THE FUNCTIONS OF THE STAGE DIRECTIONS IN THE DRAMATIC TEXT FROM THE PERSPECTIVE OF PHILOLOGY AND THEATRE STUDIES. A COMPARATIVE[1]

Dragoș Carasevici, Assist., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Considered to be that information which is not included in the retorts of a dramatic text and which refers to the staging of the latter, the stage directions are discussed both in Philology and Theatre Studies. The most recent theories do not approach these directions only as a means of communication between the author and the reader/interpreter and consider them the real text of a play, the retorts of the characters being seen as "quotes". Despite these theories, the textual stage directions seldom play an important role in the staging of a play, a fact confirmed by most theatre practitioners. However, they are essential for the reconstruction of the author's stage image, an image that represents the center of the philological stage-oriented analyses or, the other way round, the center of the text-oriented analyses in Theatre Studies.

Keywords: stage directions, dramatic text, stage image, Philology, Theatre Studies.

Als Bühnenanweisungen innerhalb eines Dramentextes (meist auch Regieanweisungen genannt) werden allgemein alle Angaben außerhalb des Sprechtextes betrachtet, die sich auf die Bühnenrealisierung des Dramas beziehen. Auch wenn diese kurze Definition stimmen kann, lässt sie die wichtige Frage nach dem genauen Inhalt und der Gestalt der Regieanweisungen unbeantwortet. Mit seiner Definition versucht Gero von Wilpert diesen Aspekt zu erklären. Er bestimmt Bühnenanweisungen, wie folgt:

> [...] die in den Sprechtext eines Dramas eingeschobenen szenischen Bemerkungen des Dichters über Bühnenbild und Ausstattung, Kleidung, Sprechweise und Gesten der Schauspieler, deren Auf- und Abtreten und dessen Art, Richtung und Tempo, ferner evtl. akustische Effekte, Musik usw., nur für den Darsteller, Regisseur und Kapellmeister gedacht und im Druck meist durch Klammern, kleinere oder Kursiv-Schrift abgesetzt.[2]

Obwohl wir auch dieser Definition zustimmen, könnte sie, zum Beispiel aus dem Gesichtspunkt der von Anne Ubersfeld entwickelten Theatertheorie, als restriktiv betrachtet werden. Die französische Theaterwissenschaftlerin schlägt den Begriff „didascalie"[3] vor: „Wir erinnern, daß die Didaskalien nicht nur die Bühnenanweisungen im ursprünglichen Sinne beinhalten, sondern auch die Namen der Figuren; also kurzum alles, was im geschriebenen Text steht und nicht unbedingt von den Figuren gesagt werden muß."[4]

[1] This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.
[2] Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979, S. 116.
[3] Deutsch 'Didaskalie'(Griechisch 'didascalia').
[4] In: Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2003, S. 77.

BDD-V646 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:29 UTC)

Die „Didaskalien" sollten aber nicht als unmittelbare Alternative zu den Bühnenanweisungen verstanden werden – wie das sehr oft der Fall in der Literatur- oder Theaterwissenschaft ist[5] – sondern eher zum Ingardschen Begriff „Nebentext", der ein viel breiteres Feld von Dramentextkomponenten als die eigentlichen Regieanweisungen umfasst:

> Vor allem ist es auffallend, daß in einem ‚geschriebenen' Drama zwei verschiedene Texte nebeneinanderlaufen: einerseits der Nebentext, d.h. Angaben darüber, wo, in welcher Zeit usw. sich die betreffende dargestellte Geschichte abspielt, wer gerade spricht und eventuell auch, was er momentan tut usw.; andererseits der Haupttext selbst. Der letztere besteht ausschließlich aus Sätzen, die von den dargestellten Personen ‚wirklich' ausgesprochen sind.[6]

Der Haupttext umfasst also alle gesprochenen Darstellungsmittel (d.h. Dialog und Monolog) und der Nebentext alles, was im Haupttext nicht enthalten ist: „[...] Dramentitel, Epigraphe, Widmungsschriften und Vorwörter, Personenverzeichnis, Akt- und Szenenmarkierung, Bühnenanweisungen zur Szenerie und Aktion und die Markierung des jeweiligen Sprechers einer Replik."[7]

Elke Platz-Waury unterscheidet zwischen zwei wichtigen Funktionen des Nebentextes und folglich zwischen zwei verschiedenen Gruppen von Komponenten, die den Nebentext zusammensetzen: Einerseits gibt der Autor Hinweise in Bezug auf die Deutung[8] seines Werks (Titel, Vorwort, Widmungsschrift usw.), andererseits weist er auf die Art der Bühnenrealisierung hin (Angaben zu Auftritten oder Abgängen, zum Bühnenbild, zur Gestik, Mimik und Bewegung der Schauspieler usw.)[9]. Wie Gundel Westphal behauptet, entsprechen die Bühnenanweisungen ausschließlich der zweiten dieser beiden Gruppen:

> [...] Titel, Angaben über Personen [Personenverzeichnis], Gattung und Zahl der Akte zählen nicht zu den Regieanweisungen. Sie dienen hauptsächlich zur Orientierung des Publikums und erfüllen eine mehr äußerliche, formale Funktion. Für den Spielverlauf und das Verständnis der Handlung sind sie weniger wichtig. Ihre Bindung an das Drama ist verhältnismäßig lose, und auch ihr Fehlen oder ihre Änderung beeinflußt das Drama nicht.[10]

---

[5] Patrice Pavis stellt eine ziemlich verwirrende Äquivalenz her zwischen 'didascalies' und 'indications scéniques': "Le terme d'indication scénique, plus fréquent aujourd'hui, paraît plus propre à décrire le rôle métalinguistique de ce texte secondaire [les didascalies]." (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1996, S. 92).

[6] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1965, S. 220.

[7] Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1977, S. 35.

[8] Auch in Bezug auf die Strukturierung seines Werks (Akt- und Szenenmarkierung usw.) gibt der Autor Hinweise.

[9] Elke Platz-Waury, *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen 1980, S. 28.

[10] Gundel Westphal, *Das Verhältnis von Sprechtext und Regieanweisung bei Frisch, Dürrenmatt, Ionesco und Beckett*, Würzburg 1964, S. 9.

BDD-V646 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:29 UTC)

Auch wenn wir mit der zweiten Hälfte dieser Aussage nicht einverstanden sein können[11], glauben wir, dass seine erste Hälfte die eigentlichen Regieanweisungen von den anderen Komponenten des Nebentextes doch sinnvoll abgrenzt. Westphal fügt hinzu: „Nicht dazu gehören indirekte Hinweise [zur Bühnenrealisierung], die zwar einen bestimmten Ausdruck fordern, aber aus dem Dialog selbst hervorgehen".[12] Diese Kategorie von ‚indirekten Hinweisen' bezeichnet Manfred Pfister als ‚implizite Inszenierungsanweisungen im Haupttext'[13]: „Die Performativität der dramatischen Rede gewährleistet die Konstituierung der Sprechsituation im Sprechakt und liefert somit implizit immer schon Inszenierungssignale mit."[14] Dazu gibt Pfister ein Beispiel aus Tschechows *Kirschgarten*:

> LOPACHIN: Was ist mit dir, Dunjascha?...
>
> DUNJASCHA: Die Hände zittern. Ich fall' noch in Ohnmacht.
>
> LOPACHIN: Du bist zu empfindlich, Dunjascha. Und du kleidest dich auch wie ein Fräulein, und auch die Frisur ist so. [...][15]

Was die expliziten Bühnenanweisungen angeht, d.h. die, die im Drama textuell anwesend sind, bleiben noch die Fragen nach ihrem Umfang und nach ihrer Realisierbarkeit (auf der Bühne) offen. Einige Dramatiker (beginnend mit G.B. Shaw, August Strindberg und Gerhart Hauptmann) nähern die Regieanweisungen dem Bereich der epischen Darstellung an:

> The Wingfield apartment is in the rear of the building, one of those vast hive-like conglomerations of cellular living-units that flower as warty growths in overcrowded urban centres of low-middle-class population and are symptomatic of the impulse of this largest and fundamentally enslaved section of American society to avoid fluidity and differentiation and to exist and function as one interfused mass of automatism. The apartment faces an alley and is entered by a fire-escape, a structure whose name is a touch of accidental poetic truth, for all of these huge buildings are always burning with the slow and implacable fires of human desperation...[16]

Ein solches Beispiel widerspricht Aussagen wie denen von Theodor A. Meyer oder Jens Soltau, die den Bühnenanweisungen jeden ästhetischen Eigenwert absprechen: „Theaterbemerkungen sind keine Bestandteile der Dichtung, und auch wo sie sehr ausführlich

---

[11] Die Änderung eines Dramentitels bedeutet die Änderung des Erwartungshorizonts des Lesers/Zuschauers und viele Dramatiker spielen mit diesem Erwartungshorizont; Westphal erkennt selber weiter unten im Text: "Manchmal sind Titel und Stück allerdings auch so eng verbunden, daß allein durch das Verhältnis von Titel und Stück eine besondere Spannung entsteht. *La cantatrice chauve*, wie Ionesco sein erstes absurdes Stück nennt, tritt in dem ganzen 'Antistück' nicht auf. So wird die Erwartung des Publikums getäuscht und die ganze Absurdität des Stückes spiegelt sich schon in seinem Verhältnis zum Titel" (wie Anm. 10).

[12] Ebd., S. 9.

[13] Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1977, S. 37.

[14] Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1977, S. 37.

[15] Ebd., S. 37.

[16] Tennessee Williams, *The Glass Menagerie* zitiert nach: Elke Platz-Waury, *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen 1980, S. 31.

BDD-V646 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:29 UTC)

sind, ganz ohne dichterische Form und Abzweckung als praktische Anweisung gehalten“[17]. Oder: „Regiebemerkungen haben neben dem dialogischen Text keinen ästhetischen, keinen sprachlichen Eigenwert. Sie haben ihn auch nie gehabt.“[18]

In der neueren Literatur- und Theaterwissenschaft wurde die Frage nach dem ästhetischen Eigenwert der Bühnenanweisungen schon beantwortet; sie werden nicht mehr nur als ein bloßes Verständigungsmittel zwischen Autor und Leser/Interpret gesehen. Im Gegenteil: Neuere Theorien scheinen den so genannten Nebentext als den eigentlichen ‚Text‘ des Dramas zu bezeichnen, wobei der Haupttext als ‚Zitat‘ betrachtet wird:

> Die Buchform des Dramas [...] enthält, in Form der sogenannten Bühnenanweisungen, Textteile, die der Bühnenform fehlen und die die Literaturwissenschaft, offenbar als Nebentexte eingestuft hat – als Nebentexte, obwohl sie, in der Hierarchie der Sprachstufen, den auf der Bühne zu hörenden Dialogen, dem Haupttext im Sprachgebrauch der Literaturwissenschaft, übergeordnet sind. Übergeordnet aber sind die Bühnenanweisungen den Figurenreden insofern, als sie diese einrahmen und zitieren.[19]

Diese Betrachtungsweise sollte allerdings nicht für sehr innovativ gehalten werden. Ebenso wie die Begriffe „Haupttext“ und „Nebentext“ stammt in der Tat auch sie aus der Ingardschen Dramentheorie: „Durch die Angabe der jeweilig sprechenden Person gewinnen die zum Haupttext gehörenden Sätze gewissermaßen ein ‚Anführungszeichen‘“.[20]

In seiner grundlegenden Studie zur Theorie des Dramas identifiziert Manfred Pfister spezifische ästhetische Merkmale, durch die sich das Drama von anderen Textgattungen unterscheidet, und bestimmt den Dramentext als „plurimediale Darstellungsform“[21]. Diese Definition führt zu einer Gleichsetzung von Drama und Aufführung, die Pfister auch als „Werkeinheit“[22] bezeichnet: Erst in der Aufführung erreicht das Drama den Werk-Status[23]; wobei er allerdings zwei Schichten in dieser Werkeinheit differenziert: die literarische Textschicht und die Schicht der szenischen Realisation. Dieser Unterschied wird später von Roland Harweg übernommen und weiter verdeutlicht:

> Dramen sind fiktionale Texte, die bekanntlich zwei verschiedene Existenzformen aufweisen, diejenige, in der sie in Büchern, und diejenige, in der sie auf der Bühne begegnen. Ich bezeichne die erstere als ihre Buchform und die letztere als ihre Bühnenform. [...] Diese sind also, alles in allem, zwei genuine und gleichrangige Existenzformen der Gattung Drama.[24]

---

[17] Theodor A. Meyer zitiert nach: Birgit Kirschstein-Gamber, *Untersuchungen zu Text und Realisierung der Regieanweisung im Drama Anton Pavlovič Čechovs*, Altendorf 1979, S. 5.
[18] Jens Soltau zitiert nach: Gundel Westphal, Das *Verhältnis von Sprechtext und Regieanweisung bei Frisch, Dürrenmatt, Ionesco und Beckett*, Würzburg 1964, S. 11.
[19] Roland Harweg, *Situation und Text im Drama*, Heidelberg 2001, S. 1.
[20] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1965, S. 220.
[21] Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1977, S. 25.
[22] Ebd., S. 25.
[23] Vgl. Anne Ubersfelds Theorie der Unvollständigkeit des Theatertextes in Ch. Balme/Klaus Lazarowicz (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 394-400.
[24] Roland Harweg, *Situation und Text im Drama*, Heidelberg 2001, S. 1-2.

BDD-V646 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:29 UTC)

Die Frage, die uns hier interessiert, ist, wo sich die Bühnenanweisungen in diesem ‚Schema' der dramatischen „Werkeinheit" befinden, und welche Rolle sie in diesem Zusammenhang spielen. Textuell gehören sie zur Buchform, aber metatextuell, könnten wir behaupten, gehören sie zur Bühnenform des Dramas. Aus dieser Ambivalenz resultiert auch der unklare Status der Bühnenanweisungen innerhalb des dramatischen Werks, so wie auch Patrice Pavis behauptet:

> Le statut des indications scéniques est, on le voit, toujours ambigu et incomplet: l'indication scénique n'est pas un genre autonome, une écriture homogène, elle est un texte d'appui pour le texte des dialogues, ce qui supplée, souvent difficilement, à l'acte pragmatique de l'énonciation du texte. [...] C'est la dramaturgie qui les impose (en fonction d'une tradition de jeu, d'un code du vraisemblable et de la bienséance); mais, inversement, elles imposent un certain type de dramaturgie, en rapport avec la situation et le déroulement du texte. De la sorte, elles constituent toujours un intermédiaire entre le texte et la scène [...].[25]

So identifiziert Pavis die allgemein anerkannte Funktion der Regieanweisungen: Vermittler oder, genauer gesagt, Transitfaktor zwischen der Buch- und der Bühnenform des Dramas. Diese Funktion ist am besten aus zwei verschiedenen Perspektiven zu besprechen: aus dem Gesichtspunkt der Literaturwissenschaft und aus dem der Theaterwissenschaft.

Wir haben behauptet, dass die Buchform des Dramas im Zentrum der literaturwissenschaftlichen Dramenforschung steht. Eine Betrachtung der Funktionen der Bühnenanweisungen aus einer restriktiven Perspektive der Literaturwissenschaft sollte folglich nur die Funktionen im Auge behalten, die ausschließlich textuell bleiben, also keinen Bezug zur Bühnenrealisierung des Stückes aufweisen, was natürlich unmöglich scheint, denn eine Bühnenanweisung kann nur in Verbindung mit einer potentiellen Bühnenrealisierung funktionieren, worauf bereits ihre Bezeichnung hinweist.

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

> Die Buchform ist nicht nur die umfangreichere der beiden Existenzformen des Dramas, sondern auch diejenige, die [...] den fiktionalen Erzähltexten näher steht oder andersherum gesagt: der diese näher stehen. Dies aber tun sie insofern, als sie die Figurenreden, die sie enthalten – und die meisten Erzähltexte enthalten ja Figurenreden –, nicht, wie die Bühnenform des Dramas, unmittelbar, sondern, genauso wie die Buchform des Dramas, eingebettet und zitiert darbieten. In der Buchform des Dramas entsprechen damit den zitierten Figurenreden der fiktionalen Erzählungen die sogenannten Haupttexte und der einbettenden und zitierenden Erzählerrede die [...] Bühnenanweisungen und Sprechernennungen, die sogenannten Nebentexte.[26]

[25] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1996, S. 173.
[26] Roland Harweg, *Situation und Text im Drama*, Heidelberg 2001, S. 4-5.

BDD-V646 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:29 UTC)

Hier stellt sich natürlich die Frage, ob diese Nebentexte nicht ein Äquivalent für die Instanz des fiktiven Erzählers der epischen Texte, oder, wenn wir Isers Begrifflichkeit übernehmen, ein Äquivalent für die Stimme des „impliziten Autors“[27] sind.

Auch Gero von Wilpert erkennt den Wert der Regieanweisungen als in einem dramatischen Text einzig möglichen Träger einer „Stimme des Autors“[28]. Wilpert bezieht sich aber nicht nur auf die Fiktionalitätsebene des Dramas:

> Die Regieanweisungen spiegeln die Auffassung des Dichters von der Darstellungsart, die er, gewissermaßen sein erster eigener Regisseur, für sein Stück angewandt wissen will, und sind aufschlußreich für sein Verhältnis zur Bühne [...].[29]

Mit anderen Worten ist die Literaturwissenschaft, mit Ausnahme der Untersuchungen auf dem Niveau der Fiktionalität des Dramas, an den Bühnenanweisungen nur insofern interessiert, als sie es nützlich findet, auf das Feld der so genannten ‚Vorinszenierung‘ („pré-mise en scène“[30]) *vor*zutreten, um dort Informationen zur Bühnenvorstellung des Dramatikers zu sammeln.

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

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

> Plutôt que de rechercher dans le texte et sa pré-mise en scène la source et la caution d’une « bonne et unique » mise en scène – position qui revient à fétichiser le texte et à en faire le garant d’une soi-disant bonne mise en scène – il est préferable d’essayer sur le texte plusieurs options scéniques et de constater quelle lecture ou relecture du texte s’ensuivent. Ce n’est pas le texte qui tolère telle mise en scène plutôt que telle autre [...].[31]

---

[27] Den Begriff “impliziter Autor” entwickelt Wolfgang Iser als Teil des Kommunikationspaares “impliziter Autor – impliziter Leser” im Rahmen seines Konzepts der “Appellstruktur des Textes”, das einen wichtigen Fortschritt in der literarischen Rezeptionsästhetik markierte (siehe Wolfgang Iser, *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970).

[28] Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979, S. 116.

[29] Ebd., S. 116.

[30] Patrice Pavis definiert die „pré-mise en scène“ als „hypothèse selon laquelle le texte dramaturgique contiendrait déjà, plus ou moins explicitement, des indications pour la réalisation de sa mise en scène ‚optimale‘“ (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1996, S. 269).

[31] Ebd., S. 270.

BDD-V646 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:29 UTC)

Die Buchform und die Bühnenform haben immer das gemeinsam, was Anne Ubersfeld „dramatischen Kode“ nennt, d.h. den vom Autor vorgesehenen Kanal, der die Sendung der dramatischen Botschaft ermöglicht. Dieser Kode sollte aber im Hinblick auf die jeweilige Epoche betrachtet werden, in der der Text geschrieben wurde:

> Text und Aufführung haben zu jedem Zeitpunkt (selbst dem der Schöpfung) den Kode gemeinsam, der ihnen die Kommunikation gestattet; verschwindet dieser Kode, muß der Praktiker einen neuen Kode entwickeln, muß aber auch im Text selbst die Elemente finden, mit denen er diesen neuen Kode rechtfertigen kann.[32]

Die Aufgabe des Regisseurs und seines Teams wäre also, den Dramentext für jedes neue Publikum zu dekodieren oder neu zu kodieren. Diese Interpretation des Dramentextes, die als Ergebnis die Darstellung auf der Bühne hat, bezeichnet Patrice Pavis als „Metatext der Inszenierung“[33]. Der Metatext der Inszenierung befindet sich in einer ständigen dialektischen Beziehung zum „Metatext der Zuschauer“[34] (ihre eigene Interpretation des Dramentextes), aber auch zum Originaltext des Autors.

Was das Verhältnis zwischen den Bühnenanweisungen des Dramentextes und dem Metatext der Inszenierung angeht, unterscheidet Pavis zwischen zwei möglichen Betrachtungsweisen der Regisseure (und der Bühnenpraktiker im Allgemeinen); die erste habe als Ergebnis ein Übereinanderlegen des Metatextes der Regieanweisungen (d.h. des Autors) und des Metatextes der Inszenierung[35]:

> On considère les indications scéniques comme partie essentielle de l’ensemble texte + indications et on fait d’elles un métatexte qui surdétermine le texte des comédiens et a priorité sur lui. On se montre alors « fidèle » à l’auteur en les respectant dans la mise en scène et en leur subordonnant l’interprétation de la pièce [...]. Les indications scéniques sont ainsi assimilées à des indications de mise en scène [...].[36]

Die zweite Betrachtungsweise habe als Ergebnis die totale (oder partielle) künstlerische Freiheit der Bühnenpraktiker und folglich eine gewisse Selbstständigkeit des Metatextes der Inszenierung:

> Mais inversement, lorsqu’on conteste le caractère primordial et métatextuel des indications scéniques, on peut soit les ignorer, soit faire le contraire de ce qu’elles proposent. La mise en scène y gagne souvent en invention, et l’éclairage nouveau du texte compense aisément la « trahison » d’une certaine « fidélité » – d’ailleurs illusoire – à l’auteur et à une tradition théâtrale. [...] Le metteur en scène devient le

[32] Anne Ubersfeld, *Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne* in Ch. Balme/Klaus Lazarowicz (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 399.
[33] Patrice Pavis, *Der Metatext der Inszenierung* in Christopher Balme/Klaus Lazarowicz (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 349-354.
[34] Ebd., S.351.
[35] Unserer Meinung nach wäre ein hundertprozentiges Übereinanderlegen dieser zwei Metatexte in der Bühnenpraxis jedoch nicht möglich.
[36] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1996, S. 173.

BDD-V646 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:29 UTC)

> commentateur du texte et des indications scéniques; il est le seul dépositaire du métalangage critique de l'oeuvre. Ce qui n'est pas toujours pour plaire aux auteurs – et on les comprend![37]

Dass die Bühnenanweisungen selten eine entscheidende Rolle in der Realisierung einer Inszenierung spielen, wird von den meisten Praktikern bestätigt. Sie sind aber wesentlich in der Rekonstruktion der Bühnenvorstellung des Autors, der so genannten‚Vorinszenierung' („pré-mise en scène"[38]), die sich auf eine „virtualité scénique connotée dans le texte"[39] stützt und im Zentrum der bühnenorientierten literaturwissenschaftlichen und der textorientierten theaterwissenschaftlichen Analysen steht.

Bibliographie

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2003
Balme, Christopher/Lazarowicz, Klaus (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991
Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters* (Band 1-3), Tübingen 1988
Harweg, Roland, *Situation und Text im Drama*, Heidelberg 2001
Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1965
Kirschstein-Gamber, Birgit, *Untersuchungen zu Text und Realisierung der Regieanweisung im Drama Anton Pavlovič Čechovs*, Altendorf 1979
Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1996
Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977
Platz-Waury, Elke, *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen 1980
Thillmann, Marie-Theres, *Der dramatische Zweittext. Zur Funktion der Regieanweisung im absurden Theater Frankreichs*, Münster 1992
Westphal, Gundel, Das *Verhältnis von Sprechtext und Regieanweisung bei Frisch, Dürrenmatt, Ionesco und Beckett*, Würzburg 1964
Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979

[37] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1996, S. 173.
[38] Vgl. Anm. 30.
[39] A. Serpieri zitiert nach: Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1996, S. 269.

BDD-V646 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:29 UTC)