

## Vorrede

Die Arbeit gliedert sich in drei Kapitel: einen ersten Teil, der während eines Forschungsaufenthalts im Sommersemester 2004 in Rom entstanden ist, einen zweiten, dem ein Vortrag für die Vorlesungsreihe „*Mal vu mal dit* – Theater und Stücke“ an der Universität der Künste Berlin im Sommersemester 2005 zugrunde liegt, und einen dritten, der sich mit dem Film „*La Règle du jeu*“ von Jean Renoir beschäftigt.

Jeder Teil hat eine eigene Form: die der Reise mit Fragen, Erlebnissen und Ergebnissen; des Kaspertheaters, das einen Vortrag wie ein Stück mehrstimmigen Sprechens auffaßt und vorführt; und schließlich geht es um das Spiel mit Regeln als besonders ausgestellte Erzählweise mit Auswirkungen auf das Dargestellte.

Innerhalb der drei Teile werden mitunter Themen aus einem vorausgegangenen Teil wieder aufgenommen, die nun in anderen Zusammenhängen stehen. Die Teile verstehen sich also sowohl für sich, bezogen auf ihren inneren Aufbau, als auch im Verhältnis zueinander, bezogen auf die differierenden Aspekte der Fragestellung.



*Wann sonst, als jetzt, wo ich dazu in der Lage bin, den Kopf dafür habe, hatte ich zu Gambetti gesagt, hier, mit dem Abstand von Rom aus, der einem solchen Vorhaben nur der allernützlichste sein kann. Hier, wo ich Ruhe habe in diesem Haus auf der Piazza Minerva, im Grunde vollkommen ungestört bin mitten in einem geradezu für einen solchen Bericht idealen Zentrum unserer heutigen Welt.*

*Thomas Bernhard (Auslöschung, S. 197)*

## I Vorbemerkungen zur Vorgehensweise

Als ich begonnen habe, mich mit „Regieanweisungen“ zu beschäftigen, interessierten mich zunächst Autoren, die einen ungewöhnlichen Umgang mit diesen „Zwischentexten“ in Dramen gefunden haben. Die berühmtesten Beispiele sind vielleicht Peter Handkes Stück „Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten“, ein Prosatext ohne Dialoge für die Bühne, oder auch, weil der Titel so ausdrücklich ist, John von Düffels „Die Unbekannte mit dem Fön. Ein Stück in Regieanweisungen“.<sup>1</sup>

Beide Texte sind unterschiedlich inszeniert worden, und hier ergibt sich eine Verbindung zum zweiten Aspekt, der mich interessierte: wie werden „Regieanweisungen“ von Regisseuren gelesen, wie werden sie eingeschätzt in ihrer Bedeutung für die Aufführung eines Dramas. Dazu gibt es schon früh prominente Überlegungen von Edward Gordon Craig,<sup>2</sup> und es gibt die Theorie Roman Ingardens, der die

---

1 Peter Handke, Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, Frankfurt am Main 1995. John von Düffel, Die Unbekannte mit dem Fön. Ein Stück in Regieanweisungen, Gifkendorf 2001.

2 Edward Gordon Craig, Über die Kunst des Theaters, übers. von Elisabeth Weber, Dietrich Kreidt, Berlin 1969, S. 106-117.

Bezeichnung Haupt- und Nebentext für Dialog und szenische Anweisungen im Dramentext eingeführt hat. Auch eine Einschätzung der Bedeutung des *Verhältnisses* von Haupt- und Nebentext für die Umsetzung des Dramas im „Schauspiel“ wird von Ingarden entwickelt.<sup>3</sup> Seinen Überlegungen haben sich viele Dramen- und Theatertheorien neueren Datums angeschlossen und mitunter die Terminologie „Haupt- und Nebentext“ übernommen.<sup>4</sup>

Ein dritter Aspekt war die historische Entwicklung des Bühnentextes.<sup>5</sup> Die Frage stellt sich zunächst als Frage nach der Überlieferung der antiken Tragödien. Lediglich der Dialogtext liegt uns vor, keine Kennzeichnung der Repliken durch Rollennamen, keine Orts- und Zeitangaben, keine Szeneneinteilungen, nur der Sprechtext ist überliefert. Einige heutige Ausgaben ergänzen diese bei dramatischen Texten gewohnten Angaben, indem sie mehr oder minder gesichertes Wissen über die antike Aufführungspraxis unterlegen. Es werden dann Stücke nach der Konvention von „Haupt- und Nebentext“ für den Druck erstellt. Für das Mittelalter gibt es fast die umgekehrte Lage der Überliefe-

---

3 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972, S. 403-413, 220-222, 337-343.

Herta Schmidt, *Das dramatische Werk und seine theatralische Konkretisation im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens*, in: *Das Drama und seine Inszenierung*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Tübingen 1985, S. 22-36.

4 So unter anderen: Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart 1990, S. 51-61; Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1988, S. 35-38; Elke Platz-Waury, *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen 1978, S. 28-37. Zur semiologischen Auffassung der Differenz zweier Texte als „Lücke“ vgl.: Anne Übersfeld, *Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne*, übers. von Anja Lazarowicz, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hg. von Klaus Lazarowicz, Christopher Balme, Stuttgart 1993, S. 394-400.

5 Vgl. Jacob Steiner, *Die Bühnenanweisung*, Göttingen 1969; Siegfried Mauermann, *Die Bühnenanweisung im deutschen Drama bis 1700*, Berlin 1911.

rung. Die Entstehung von Spielszenen aus der österlichen Liturgie ist in Texten, die das stumme Spiel beschreiben, zu verfolgen. Erst später finden sich dialogische Passagen, eingebettet in szenische Beschreibungen. Erst im Barock und der frühen Neuzeit entstehen Dramentexte mit dialogischen „Haupttexten“ und mehr oder weniger stark ausgeprägten „Nebentexten“. Diese ließen sich untersuchen im Hinblick auf die darin aufgehobenen Aufführungskonventionen der jeweiligen Zeit, aber auch auf ihr spezifisches Verhältnis zum „Haupttext“; ob dies als Besonderheit eines Autors oder des Themas oder als Ergebnis der Überlieferungs- und Editions-geschichte zu lesen sei. Sodann könnte das „moderne Drama“, die Entwicklung seiner „epischen Form“ – der These Peter Szondis<sup>6</sup> folgend – in den unterschiedlichen Stationen seiner Neuformulierung durch die Autoren der Moderne auf die Funktion des „Nebentextes“ hin, oder auf das Verhältnis der beiden Textsorten zueinander, untersucht werden. Eine Vielfalt der Kompositionsweisen würde sich wohl zeigen und Schlüsse könnten gezogen werden im Hinblick auf heutige Textformen für das Theater, die, oft lapidar als „postdramatisch“ deklariert, nun vielleicht innerhalb genealogischer Zusammenhänge sichtbar würden.

So lauteten in Kürze meine ursprünglichen Überlegungen zur Frage der „Regieanweisungen“, auf die ich im vierten Kapitel unter dem Titel „Interessante andere Fragestellungen“ noch einmal ausführlicher zurückkommen möchte. Diese Überlegungen mündeten schließlich in die Erwägung der Alternative, ob ein systematischer Teil einem historischen folgen solle oder umgekehrt.

---

6 Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main 1963.

Ich erlaube mir nun, nach einigen Jahren der Annäherung an das Thema, einen anderen Zugang zum Verständnis von „Regieanweisungen“, ich befolge weniger einen architektonischen Aufbau, als daß ich einen spielerischen, wenn man so will, an einzelnen Beispielen das Thema erörternden Weg durch die Fragestellung einschlage, von dessen Merk- und Sehenswürdigkeiten ich „berichte“. So werde ich in den Kapiteln mit verschiedenen Gegenständen und veränderten Fragen zu tun haben.

Ich entwerfe im ersten Kapitel eine Skizze der beiden Seiten des Themas: „Regieanweisungen“ und „verschwindende dramatische Figuren“. Dies geschieht, indem ich die umfassendere Frage nach möglichen Zusammenhängen zwischen „Satz, Formel, Grenze“ und verschiedensten Exemplaren „dramatisch verschwindender Figuren“ behandle; anhand einer Novelle, zweier Romane, einiger Positionen in der modernen Malerei sowie zweier Aufführungen.

Das zweite Kapitel gibt sich selbst die Form eines Theaterstücks. Becketts Text „Mal vu mal dit“, ein Prosatext von 1981, ist der Ausgangspunkt für den mehrstimmigen Vortrag von Überlegungen zum Verhältnis von Unterbrechung und Text, Schreiben und Tod. Entwickelt wird eine Lektüre, die dramatische Strukturen und theatrale Szenen in nicht (mehr) als Theatertexte gekennzeichneten Werken auffindet.

Im dritten Kapitel untersuche ich einen Film Jean Renoirs, dessen Sujet, „La Règle du jeu“, sich in einer besonderen Spielart der Gesellschaftskomödie, die auf Hauptfiguren fast verzichten kann, studieren läßt. Inwiefern hier, unter den Bedingungen der Komödie, Figuren zurück- und „Regieanweisungen“ in Erscheinung treten, versuche ich zu zeigen.

Ich erlaube mir also „Begegnungen“ mit Werken, quer durch die Künste, beobachte die Dialoge von Philosophen mit diesen Werken, und ich erlaube mir Übergänge, die nur auf dem Weg der Metaphorik, der Bildlichkeit der Kunst-

werke genommen werden können, nicht aber auf dem Weg der demgegenüber ärmeren, interpretativ eroberbaren Bedeutungen. Man merkt vielleicht, diesen Bemerkungen zum „Vorgehen“ unterliegt die Reisemetapher, oder, vielleicht genauer, die eines Weges, vielleicht einer Straße. Einer geht einen Weg, das ist eine Spielszene oder eine imaginierte Szene, die zweierlei enthält: die vorgegebene, vielleicht befestigte Straße, die Richtung, die Regel, wenn man so will, und denjenigen, der diesen Weg „macht“, noch einmal macht, jetzt macht, und für sich zum ersten Mal macht. Zwischen diesem „noch einmal“ aus der Sicht derjenigen, die hier schon gegangen sind, und dem „zum ersten Mal jetzt“ liegt die Wahrheit des Subjekts, seine Erfahrung.

Daß schließlich mit dem Bericht dieser Erfahrung auch eine Schwierigkeit verbunden ist, hat Walter Benjamin unter dem Titel „Ausgraben und Erinnern“ erörtert:

... Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt. Denn „Sachverhalte“ sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen. ... Und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht *im heutigen Boden Ort und Stelle* bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt. So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muß da-

her wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muß, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.<sup>7</sup>

Mit in den Blick gerät am Ende der Vergangenheitsforscher selbst, das Wertvollste seiner verschütteten Erfahrungen ist ihr schürfbarer Bildgehalt. Benjamins Darstellung der Szene einer Ausgrabung, die Betonung der Notwendigkeit der Angabe des Orts und der Stelle („bezeichnen“ statt „berichten“) schafft auf andere Weise die Vorstellung einer Landkarte, die Topographie eines zurückgelegten (wenn auch vertikalen) Wegs und eines Funds, der möglichst präzise zu situieren ist. Doch es erschreckt dabei eine eigenartige Doppeldeutigkeit, die fast ein wenig makaber anmutet: wenn mit den „Schichten“ jetzt nicht mehr, wie noch zu Anfang, zurückliegende „Sachverhalte“ gemeint sind, sondern die der unergiebigsten Etappen der Grabung, „welche vorher zu durchstoßen waren“; und wenn sich diese nun grammatisch auf den mit ins Bild gerückten Forscher beziehen. Er ist so vom „Mann, der gräbt“ zum *Ort* der Erinnerung geworden und wird von der „wirklichen Erinnerung“, nun das Subjekt des Satzes, episch und rhapsodisch besungen: als „vorher zu durchstoßen[des]“ Bewußtsein, um zur Schicht der Bilder, der Kostbarkeiten zu gelangen. Das anfängliche Subjekt der Aktion, der Forscher, ist nun ganz Schauplatz, geologisches Gelände, Fundstelle und zu bezeichnender Koordinatenpunkt der Grabung geworden.

Die Subjektivität der ganzen Angelegenheit steht also schon zu Beginn außer Frage, wird aber zugleich in ihr

---

7 Walter Benjamin, Denkbilder, in: ders., Gesammelte Schriften IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main 1972, S. 400f. Hervorhebung von mir.



Gegenteil getrieben. So daß gilt, was im selben Text vom Gedächtnis gesagt wird: „nicht ein Instrument ... , vielmehr das Medium“ der Erkundung.

Mein Thema hat sich von der Arbeitshypothese „Regieanweisungen – Spielregeln in den Künsten?“, die den Regelcharakter, den generativen Aspekt der Anweisung wichtig nimmt (den Ort der Grabung), erweitert und gewissermaßen auch seiner Kehrseite zugewendet: der Szene des „Verschwindens der Bühnenfigur“, der Anfechtung des Protagonisten, als eines prekären Vorgangs, dessen letales Ende man mit dem Tod des Subjekts schon vor langer Zeit bedeutsam ausgerufen hat. Mich interessieren nun die immer noch – nicht nur auf der Bühne, auch in der Bildenden Kunst, im Film, in der Literatur – zu beobachtenden Sterbe- und Verschwindeszenen einerseits und andererseits die bis zur Unkenntlichkeit Verschwindenden, aber dennoch in der Sprache (oder ihrer Umgebung) Überlebenden, die, ob nun in Haupt- oder Nebentext, gegenwärtigen Rest-Figuren. Was sind das für Texte, Bilder, Filme, die diesen Vorgang des Verschwindens der Figur, des entbehrlichen, schwachen, sprachlosen, nicht handelnden Protagonisten oder der Figurengruppe anstelle des Helden zeigen, und was sagt dieser Vorgang, sagen die zurücktretenden Figuren? So verschieden meine Beispiele sind, so verschieden studieren sich ihre „Umgebungen“, ihre Erzählweisen und Darstellungsformen; gerade diese Unterschiedlichkeit hat mich interessiert, und ich gehe ihr nach.

## Weg und Straße

Ich möchte die einmal beanspruchte Metapher des Wegs und der Straße noch ein wenig betrachten, gemäß meiner Ankündigung, mitunter zu verweilen in der Bildlichkeit, noch ein paar Deutungen mitgehen zu lassen, ohne den Gegenstand ganz zu erledigen, um dann, abermals via