

I GRUNDLAGEN DES INSZENIERENDEN LESENS

1 Theatralität und Text

Gerne wird behauptet, dass Dramentexte keine Lesetexte seien. Diese Ansicht ist unter Literatur- und Theaterwissenschaftlern, aber auch unter Didaktikern so weit verbreitet, dass sie keiner Erklärung zu bedürfen scheint. Als Begründung genügt meist der Hinweis auf den fundamentalen Unterschied zwischen Text und Theater, die ja tatsächlich ganz verschiedenen Sphären angehören. Fast alles, was das Theater auszeichnet – das öffentliche Spektakel, Bühne, Kostüme, Schauspieler, Zuschauer –, lässt der Dramentext, der nur mit einer Folge von schriftlich fixierten Äußerungen aufwarten kann, augenscheinlich vermissen. So bilden beide ein ausgesprochen ungleiches Paar, dessen Gemeinsamkeit sich darauf beschränkt, dass der Text enthält, was in mehr oder minder starker Bearbeitung auf der Bühne vorgetragen wird. Aber in eben diesem Transfer liegt die entscheidende Schwierigkeit. Sie führt zu einer Reihe von Problemen, die überall dort auftauchen, wo eine Theaterinszenierung auf der Grundlage eines Textes entwickelt, eine Aufführung mit ihrer Textgrundlage verglichen oder ein Drama einfach nur gelesen wird. Bei all diesen sehr unterschiedlichen Tätigkeiten stößt man immer wieder auf dieselben Fragen: Inwiefern enthält der Text Anweisungen, wie das Geschriebene zu sprechen und zu spielen ist? Gibt der Text die Spiel- und Sprechweise einer Äußerung so wieder, dass man sie beim Lesen rekonstruieren kann? Was geht verloren, wenn eine geschriebene Äußerung in eine gesprochene verwandelt wird, was kommt hinzu? Was ändert sich, wenn man eine Äußerung nur liest, wenn man sie hört oder aber, wie es im Theater der Fall ist, gleichzeitig hört und sieht, wie sie gesprochen wird? Diese Fragen zu stellen – und jeder Schauspieler, jeder Regisseur setzt sich bei seiner Arbeit ständig mit ihnen auseinander – bedeutet nicht nur, dass ein Drama, um ein Spieltext zu werden, zunächst einmal

gelesen werden muss, sondern auch, dass die Lektüre selbst bereits zur Inszenierungstätigkeit gehört, und das nicht nur, wenn ein dramatischer Text zur Aufführung gebracht werden soll. Wenn aber Lesen und Inszenieren verwandte Tätigkeiten sind, dann muss es auch eine Verbindung zwischen Text und Theater geben, die über die bloße Wiedergabe des Sprechtextes in der Aufführung hinausgeht. Dann muss es eine Form der Theatralität geben, die bereits im Text wirksam ist. Um diese Theatralität und um die Frage, wie sie im Text und durch ihn erzeugt wird, geht es im ersten Kapitel. Es beginnt mit einem Blick auf das antike Theater und das Prinzip der Gegenstimmlichkeit, dessen Einführung die Voraussetzung dafür bildet, dass aus dem kultischen Maskenumzug eine theatrale Inszenierung für ein Publikum wird (1.1). Die Gegenstimmlichkeit steht nicht nur am Anfang der Geschichte des Theaters als öffentlicher Anstalt, sie liefert auch die Erklärung für die eigenartige Strukturierung von Dramentexten mit ihren ganz unterschiedlichen Textfunktionen (1.2). Theatralität und Gegenstimmlichkeit bedingen sich gegenseitig, im Theater und im Text. Aber während die Arbeit einer Schauspieltruppe darin besteht, die Gegenstimmlichkeit des Textes auf die Bühne zu bringen, erweist sie sich bei der Lektüre als Inszenierungsprinzip des Textes selbst. Grundlegende Wirkungsaspekte eines Dramentextes resultieren aus der im Text gestalteten Gegenstimmlichkeit. Aber wie kommt die Stimme in den Text? Die Antwort auf diese Frage liefert eine Modalität der Sprache, die ich als Stimmlichkeit bezeichne und die gleichermaßen im Gesprochenen wie Geschriebenen wirksam ist (1.3). Die Gleichzeitigkeit von akustischer und visueller Wahrnehmung im Theater legt aber noch einen anderen Zugang zur Theatralität im Text nahe, der über Brechts Theatertheorie, genauer gesagt über den Begriff des Gestus, führt. Wie die Stimmlichkeit, so wird auch der Gestus nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Text inszeniert und ist also auch beim Lesen erfahrbar (1.4 und 1.5). Die Begriffe Gestus, Stimmlichkeit und Gegenstimmlichkeit stehen im Zentrum der hier entwickelten Theorie der Theatralität im Text, auf der die methodischen Vorschläge für das inszenierende Lesens im zweiten Kapitel beruhen.

1.1 Die Gegenstimme und die Erfindung des Theaters

Das, was Text und Theater miteinander verbindet, ist so alt wie das Theater selbst, das seine Entstehung dem antiken Athen des 6. Jh. v. Chr. verdankt. Bekanntlich liegen die Wurzeln von Tragödie und Komödie in den kultischen Festen für Dionysos, den Gott des Rausches und der Fruchtbarkeit, der sich bei der bäuerlichen Bevölkerung Athens großer Beliebtheit erfreute. Gefeierte wurde er alljährlich bei den Anthesterien, einem Frühlingsfest mit ekstatischen Prozessionen, bei dem seine Anhänger mit Widderhörnern, Hufen und Schwänzen als Satyrn und betrunkene Silenen auftraten oder sich als tanzende Mänaden verkleideten, um dem efeubekränzten Weingott

mit chorischen Liedern und Tänzen zu huldigen. Man kann sich diese Feste, von denen antike Vasenmalereien eine lebhaftere Vorstellung vermitteln, als ekstatische Umzüge ähnlich wie im heutigen Karneval vorstellen. Wesentliche Elemente des Theaters sind hier schon vereinigt: der öffentliche Auftritt, die Masken, die Verkleidung, der Gesang und der Chor. Dennoch handelt es sich bei den Dionysien noch nicht um Theateraufführungen. Dazu wurden sie erst im 6. Jh. vor Chr., als auf Initiative des Tyrannen Peisistratos die Verehrung des Dionysos in Athen zum Staatskult erhoben wurde, eine Maßnahme, mit der sich der Herrscher die Unterstützung der Landbevölkerung gegen den lokalen Adel zu sichern suchte. Der Überlieferung nach beauftragte er zu diesem Zweck einen mit seinem Karren übers Land ziehenden Dichter, mit Namen Thespis, mit der Abfassung von Chorliedern für die „Großen Dionysien“, die nun jährlich stattfinden sollten. Thespis nahm den Auftrag an und führte dabei eine folgenreiche Neuerung ein, die den Beginn des europäischen Theaters markiert: Er stellte dem Chor einen schauspielernden Vorsänger gegenüber und ließ beide in einen dialogischen Wechselgesang treten. Damit änderten sich die Rahmenbedingungen der Festveranstaltung grundlegend. Während der Dithyrambus, das Chorlied zu Ehren des Dionysos, noch bei den ekstatisch-rauschhaften Umzügen von der Masse der Feiernden vorgetragen werden konnte, verlangte das dialogische Mit- und Gegeneinander von Chor und Schauspieler eine genaue Absprache für die Abfolge und den Wechsel der einzelnen Partien des Sprechgesangs. Voraussetzung dafür war eine verbindliche Textgrundlage, die auswendig gelernt und vielleicht schon von Anfang an schriftlich fixiert wurde. Sie musste eingeübt und geprobt werden, so dass bereits eine geplante Inszenierung entstand, die die räumliche Trennung von Vortragenden und Zuschauern verlangte. Das so entstandene Publikum wiederum brauchte einen geeigneten Ort, um dem Hin und Her der Äußerungen und dem inszenierten Spiel folgen zu können. Letztlich gehen also alle Innovationen des Thespis und damit die Verwandlung der kultischen Umzüge in ein Theaterspiel auf eine einzige Erfindung zurück: die Einführung der schauspielernden Gegenstimme zum Chor.

Thespis' Innovation hatte aber noch eine andere Folge: Die durchkomponierte Wechselrede erlaubte die Herausbildung einer durchgehenden Handlung, deren Grundstruktur bei Thespis, von dessen Stücken nur einige Verse erhalten sind, wohl in etwa so aussah: „Ein unglückliches Ereignis wird zuerst nur erahnt, dann durch einen Botenbericht zur Gewißheit gebracht und schließlich vom Chor bejammert und beklagt“ (Simhandl 2007, 15). Aus diesem einfachen Handlungsmuster entwickelten sich dann im Laufe der Zeit die verschiedenen Formen der antiken Tragödie. Anfänglich trat der dem Chor gegenübergestellte Schauspieler in der Maske des Weingottes auf, und die Handlung bezog sich direkt auf den Dionysos-Mythos, erst nach und nach erweiterte sich der Stoffkreis. Ein Jahrhundert später, im klassischen 5. Jahrhundert, erreichte die griechische Tragödie dann bei

Aischylos, der dem ersten Schauspieler einen zweiten hinzugesellt, und mit Sophokles, der die Zahl der Schauspieler auf drei erhöht, ihre Vollendung.

Aufgrund ihrer Nähe zum Dionysoskult hat Friedrich Nietzsche die Geburt der Tragödie im Geist der Musik gesucht; trägt man den der Überlieferung nach von Thespis eingeführten Innovationen Rechnung, so verdankt sich die Geburt der Tragödie der Einführung der Gegenstimme als grundlegendem Inszenierungsprinzip. Erst durch die durchgehende Gegenstimmlichkeit, bei der die kollektive Stimme des Chores mit einem Einzelnen als Gegenüber, und dieser später seinerseits zunächst mit einem weiteren, dann mit einem dritten in eine dialogische Interaktion tritt, kann sich so etwas wie theatrale Handlung herausbilden. Handlung auf der Bühne, das meint – selbst dort, wo der Monolog zu dominieren scheint – deshalb

etwas durch und durch Dialogisches, einen durch Rede und Gegenrede hervorgebrachten Ereigniszusammenhang, der durch Zustimmung und Widerspruch, Klage und Anklage, Drohung und Mahnung, Hass- und Liebesrede, Verstellung und Offenbarung, Verrat und Fluch, Vergebung und Versöhnung erzeugt und vorangetrieben wird. Die theatrale Handlung ist die notwendige Folge der auf der Bühne verkörperten Gegenstimmlichkeit – und nicht umgekehrt.

Die Griechen wussten um die Bedeutung der Stimme für die dramatische Wirkung. Ihre Theaterarchitektur war deshalb ganz auf eine Optimierung der Hörbarkeit des Geschehens bis in die letzten Ränge ausgerichtet, man denke etwa an das Amphitheater in Ephesus, in dem bis zu 14.000 Personen Platz fanden. Von dem Gewicht, das auf die Wirkung der Stimme gelegt wurde, zeugen auch die Form und Gestaltung der Theatermasken, soweit wir von ihnen Kenntnis haben (vgl. Abb. 1). Eine Reihe von Anekdoten berichten zudem von der ungewöhnlichen Sprachgewalt einzelner Schauspieler und von ausgefallenen Trainingsmethoden und Diäten, die der Erhöhung der Stimmkraft dienen sollten (Göttert 1998, 51 ff.). Dieser Sinn für die theatrale Wirkung der Stimme erklärt vermutlich auch die überraschende Vielfalt an Exklamationen, an Freuden- und Schmerzenslauten in den überlieferten griechischen Dramentexten selbst, die in den Übersetzungen meist recht phantasielos mit „ach“ und „oh“ wiedergegeben werden.



Abb. 1: Theatermaske im Athener Agora-Museum aus dem 3./4. Jh. v. Chr. (Dall'Orto 2009).

In der Geschichte des Theaters behält das Prinzip der Gegenstimmlichkeit für so gut wie alle Theaterkulturen der folgenden 2500 Jahre seine Gültigkeit, während Tanz, Masken und Musik je nach historischer Epoche und Zeitgeschmack wegfallen oder wieder hinzutreten können. Der Zusammenhang zwischen Theatralität, Textualität und Gegenstimmlichkeit bei der Entstehung des antiken Theaters liefert wichtige Hinweise für die Frage nach der Theatralität im Text. Wenn die Möglichkeit des Sprechtheaters auf der Inszenierung der Gegenstimmlichkeit beruht, dann gibt der Text nicht nur einzelne Hinweise für das Bühnenspiel, sondern enthält eine Anleitung für eine Inszenierung ganz eigener Art. Diese Erkenntnis hat Folgen für die Frage nach der Lesbarkeit von Dramentexten. Denn die Gegenstimmlichkeit steht nicht nur am Anfang der Geschichte des Theaters, sie strukturiert auch den Dramentext selbst, und zwar auf eine Weise, die es ermöglicht, bei der Lektüre Erfahrungen zu machen, denen eine eigene theatrale Qualität zukommt.

1.2 Der hörbare und der stumme Text

Bekanntlich gilt das Lesen von Dramen im Unterricht als ziemlich undankbare Aufgabe, wobei die Schwierigkeiten schon bei dem eigenartigen Druckbild beginnen, das sehr unterschiedliche Textfunktionen miteinander verbindet. Um ein Drama lesen zu können, muss man zwischen diesen Funktionen unterscheiden können, ihre jeweiligen Aufgaben kennen und wissen, wie sie im Leseakt zum Einsatz kommen. Worum es dabei geht, lässt sich durch ein einfaches Schreibexperiment mit einem kurzen Erzähltext aus Brechts „Geschichten vom Herrn Keuner“ veranschaulichen. Er trägt den Titel „Erfolg“ und lautet:

Herr K. sah eine Schauspielerin vorbeigehen und sagte: „Sie ist schön.“ Sein Begleiter sagte: „Sie hat neulich Erfolg gehabt, weil sie schön ist.“ Herr K. ärgerte sich und sagte: „Sie ist schön, weil sie Erfolg gehabt hat.“ (Brecht 1926 ff., 24)

Die Schüler erhalten die Aufgabe, den Text so zu verändern, dass er als Spielvorlage für ein Minidrama, also für eine kleine Theaterszene, dienen kann. Dabei soll die ursprüngliche Geschichte so wenig wie möglich modifiziert werden. Ein denkbare Ergebnis könnte so aussehen:

ERFOLG

Personen: eine Schauspielerin, Herr K, Herr A.

Herr K. und Herr A. treten auf. Die Schauspielerin kommt von der anderen Seite und geht an ihnen vorbei, ohne sie anzublicken. Die beiden sehen ihr nach.

HERR K.: Sie ist schön.

HERR A.: Sie hat neulich Erfolg gehabt, weil sie schön ist.

HERR K. *ärgerlich*: Sie ist schön, weil sie Erfolg gehabt hat.

Beide ab.

Bei der Auswertung der Ergebnisse sollte überlegt werden, wodurch sich einerseits die beiden Fassungen und andererseits die verschiedenen von den Schülern gefundenen Lösungen unterscheiden. Dabei werden Unterschiede in der Wirkungsweise zur Sprache kommen. So wurde der Text in dem obigen Beispiel nicht einfach nur adaptiert, sondern an mehreren Stellen verändert: Der Begleiter von Herrn K. erhält ein Namenskürzel („Herr A.“), die Szene beginnt und endet mit dem Auf- und Abtreten der beiden Herren, und sowohl das Verhalten der Schauspielerin als auch die Reaktionen der beiden Männer werden durch den Text konkretisiert. Andererseits werden die in der Geschichte vorkommenden wörtlichen Redeanteile unverändert übernommen. Dass den verschiedenen Textteilen unterschiedliche Funktionen zukommen, legt die Verwendung mehrere Schriftarten nahe. Es gibt Versalien und Kapitälchen, Kursivschreibungen und unmarkierte Textteile sowie vollständige Sätze, die mit kurzen Angaben abwechseln. Um sich hier zurechtzufinden, bietet sich die auf Roman Ingarden zurückgehende Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebentext an (Ingarden 1965). Den *Haupttext* bilden die sogenannten *Repliken*, d.h. alles, was in einer Aufführung von den Schauspielern auf der Bühne geäußert wird, im vorliegenden Text also: „Sie ist schön“, „Sie hat neulich Erfolg gehabt, weil sie schön ist.“ Und: „Sie ist schön, weil sie Erfolg gehabt hat.“ Alle übrigen Textteile gelten als Nebentext. Dazu gehören die *Rollenanweisungen*, also die den Repliken vorangestellten Angaben, wer das Gesagte spricht („Herr K“, „Herr A.“), ebenso wie die *Spiel- und Sprechanweisungen*, die Aufschluss darüber geben, wie eine Replik wirken soll oder welche gestisch-mimische Aktion sie begleitet. Eine solche Sprechanweisung steht häufig zwischen Rollenweisung und der zu sprechenden Replik:

HERR K. *ärgerlich*: Sie ist schön, weil sie Erfolg gehabt hat.

Das kursiv gesetzte Wort „*ärgerlich*“ gibt an, was Herr K. beim Sprechen zum Ausdruck bringt. Es bezieht sich also sowohl auf die Sprechweise, mit der der Satz geäußert werden soll, als auch auf die Spielweise, hier die Körpersprache von Herrn K. in diesem Augenblick. Da das Theater der stimmlichen *und* körperlichen Inszenierung bedarf, würde man erwarten, dass jede einzelne Replik im Dramentext mit solchen oder ähnlichen Hinweisen versehen ist. Das ist aber nicht der Fall. Gerade in älteren, aber auch in vielen neueren Dramen finden sie sich meist nur vereinzelt, und in unserem Beispiel wird nur eine von drei Repliken auf diese Weise charakterisiert. Man könnte vermuten, dass das Fehlen von Sprech- und Spielanweisungen Freiräume für die Kreativität der Schauspieler schaffen soll. Aber das trifft nicht zu, schließlich lassen auch Spielanweisungen Raum für die unterschiedlichsten schauspielerischen Gestaltungen, wie das Beispiel „*ärgerlich*“ vor der Replik von Herrn K. belegt, die auf ganz verschiedene Weise gesprochen und gespielt werden könnte. Der eigentliche Grund ist weitaus banaler: In den allermeisten Fällen benötigen Schauspieler und Regisseur nur wenige

oder so gut wie keine Spiel- und Sprechanweisungen, da sie gewohnt sind, mögliche und wahrscheinliche Sprech- und Spielweisen für jede einzelne Replik aus dem szenischen und dialogischen Zusammenhang zu rekonstruieren. Was für Schauspieler und Regisseure eine Selbstverständlichkeit ist, kann für Schüler allerdings zum Problem werden, denn eine solche Rekonstruktion bedarf einer inszenierenden Leseweise, die eigens gelernt werden muss.

In dem kurzen Minidrama zu der Keuner-Geschichte kommen insgesamt sechs Textarten vor. Lässt man den Haupttext, die Rollenanweisungen und die Sprech- und Spielanweisungen, von denen bereits die Rede war, beiseite, bleiben noch drei Arten von Nebentexten übrig. Zunächst der Titel „Erfolg“, der unverändert aus der Geschichte übernommen wurde. Darauf folgt, ohne Gegenstück in der Vorlage, das *Personenverzeichnis*. Es hatte ursprünglich eine rein pragmatische Funktion und sollte eine potentielle Schauspieltruppe darüber unterrichten, wie viele Rollen mit welchen Schauspielern zu besetzen sind. Für die Leser kann es auch dazu dienen, sich über die Namen der auftretenden Personen und gegebenenfalls über eventuelle Verwandtschafts- oder Machtbeziehungen zu informieren. Hier besteht es lediglich aus einer Aufzählung der Personen in der Reihenfolge ihres Auftretens. Daran schließt sich ein kursiv gesetzter Text an, der die Bühnensituation am Anfang der Szene beschreibt, die *Szenenanweisung*. Häufig deutet sie Zeit und Ort der Szene an und gibt damit wichtige Hinweise für die Gestaltung der Bühne. In der Keuner-Szene wird sie eingesetzt, um die pantomimische Anfangssequenz der Szene zu beschreiben:

Herr K. und Herr A. treten auf. Die Schauspielerin kommt von der anderen Seite und geht an ihnen vorbei, ohne sie anzublicken. Die beiden sehen ihr nach.

Aus einem einzigen Satz in der Erzählung („Herr K. sah eine Schauspielerin vorbeigehen [...]“) werden drei stumm zu spielende Handlungssequenzen, in die alle Personen involviert sind. Damit kommt der Szenenanweisung eine zentrale Funktion zu. Sie definiert eine Ausgangssituation und bringt die theatrale Aktion in Gang. Das Beispiel belegt, wie wichtig Szenenanweisungen für das Verständnis und damit auch für das Lesen der Szene sein können: Häufig lassen sich Bewegungen, Haltungen und Positionen auf der Bühne aus der Anfangssituation ableiten. Es bleibt die Frage, wie wichtig der Haupttext für das theatrale Geschehen ist und inwiefern er diese Bezeichnung überhaupt verdient. Denn wenn man die verschiedenen Textarten in die von Roman Ingarden vorgeschlagene Unterteilung einordnet, so ergibt sich ein eigenartiges Ungleichgewicht zwischen der Masse des Haupttextes und der Funktionsvielfalt der Nebentexte:

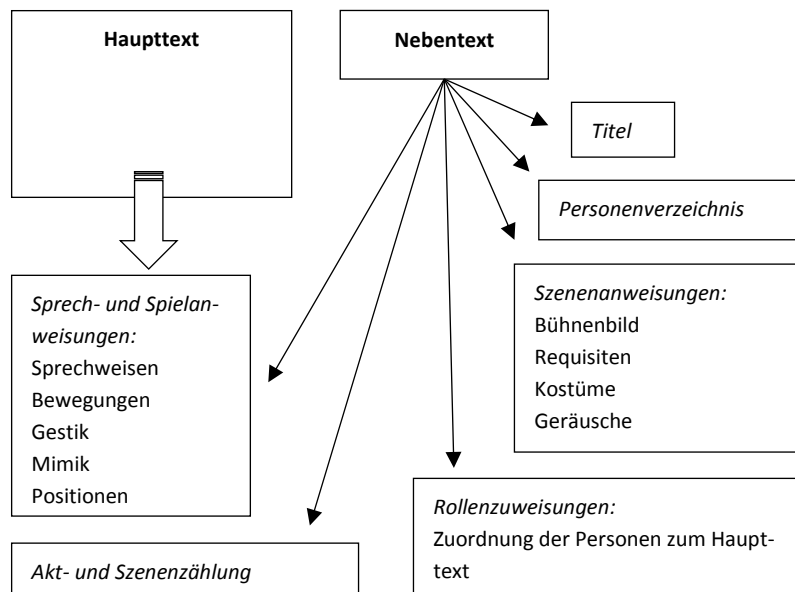


Abb. 2: Die Funktionen von Haupt- und Nebentext für das inszenierende Lesen.

Dieses Ungleichgewicht bedingt das, was man die Illusion der doppelten Asymmetrie im Dramentext nennen könnte. Sie ist ein wesentlicher Grund für das Vorurteil, dass Dramentexte sich nicht zum Lesen eignen würden, da sie unvollständig seien und nur rudimentäre Momente einer theatralen Gestaltung aufweisen. Diese Ansicht vertritt etwa Bernhard Asmuth, wenn er schreibt: „Gewöhnlich heißt schon der schriftliche Text Drama, doch seine wahre Bestimmung findet er erst auf der Bühne. Als bloßes »Lesedrama« bleibt jedes Stück unvollendet“ (Asmuth 1997, 10). Die fragliche Illusion beruht auf einem Fehlschluss bei der Zuordnung der Textfunktionen. Zum einen besteht eine offensichtliche Asymmetrie zwischen der großen Masse des Haupttextes und dem in der Regel meist verschwindend geringen Umfang des Nebentextes. Zum anderen kommt aber dem Nebentext eine Fülle von unterschiedlichen Aufgaben zu, die sich aus der Vielfalt der Textarten ergibt. Zur Illusion wird diese Beobachtung, wenn davon ausgegangen wird, dass allein der Nebentext für die Konkretisierung des Bühnengeschehens zuständig sei, während der Haupttext nur das enthalte, was die Personen äußern. Diese Auffassung wird tatsächlich häufig vertreten, beispielsweise von Ralf Hertel:

Beschränkt sich die Rezeption des Dramas auf die Lektüre des Dramentextes, dann geben die Regieanweisungen an, wie man sich die physische Situation der Aufführung vorzustellen hat. (Hertel 2013, 125)

Elke Platz-Waury teilt diese Ansicht und formuliert das daraus resultierende Dilemma für die Dramenlektüre folgendermaßen:

Da die Angaben im Nebentext im allgemeinen nur einen geringen Teil der szenischen Hinweise erfassen, ist der Leser von seiner Phantasie und der Interpret des Theaterstücks von einer konkreten Aufführung abhängig. Dies ist ein ernsthaftes Hindernis für die adäquate Drameninterpretation [...]. (Platz-Waury 1994, 35)

Unerwähnt bleibt in beiden Zitaten, dass nur deshalb wenige Spiel- und Sprechweisungen durch den Nebentext gegeben werden, weil ein Großteil der Inszenierungsaspekte durch eine adäquate Leseweise aus dem Haupttext herausgelesen werden kann. Regisseure und Schauspieler beherrschen diese Technik, weshalb fast alle Dramentexte, die nur für Schauspieler, nicht aber für das Lesepublikum gedacht waren, mit ausgesprochen wenigen Spielanweisungen auskommen. Erst als man Anfang des 19. Jahrhunderts begann, Dramentexte für eine größere Leserschaft auf den Buchmarkt zu bringen, wurden systematisch „Regieanweisungen“ in die Texte eingefügt. Damit schuf man aber nicht nur eine Lesehilfe für die Dramenlektüre, sondern auch die Voraussetzung für das bis heute verbreitete Vorurteil, dass sich Dramentexte weniger zum Lesen eignen, da sie besonderer Kommentierungen bedürfen, die aber im Vergleich zur Aufführung auf der Bühne immer unvollständig bleiben müssen. Übersehen wird dabei der Beitrag der Stimmlichkeit zur Theatralität im Text.

1.3 Fünf Aspekte der Stimmlichkeit

Wenn die Gegenstimmlichkeit als Inszenierungsprinzip der Aufführung auch den Dramentext organisiert, liegt die Vermutung nahe, in der dialogischen Struktur der Stimmen den Schlüssel für das Lesen von Dramentexten zu suchen. Zunächst ist allerdings zu klären, was der Begriff „Gegenstimmlichkeit“ eigentlich meint. Erklärungsbedürftig ist dabei sowohl das Bestimmungswort „Gegen-“, auf das noch zurückzukommen sein wird (vgl. 2.4), als auch das Grundwort „Stimmlichkeit“, um das es im Folgenden gehen soll und das eine Beziehung zur Stimme nahelegt, die auf der Bühne unüberhörbar ist, im Text aber erst entdeckt werden muss.

Inwiefern kann überhaupt von einer *Stimmlichkeit im Text* die Rede sein? Die Beantwortung dieser Frage verlangt einen Blick auf das Verhältnis von Stimme und Sprache. Zweifellos kommt eines ohne das andere vor; es gibt sowohl Stimmen ohne Sprache, z.B. beim Gesang, als auch, in allen Formen der Schriftlichkeit, Sprache ohne Stimmen. Die Möglichkeiten der Trennung von Sprache und Stimme verdecken allerdings ihre grundlegende Zusammengehörigkeit, ja ihre gegenseitige Abhängigkeit. Die Stimme braucht die Sprache, so wie die Sprache die Stimme braucht. Dies wird einsichtig, wenn man an die Rolle der Stimme im frühen Spracherwerb denkt. In den ersten Lebensjahren lernen Kinder Sprache ausschließlich als stimmliche Erfahrun-

gen kennen. Sprache ist für sie nur dort wahrnehmbar, wo eine Stimme zu hören ist. Für das Kind im Spracherwerb ist Sprache deshalb immer und grundsätzlich stimmlich. Ebenso grundlegend ist die zweite, ebenfalls sehr frühe Erfahrung der Verbindung zwischen Stimme und Person. Wenn ein Kind die Stimme der Mutter hört, so weiß es sie in seiner Nähe. Es erkennt sie aber nicht nur *an* ihrer Stimme, sondern auch *in* der Stimme, die Gefühle, situative Befindlichkeiten und die momentane Beziehung zum Kind zum Ausdruck bringt. Man könnte sagen, Kinder lernen die Stimme zu lesen, noch bevor sie die Sprache verstehen können. Und sie entdecken zugleich die Möglichkeiten der eigenen Stimme, auf die wiederum die Mutter reagiert. Der Spracherwerb ist so gesehen eine Fortsetzung der Personalisierung durch die Stimme mit den Mitteln der Sprache. Und damit kommt die dritte Dimension ins Spiel: die Stimmlichkeit der Sprache. Wenn es nämlich zutrifft, dass Sprache zuallererst stimmlich erfahren wird und gleichzeitig jede gehörte Stimme einen personalen Charakter besitzt, dann muss es so etwas wie eine stimmliche Qualität der Sprache selbst geben. Dieser Gedanke mag im ersten Moment spekulativ und abstrakt erscheinen, aber tatsächlich machen Kinder sehr früh genau diese Erfahrung. Sie entdecken nämlich, dass es neben dem personalen Charakter der Stimme auch eine Form der Personalität in der Sprache gibt, die stimmlich wirkt, aber nicht an die Stimme einer Person gebunden ist. Dies geschieht, wenn ihnen Geschichten vorgelesen oder erzählt werden, und sie bemerken, dass die vortragende Person sozusagen mit fremder Stimme sprechen und sogar mehrere Stimmen in einer Erzählung auftreten lassen kann. Damit gewinnt die Verbindung von Stimme und Person eine neue Qualität. Das Kleinkind lernt, Stimmen imaginären Personen zuzuordnen, die in der vorgelesenen oder erzählten Geschichte vorkommen. Ermöglicht wird diese Vervielfältigung der Stimmen durch die Modalität der *Stimmlichkeit*, die ein Spezifikum der menschlichen Sprache darstellt. Sie liefert die Erklärung dafür, dass man in der Sprache Stimmen *zitieren* kann und ein Sprecher die Äußerungen und Äußerungsweisen unterschiedlicher Personen wiedergeben kann. Sie ist auch der Grund dafür, dass in einer Äußerung wörtliche Rede integriert werden kann (etwa wenn man einen Witz oder ein Erlebnis erzählt), ohne dass die Zuhörer verwirrt werden – und sie erlaubt überdies, die Wirkung der sprechenden Stimmen durch wechselnde Sprechweisen vernehmbar zu machen.

Da Stimmlichkeit eine Eigenschaft der Sprache ist, bleibt sie auch im Geschriebenen wirksam; strenggenommen kommt sie in jeder Art von Text vor, die den lesenden Nachvollzug von Sprechgestaltungen ermöglicht. Das gilt für so gut wie alle Textsorten, auch für Zeitungsartikel oder wissenschaftliche Darstellungen, wo der Stimmlichkeit die wichtige Funktion zukommt, durch einen sachlichen Ton den Eindruck der Objektivität des Gesagten zu bekräftigen. Die Dichtung erweist sich dabei durch alle Gattungen hindurch als Laboratorium der Stimmlichkeit; sie experimentiert mit den

Möglichkeiten von Sprache und Schrift und erfindet immer wieder neue Formen der Stimmlichkeit. So führt Johann Wolfgang von Goethe 1774 in den *Leiden des jungen Werther* zum ersten Mal die Sprache eines jugendlichen Ichs in die Gattung des Briefromans ein. Sie wird von den ersten Zeilen an vernehmbar:

Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu sein! Ich weiß, du verzeihst mir's. Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen? Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig. Konnt' ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete? Und doch – bin ich ganz unschuldig? Hab' ich nicht ihre Empfindungen genährt? (Goethe 2000b, 7)

Vor Goethe hatte niemand gewagt, eine Romanfigur auf diese Weise sprechen zu lassen. Die erregte Abfolge von Ausrufen und Fragesätzen weist auf eine überbordende Emotionalität hin, die dem Ich die Worte zu diktieren scheint. Es weiß seine Gedanken nicht zu ordnen und wird von seinen eigenen Sätzen buchstäblich fortgerissen. Das Ich springt vom Konkreten zum Allgemeinen, reiht Ausrufe des Bedauerns an Erleichterungsbekundungen, versucht sich zu rechtfertigen, setzt an, die Liebeständelei mit den Schwestern zu schildern, um im selben Atemzug den dramatischen Abbruch der Beziehung zu ihnen zu beklagen. Wer diese ungeordnet auf den Leser herabprasselnden Sätze lesen will, muss sie hören können. Was nichts anderes heißt, als dass es darauf ankommt, beim Lesen ihre Stimmlichkeit zu rekonstruieren, die Atemlosigkeit des Sprechens, die Sprunghaftigkeit der Gedanken, die schnellen emotionalen Wechsel und gestischen Abbrüche. All das wird hier allein mit den Mitteln der schriftlichen Sprachlichkeit in Szene gesetzt: Wortschatz, Satzbau und Interpunktion.

Auch als Lyriker wusste Goethe sich der dramatischen Möglichkeiten der Stimmlichkeit zu bedienen. So führt er seinen Zauberlehrling in der gleichnamigen Ballade von 1797 durch ein breites Spektrum an Emotionen, Befindlichkeiten und Sprechweisen. Die erste Strophe dieses fast durchgängig monologischen Gedichts lautet:

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort' und Werke
Merkt ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Tu ich Wunder auch.

(Goethe 2000a, 276)

Der Text gibt nicht nur die Worte des Zauberlehrlings wieder, sondern auch das Wie des Sprechens. Wobei es hier vor allem markante Haltungen sind,

die deutliche Konturen erhalten: die unverhohlene, mit etwas Herablassung gewürzte Freude in den ersten beiden Versen, das plötzliche Bewusstsein der eigenen Machtfülle (V. 3-4), die erinnernde Selbstvergewisserung (V. 5-6) und die vorwegnehmende Vision seiner selbst als großer Zauberer (V. 7-8). Ein paar Strophen weiter ist von dieser Selbstsicherheit nichts mehr zu spüren. Der Umschlag erfolgt in der 6. Strophe:

Stehe! stehe!
 Denn wir haben
 Deiner Gaben
 Vollgemessen! –
 Ach, ich merk es! Wehe! wehe!
 Hab ich doch das Wort vergessen! (Ebd., 276)

Zu Beginn der Strophe spricht er noch im Befehlston des mächtigen Magiers, der sich seiner Sache sicher ist. Mit dem Bindestrich ändert sich seine Haltung dann plötzlich: Er wechselt unvermittelt vom Pluralis Majestatis („wir“) in die Schlichtheit der ersten Person Singular, tut mit einem Ausruf („Ach“), den er in den folgenden Versen immer wieder wiederholen wird, seinen Schrecken kund und verfällt in verzweifelte Ausrufe, die gerade weil sie in einer Echobeziehung zu den Imperativen am Anfang der Strophe stehen, umso erbärmlicher wirken. In dieser und in allen anderen Strophen der Ballade wird die Dramatik des Geschehens vollständig in der Stimmlichkeit und durch sie inszeniert.

Die beiden Beispiele aus Goethes *Werther* und der Ballade vom Zauberlehrling verdeutlichen, wie wenig man sich als Leser der Suggestion der Stimmlichkeit entziehen kann. Offensichtlich handelt es sich bei der Stimmlichkeit also um eine wesentliche Wirkungsdimension der Dichtung. Es bietet sich daher an, bei ihrer Beschreibung von der Wirkung auf den Leser auszugehen und auf eine Terminologie zurückzugreifen, die an alltägliche Erfahrungen der Stimmwahrnehmung anknüpft. Ähnlich wie man beim Hören einer sprechenden Stimme Rückschlüsse auf Haltung, Befindlichkeit und Stimmung des Sprechers ziehen kann, lässt sich die Stimmlichkeit im Text mithilfe von Begriffen charakterisieren, die sich auf solche personalen Wirkungen beziehen. Ich schlage zur Beschreibung der Stimmlichkeit fünf Aspekte vor (vgl. Lösener 2015 u. Kleber/Lösener 2016):

- a. die *Sprechbewegung* (der u.a. durch Syntax, Zäsuren und Interpunktion erzeugte Rhythmus),
- b. die *Sprechform* (laut/leise, langsam/schnell, flüsternd, heiser, deutlich, nuschelnd, abgehackt etc.),
- c. die *Sprechstimmung* (fröhlich, ärgerlich, nachdenklich, überrascht etc.),
- d. die *Sprechhaltung* (der situative Gestus im Sinne Brechts, also die Beziehung zum Anderen und zur Umwelt: jemanden aufmuntern, überzeugen, verachten, etwas betrauern, bewundern, ablehnen etc.),

e. die *Körperlichkeit* (Gestik, Mimik, Bewegungen und Körperhaltungen).

Obwohl jeder dieser Begriffe auf alltägliche sprachliche Wirkungserfahrungen Bezug nimmt, versteht sich keiner von selbst. Das zeigt sich etwa im folgenden Ausschnitt aus Molières Komödie *Der Geizige (L'avare)*. Es handelt sich um die erste Replik, die Harpagon, der Titelheld des Stücks, bei seinem ersten Auftritt in der dritten Szene zu La Flèche, dem Diener seines Sohnes, spricht. In der Übersetzung von Walter Widmer lautet sie:

HARPAGON. Hinaus mit dir auf der Stelle! Mach, daß du fortkommst, und keine Widerrede! Vorwärts! Scher dich zum Teufel, du Erzgauner, du Galgenvogel, du! (Molière 1987, 649)²

Beim Lesen dieser Sätze stellt sich auf Anhieb eine konkrete Vorstellung davon ein, wie hier geredet wird. Der Satz „Hinaus mit dir auf der Stelle!“ könnte zwar auf ganz verschiedene Arten gesprochen werden (herablassend-arrogant, wütend und außer sich, ironisch-lächelnd, aggressiv-verbissen etc.), aber die atemlose Abfolge von Ausrufesätzen, in denen Befehle und Beschimpfungen unkoordiniert aufeinanderfolgen, schafft eine markante *Sprechbewegung*, aus der sich die Haltung des Sprechers, seine Befindlichkeit und die Situation, in der er sich befindet, ableiten lässt. Hier wird die *Sprechhaltung* einer Person vorgeführt, die weder ihre Gefühle noch ihre Entourage im Griff hat und die nicht merkt, wie sie sich durch ihre unkontrollierte Wut der Lächerlichkeit preisgibt. Auch an der von lautem Geschrei geprägten *Sprechform* besteht kaum Zweifel, obwohl keine Regieanweisung explizit auf sie hinweist. Ebenso schnell stellt sich eine Vorstellung der hier zu Tage tretenden *Sprechstimmung* ein: Die ungezügelte Wut, die aus jedem Satz spricht, wird sofort vernehmbar und lässt ein lebhaftes Bild des giftsprühenden Cholerikers entstehen. Mit der sich beim Lesen einstellenden Stimmlichkeit konkretisiert sich auch die *Körperlichkeit* Harpagons. Sie könnte etwa durch wildes Gefuchtel der Arme, erregte Mimik, unruhiges Herumtreten auf der Stelle bzw. ruckartige Bewegungen auf La Flèche zu realisiert werden. Die Replik inszeniert auf diese Weise nicht nur die Sprechweise Harpagons, sondern eine Situation zwischen zwei Personen, die man auch beim Lesen innerlich hören und sehen kann. Dazu bedarf es keiner zusätzlichen Sprech- oder Spielanweisungen. Es genügt, die sprachlichen Gestaltungsweisen innerlich nachzuvollziehen, hier vor allem der unkoordinierten Abfolge von vier imperativischen Ausrufesätzen, in denen ein und derselbe Befehl („Hinaus mit dir!“) wiederholt und mit Beschimpfungen verstärkt wird:

² Bei Molière heißt es: „Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas! Allons! que l'on détale de chez moi, maître juré filou, vrai gibier de potence!“ (Molière 1956, 347)

Hinaus mit dir auf der Stelle! Mach, daß du fortkommst, und keine Widerrede!
Vorwärts! Scher dich zum Teufel, du Erzgauner, du Galgenvogel, du!

Die Komik verdankt sich offensichtlich der Reihung von wütenden Ausrufen, die nicht nur die Haltung Harpagons, sondern auch die seines Gegenparts durchscheinen lassen. Offensichtlich reagiert La Flèche nicht oder nur halbherzig auf das Herumschreien des Herrn, so dass Harpagon immer neue Anläufe unternehmen muss, um sich gegen den Diener seines Sohnes durchzusetzen. Dass er dabei schließlich in grobe Beleidigungen verfällt, lässt auf seine fehlende Autorität und seine Blindheit für deren Wirkung auf andere schließen. Die Zuschauer lachen über Harpagon, weil er seine eigene Lächerlichkeit nicht erkennt. Molières Meisterschaft (und die seines Übersetzers) besteht darin, dass er nur eine einzige Replik benötigt, um die unverwechselbaren Charakterzüge seiner Hauptfigur vorzuführen und ihn in einer grotesken Situation zu entlarven.

Das Beispiel verdeutlicht die Übergänge zwischen den verschiedenen Aspekten der Stimmlichkeit und damit auch die Schwierigkeit, sie streng voneinander abzugrenzen. Das gilt bereits für den ersten Aspekt, die *Sprechbewegung*, also den Rhythmus mit seinen Zäsuren, Stockungen und Stauungen, der viel über den Sprecher und seine Befindlichkeit verrät (vgl. Meschonnic 1982). Wie stark sich die Wirkungsweise der Stimmlichkeit insgesamt ändert, wenn man den Rhythmus der Rede modifiziert, zeigt der Vergleich mit einer älteren Übersetzung. Dieselbe Replik lautet in der von F.S. Bierling besorgten Fassung von 1882:

Harpagon. Fort! packe dich gleich aus meinem Hause und murre mir nicht dawider. Fort! zieh aus, aus meinem Hause, du Spitzbube, du ungehenker Galgenvogel! (Moliere 1882, 186)

Der Aussagegehalt ist im Wesentlichen der gleiche, die sprachliche Gestaltung allerdings eine vollkommen andere. Statt der unkoordinierten Schimpf- und Befehlstirade in Widmers Übersetzung wird der Leser mit zwei Sätzen konfrontiert, die jeweils mit einem energischen „Fort!“ eingeleitet werden. So entsteht ein Parallelismus, der Harpagons Ausrufen eine fast klassizistisch anmutende Symmetrie und seiner Stimmlichkeit Autorität und Nachdruck verleiht. Aus dem fahrigem Alten ist ein energischer Hausherr geworden, der mit fester Stimme, starken Worten und unmissverständlicher Gestik den Störenfried seines Hauses verweist. Das Beispiel belegt, welche Sorgfalt beim Übersetzen auf die Wiedergabe der Stimmlichkeit verwandt werden muss (vgl. Kohlmayer 2004, Costa 2015), und es macht deutlich, warum die verschiedenen Aspekte der Stimmlichkeit sich nicht scharf voneinander abgrenzen lassen. Die Vorstellung, die man sich beim Hören oder Imaginieren einer Stimme von einer Person macht, hat eben immer den Charakter einer Gesamtvorstellung, auch wenn man sie nachträglich in unterschiedliche Eigenschaften zerlegen kann. Ein solches Bild einer Person kann aber nur deshalb entstehen, weil die Aspekte, aus denen es gebildet wird, bruch-

los ineinander übergehen. Diese Tendenz zu kontinuierlichen Übergängen unterscheidet die hier vorgeschlagenen Beschreibungsaspekte von der strengen Abgrenzbarkeit, die Kategorien im aristotelischen Sinn auszeichnet.



Abb. 3: Iffland als Harpagon und Franz Labes als La Flèche. Lithographie von Friedrich Weise um 1810 (Weise 2017).

Unabhängig von Gattung und Textsorte beginnt die Theatralität in und mit der sprachlichen Gestaltung der Stimmlichkeit im Text, wobei Stimmlichkeit mehr meint als die bloße Suggestion der Lautlichkeit in der Schrift. In der Stimmlichkeit wird ein sprechendes Subjekt erfahrbar, mit seinen Gefühlen und Gedanken, seiner Parteilichkeit, seinen Sprechweisen und seiner Körperlichkeit, weshalb jede Theaterinszenierung sich mit der Frage auseinandersetzen muss, wie die Stimmlichkeit im Text durch die Stimmen der Schauspieler hindurch hörbar werden soll. Beim Lesen wie auch auf der Bühne muss für jede Replik der passende Ton gefunden werden, um den Personen im Stück ihr Gesicht und ihre Gangart zu verleihen. Damit trägt die Stimmlichkeit dazu bei, das hervorzubringen, was Brecht als *Gestus* bezeichnet. Man kann – wie in den vorangegangenen Überlegungen geschehen – den Gestus lediglich als einen von mehreren Aspekten der Stimmlichkeit begreifen. Da Gestus aber nicht nur über die Stimme, sondern durch alle körperlichen Dimensionen des theatralen Spiels (bis hin zur Kostümierung und zur Gestaltung des Bühnenraums) realisiert wird, lohnt es sich, dieses

Phänomen und seine Bedeutung für das inszenierende Lesen genauer zu betrachten.

1.4 Gestus auf der Bühne, Gestus im Drama

Schon in seinen frühen Tagebuchaufzeichnungen macht Brecht sich Gedanken darüber, wie das, was er später „Gestus“ nennen wird, auf die Bühne gebracht werden kann. Der Begriff selbst taucht in seinen Schriften erstmals Ende 1938 auf, also in der Zeit der Erstaufführung von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* in Paris (Ritter 1986, 15). Schon bald wird er zu einem zentralen Element seiner Theatertheorie. Im *kleinen Organon für das Theater* (1948) widmet Brecht dem Gestus mehrere Abschnitte und erläutert, wie die Aufmerksamkeit auf den Gestus bestimmte Probleme zu lösen vermag, welche die Frage der Verkörperung einer Rolle im epischen Theater mit sich bringt. Er wendet sich gegen eine rein psychologische Einfühlung, wie sie in der naturalistischen Theatertheorie von Stanislawski gefordert wird, und erläutert, was er unter Gestus versteht:

Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen „Gestus“ bestimmt: die Figuren beschimpfen, complimentieren, belehren einander usw. Zu den Haltungen, eingenommen von Menschen zu Menschen, gehören selbst die anscheinend ganz privaten, wie die Äußerungen des körperlichen Schmerzes in der Krankheit oder die religiösen. (Brecht 1948, Abschnitt 61, 89)

Die Begriffe „Gestus“ und „Haltung“ werden hier offensichtlich synonym gebraucht (was ich im Folgenden ebenfalls tun werde), wobei Brechts Innovation in einem konsequent situationsbezogenen Zugang zur verkörperten Rolle liegt. Die entscheidende Frage bei der Einarbeitung in eine Rolle lautet nicht mehr: Was denkt, fühlt die Person, die ich spielen will? Oder: Wie ist ihr Charakter? Sondern: Wie verhält sie sich gegenüber dieser oder jener Person aufgrund der Verhältnisse, in denen beide sich befinden? Im Gestus verschmilzt das Individuelle mit dem Gesellschaftlichen, weshalb der Gestus bei Brecht nie nur gesellschaftlich oder nur individuell sein kann. Den Grund für diese Dialektik macht Brecht in der sozialen Dynamik der Beziehungen zwischen Mensch und Mensch aus:

Denn die kleinste gesellschaftliche Einheit ist nicht der Mensch, sondern zwei Menschen. Auch im Leben bauen wir uns gegenseitig auf. (ebd., Abschnitt 58, 88)

Für die theatrale Realisierung eines Gestus hat dies zur Folge, dass die Schauspieler zum Aufbau ihrer gestischen Spielweise jeweils „Gegenfiguren“ benötigen, auf die sich die jeweiligen Haltungen beziehen (vgl. ebd., Abschnitt 62, 89). Das Theaterspiel folgt hierbei den gleichen Prinzipien wie die soziale Realität. Jede Beziehung eines Individuums zu seiner Umwelt ist

gestisch, weil es kein Verhalten ohne Haltung geben kann. Die Spannung zwischen dem Individuum und seiner Umwelt ist aber nicht die einzige Dialektik, die in Brechts Verwendung des Begriffs wirksam ist. Der Gestus verbindet auch das Innere mit dem Äußeren, die Psyche mit dem Körper, weshalb er nicht auf bloße Körperhaltungen reduziert werden darf („Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen“, Brecht 1937, 329). Und damit kommt eine dritte Dialektik ins Spiel, nämlich die im Gestus wirksame Verbindung zwischen Körperlichkeit und Sprachlichkeit. Man kann den Gestus einer Person sehen, man kann ihn aber auch in seinem Sprechen hören. Er ist eine Eigenschaft der Sprache („Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt.“ Ebd.). Was Brecht unter einer gestischen Sprache versteht, erläutert er in dem Buch *Metti* unter der Überschrift „Über die gestische Sprache in der Literatur“:

Der Dichter Kin-je darf für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, die Sprache der Literatur erneuert zu haben. Er fand zwei Sprachweisen vor: Eine stilisierte, welche gespreizt und geschrieben klang und nirgends im Volk, bei der Erledigung der Geschäfte oder bei anderen Gelegenheiten gesprochen wurde, und eine überall gesprochene, welche eine bloße Imitation des alltäglichen Sprechens und Redens und nicht stilisiert war. Er wandte eine Sprachweise an, die zugleich stilisiert und natürlich war. Dies erreichte er, indem er auf die Haltungen achtete, die den Sätzen zugrunde liegen: Er brachte nur Haltungen in Sätze und ließ durch die Sätze die Haltungen immer wieder durchscheinen. Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur Ausdruck für Gesten der Menschen war [...]. Der Dichter Kin erkannte die Sprache als ein Werkzeug des Handelns und wußte, daß einer auch dann mit anderen spricht, wenn er mit sich spricht. (Brecht 1934 ff., 78 f.)

Die erklärungsbedürftige Unterscheidung zwischen einer stilisierten und einer natürlichen Sprache wird plausibel, wenn man sie vom Theater und vom Schreiben für die Bühne her begreift. Demnach würde sich die Theatralität einer Sprechweise auf der Bühne nicht aus der bloßen Stilisierung des Sprechens ergeben, etwa durch eine ungewöhnliche Wortwahl oder Syntax oder durch besonders deutliche oder übertriebene Betonungen. So wie alle Versuche, die Kunst aus einer gewollten Künstlichkeit zu gewinnen, zwangsläufig in leeren, ästhetischen Formalismen enden müssen, werden alle Bemühungen um eine realistische Wirkung vergeblich bleiben, wenn sie über das bloße Reproduzieren von Versatzstücken alltagssprachlicher Kommunikation nicht hinausgehen. Deshalb empfiehlt Brechts fiktives alter ego Kin-je eine Schreibweise, bei der in jeder Äußerung der Personen die Haltung „durchscheint“, von der sie getragen wird, um auf diese Weise zu zeigen, wie Menschen mit Sprache handeln und was dieses Handeln mit ihnen und der Sprache macht.



Abb. 4: Woyzeck rasiert den Hauptmann. DEFA-Verfilmung von 1947 mit Kurt Meisel und Arno Paulsen (DEFA 1947).

Für Brecht steht und fällt die theatrale Wirkung einer Szene mit der Realisierung der im Text gestalteten Haltungen, was auch bedeutet, dass Gestus im Sinne Brechts immer mehr ist als nur ein Inszenierungsaspekt neben anderen. Im Gestus konvergieren Poetik und Politik des Theaters, seine dramatische und seine gesellschaftliche Wirkung. Deshalb ist Brechts Theater weniger der Belehrung als dem Zeigen verpflichtet; es zeigt die Haltungen der Menschen, die jeder kennt, aber nur wenige bemerken oder aber jeder bemerkt und keiner kritisiert. So wird aus Schillers moralischer Anstalt bei Brecht ein experimentelles Labor gesellschaftlichen Handelns. Das Theater analysiert die Haltungen des Menschen, indem es sie in immer neue Konstellationen bringt.

Längst wird Brechts Konzeption des Gestus nicht mehr nur als Merkmal des epischen Theaters verstanden, sie gehört inzwischen zum begrifflichen Basisvokabular für fast jede Form der theatralen Arbeit, einfach deshalb, weil kein Theaterspiel ohne gestische Inszenierung denkbar ist, was im Übrigen gerade die verschiedenen Versuche der Entdramatisierung im postdramatischen Theater belegen. Es liegt daher nahe, den gestischen Gestaltungen schon bei der Lektüre besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Wenn die Verkörperung einer Person auf der Bühne im Gestus ihren Ausdruck findet, dann liegt im Erkennen der im Damentext gestalteten Haltungen ein Schlüssel für die mentale Inszenierung von Spiel- und Sprechweisen beim Lesen. Damit stellt sich erneut die Frage nach dem Verhältnis von Gestus und Stimmlichkeit. Geht man von der Stimmlichkeit aus, so erscheint der Gestus als Sprechhaltung, und damit als ein Aspekt der Stimmlichkeit, der erst durch sie hervorgebracht und von ihr determiniert wird. So gesehen bestimmt die Stimmlichkeit den Gestus einer Äußerung. Von der Brecht'schen Auffassung des Gestus her gesehen ergibt sich der umgekehrte Weg, der Gestus ist das Primäre und verleiht der Stimmlichkeit erst die Konturen einer Person, da alles Sprechen, selbst der einsamste Monolog, in einer

gesellschaftlichen Situation verortet ist. Letztlich lässt sich die Frage, was zuerst da war, Stimmlichkeit oder Gestus, wohl ebenso wenig lösen wie das Henne-und-Ei-Problem, was dafür spricht, dass beide grundlegende Modalitäten der Theatralität darstellen. Sowohl im Akt der Lektüre als auch bei der Probenarbeit im Theater wird sich ebenso oft der Gestus aus der Stimmlichkeit ergeben, das gilt etwa für Molières Harpagon-Replik, wie umgekehrt die Stimmlichkeit aus dem situativen Gestus. Ein berühmtes Beispiel für den zweiten Fall liefert die Rasierszene in Büchners *Woyzeck*. Liest man lediglich die Äußerungen des Hauptmanns, so erscheinen seine belehrenden Worte als leeres Geschwätz, etwa wenn er am Anfang der Szene zu bedenken gibt:

HAUPTMANN. Langsam, Woyzeck, langsam; eins nach dem andern; Er macht mir ganz schwindlig. Was soll ich dann mit den zehn Minuten anfangen, die Er heut zu früh fertig wird? Woyzeck, bedenk Er, Er hat noch seine schöne dreißig Jahr zu leben, dreißig Jahr! macht 360 Monate, und Tage, Stunden, Minuten! Was will Er denn mit der ungeheuren Zeit all anfangen? Teil Er sich ein, Woyzeck.
(Büchner 2006, 239)

Im Kontext der dargestellten Situation erhält das Gefasel des Hauptmanns dagegen eine andere Wertigkeit, denn er spricht jedes Wort im Bewusstsein, dass der psychisch labile Soldat Woyzeck sich während der gesamten Szene mit einem scharfen Rasiermesser an seinem Hals zu schaffen macht. Damit kommt ein anderer Ton in die pseudophilosophischen Exkurse und kruden Ermahnungen, mit denen der Hauptmann Woyzeck überzieht. Sie speisen sich ganz offensichtlich aus seiner Angst vor dem einsilbigen Untergebenen und zielen darauf ab, diesen im Zaum zu halten und von möglichen Affekthandlungen abzulenken. Der salbungsvolle Ton ist nicht von der unterschwelligsten Haltung der Angst zu trennen, die sich für den Hauptmann aus der Situation ergibt und die seinen Redefluss antreibt. Seine pseudomoralischen Belehrungen dienen als Opium für das Volk, dessen Messer der Adel schon am eigenen Hals spürt. So erweist sich die Szene als Parabel auf den Nutzen moralischer Bevormundungen in einer Ständegesellschaft. Wird Büchners Rasierszene auf die Bühne gebracht, so hören die Zuschauer den dünnlich ängstlichen Wortschwall des Hauptmanns und sehen zugleich, was ihm Woyzeck antun könnte, wenn er denn wollte. Der Leser dagegen muss das Zusammenspiel von Situation und Dialog innerlich mitdenken, um den Ton zu treffen, in dem die Personen miteinander sprechen. Nicht immer lässt sich der Gestus in einer Szene so unmittelbar aus der gezeigten Situation ableiten. Häufig sind gestische Gestaltungen überdies ausgesprochen instabil, da sie aufgrund des Geschehens ständig wechseln. Und schließlich gibt es unterschiedliche Arten des Gestus: vorgetäuschte und versteckte Haltungen, Haltungen, die durch die anderen Personen determiniert werden, unveränderliche Haltungen und dauernde Haltungswechsel, was einige begriffliche Unterscheidungen notwendig macht.

1.5 Kleine Gestentypologie

Die Inszenierung des Gestus macht sichtbar, was im Alltag häufig übersehen wird: die mitunter minimalen, aber bedeutsamen Interaktionen zwischen Körper und Sprache, Sprechen und Handeln, individueller Haltung und gesellschaftlicher Situation. Dass diese und andere Wechselwirkungen über den Begriff des Gestus beobachtbar und beschreibbar werden, macht die Stärke des Konzepts aus. Aber die Bandbreite der gestisch relevanten Aspekte kann leicht in eine ungenaue Vagheit umschlagen, wenn nicht bei jeder Verwendung des Begriffs geklärt ist, um welche Ausprägung des Gestus es jeweils geht. Hierfür wäre eine umfassende, von Brecht ausgehende Theorie des Gestus erforderlich, die nach wie vor zu den Desideraten der modernen Theatertheorie gehört. Ohne einer solchen Systematisierung an dieser Stelle vorgreifen zu wollen, möchte ich einige terminologische Unterscheidungen vorschlagen, die erfahrungsgemäß ebenso gute Dienste bei der Beschreibung gestischer Gestaltungen im Text wie bei der praktischen Theaterarbeit leisten:

Haltung und Pose. Diese erste Unterscheidung betrifft eines der ältesten Theatermotive überhaupt: das Spiel mit Sein und Schein. Eine Person gibt vor, anders zu sein, als sie ist, wohlütig statt habgierig, selbstlos statt berechnend, treu statt verlogen, und versucht sich so einen Vorteil zu verschaffen und anderen zu schaden. Die dafür eingesetzte Verstellung verlangt auf der Bühne eine doppelte Maskerade, ein Spiel im Spiel. Der Schauspieler stellt eine Person dar, die ihrerseits in eine fremde Rolle schlüpft. Ermöglicht wird dies durch das Zur-schau-Stellen einer Pose. Die Pose ist also eine Variante des Gestus, bei der eine Person eine vorgetäuschte Haltung einnimmt, um anders zu wirken, als sie im Stück eigentlich ist. Auch in Brechts Theater spielen solche Posen immer wieder eine gewichtige Rolle. Sie müssen vom Leser wie vom Zuschauer als solche erkennbar sein, was im Theater meist leichter fällt als bei der Lektüre. Denn der Schauspieler wird durch seine Spielweise die Fadenscheinigkeit der Pose durchschimmern lassen und die Unehrlichkeit des Heiratsschwindlers oder die falsche Fürsorglichkeit des Erbschleichers vorführen. Der Leser dagegen muss den falschen Zungenschlag des Poseurs aus einzelnen Formulierungen oder aus Widersprüchen im Geschehen erschließen. Gelingt ihm dies, so wird er die Haltung hinter der Pose entdecken, etwa wenn er bemerkt, dass der Chauffeur in der Szene „Das Kreidekreuz“ aus Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* nicht so unbeteiligt und zerstreut-beflissen ist, wie es zunächst den Anschein hat. Seine Unterwürfigkeit ist eine Pose, die dazu dient, seine politische Einstellung zu verbergen und die Aufmerksamkeit des SA-Mannes von sich abzulenken. Der SA-Mann posiert gleichfalls, vor allem vor seiner Verlobten, bei

der er mit markigen Sprüchen seinen rücksichtslosen Egoismus zu kaschieren sucht. Was die Psychologie der Pose angeht, so spielt es keine Rolle, ob die dargestellte Person sich ihrer Verstellung bewusst ist oder nicht, die Grenzen zwischen Täuschung und Selbsttäuschung sind bekanntlich fließend. Das bestätigt etwa der Schlussdialog in der Szene „Die jüdische Frau“, in welchem der Mann eine Offenheit vortäuscht, zu der er gerade nicht fähig ist, während seine Frau, die dieses Spiel durchschaut, aus Liebe zum ihm seine Maskerade nicht zerstört. Liest man allerdings nur die Unterredung der beiden, ohne die vorangegangenen Teile der Szene, also ohne die Monologe der Frau, so kann der gegenteilige Eindruck entstehen: Der Mann macht einen tatkräftigen, offenen und ehrlichen Eindruck, während die Frau zögerlich, unentschlossen und passiv wirkt. Wer welche Pose einnimmt, kann man bei der Lektüre häufig durch das Aufspüren von Widersprüchen erkennen, die das Gesagte umwerten und hinter der Pose die eigentlich Absichten und Gefühle hervortreten lassen. Nicht vergessen werden sollte, dass die schauspielerische Verkörperung nicht mit dem Annehmen einer Pose verwechselt werden darf. Schauspielen heißt nicht posieren, es sei denn das Spiel ironisiert sich selbst, was im Brecht'schen Theater durchaus vorkommt.



Abb. 5: Jede Figur in der Commedia dell'arte hat ihren eigenen Grundgestus. Kupferstich von Jacques Callot (Callot 1622).

Grundhaltung und Reaktionshaltung. In einem Drama kann ein und dieselbe Person unterschiedliche Verhaltensweisen an den Tag legen. In einem Augenblick ist sie freundlich, im nächsten ärgerlich, zu dem einen zuvorkommend, einem anderen gegenüber grob oder herablassend. Ursache dieser momentanen Wechsel sind *Reaktionshaltungen*, die sich mehr oder minder spontan aus der jeweiligen Situation heraus ergeben. Haltungen sind eben keine starren Größen, sie verändern sich laufend mit der Situation, in der sie auftreten. Gleichzeitig können Person und Haltung aber auch eine

sehr stabile Verbindung eingehen, die sich das ganze Stück hindurch nicht verändert. Einen solchen für eine Person charakteristischen Gestus kann man als *Grundhaltung* bezeichnen. Wirkungsvoll inszeniert wird das Verhältnis zwischen Grundhaltung und Reaktionshaltung etwa in der Tradition der *Commedia dell'arte*, bei der die Grundhaltung jeder Figur durch Maske, Bewegungs- und Sprechweise, Status und Charakter genau festgelegt ist, während die Reaktionshaltungen diese Grundhaltung in vielfacher Weise abwandeln, variieren und immer wieder auch ins Grotteske steigern oder zum Schein konterkarieren. Wie wichtig die Realisierung des Grundgestus für die Szenen aus „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ ist, zeigt sich beispielsweise in der Hörspielfassung der Szene „Die jüdische Frau“ des SDR aus dem Jahre 1967 (Brecht Hörspieldition 2012). Hier wirken die Monologe der Frau über weite Strecken seltsam unterkühlt und undramatisch, weil die Schauspielerin zwar die einzelnen Sätze angemessen phrasiert und betont, aber insgesamt nicht spürbar werden lässt, dass hier jemand spricht, der gerade beschlossen hat, alles zu verlassen, was er liebt, und damit seinen Lebensentwurf unwiderruflich aufgibt. Dennoch ist die Grundhaltung nicht prinzipiell bedeutsamer als die spontanen Reaktionshaltungen. Gerade am Anfang der Theater- und Lektürearbeit sollte das Augenmerk den einzelnen Reaktionshaltungen der Personen und nicht deren jeweiliger Grundhaltung gelten. Denn diese ist ja – außer in Typenkomödien – zunächst gar nicht greifbar. Was man dagegen schon beim ersten Lesen einer Szene entdecken kann, sind einzelne Reaktionen und situative Verhaltensweisen, die sich dann nach und nach zu einem Gesamtbild der Person zusammensetzen. Auf der Bühne wie im Leben ergibt sich die Kontinuität einer Person aus den vielen beiläufigen, willentlichen oder unabsichtlichen Gesten, die sie zu dem machen, was sie schließlich gewesen sein wird.

Haltungswechsel. Haltungen können sich so abrupt ändern wie die Situationen, in denen sie auftreten. Viele Szenen auf der Bühne gewinnen ihren Reiz durch solche situativ bedingten Haltungswechsel: An welchem Punkt kann die Tochter den Vater umstimmen und die Verlobung mit dem unsympathischen Bewerber verhindern? Was bewegt den Zauderer schließlich doch noch, zur heroischen Tat zur schreiten? Etc. Weil solche Wendepunkte in der Regel den dramatischen Höhepunkt einer Szene bilden, liefern sie zugleich den entscheidenden Schlüssel für deren dramatische Komposition, was das Aufspüren und Erkennen von Haltungswechseln für die Lese- und Theaterarbeit gleichermaßen bedeutsam macht. Aufschlussreich sind etwa die Haltungswechsel des Ehepaars in der Szene „Der Spitzel“ aus Brechts *Furcht und Elend des dritten Reiches* (vgl. Kapitel 10). Hier wird mit geradezu mikroskopischer Genauigkeit vorgeführt, wie ein selbstbewusstes bürgerliches Elternpaar von einem Augenblick auf den nächsten in eine stetig und unaufhaltsam sich steigernde Panik verfällt, weil es fürchtet, dass ihr eigener Sohn sie bei der Hitlerjugend denunziert haben könnte. An einer bestimmten Stelle der Szene beginnt der Mann ebenso plötzlich wie unvermittelt vor

seiner Frau eine spontane Verteidigungsrede zu improvisieren. Die dramatische Wirkungsweise dieses Moments beruht ganz auf dem abrupten Wechsel der Haltung des Mannes, der unter dem Diktat der Angst bereits seinen eigenen Prozess vorwegnimmt – vor seiner Frau als fiktiver Stellvertreterin der Anklage.

Gestus und Status. Das Spiel mit dem Status bietet ein unerschöpfliches Feld für alle möglichen Arten von Situationskomik. Viele Szenen in Molières Komödien gewinnen ihre dramatische Komik aus immer neuen Variationen unterschiedlicher Statuskonflikte und -kämpfe. Dabei bezieht sich der Begriff *Status* nur auf einen sehr engen Bereich des Gestus, nämlich auf jene Beziehungen zwischen Personen, die von Macht und Hierarchie bestimmt sind. Bei Keith Johnstone finden sich amüsante Beispiele dafür, wie Statuskonflikte im Improvisationstheater zum Ausgangspunkt für kleine Szenen oder ganze Stücke werden können (Johnstone 2000). Für die verschiedenen Formen der Statuskonflikte gilt, wie Johnstone betont, das Prinzip der Wippe: Der Hochstatus des Herrn steigt mit dem zunehmenden Tiefstatus des Dieners und umgekehrt (ebd., 51 ff.). Statusdialoge zielen deshalb prinzipiell darauf ab, den Status des anderen zu senken, um den eigenen zu erhöhen. Voraussetzung für die Gestaltung und Reflexion solcher Statuskämpfe ist die Unterscheidung zwischen *sozialem* und *situativem* Status. Ersterer ist verhältnismäßig stabil, letzterer muss im Dialog immer wieder neu ausgehandelt werden. Daraus resultiert die Komik vieler Komödien, in denen Figuren wie Harlekin aus ihrer Dienerrolle heraus ihre Herren über den Tisch ziehen. Auch in *Furcht und Elend des Dritten Reiches* finden sich Statuskämpfe, offene, wie der zwischen dem Arbeiter und dem SA-Mann im „Kreidekreuz“, und mehr oder weniger versteckte, wie in der Szene „Rechtsfindung“. Dort wird der vom Amtsrichter wie selbstverständlich für sich in Anspruch genommene Hochstatus von dem gesellschaftlich unter ihm stehenden Inspektor in ihrer ersten Unterredung dadurch unterlaufen, dass der Inspektor den Dialog kurzerhand ins Leere laufen lässt. Auf ähnliche Weise versucht der Amtsrichter im Gespräch mit dem Staatsanwalt, seinen Hochstatus durch ostentatives Apfelessen zur Schau zu stellen. Dies verleiht dem Moment besonderes Gewicht, in dem der sich in Sicherheit wähnende Amtsrichter, durch die Worte des Staatsanwalts alarmiert, plötzlich mit dem Obstessen aufhört. Eine kleine Geste genügt, um den Verlust des Hochstatus und damit die vollständige Verwandlung der Situation für das Publikum augenfällig zu machen. Statusbeziehungen und -konflikte sind Schülern aus ihrem Alltag bekannt und können deshalb für die Arbeit mit Dramentexten in Kurzimprovisationen fruchtbar gemacht werden. Improvisierte Mini-Szenen bieten Einstiege in die Untersuchung von Statuskonstellationen im Text und die Analyse der Haltungen einzelner Personen in einer Szene.

Spielhaltung. Die Frage nach der Spielhaltung stellt sich bei der Theaterarbeit von der ersten Probe an, sobald es um die Haltung geht, die der

Schauspieler zu der von ihm verkörperten Rolle einnimmt. Bekanntlich hat Brecht durch die bewusste Inszenierung der Spielhaltung der Schauspieler das Theater revolutioniert. Gefragt war nicht mehr die rückhaltlose Einfühlung in eine Rolle, sondern ihre Gestaltung aus einer bewussten Distanz heraus. Das Spielen wurde damit zu einer Art des Zeigens, die Voraussetzung dafür, dass auch das Publikum Distanz zum Geschehen auf der Bühne aufbauen und dieses kritisch verfolgen konnte. Walter Benjamin weist auf die Notwendigkeit der distanzierten Spielhaltung im Zusammenhang der Pariser Erstaufführung von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* 1938 hin und merkt an, dass es für einen deutschen Schauspieler im Exil kaum zumutbar wäre, einen SS-Mann oder ein Mitglied des Volksgerichtshofes darzustellen („eine Einfühlung in den Mörder seiner Mitkämpfer [wird es] für ihn nicht [...] geben können“, Benjamin 1977b, 538 f.). Und er fügt hinzu:

Einem andern, distanzierenden Modus der Darstellung könnte in solchen Fällen ein neues Recht und vielleicht ein besonderes Gelingen werden. Dieser Modus wäre der epische. (Ebd., 539)

Es fragt sich, ob es parallel dazu einen Modus des Lesens gibt, der das Gelesene vor das innere Auge stellt und zugleich in eine gewisse Distanz bringt. Vielleicht ist ja das inszenierende Lesen, um das es im Folgenden gehen wird, dieser Modus, insofern es den Text nicht einfach nur in eine konkrete Vorstellung überführt (wie man das etwa auch beim Lesen eines Romans tut), sondern auf einer inneren Bühne im Hinblick auf bestimmte theatrale Wirkungen hin arrangiert und in Szene setzt. Wer inszenierend liest, experimentiert immer auch mit dem Text und seinem Wirkungspotential – und hält sich auf diese Weise ihm gegenüber in einer Art epischer Distanz.