

Der Dramatiker als fiktiver Regisseur. Friedrich Dürrenmatts Bühnenanweisungen zur körperlichen Tätigkeit des Schauspielers

The Playwright as a Fictive Stage Director. Friedrich Dürrenmatt's Stage Directions Regarding the Corporal Activity of the Actor

DRAGOȘ CARASEVICI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

d_carasevici@yahoo.com

Schlüsselwörter

Friedrich Dürrenmatt; Bühnenanweisungen; Körperlichkeit; Schauspieler; Theatersemiotik; Bühnenvorstellung des Dramatikers.

Keywords

Friedrich Dürrenmatt; stage directions; corporality; actor; Theatre Semiotics, the playwright's vision of the stage.

Das Verhältnis eines Dramatikers zur Bühne kann anhand von verschiedenen Materialien dokumentiert werden (Interviews, Notizen während der Arbeit an den Dramentexten, theoretischen Schriften zum Theater usw.), aber die Analyse seiner Regieanweisungen ist jedoch die einzige, die in dieser Hinsicht ein umfassendes Bild anbieten kann. Der vorliegende Beitrag versucht, einen Überblick zu Friedrich Dürrenmatts Bühnenvorstellung und der Rolle der Bühnenanweisungen zur körperlichen Tätigkeit des Schauspielers in seinen Dramentexten anzubieten. Die theatersemiotische Systematisierung der Analyse erlaubt uns, eine differenzierte Bilanz zu ziehen, was Mimik, Gestik und Proxemik angeht, und beweist, dass ein dialektisches Verhältnis zwischen Inszenierung und Dramentext nur dann entstehen kann, wenn die sogenannte „*pré-mise en scène*“ des Dramatikers in Betracht gezogen wird.

A playwright's relationship with the stage can be documented from various materials (interviews, notes while working on their drama texts, theoretical writings on theater etc.), but the analysis of their stage directions is the only one that can provide a complete image in this respect. The present paper attempts to offer an overview of Friedrich Dürrenmatt's vision of the stage and of the role that stage directions play in his drama texts when it comes to the actor's corporal activity. The fact that our analysis uses the instruments of Theatre Semiotics allows a differentiated balance between facial expressions, gestures and proxemics, and proves that a dialectic relationship between staging and drama text can only arise if the so-called "*pré-mise en scène*" of the playwright is considered.

*Es gibt wohl Theater ohne Sprache, ohne Musik
und Geräusche, ohne Kostüme, Dekorationen,
Requisiten oder Beleuchtung, aber kein Theater,
das auf die Körperlichkeit des Schauspielers [...]
völlig verzichten könnte.*

Erika Fischer-Lichte (1988 I: 60)

In ihrer Studie zur Semiotik des Theaters schreibt Erika Fischer-Lichte mimische, gestische und proxemische Zeichen der Kategorie der kinesischen Zeichen zu (1988 I: 47), und weist auf den funktionalen Schwerpunkt dieser Gruppe hin, der auf der Subjektebene (d.h. Schauspieler /Rollenfigur) liegt.

Die deutsche Theaterwissenschaftlerin definiert mimische Zeichen als Zeichen, „die Emotionen des zeichengebenden Subjektes bedeuten“ (48), indem sie aus Gesichtsbewegungen bestehen, „die dem Ausdruck der Primäraffekte dienen“ (48). Den Begriff „Primäraffekt“ übernimmt sie von Paul Ekman:

Am praktikabelsten hat sich der von Ekman entwickelte Emotionskatalog erwiesen, der sich auf ein Minimum an sog. „Grundemotionen“ beschränkt. Ekman geht von sieben sogenannten Primäraffekten aus, die in verschiedenen Intensitätsgraden auftreten können: Glück, Überraschung, Angst, Traurigkeit, Ärger, Ekel/Verachtung, Interesse. Diese sieben Emotionen können wir als die Bedeutungen, im engeren Sinne als die Denotate, ansehen, die bestimmten mimischen Zeichen zugeordnet werden sollen. (49)

Was das Verhältnis der Mimik zur Sprache angeht, unterscheidet Tadeusz Kowzan mimische Zeichen in „signes mimiques nécessités par l’articulation“ (zitiert nach Thillmann, 1992: 298) und „signes mimiques en fonction du texte prononcé par l’acteur“ (298).¹

Was man leicht in fast jedem dramatischen Text mit mimikorientierten Regieanweisungen feststellen kann, ist, dass die Dramatiker die mimischen Zeichen in der Regel nicht beschreiben², sondern suggerieren. Friedrich Dürrenmatt ist in dieser Hinsicht keine Ausnahme, und eine Diskussion der Mimik in seinen Bühnenanweisungen wird einen hohen Grad an Bildhaftigkeit aufweisen:

*Ill schaut sich ängstlich um, wie ein gebetztes Tier.
(Der Besuch der alten Dame, zweiter Akt) (1996 I: 643)*

*Der Präfekt starrt sie verwundert an, gebannt von der ehrwürdigen Erscheinung.
(Romulus der Große, erster Akt) (1996 I: 247)*

¹ Kowzan führt weiter: „En accompagnant la parole, ils la font plus expressive, plus significative, mais il arrive aussi qu’ils atténuent les signes de la parole ou les contredisent. Les signes musculaires du visage ont une valeur expressive si grande qu’ils remplacent, parfois, [...] la parole.“ (1992: 127)

² Es wäre auch sinnlos (wahrscheinlich mit sehr wenigen Ausnahmen), Mimik sehr streng zu beschreiben und exakte ‚Partituren‘ für Gesichtsmuskelnbewegungen zu liefern. Dramatiker bevorzugen, eher mit Konventionen zu arbeiten.

AIC

Dürrenmatts zusätzliche Kommentare (entweder anhand von Vergleichen oder kurzen psychologischen Erklärungen) haben die Rolle, das mimische Bild zu vervollständigen. Manchmal besteht dieses Bild aus mehreren verschiedenen konsekutiven mimischen Haltungen, wie in folgendem Beispiel aus dem Stück *Die Physiker*. Hier spiegeln die Bühnenanweisungen den Inhalt des Sprechtextes:

EINSTEIN Die Kreuzersonate. Gott sei Dank. *Seine Miene hat sich aufgeklärt, verdüstert sich aber wieder.* Dabei geige ich gar nicht gern, und die Pfeife liebe ich auch nicht. Sie schmeckt scheußlich.

(*Die Physiker*, erster Akt) (1996 II: 170)

Die Definition des Begriffes der Gestik übernimmt Erika Fischer-Lichte von Kowzan:

[...] nous le considérons comme mouvement ou attitude de la main, du bras, de la jambe, de la tête, du corps entier, en vue de créer et de communiquer des signes. (1992: 228)

Die Theaterwissenschaftlerin unterstreicht die Wichtigkeit der gestischen Zeichen für das Theater („Es gibt wohl Theater ohne Sprache, ohne Musik und Geräusche, ohne Kostüme, Dekorationen, Requisiten oder Beleuchtung, aber kein Theater, das auf die Körperlichkeit des Schauspielers, auf seine gestischen Zeichen völlig verzichten könnte.“ – 1988 I: 60) und gliedert sie in zwei Funktionsgruppen: (1) Zeichen zur Erfüllung einer Intentionalität (d.h. Geste im Umgang mit Objekten) und (2) Zeichen während Kommunikations- und Interaktionsprozessen (d.h. zum einen sprachbegleitende, zum anderen sprachersetzende gestische Zeichen) (60-87).

Wie auch im Falle der Mimik kann in der Regel jeder Dramentext mit Regieanweisungen zur Gestik diese Funktionen aufweisen, und Friedrich Dürrenmatts Stücke sind wieder keine Ausnahme. Einige Besonderheiten des Verhältnisses zwischen ihm und seinen gestikorientierten Bühnenanweisungen seien an dieser Stelle kurz besprochen.

Dürrenmatts Regieanweisungen zur Gestik spielen eine wichtige Rolle in seiner Bühnenvorstellung. Manchmal hält er gestische Zeichen für so wichtig, dass er dem Regisseur kaum eine gewisse Inszenierungsfreiheit lässt:

Sie setzen sich. Anastasia links, Mississippi rechts. Anastasia schenkt ein. Die folgende Szene am Kaffeetisch ist sehr exakt zu inszenieren, mit genauen Bewegungen des Kaffeetrinkens: so führen beide etwa gleichzeitig die Tasse zum Munde oder rühren gleichzeitig mit dem Löffelchen usw.

(*Die Ehe des Herrn Mississippi*, erster Teil) (1996 I: 360)

An anderen Stellen entwickelt der Dramatiker ein ganzes gestisches Spektakel (nicht abgesehen von einer gewissen Symbolik der Gestik) im Verhältnis zum Sprechtext; er überlässt aber dem Regisseur die genaue Synchronisierung der Zeichen:

Sie beginnen das ‚Lied von den vier Himmelsrichtungen‘ zu singen, die Maschinenpistolen bald aufeinander richtend, bald sinken lassend, bald sie schaukelnd, bald den Finger auf der

Mündung, bald mit ihnen spielend, als wären sie Gitarren, bald einander die Hände schüttelnd [...] usw.

(Frank der Fünfte, Szene 15: ‚Das Glück des Lebens‘) (1996 II: 113)

Interessant ist es auch wie Dürrenmatt ‚Zäsuren‘ im Sprechtext anhand von Gestik schafft, um auf die Stimmung hinzuweisen:

INSPEKTOR Man kommt ganz durcheinander. *Er wischt sich den Schweiß ab.*
Heiß hier.

OBERSCHWESTER Durchaus nicht. [...]

BLOCHER Wir wären fertig, Herr Inspektor.

INSPEKTOR *dumpf* Und mich macht man fertig.

*Stille. Der Inspektor wischt sich den Schweiß ab.*³

(Die Physiker, erster Akt) (1996 II: 139)

Bemerkenswert sind nicht nur die Hinweise auf Stimmungen, die anhand von Gestik realisiert werden, sondern auch die Hindeutungen auf gewisse Situationen und Handlungen:

[...] Die Männer auf der Bank deuten mit einer Kopfbewegung von links nach rechts an, daß sie den vorbeirasenden Expresß verfolgen.

(Der Besuch der alten Dame, erster Akt) (1996 I: 575)

Im selben Stück, *Der Besuch der alten Dame*, erfolgt eine außergewöhnliche Verwendung der gestischen Zeichen: Die Körper einiger Schauspieler werden als ‚Dekoration‘ verwendet. So wird menschliche Gestik mit den Bewegungen von Baumzweigen assoziiert:

[...] Von links kommen die vier Bürger mit einer einfachen Holzbank, ohne Lehne, die sie links absetzen. Der Erste steigt auf die Bank, ein großes Kartonherz umgehängt mit den Buchstaben AK, die andern stellen sich im Halbkreis um ihn, breiten Zweige auseinander, markieren Bäume. [...] Die drei, die Bäume markieren, blasen, bewegen die Arme auf und ab.

(Der Besuch der alten Dame, erster Akt) (1996 I: 597)

Auch im Falle der Proxemik gilt Kowzans Definition für Fischer-Lichtes weitere theoretische Überlegungen. Proxemik wird als „déplacements de l'acteur et ses positions dans l'espace scénique“ (1992: 320) verstanden. Da proxemische Zeichen sehr oft mit gestischen Zeichen kombiniert sind, findet Fischer-Lichte sie schwer einzuordnen und schreibt ihnen dieselben Eigenschaften zu, mit denen sie Gestik kennzeichnet. Sie gliedert sie jedoch in zwei Gruppen: (1) Zeichen, die den Abstand zwischen Interaktionspartnern darstellen und (2) Zeichen, die sich als Bewegung durch den Raum realisieren (1988 I: 87-93).

Ebenso wie Gestik spielt auch Proxemik eine bedeutende Rolle in Dürrenmatts Bühnenanweisungen. Wenn wir die zwei genannten Kategorien von proxemischen Zeichen anhand von zwei Beispielen aus dem *Besuch der alten Dame* überprüfen, stellen wir fest, dass Dürrenmatt Proxemik sehr gut dramatisch auszunutzen versteht:

³ Interessanterweise scheint Dürrenmatt einen Vorzug für die Geste des Schweißabwischens als Hinweis auf Druck- oder Spannungszustände zu haben: Das genannte gestische Zeichen taucht besonders häufig in den Regieanweisungen seiner Stücke auf.

DER BÜRGERMEISTER [...] Sie besitzen nicht das moralische Recht die Verhaftung der Dame zu verlangen, und auch als Bürgermeister kommen Sie nicht in Frage. Es tut mir leid, das sagen zu müssen.

ILL Offiziell?

DER BÜRGERMEISTER Im Auftrag der Parteien.

ILL Ich verstehe.

Er geht langsam links zum Fenster, kehrt dem Bürgermeister den Rücken zu, starrt hinaus.
(*Der Besuch der alten Dame*, zweiter Akt) (1996 I: 632)

Aus dem Hintergrund kommt Claire Zachanassian in ihrer Sänfte [...] von ihrem Gefolge begleitet. [...] Claire Zachanassian verschwindet rechts außen, zuletzt tragen die Dienstmänner den Sarg auf einem langen Weg hinaus.
(*Der Besuch der alten Dame*, dritter Akt) (1996 I: 696)

Dass die Dienstmänner den Sarg einfach hinaustragen und ihn nicht nach ‚rechts‘ oder nach ‚links‘ hinaustragen, ist eine Ausnahme; in der Regel stellt sich Dürrenmatt seine (Vorinszenierungs-)Bühne so deutlich vor, dass er fast immer⁴ darauf hinweist, aus welcher bzw. in welche Richtung ein Schauspieler auftritt bzw. abtritt:

Das Dienstmädchen geht nach rechts hinaus. Mississippi betrachtet das Bild des Rübenzuckerfabrikanten. Von links kommt Anastasia. Mississippi verneigt sich.
(*Die Ehe des Herrn Mississippi*, erster Teil) (1996 I: 359)

Auch wenn es um ganze Gruppen von Schauspielern geht, deutet Dürrenmatt in der Regel eingehend auf ihre Disposition im Raum (erstes Beispiel) hin, wobei er Gruppenbewegungen fast choreographisch darstellt (zweites Beispiel):

Frau Missionar setzt sich aufs Sofa rechts, Frl. Doktor an den Tisch links. Hinter dem Sofa die drei Buben, auf dem Sessel rechts außen Missionar Rose.
(*Die Physiker*, erster Akt) (1996 II: 154)

Ill geht langsam in die Gasse der schweigenden Männer. Ganz hinten stellt sich ihm der Turner entgegen. Ill bleibt stehen, kehrt sich um, siebt, wie sich unbarmherzig die Gasse schließt, sinkt in die Knie. Die Gasse verwandelt sich in einen Menschenknäuel, lautlos, der sich ballt, der langsam niederkauert.
(*Der Besuch der alten Dame*, dritter Akt) (1996 I: 691)

Echte Choreographien wagt Dürrenmatt in seinen Regieanweisungen jedoch nicht zu führen. Er weist aber oft auf die Möglichkeiten des Tanzes hin, eine deutliche Freude am Schauspiel aufweisend:

⁴ Eine Ausnahme ist das Stück *Der Blinde* (1947/48), das generell sehr spärliche Bühnenanweisungen hat.

Anastasia erhebt sich ebenfalls. Hier kann nun ruhig im Eifer des Gefechts ein kleiner Tanz um den Kaffeetisch aufgeführt werden.

(Die Ebe des Herrn Mississippi, erster Teil) (1996 I: 371)

HERBERT Höchste Zeit, den Laden zu übernehmen!

FRANZISKA Höchste Zeit, die Alten hinauszufeuern.

Tanz zwischen den Särgen.

(Frank der Fünfte, Szene 10: ‚Brüderlein und Schwesterlein‘) (1996 II: 70)

Wenn die Interviews mit einem Dramatiker, seine Notizen während der Arbeit an den Dramentexten, seine theoretischen Schriften zum Theater oder andere derartige Materialien sehr nützliche Informationen über sein Verhältnis zur Bühne im Allgemeinen und zur virtuellen Bühne seiner ‚Vorinszenierungen‘ im Besonderen liefern können, ist die Analyse seiner Regieanweisungen jedoch die einzige, die in dieser Hinsicht ein umfassendes Bild anbieten kann.

Wir haben hier versucht, nur einen Überblick zu Friedrich Dürrenmatts Bühnenvorstellung und der Rolle der Bühnenanweisungen zur körperlichen Tätigkeit des Schauspielers in seinen Dramentexten anzubieten. Die theatersemiotische Systematisierung der Analyse erlaubt uns, eine differenzierte Bilanz zu ziehen: Was Mimik angeht, weisen Dürrenmatts Bühnenanweisungen einen hohen Grad der Bildhaftigkeit in manchen Fällen aus, und sie beweisen, was Gestik und Proxemik anbetrifft, dass ‚kinetische‘ Zeichen eine sehr wichtige Rolle in Dürrenmatts Bühnenvorstellung spielen: Die entsprechenden Anweisungen sind manchmal so genau, dass sie dem Regisseur kaum eine gewisse Inszenierungsfreiheit lassen, und stellen, im Falle der Proxemik, eine sehr klare Konfiguration der Bühne dar.

Jede Analyse der Bühnenanweisungen eines Dramentextes lässt die Frage nach den Möglichkeiten einer eigentlichen Inszenierung offen. Ein dialektisches Verhältnis zwischen Inszenierung und Dramentext kann jedoch nur dann entstehen, wenn die ‚pré-mise en scène‘ des Dramatikers in Betracht gezogen wird.

BIBLIOGRAPHIE:

- BALME, Christopher (2003). *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1996). *Gesammelte Werke* (Band 1-3). Zürich: Diogenes.
- EKMAN, Paul (2015). *Emotion in the Human Face*. San Jose: Malor Books.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1988). *Semiotik des Theaters* (Band 1-3). Tübingen: Narr.
- KOWZAN, Tadeusz (1992). *Sémiologie du théâtre*. Paris: Nathan Université.
- PAVIS, Patrice (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin.
- PFISTER, Manfred (1977). *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: W. Fink.
- THILLMANN, Marie-Theres (1992). *Der dramatische Zweitext. Zur Funktion der Regieanweisung im absurden Theater Frankreichs*. Münster: Lit.
- WESTPHAL, Gundel (1964). *Das Verhältnis von Sprechtext und Regieanweisung bei Frisch, Dürrenmatt, Ionesco und Beckett*. Würzburg: Universitätsverlag.