen wir uns ausmalen, welche neuen Wahrheiten, Eingeständnisse und Wahrnehmung für George und Martha in dem Diskurs ihrer Beziehungswirklichkeit an diesem Platz entstehen könnten, nachdem der imaginäre Sohn und damit der Zwang zu einer unmöglichen und nicht lebhaften Gemeinsamkeit zwischen ihnen zerstört worden ist. Das Stück selbst sagt uns nichts darüber, sondern entlässt uns an dieser Stelle in unsere eigenen Beziehungswirklichkeiten. Es mag uns dabei jedoch die Frage bleiben, welches Begehren in unseren eigenen Beziehungen im Diskurs des Unbewussten auf dem Platz der Wirklichkeit sitzt und welches Reale sich dahinter verbirgt. Welche Lösungen finden wir dafür in unseren Beziehungsdiskursen? Wissen wir, wann es Zeit ist, unsere imaginären Kinder zu töten?

Vielfache weitere Überlegungen ließen sich anschließen, um von dieser skizzenhaften und improvisierten Eröffnung einer Diskursanalyse aus weitere Verknüpfungen und Verflechtungen zu untersuchen. Die Wechselbeziehungen zwischen den beiden Paaren, die Verbindungen zwischen ihren jeweiligen Beziehungswahrheiten und Beziehungsgeschichten, konnten zunächst kaum beleuchtet werden. Z.B. scheint mir ein Zusammenhang zwischen Putzis Scheinschwangerschaft – eine Geschichte, die ebenfalls die Imagination eines gemeinsamen Kindes als Grundlage einer Ehebeziehung sowie den realen Mangel ehelicher Kinderlosigkeit symbolisiert – und Georges Entschluss zu bestehen, den imaginären Sohn zu töten. Bildete vielleicht erst diese Geschichte einer Scheinschwangerschaft für George den entscheidenden Antrieb, der es ihm möglich machte, die Scheinhaftigkeit seiner und Marthas gemeinsamer Elternschaft schließlich zu beenden? Ferner bieten sich zum Thema der Ermordung des imaginären Sohnes natürlich weiterführende ödipale Interpretationsmöglichkeiten an, die hier nicht hinreichend berücksichtigt wurden und die insbesondere mit Georges (erfundenen oder tatsächlichen?) Kindheitserlebnissen, d.h. der im Stück mehrfach berichteten oder angedeuteten versehentlichen Tötung beider Eltern, in Zusammenhang gebracht werden müssten. Das Ende ist also offen; wir haben soweit nicht mehr als einen möglichen ersten Einstieg in dieses überaus komplexe und vielschichtige Stück von Edward Albee versucht. Eine konstruktivistische Diskursanalyse, so viel mag immerhin deutlich geworden sein, kann uns dabei helfen, solche Komplexitäten zu erkennen und in einem theoretischen Konstrukt beschreibbar zu machen.

## Literatur:

- Albee, Edward (1963): Wer hat Angst vor Virginia Woolf ...? Ein Stück in drei Akten. (*Titel der Originalausgabe: Who's afraid of Virginia Woolf.*) Frankfurt a. M.: Fischer.
- Neubert, Stefan (1998): Erkenntnis, Verhalten und Kommunikation. John Deweys Philosophie des ‚experience‘ in interaktionistisch-konstruktivistischer Interpretation. Münster u.a.: Waxmann.
- Neubert, Stefan / Reich, Kersten (2000): Die konstruktivistische Erweiterung der Diskurstheorie – eine Einführung in die interaktionistisch-konstruktive Sicht von Diskursen. In: Burckhart, Holger / Gronke, Horst / Brune, Jens P. (Hrsg.): Die Idee des Diskurses. Interdisziplinäre Annäherungen. Markt Schwaben: Eusl, S. 43-74.
- Reich, Kersten (1998): Die Ordnung der Blicke. Perspektiven des interaktionistischen Konstruktivismus. Bd. 1: Beobachtung und die Unschärfen der Erkenntnis. Bd. 2: Beziehungen und Lebenswelt. Neuwied: Luchterhand.
- Reich, Kersten (2002<sup>4</sup>): Systemisch-konstruktivistische Pädagogik. Einführung in Grundlagen einer interaktionistisch-konstruktivistischen Pädagogik. Neuwied u.a.: Luchterhand.
- Watzlawick, Paul / Beavin, Janet H. / Jackson, Don D. (1990<sup>8</sup>): Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern, Stuttgart, Toronto: Huber.