

Detken, Anke (2009). *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. (Theatron, Bd. 54)

Eine Monografie zu Regiebemerkungen zu schreiben, ist ein innovatives Unternehmen in der literaturwissenschaftlichen, zumal der germanistischen, Dramenforschung. Als „überfällig“ (385) beschreibt die Verfasserin selbst, Anke Detken im Schlusswort ihre eigene, 2009 veröffentlichte (2005 als Habilitationsschrift an der Universität Göttingen angenommene) Untersuchung zu Regiebemerkungen in Dramentexten aus dem 18. Jahrhundert. Die in dieser Studie behandelten Dramentexte sind vornehmlich deutschsprachige, von den am meisten gefeierten (u. a. Lessing, Lenz, Goethe, Schiller) bis hin zu weniger bekannten bzw. beachteten Autoren und Autorinnen, aber neben den deutschsprachigen wird auch Diderots *Le Père de famille* eine nähere Analyse unterzogen.

Inwiefern ist Detkens Vorhaben nun als innovativ zu bezeichnen? Das hat nicht nur mit dem näheren Gegenstand, den Regiebemerkungen, zu tun. Ihre Methode beschreibt sie als „textanalytisch in historischer Perspektive“ (20), wobei das erste Wort in diesem Kontext besonders auffällt. Sie bemerkt auch zu „neuere[n] Forschungsarbeiten“ in der literaturwissenschaftlichen Dramenforschung, diese „neigen [...] zu Kurzschlüssen zwischen [...] dem Text und der Aufführung“ (162). In der Tat sind solche Kurzschlüsse auf ein seit Jahrzehnten vorherrschendes Paradigma zurückzuführen. Detken selbst spricht diese Problematik in ihrer Einführung an. Wie sie festhält, „kann“ ein theatersemiotischer Ausgangspunkt trotz anderer Verdienste „das Erkenntnisinteresse an den Regiebemerkungen als Text nicht befriedigen“ (21). Die literaturwissenschaftliche Dramenforschung hat sich durch Theaterwissenschaft und Theatersemiotik soweit beeinflussen lassen, dass die Wahrnehmung der Textualität des Dramas in der Forschung beinahe verlorengegangen ist; insofern stellt Detkens Vorgehensweise ein notwendiges und m. E. sehr willkommenes Korrektiv dar.

Die Bühnenpraxis wird aber von Detken keineswegs außer Acht gelassen; vielmehr unterscheidet sie effektiv zwischen Dramentexten (z. B. Goethes *Stella*), in denen die Regiebemerkungen vornehmlich schauspieler- und aufführungsbezogen sind und dann auch im Kontext der zeitgenössischen Bühnenpraxis gelesen werden, und Dramentexten (z. B. Lenz' *Die Soldaten*), in denen die Regiebemerkungen vor allem auf die Rezeption durch Leser ohne Anknüpfung an das Theater ausgerichtet sind. Um die Funktion in den einzelnen Fällen zu beleuchten, werden die Regiebemerkungen auf „Wortwahl, Syntax und Formulierungen“ (27) genauestens analysiert. Die Verfasserin kann in mehreren Fällen auch erzähltheoretische Konzepte und Begriffe sinnvoll einsetzen.

Unabhängig davon, ob die Regiebemerkungen nun primär leser- oder aufführungsbezogen sind, führt die Tatsache, dass Detken die Regiebemerkungen nicht wie andere übersieht, sondern sie *liest* und *analysiert*, zu neuen Interpretationsergebnissen und sogar zur „Um- oder Neubewertung ganzer

Dramentexte“ (40). Das Potenzial von Detkens Verfahren zeigt sich unter anderem deutlich bei der Behandlung von Luise Gottscheds *Herr Witzling*, Caroline Neubers Vor- und Festspielen, Diderots *Le Père de famille*, Goethes *Stella*, Schillers *Maria Stuart* und Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs *Ugolino*. Letzterer Fall ist nicht zuletzt in methodologischer Hinsicht von Interesse, da dort auch die Kategorie der so genannten „impliziten Regiebemerkungen“ verdienstvoll problematisiert wird: Es handelt sich bei ihnen um Hinweise auf Aktionen der Figuren und den Raum, in dem das Stück spielt, in der Figurenrede selbst. Aber wie unterscheidet man eigentlich derartige Aussagen von solchen, in denen die jeweiligen Figuren irren oder schlicht halluzinieren? In *Ugolino* wird die Figurenrede, wenn sie quasi reale kannibalistische Szenen zu behandeln scheint, durch eine spezifische, von Detken beobachtete *explizite* Regiebemerkung tatsächlich direkt widersprochen und ist nicht nur deswegen, entgegen den Auffassungen in der bisherigen Literatur, als „metaphorisch“ (217) bzw. von „Wahnphantasien“ (218) geprägt einzustufen.

Bemerkenswert, was gerade die Umbewertung von einzelnen Dramentexten betrifft, sind auch die Ergebnisse der genaueren Lektüre von Regiebemerkungen in August von Kotzebues Stück *Menschenhaß und Reue*, aus der die Verbindung zum Konzept der „schönen Seele“ beim Schweizer Denker Johann Georg Zimmermann hervorgeht. Die frühere mangelnde Berücksichtigung dieses intertextuellen Verweises ist sicherlich, wie Detken schreibt, darauf zurückzuführen, dass in der Literaturwissenschaft gemeinhin „intertextuelle Verweise [---] bei einem Autor der ‚Effektdramaturgie‘ [---] nicht zu erwarten sind“ (339), am allerwenigsten wohl in einer Regiebemerkung.

Detken korrigiert die Forschung zu Lessings *Miß Sara Sampson*: gerade Sara, als eine Figur, die sich nicht verstellt, hat weniger Regiebemerkungen als andere Figuren nötig; die „natürliche Schauspielkunst“ findet sich, so Detken, überhaupt nicht in den Regiebemerkungen zum Stück (137, 391).

Als in mehreren Hinsichten „innovativ“ wird der Umgang mit Regiebemerkungen bei J. M. R. Lenz beschrieben. Bei ihm sind, so Detken, die expliziten Regiebemerkungen kein „gemeinsame[r] Fluchtpunkt“ (261) sondern können von figuralen Perspektiven geprägt sein, auch subtiler als erwartet, so wenn der in den *Soldaten* bereits eingeführte „Lehnstuhl“ plötzlich „Sorgstuhl“ genannt wird, was dann die Stimmungslage einer Figur widerspiegelt (252). Detken hebt hervor, wie gerade bei Lenz Vorformen der metaphorisch geprägten Regiebemerkungen in Dramen um die Jahrhundertwende 1900 zu identifizieren sind und wie bei ihm „der Textstatus im Vordergrund“ (393) steht.

Im Zusammenhang mit ihrer genauen Lektüre der Regiebemerkungen in Schillers *Maria Stuart* hebt Detken die Unterschiede in den Bemerkungen zu Maria und denen zu Elisabeth hervor: durch die wiederholte Erwähnung von Elisabeths prüfenden Blicken wird diese, im Unterschied zu Maria, weitgehend als eine kalte Beobachterin ohne näheren körperlichen Kontakt zu anderen Gestalten gezeichnet (350ff). Dies wird ergänzt durch die Anmerkung, dass die Formulierung der Regiebemerkung an einer entscheidenden Stelle auch eine

gerade davor, in der Figurenrede Marias gegebene Charakteristik von Elisabeth zu widerspiegeln scheint (358); damit gibt Detken eines von mehreren Beispielen aus Dramen des 18. Jahrhundert für das manchmal intrikate Zusammenspiel zwischen Figurenrede und Regiebemerkungen. Aus einem generellen Blickwinkel erinnert Detken daran, dass Regiebemerkungen auch die „Figurenkonzeptionen“ (380) in hohem Maße mitgestalten und überhaupt „für die Bedeutungsgenerierung“ in einem Dramentext „konstitutiv“ (386) sind.

Ein übergreifendes Ergebnis, das vielleicht überraschend klingt, besteht im Zusammenhang zwischen dem Primat des Lesens und dem Umfang bzw. der Anzahl der Regiebemerkungen. Entgegen früheren Auffassungen stellt Detken fest: „Regiebemerkungen nehmen mit dem Lesen zu, nicht etwa mit einer neuen, gestenreicheren Bühnenpraxis. Sie können also als narratives Element verstanden werden, das differenzierte Informationen vermittelt.“ (393)

Einer eingangs vorgestellten These entsprechend, kann die Verfasserin auch eindeutig zwischen verschiedenen Arten von Regiebemerkungen eine Grenzlinie ziehen: „das Lektüreergebnis“ (266) unterscheidet sich danach, ob „eine Theatersituation“ hervorgerufen oder die Fiktion der Handlungsebene im Vordergrund steht und dann sogar auch sprachliche Annäherungen zwischen Figurenrede und Regiebemerkungen vorkommen (266). Gerade hier (wie mehrmals) korrigiert Detken auch die auffallend undifferenzierten (und uninteressierten) Betrachtungen des Fiktionstheoretikers Frank Zipfel zur Fiktion im Drama. Auch Searles Idee von den Regiebemerkungen als definitionsmäßig „direktiven“ Sprachhandlungen wird in der Untersuchung zurückgewiesen. Die Wahl der Art der Regiebemerkungen hängt, wie Detken ebenfalls auslegt, häufig mit dem „mediale[n] Kontext“ (390) oder, anders ausgedrückt, der „fehlende[n] bzw. vorhandene[n] Theaterpraxis“ (304) der jeweiligen Autoren und Autorinnen zusammen.

Aus dramenhistorischer Sicht erreicht die Verfasserin eher erwartete Ergebnisse: in der klassischen Tragödie werden die Regiebemerkungen auf ein Minimum begrenzt, während sie im bürgerlichen Trauerspiel und im Rührstück häufiger vorkommen. Notiert wird dagegen, dass Friedrich Schiller noch als Klassiker am Wert und Umfang der Regiebemerkungen festhält (382). Darüber hinaus kann Detken feststellen, dass die Lektüre von Dramentexten im 18. Jahrhundert unter anderem durch Gottscheds *Deutsche Schaubühne* zugenommen hat und dass man das deutschsprachige 18. Jahrhundert nicht nur als „Theaterjahrhundert“ sondern auch als „Dramenjahrhundert“ bezeichnen müsste (394). Prinzipiell sehr wichtig ist auch die Feststellung, dass die Lektüre von Dramen „nicht als unangemessene Rezeptionsweise“ eingestuft werden sollte, dass Regiebemerkungen bereits im 18. Jahrhundert „häufig in die Erzählfiktion eingebunden“ (394) werden und Leser dabei impliziert sind, die weder Schauspieler noch Spielleiter sind.

Ein paar Randanmerkungen: In einigen Detailinterpretationen (z. B. der des Kursivdrucks in der Figurenrede in *Ugolino*, 213) ist Detkens Deutung nicht immer die am meisten plausible. Bei der Schlusszene des Erstdrucks von

Goethes *Stella* ist ihrer Interpretation Recht zu geben, doch einen „Männertraum“ (284) könnte diese Szene immer noch auf einer anderen Ebene als der rein figuralen darstellen. Detkens Polemik gegen die feministische Literaturforschung wird übrigens häufig aufgenommen. Im Kapitel zu Diderot hätte sich die Verfasserin dafür entscheiden müssen, ob und wenn ja, in welcher Reihenfolge das französische Original und verschiedene Übersetzungen ins Deutsche wiedergegeben werden sollten; zumal in der Analyse häufig auf präzise Formulierungen Bezug genommen wird, hätte Detken m. E. durchgängig dem Original den Vorzug geben sollen.

Durch den Terminus „Regiebemerkung“ hat sich Detken von Roman Ingardens bekannter Unterscheidung zwischen „Haupttext“ und „Nebentext“ und den damit zusammenhängenden Problemen einer unglücklichen Hierarchie distanzieren können. Ganz gelungen ist Detkens Wahl aber wiederum auch nicht: Selbstverständlich führt das Wort „Regiebemerkungen“ noch stärker als Ingardens Termini die Gedanken auf den „Theaterwert“ (2) und nicht auf die bei Detken sonst fokussierte Textualität. Außerdem ist es aus Gründen, die Detken selbst vorlegt, „anachronistisch“ (8) in Bezug auf das 18. Jahrhundert, als der Berufsregisseur noch eine unbekannte Erscheinung war. Detken behandelt auch sinnvollerweise Sprecherbezeichnungen (Angaben der Namen des Sprechenden vor der jeweiligen Replik; zu dieser Erscheinung macht Detken etliche sehr aufschlussreiche Beobachtungen), doch die begriffliche Beziehung dieser zu den eigentlichen Regiebemerkungen bleibt unklar. Hier haben Termini wie die von Ingarden ihren Vorteil.

Insgesamt ist aber Anke Detkens Untersuchung, wenn auch oder gerade weil sie als „überfällig“ gelten darf, ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Dramenforschung von sehr großer Bedeutung. Diese Bedeutung geht über die Forschung zum Drama des 18. Jahrhunderts weit hinaus. Hoffentlich wird Detkens Buch auch künftig als einer der ersten Schritte in Richtung einer Dramenforschung betrachtet werden, die deutlicher zwischen Text und Aufführung differenziert, die auch die unterschiedlichen Funktionen von verschiedenen Dramentexten stärker beachtet, und die letztendlich Dramentexte einschließlich ihrer Regiebemerkungen als die sprachlichen, literarischen und textuellen Phänomene, die sie sind, stärker wahrzunehmen vermag.

*Esbjörn Nyström*