
Der Soundtrack des Autors. Eine theatersemiotische Analyse von Friedrich Dürrenmatts Bühnenan- weisungen zu non-verbalen akustischen Zeichen¹

The Soundtrack of the Author. A Semiotic Analysis of Friedrich Dürrenmatt's Stage Directions Regarding Non-Verbal Acoustic Signs

DRAGOȘ CARASEVICI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Although almost ignored by both Literature and Theatre Studies, playwrights' stage directions are essential in the reconstruction of their imagining of the stage (or the so called "pré-mise en scène"). A possible analysis of the textual stage directions would be the one that uses the instruments of the Semiotics of Theatre. Our study aims to prove the efficiency of such an approach. In the specific case of Friedrich Dürrenmatt's stage directions regarding non-verbal acoustic signs the analysis can lead to very interesting results concerning the playwright's thinking in terms of music.

Keywords: *stage directions; Semiotics of Theatre; Friedrich Dürrenmatt; sound; music.*

Dass die Bühnenanweisungen selten eine entscheidende Rolle in der Realisierung einer Inszenierung spielen, wird von den meisten Praktikern bestätigt. Sie sind aber wesentlich in der Rekonstruktion der Bühnenvorstellung des Autors, der so genannten ‚Vorinszenierung‘ (‘pré-mise en scène’²), die sich auf eine ‘virtualité scénique connotée dans le texte’ (Pavis, 1996: 269) stützt und im Zentrum der bühnenorientierten literaturwissenschaftlichen und der textorientierten theaterwissenschaftlichen Analysen steht.

¹ This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

² Patrice Pavis definiert die « pré-mise en scène » als « hypothèse selon laquelle le texte dramaturgique contiendrait déjà, plus ou moins explicitement, des indications pour la réalisation de sa mise en scène ‘optimale’ » (1996 : 269).

Eine Betrachtung der Funktionen der Bühnenanweisungen aus einer restriktiven Perspektive der Literaturwissenschaft sollte eigentlich nur die Funktionen im Auge behalten, die ausschließlich textuell bleiben, also keinen Bezug zur Bühnenrealisierung des Stückes aufweisen, was natürlich unmöglich scheint, denn eine Bühnenanweisung kann nur in Verbindung mit einer potentiellen Bühnenrealisierung funktionieren, worauf bereits ihre Bezeichnung hinweist.

Ausnahmsweise könnte man jedoch, so Roland Harweg, eine Funktion der Bühnenanweisungen besprechen, die sich auf einer nicht-bühnenorientierten Ebene des Dramas befindet: der Ebene der Fiktionalität.

Die Buchform ist nicht nur die umfangreichere der beiden Existenzformen des Dramas, sondern auch diejenige, die [...] den fiktionalen Erzähltexten näher steht oder andersherum gesagt: der diese näher stehen. Dies aber tun sie insofern, als sie die Figurenreden, die sie enthalten – und die meisten Erzähltexte enthalten ja Figurenreden –, nicht, wie die Bühnenform des Dramas, unmittelbar, sondern, genauso wie die Buchform des Dramas, eingebettet und zitiert darbieten. In der Buchform des Dramas entsprechen damit den zitierten Figurenreden der fiktionalen Erzählungen die sogenannten Haupttexte und der einbettenden und zitierenden Erzählerrede die [...] Bühnenanweisungen und Sprechernennungen, die sogenannten Nebentexte. (2001: 4-5)

Hier stellt sich natürlich die Frage, ob diese Nebentexte nicht ein Äquivalent für die Instanz des fiktiven Erzählers der epischen Texte, oder, wenn wir Isers Begrifflichkeit übernehmen, ein Äquivalent für die Stimme des "impliziten Autors" sind.

Auch Gero von Wilpert erkennt den Wert der Regieanweisungen als in einem dramatischen Text einzig möglichen Träger einer "Stimme des Autors" (1979: 116). Von Wilpert bezieht sich aber nicht nur auf die Fiktionalitätsebene des Dramas:

Die Regieanweisungen spiegeln die Auffassung des Dichters von der Darstellungsart, die er, gewissermaßen sein erster eigener Regisseur, für sein Stück angewandt wissen will, und sind aufschlussreich für sein Verhältnis zur Bühne [...]. (1979: 116)

Mit anderen Worten ist die Literaturwissenschaft, mit Ausnahme der Untersuchungen auf dem Niveau der Fiktionalität des Dramas, an den Bühnenanweisungen nur insofern interessiert, als sie es nützlich findet, auf das Feld der oben genannten "Vorinszenierung" ("pré-mise en scène") vorzutreten, um dort Informationen zur Bühnenvorstellung des Dramatikers zu sammeln.

In derselben Weise wie die Literaturwissenschaft, nur in der Gegenrichtung auf dem Weg vom Damentext zur Inszenierung, ist die Theaterwissenschaft an den auktorialen Bühnenanweisungen interessiert, nur insofern sie es nützlich findet, zurück zur Vorinszenierung zu gehen, um dort dramaturgische (eher als dramatische) Informationen zu sammeln, die in der schon vorliegenden Inszenierung verwendet wurden oder hätten verwendet werden können.

Wenn die Literaturwissenschaft das Konzept der "pré-mise en scène" selten bewusst in Betracht zieht, erweist sich die Theaterwissenschaft oft zurückhaltend und manchmal, scheint es uns, eben defensiv, was dieses "Transitfeld" angeht:

Plutôt que de rechercher dans le texte et sa pré-mise en scène la source et la caution d'une « bonne et unique » mise en scène – position qui revient à fétichiser le texte et à en faire le garant d'une soi-disant bonne mise en scène – il est préférable d'essayer sur le texte plusieurs options scéniques et de constater quelle lecture ou relecture du texte s'ensuivent. Ce n'est pas le texte qui tolère telle mise en scène plutôt que telle autre [...]. (Pavis, 1996: 270)

Trotz ihrer Zurückhaltung gegenüber den textuellen Regieanweisungen ist eigentlich die Theaterwissenschaft diejenige Wissenschaft, die uns die Instrumente für eine systematische Analyse der Bühnenanweisungen anbietet: Wenn man eine reale Inszenierung semiotisch analysieren kann, lässt sich auch eine virtuelle Inszenierung mit demselben Instrumentarium analysieren.

Der erste, der versuchte, eine Systematisierung theatralischer Zeichen zu entwickeln, war Tadeusz Kowzan (Balme, 2003: 62):

| Zeichensysteme im Theater nach Kowzan | | |
|---------------------------------------|---|--|
| | darstellerbezogen | raumbezogen |
| visuelle | <ul style="list-style-type: none"> ● Mimik ● Gestik ● Bewegung ● Schminke ● Frisur ● Kostüm | <ul style="list-style-type: none"> ● Requisiten ● Bühnenbild ● Beleuchtung |
| akustische | <ul style="list-style-type: none"> ● Sprache ● Ton ● Musik ● Geräusche | <ul style="list-style-type: none"> ● Sprache ● Ton ● Musik ● Geräusche |

Erika Fischer-Lichte übernimmt das Modell von Kowzan und erweitert es, indem sie nicht nur eine komplexere Einteilung der Theaterzeichen schafft, sondern auch eine ganz besondere Terminologie entwickelt. In erster Linie wäre der Hauptbegriff “theatralischer Kode” zu erklären:

Wir verstehen unter einem theatralischen Kode die Gesamtheit des Zeichenrepertoires sowie aller syntaktischen, semantischen und pragmatischen Regeln, die bei der Produktion einzelner Werke (Inszenierungen) zur Anwendung kommen und mehreren Werken zugrunde liegen. (zitiert nach Balme, 2003: 62)

Im Vergleich zum Übersfeldschen Begriff “dramatischer Kode” wäre der von Fischer-Lichte vorgeschlagene Terminus “theatralischer Kode” als restriktiv zu betrachten, denn er wird ausschließlich auf einer theatersemiotischen Ebene und nur mit Bezug auf die Inszenierung verwendet: Er bedeutet also das Zeichensystem einer Inszenierung und die Normen, nach denen sich diese Zeichen kombinieren und folglich Bedeutung erzeugen.⁴

Indem sie den “theatralischen Kode” als System betrachtet, teilt Fischer-Lichte die theatralischen Zeichen in visuelle und akustische, raumbezogen und schauspielerbezogen, aber auch in länger andauernd und transitorisch ein (1988: 28):

| | | | |
|---------------------------|------------|------------------|---------------------|
| Geräusche | akustische | transitorisch | schauspielerbezogen |
| Musik | | | |
| linguistische Zeichen | | | |
| paralinguistische Zeichen | | | |
| mimische Zeichen | visuelle | länger andauernd | raumbezogen |
| gestische Zeichen | | | |
| proxemische Zeichen | | | |
| Maske | | | |
| Frisur | | | |
| Kostüm | | | |
| Raumkonzeption | | | |
| Dekoration | | | |
| Requisiten | | | |
| Beleuchtung | | | |

⁴ Diese Bedeutungserzeugung bezeichnet Erika Fischer-Lichte als “Umkodierung”, die intern (eine Inszenierung kann ein eigenes Bedeutungssystem selbst erzeugen) oder extern (sie hat ein spezifisches kulturelles Wissen zur Prämisse sein kann (1996 : 269).

20 AIC

Hier stellt sich die Frage, ob Fischer-Lichtes Systematisierung theatralischer Zeichen auch im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Bühnenanweisungen-Analyse angewandt werden kann. Wir werden eine Probe machen, indem wir dieses theatersemiotische Instrumentarium auf Friedrich Dürrenmatts Dramentexte anwenden werden. Für unsere Probe werden wir natürlich nicht alle Zeichenkategorien in Betracht ziehen, sondern nur die non-verbale akustischen Zeichen, d.h. die Geräusche und die Musik.

Kowzan sieht Geräusche als “résultat involontaire et secondaire de la communication faite au moyen d’autres signes” (Thillmann, 1992: 132). Indem sie diese Definition übernimmt, weist Fischer-Lichte dem Zeichen des Geräusches verschiedene Funktionen zu (außer der primären Funktion, d.h. der Denotation von Geräuschen): Verweis auf Bewegung und Rollenfigur, Situation und Handlung, Ort, Zeit, Stimmung sowie symbolische Bedeutung (1988: 164-168).

Während der Glockenton und das Geräusch des Zuges am Anfang von Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* deutlich auf den Ort der Handlung hinweisen – “Glockenton eines Bahnhofs, bevor der Vorhang aufgeht”/ “Das donnernde, stampfende Geräusch eines vorbeirasenden Schnellzuges” (1996: 575) –, trägt das Gegacker der Hühner in *Romulus der Große* in erster Linie zur Atmosphäre bei – “Park vor dem Landhause des Kaisers. Überall Moos, Efeu, Unkraut, überall Gegacker, Kikerikis” (1996: 281) – und damit zur Ironie des Bildes. Im selben Stück schafft das Verhalten von Pyramus’ Schritten einen gewissen Situationskontext:

Pyramus verbeugt sich und geht hinaus. Romulus sitzt unbeweglich, bis die Schritte verhallt sind.

ROMULUS Komm jetzt zu mir, Ämilian. Wir sind allein.

(Romulus der Große, dritter Akt) (1996: 317-318)

Geräusche haben in Dürrenmatts Bühnenanweisungen oft die Rolle, Eintritte zu antizipieren, wie im Fall der folgenden Sequenz aus dem Stück *Die Ehe des Herrn Mississippi*:

Draußen Signale eines Krankenautos. [...] Es klopft heftig an die Tür rechts. [...] Da öffnet sich mit einem Schlag die Tür rechts, und Arzt mit zwei Wärtern tritt herein. Alle in weißen Mänteln. (Die Ehe des Herrn Mississippi, zweiter Teil) (1996: 431-432)

Besonders interessant in Bezug auf dieses Zeichensystem ist aber bei Dürrenmatt das Verhältnis zwischen Sprechtext und Regieanweisungen. Der Dramatiker führt manchmal Geräusche ein, um den Sprechtext mit einem gewissen Rhythmus zu prägen oder bestimmte Sprechtextsegmente hervorzuheben:

DER MINISTER [...] Die Lage scheint katastrophal, das Ausland hält den Atem an, die Aktien fallen rapid, die Gerüchte sind wild, aber in Wahrheit ist die Situation ideal, die Macht zu übernehmen. *Händeklatschen einer unsichtbaren Menge.* [...] Eine bewährte Regel, das Biest ist nicht umzubringen, setzen wir auf das Biest, und wir werden ewig oben sitzen. *Händeklatschen.* Der Pöbel liebt den Blutausch des Beginns, das Unmaß an Hoffnung, das Abenteuer der Kopflösigkeit, doch von einem bestimmten Augenblick des Aufruhrs an dreht sich der Masse Gunst [...]: In diesen genau zu berechnenden Punkt als Retter der Ordnung aufzutreten, welche Chance. *Händeklatschen.* [...]

(Die Ehe des Herrn Mississippi, zweiter Teil) (1996: 420-421)

Indem Erika Fischer-Lichte den Unterschied zwischen der Rolle der Musik im Musiktheater und ihrer Rolle im dramatischen Theater (Hauptrolle im ersten bzw. Nebenrolle im zweiten) macht, weist sie der Musik für den zweiten Fall, der uns interessiert, dieselben Zeichenfunktionen zu wie den Geräuschen (1988: 168-179).

In seinen Bühnenanweisungen erweist sich Friedrich Dürrenmatt nicht nur als guter Kenner und Genießer von Musik, sondern er scheint sich auch der möglichen theatralischen Funktionen

der Musik bewusst zu sein. In *Die Physiker* zum Beispiel wird Geigemusik zum Merkmal einer bestimmten Rollenfigur:

Aus dem Zimmer Nummer zwei (das mittlere Zimmer) dringt Geigenspiel mit Klavierbegleitung, Beethoven. Kreuzersonate. [...]

(Die Physiker, erster Akt) (1996: 135-136)

Im Zimmer Nummer 2 hört man Einstein geigen.

FRL. DOKTOR Wieder die Kreuzersonate.

(Die Physiker, zweiter Akt) (1996: 180)

Aus Zimmer Nummer 2 hört man Einstein geigen.

MÖBIUS Da geigt Einstein wieder.

NEWTON Die Gavotte von Bach.

(Die Physiker, zweiter Akt) (1996: 185)

In *Der Besuch der alten Dame* trägt Musik entweder zur Vervollständigung eines bestimmten Situationskontextes (erstes Beispiel) oder einer bestimmten Stimmung im Verhältnis zum Sprechtext (zweites Beispiel) bei:

Blasmusik ertönt, feierlich getragen.[...] Die Güllener tragen Tische herein [...]. Gedeck, Speisen, ein Tisch in der Mitte, einer links und einer rechts, parallel zum Publikum. [...] Weitere Güllener strömen herein, einer im Turnerleibchen. Der Bürgermeister, der Arzt, der Lehrer, der Polizist erscheinen wieder. Die Güllener klatschen Beifall.

(Der Besuch der alten Dame, erster Akt) (1996: 602)

Auf den Balkon im Hintergrund kommt Claire Zachanassian, im Morgenrock. Bewegt die rechte Hand, das linke Bein. Dazu vielleicht einzelne auf der Gitarre gezupfte Klänge, die in der Folge diese Balkonszene begleiten, ein wenig wie beim Rezitativ einer Oper, je nach dem Sinn der Texte, bald Walzer, bald Fetzen verschiedener Nationalhymnen usw.

(Der Besuch der alten Dame, zweiter Akt) (1996: 615-616)

Im zweiten Beispiel bemerkt man, dass Dürrenmatt dem Regisseur eine gewisse Freiheit lässt, was die Wahl der Musikstücke und die Synchronisierung zwischen Musik und Sprechtext angeht; nicht aber in *Die Ehe des Herrn Mississippi*, wo der Autor auf ganz bestimmte Musiksegmente hinweist und ihre Synchronisierung mit dem Sprechtext streng koordiniert:

Sie preßt plötzlich ihre Hand auf ihre rechte Seite und setzt sich langsam auf ihren Stuhl. Vom Chor der Neunten [Symphonie von Beethoven] ist die Stelle zu hören ‚Und der Cherub steht vor Gott‘. [...]

ANASTASIA *springt auf* Sie haben mich vergiftet?

MISSISSIPPI Im Kaffee, den Sie getrunken haben, war jenes Gift, mit dem Sie Ihren Mann François vergiftet haben und ich meine Gattin.

Aus dem letzten Satz der Neunten ist der schnelle Instrumentalsatz zwischen den Chören zu hören. [...]

ANASTASIA *wimmernd* Warum hast du das getan?

MISSISSIPPI Um die Wahrheit zu wissen!

ANASTASIA Ich habe die Wahrheit gesagt!

Mississippi, der sie an den Schultern gepackt hat, drängt sie von rechts nach links über die Bühne. Aus der Neunten ist zu hören ‚Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt‘. [...]

Sie stirbt. Von der Neunten ist zu hören ‚Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen‘.

(Die Ehe des Herrn Mississippi, zweiter Teil) (1996: 448-451)

22 AIC

Die Präzision der Bühnenanweisungen in diesem Beispiel und die metatextuelle Rolle, die der Dramatiker der Musik (die Verse natürlich einschließend) zuweist, beweisen Dürrenmatts hohes Interesse am theatralen "Soundtrack", den er für eine unerlässliche Komponente des Komplexes Dramentext-Inszenierung hält.

Die Untersuchung der Bühnenanweisungen zu non-verbalen akustischen Zeichen führt zu interessanten Schlussfolgerungen: Während Dürrenmatt das Zeichensystem der Geräusche in der Regel in einer unspektakulären Weise verwendet, um auf Situation und Stimmung zu verweisen, hat er ein wirklich besonderes Verhältnis zur Musik in vielen seiner Stücke; entweder als Kennzeichnung der Identität, der Stimmung und der Situation, oder als "Metatext", hat der theatrale "Soundtrack" eine privilegierte Stelle in Dürrenmatts Bühnenvorstellung.

Die ausgeführte Analyse hat, glauben wir, gezeigt, dass Fischer-Lichtes Systematisierung theatralischer Zeichen zu literaturwissenschaftlichen Bühnenanweisungen-Analysen vortrefflich passt. Die Anwendung dieses theatersemiotischen Instrumentariums auf Dramentexte bringt die zwei Wissenschaften (die Literatur- und die Theaterwissenschaft) zusammen, was als etwas Selbstverständliches betrachtet werden sollte, da der Dramentext immer darauf zielen wird, auf der Bühne gespielt zu werden.

BIBLIOGRAPHIE:

- BALME, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt, 2003.
- BALME, Christopher; LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam, 1991.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *Gesammelte Werke* (Band 1-3), Zürich: Diogenes, 1996.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiotik des Theaters* (Band 1-3), Tübingen: Narr, 1988.
- HARWEG, Roland, *Situation und Text im Drama*, Heidelberg: Winter, 2001.
- INGARDEN, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen : De Gruyter, 1965.
- ISER, Wolfgang, *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz: Universitätsverlag, 1970.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin, 1996.
- PFISTER, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: W. Fink, 1977.
- PLATZ-WAURY, Elke, *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen: Narr, 1980.
- THILLMANN, Marie-Theres, *Der dramatische Zweitext. Zur Funktion der Regieanweisung im absurden Theater Frankreichs*, Münster: Lit, 1992.
- WESTPHAL, Gundel, *Das Verhältnis von Sprechtext und Regieanweisung bei Frisch, Dürrenmatt, Ionesco und Beckett*, Würzburg: Universitätsverlag, 1964.
- WILPERT, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner, 1979.