

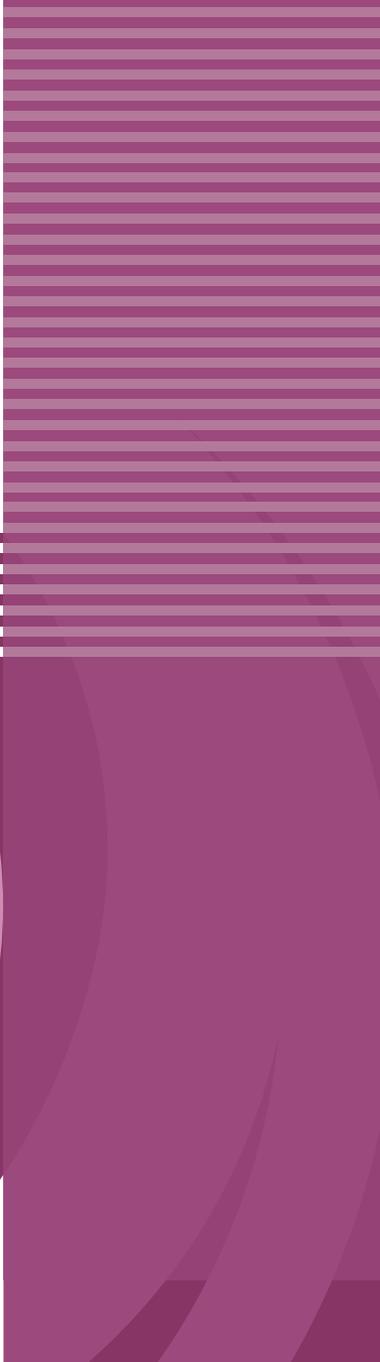
ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS



UNIVERSITY
OF OSTRAVA

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 21/2017



Recenzní rada/

Rezensionsrat:

Doc. Mgr. Hana Bergerová, Dr. (Univerzita J. E. Purkyně v Ústí n. L.)
Doc. Mgr. Renata Cornejo, Ph.D. (Univerzita J. E. Purkyně v Ústí n. L.)
Univ.-Prof. Dr. Peter Ernst (Universität Wien)
Prof. PhDr. Ingeborg Fialová, Dr. (Univerzita Palackého v Olomouci)
Dr. Renate Fienhold (Universität Erfurt)
Univ.-Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder (Universität Wien)
Doc. PhDr. Jiřina Malá, CSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Dr hab. Anna Mańko-Matysiak (Uniwersytet Wrocławski)
Mgr. Martin Mostýn, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Doc. PhDr. Karsten Rinas, Dr. (Univerzita Palackého v Olomouci)
Prof. Dr. Johannes Schwitalla (Universität Würzburg)
Doc. PhDr. František Štícha, CSc. (Ústav pro jazyk český AV ČR)
Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D. (Slezská univerzita v Opavě)
Doc. PhDr. Marie Vachková, Ph.D. (Univerzita Karlova v Praze)
Doc. et doc. Mgr. Iveta Zlá, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Prof. PhDr. Iva Zündorf, Ph.D. (Masarykova univerzita v Brně)

Vědecká redakce/

Wissenschaftliche Redaktion:

Dr. Horst Ehrhardt (Universität Erfurt)
Prof. Dr. Mechthild Habermann (Universität Erlangen/Nürnberg)
Prof. Dr. hab. Marek Hałub (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Wolf Peter Klein (Universität Würzburg)
Prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr. (Ostravská univerzita)
Prof. Dr. DDDDr. h. c. Norbert Richard Wolf (Universität Würzburg)
Doc. PhDr. Pavla Zajícová, Ph.D. (Ostravská univerzita)

Výkonná redakce/

Verantwortliche Redakteure:

Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr.
Prof. Dr. DDDDr. h. c. Norbert Richard Wolf

Technická redakce/

Technische Redaktion:

Mgr. Martin Mostýn, Ph.D.
Kamila Brychtová

Obálka/Umschlag: Mgr. Tomáš Rucki

Časopis je zařazen do mezinárodních databází ERIH Plus a EBSCO.

Die Zeitschrift ist in den internationalen Datenbanken ERIH Plus und EBSCO registriert.

The journal is included on the international databases ERIH Plus and EBSCO.

© Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2017

Reg. č. MK ČR E 18718

ISSN 1803-408X

**ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS**



**UNIVERSITY
OF OSTRAVA**

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 21/2017

Groteske und Absurdität vs. Sentimentalität: Zu unterschiedlichen emotionalen Phänomenen im Dramentext und Drehbuch des ‚Besuchs der alten Dame‘

Marek GAJDA

Abstract

The Grotesque and Absurdity vs. Sentimentality: Different Emotional Phenomena in the Theatre Script and the Screenplay of *Besuch der alten Dame*

This paper compares Friedrich Dürrenmatt's drama script titled *Besuch der alten Dame* (The Visit, 1956) with the screenplay of the same name by Susanne Beck and Thomas Eifler (2008) with regard to emotionality in language. Due to the fact that the paper cannot focus on all aspects of emotionality, just one significant phenomenon will be addressed, namely certain features found in Dürrenmatt's text which are mostly lost in the screenplay and vice versa. The main focus is on the grotesque and absurdity on the one hand, and the text's closeness to reality and sentimentality on the other. The differences are illustrated using extracts from two selected scenes – the so-called Konradsweilerwald scene and the final scene. From the viewpoint of methodology, the linguistic text analysis of emotions will be used. Within the analysis, expression of emotions, description of emotions and evocation of emotions will be distinguished.¹

Keywords: Friedrich Dürrenmatt, Besuch der alten Dame (The Visit), drama, screenplay, emotionality

1. Einleitung zu den Texten

Untersucht werden zum einen der Dramentext zu Friedrich Dürrenmatts ‚Besuch der alten Dame‘ aus dem Jahre 1956 und zum anderen das Drehbuch zu einer gleichnamigen Gegenwartsverfilmung aus dem Jahre 2008, das von S. Beck und T. Eifler verfasst worden ist.

Der erste wichtige Unterschied zwischen den beiden Texten allgemein findet sich in ihrer Gestaltung: Während die Grundform des Dramentextes der dramatische Dialog ist, der an bestimmten Stellen durch sog. Bühnenanweisungen ergänzt wird, handelt es sich im Fall des Drehbuchs um die „schriftliche Fixierung der Ideen, technischen Anweisungen und Dialoge“ (Monaco/Bock 2011:73). Obwohl auch hier natürlich die Dialoge den Kern bilden, spielen die Beschreibungen der weiteren Aspekte, insbesondere der Handlung, der Personen oder des Settings, eine bedeutendere Rolle als im Drama (s. Faulstich 2011:64–65), was sich auch in den untersuchten Texten gezeigt hat:

¹ According to Vaňková (2010:11–12).

Die Beschreibungen der Tätigkeiten der Schauspieler, des Settings usw. sind im Drehbuch viel ausführlicher als bei Dürrenmatt.

In dem untersuchten Fall handelt es sich um eine sog. Literaturverfilmung, also „die filmische Version einer literarischen Vorlage“ (Ruckriegl/Koebner 2011:410). Im Fall des Drehbuchs treten typische Merkmale des Mediums Films auf, die im Nebentext des Drehbuchs durch Signale – Verweise auf Filmisches – beinhaltet sind, wie etwa die Wichtigkeit des Gesichtssinns, des Körperausdrucks bis hin zu spezifischen filmischen Verfahren wie Schnitt oder Kamera (vgl. Ruckriegl/Koebner 2011:410; Bohnenkamp 2005:33). Nicht zuletzt muss der Abstand zur Vorlage berücksichtigt werden (1956–2008), da das Drehbuch als Vorlage des Films zahlreiche Züge einer Modernisierung aufweist, was in einigen Szenen (beispielweise in der Anfangsszene) eine andere Wirkung auf den Zuschauer zur Folge haben kann.

Der Unterschied im Zweck der beiden Texte – im Hinblick auf die Medialität – manifestiert sich in unterschiedlichen Phänomenen, die immer nur in einem der beiden Texte erscheinen. Bei Dürrenmatt handelt es sich um die grotesken und absurden Elemente, die das gesamte Drama prägen. In diesem Zusammenhang sollte erwähnt werden, was Dürrenmatt genau unter dem Grotesken versteht: Für Dürrenmatt ist das Groteske die entfremdete Welt, das Dämonische in der Welt (s. Kayser 1982:10 ff.). Im Drama zeigt es sich bereits in der Figur Claires, die an sich schon grotesk wirkt (durch ihr Aussehen, ihre Eheschließungen usw.), ferner auch an den Mitgliedern ihres Gefolges: Die beiden Blinden (die Kastraten), deren Simultangeplapper mechanisch, also auch nichtmenschlich wirken kann (vgl. Helbling 1982:28).

Im Gegensatz dazu stößt man im Drehbuch zum Film auf Verweise auf filmische Merkmale, z. B. die Nähe zur Realität (s. Wikler 2011:438). Das Drehen von Filmen bietet nämlich Möglichkeiten, die auf der Bühne nicht denkbar wären (z. B. Aufnahmen in der Natur mit natürlichem Licht, natürlichem Setting usw.). Darüber hinaus muss man sich auch dessen bewusst sein, dass der Film als eigenständiges Kunstwerk angesehen werden sollte und dabei andere Zusammenhänge vorkommen können (vgl. Ruckriegl/Koebner 2011:411, 413). So ist es auch in dem untersuchten Fall, wo die Beziehung zwischen Claire und Ill viel sentimentaler dargestellt wird als es bei Dürrenmatt der Fall ist, wo dagegen Sentimentalität praktisch überhaupt nicht auftritt.

2. Groteske und Absurdität vs. Sentimentalität und Realitätsnähe

Zur Darstellung der Unterschiede hinsichtlich der absurden und grotesken Elemente im Dramentext von Dürrenmatt einerseits und im Drehbuch andererseits eignen sich besonders bestimmte Textausschnitte aus der Konradswilerwald-Szene, einer der Schlüsselszenen des Werkes.

2.1 Konradswilerwald-Szene – Dürrenmatt

Diese Szene wird als eine ‚Liebeszene‘ aufgefasst (vgl. Knapp 1993:83), da die beiden Hauptprotagonisten in den Wald ihrer Jugend zurückkehren, also dorthin, wo sich ihre damalige Liebesbeziehung abgespielt hat. Da der Ort Güllen, wo die Handlung spielt, finanzielle Unterstützung braucht, tun die Güllener ihr Bestes, um positive Gefühle in Claire hervorzurufen und ihre Hilfe zu bekommen. Sie schicken Ill, ihren damaligen Liebhaber, als Vermittler. Er wird zu ihrem Begleiter.

Das Absurde daran lässt sich aus dem Kontext herauslesen: Es bestand damals eine sexuelle Beziehung zwischen Klara (wie die alte Dame damals hieß) und Alfred. Dies hatte tragische Konsequenzen, als sie schwanger wurde. Sie war von ihrem Geliebten verlassen worden und wurde dazu gezwungen, sich alleine zu ernähren. Die Absurdität ergibt sich also aus der Tatsache, dass der Wald und die Erinnerungen an die Vergangenheit in ihr nicht nur positive, sondern vorwiegend eher negative Vorstellungen hervorrufen.

Um ein groteskes Element handelt es sich nur im Fall der Güllener, die natürliche Phänomene nachahmen und auf der Bühne darstellen, sondern auch beim Gefolge Claires, das – wie bereits oben erwähnt – entfremdet wirkt. Das Zusammenspiel zwischen den die Natur darstellenden Güllenern einerseits und Claire mit ihren Dienern andererseits erzeugt nicht nur eine gewisse Spannung, sondern beeinflusst auch die Emotionalität – zum einen in der Textwelt der Protagonisten, zum anderen im Hinblick auf den Textrezipienten.

Sowohl die grotesken als auch die absurden Merkmale zeigen sich sehr deutlich in dieser Szene bereits vor dem Auftritt von Claire und Ill, wie aus dem folgenden Abschnitt hervorgeht:

[...] *Von links kommen die vier Bürger mit einer einfachen Holzbank, ohne Lehne, die sie links absetzen. Der Erste steigt auf die Bank, ein großes Kartonherz umgehängt mit den Buchstaben AK, die andern stellen sich im Halbkreis um ihn, breiten Zweige auseinander, markieren Bäume.*
(Dürrenmatt 2015:35)

Das Agens des ersten Satzes der einleitenden Bühnenanweisung sind *die vier Bürger*. Der bestimmte Artikel, der hier verwendet wird, trägt das Merkmal ‚Vorerwähtheit‘, da diese Protagonisten bereits in der Anfangsszene auftreten. Die Tatsache, dass sie keine Namen tragen (auch im Weiteren werden sie der Erste, der Zweite usw. bezeichnet), hebt zugleich eine gewisse Anonymität hervor.² Das Objekt, das sie tragen (*eine Holzbank*) wird mit dem Attribut *einfach* versehen und zusätzlich mit einem halbprädikativ nachgestellten Präpositionalobjekt (*ohne Lehne*) näher spezifiziert. Dieser Gegenstand soll andeuten, dass Güllen ein armes Städtchen ist, dessen Zustand als erbärmlich bezeichnet werden kann, was auf den Leser wirkt und möglicherweise die Emotion des Mitleids wiederaufnimmt.

Im zweiten Satz der Anweisung wird die Tätigkeit der Männer beschrieben, die versuchen, die Natur auf der Bühne darzustellen. Wichtig scheinen dabei drei Phänomene zu sein: Von Bedeutung ist erstens das *Kartonherz*, das die Liebe der beiden Protagonisten symbolisieren soll (mit den Buchstaben *AK*, also den Initialen für Alfred und Klara, wie die alte Dame damals hieß). Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass der *Karton* – ein verhältnismäßig minderwertiges Material – für ihre „peinliche Liebesgeschichte“ (Kayser 1982:16), d. h. eine Art defekte Liebe, stehen kann. Wichtig ist zweitens auch die Tatsache, dass alle vier Männer die Bäume markieren (der Erste steht im Zentrum, die anderen um ihn herum), und drittens der Halbkreis, der an eine rituelle Zeremonie erinnert und an mehreren Stellen im Drama erscheint (z. B. auch in der Schlusszene).

Sprachlich manifestieren sich diese Erscheinungen durch die Bedeutungskomponente des Kompositums *Kartonherz*, das Präpositionalobjekt *mit den Buchstaben AK*, die Modalbestimmung *im Halbkreis*, das Substantiv *Bäume* sowie dessen Hyponym *Zweige*. Aus der Sicht der Emotionalität wird also die verblasste Liebe durch die Gegenstände symbolisiert und darüber hinaus durch die grotesk und absurd wirkende Darstellung der Natur durch die Güllener unterstützt.

DER ERSTE Wir sind Fichten, Föhren, Buchen.
DER ZWEITE Wir sind dunkelgrüne Tannen.
DER DRITTE Moos und Flechten, Efeudickicht.
DER VIERTE Unterholz und Fuchsgeheg.
DER ERSTE Wolkenzüge, Vogelrufe.
DER ZWEITE Echte deutsche Wurzelwildnis.
DER DRITTE Fliegenpilze, scheue Rehe.
DER VIERTE Zweiggeflüster, alte Träume. (S. 35)

Nun geht der Abschnitt in den Dialogteil über. Im Dialog wechseln sich alle vier Güllener zweimal ab. Während sie die Bäume markieren, sagen sie auch explizit, welche Bäume sie genau nachahmen

² Zur Anonymität im ganzen Stück vgl. Beyersdorf (1980:43).

(*Fichten, Föhren, Buchen*). Im Falle der *Tannen* wird sogar die Farbe des Baums mittels eines adjektivischen Kompositums ausgedrückt (*dunkelgrüne Tannen*). Neben den Bäumen wird ebenfalls der Waldbewuchs aufgezehlt (*Moos, Flechten, Efeudickicht, Unterholz*) und es gibt sogar Andeutungen auf Tiere und ihre Pfade (*Fuchs*).

In der zweiten Abfolge der vier Beiträge werden auch andere natürliche Phänomene miteinbezogen, die auf die menschlichen Sinne einwirken (*Wolkenzüge, Vogelrufe, Zweiggeflüster*), sowie Gegenstände bzw. Tiere, auf die man stößt (*Fliegenpilze, Rehe*). Darüber hinaus sollte noch auf zwei weitere Wortverbindungen aufmerksam gemacht werden, u.zw. *echte deutsche Wurzelwildnis* und *alte Träume*. Beide hängen mit Konnotationen zusammen, die in Claire möglichst positive Vorstellungen und Erinnerungen an die alte Heimat hervorrufen sollen, was an sich absurd wirkt, wenn man in Betracht zieht, dass die damaligen Geschehnisse für Claire eher tragisch waren.

Emotionen können erstens in der Textwelt der Bühne beobachtet werden. Konkret handelt es sich um die Intention der Güllener, die in Claire eine positive Einstellung evozieren wollen (vgl. oben), was sowieso von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Des Weiteren wird die absurde und zugleich groteske Wirkung auf den Leser (bzw. Zuschauer im Theater), bereits hinsichtlich der Tatsache, dass das natürliche Setting durch die anonymen Güllener auf der Bühne dargestellt wird, dementsprechend lediglich mit Gesten nachgeahmt und mit Worten begleitet.

Was die sprachlichen Mittel betrifft, handelt es sich erstens um die Gestaltung (zweimal vier Sprecher mit je einem Beitrag nacheinander), zweitens um die Aufzählungen von natürlichen Phänomenen, von denen die Bäume das am häufigsten vertretene Hyperonym darstellen (*Fichten, Föhren, Buchen, Tannen*), und drittens um die Wirkung auf verschiedene Sinne (Hören – *Vogelrufe*, Sehen – *Wolkenzüge*, Tastsinn – *Unterholz*). Es geht meistens um verblose Äußerungen (mit Ausnahme der ersten zwei Beiträge), Substantivpaare (*Moos und Flechten*), Komposita (*Wolkenzüge, Vogelrufe*), oder Substantiv-Attribut(e)-Verbindungen (*echte deutsche Wurzelwildnis, alte Träume*). Gerade die letzten zwei Beispiele hängen mit den vorgesehenen Konnotationen zusammen und zielen somit auf Claires Erinnerungen an ihre in Güllen verbrachte Jugend, was als Mittel der Absurdität betrachtet werden kann.

Auf die Darstellung der Natur durch die vier Güllener wird auch im weiteren Verlauf der Szene in den Bühnenanweisungen Bezug genommen, wie z. B. in dem folgenden Fall:

CLAIRE ZACHANASSIAN Schau mal, ein Reh.
Der Dritte springt davon. (S. 37)

Hier handelt es sich weder um ein Tier noch um eine Kulisse, sondern um eine Nachahmung durch einen der Güllener. In diesem Ausschnitt wird neben der Darstellung von Naturgeräuschen auch der Zustand der verarmten Stadt Güllen wiederaufgenommen:

Der Erste zieht aus der Hosentasche eine alte Tabakpfeife hervor und einen rostigen Hausschlüssel, klopft mit dem Schlüssel auf die Pfeife.

CLAIRE ZACHANASSIAN Ein Specht. (S. 39)

Dies wird mit den Attributen *alt* und *rostig* versprochen, die zur Charakterisierung der beiden Instrumente verwendet werden (des Schlüssels und der Pfeife), mit deren Hilfe ein Specht nachgeahmt werden soll. Durch die Verwendung dieser Attribute wird eine zusätzliche Dimension hinzugefügt, die die bedauernswerte Lage der Kleinstadt Güllen unterstreicht. Die Charakterisierung hat das Potenzial, im Leser/Zuschauer Mitleid mit der Kleinstadt Güllen und deren Bewohnern hervorzurufen.

Im folgenden Fall kommt es zu Ills Berührung eines Protagonisten, der einen Baum darstellt:

ILL *befühlt den Ersten* Kühles Holz und Wind in den Zweigen, [...] (S. 39)

Durch die Kombination der Geste mit der anschließenden Äußerung wird das Groteske in den Vordergrund gestellt, da natürlich kein Holz zur Verfügung steht, ganz zu schweigen von einem Wind. Hier geht also das groteske Element aus der Geste und dem Sinn der Äußerung hervor.

Die letzte explizite Anweisung zur Markierung der Bäume in der Szene lässt sich im folgenden Satz nachweisen:

Die drei, die Bäume markieren, blasen, bewegen die Arme auf und ab. (S. 39)

Aus diesem Satz erfährt man, dass drei der vier Güllener Bäume nachahmen. Die Verben, die ihre Bewegung spezifizieren (*blasen, bewegen*, im zweiten Fall in Verbindung mit einem Körperteil – *Arme*) weisen darauf hin, dass hier der Wind dargestellt werden sollte. Das Absurde daran ist die Tatsache, dass sowohl der Wind als Ursache als auch die Bewegung der Zweige als Folge von denselben Personen („den Bäumen“) gespielt werden.

Die sprachlichen Mittel aller erörterten Ausschnitte kommen sowohl in den Bühnenanweisungen als auch in den Äußerungen der Figuren vor, sehr oft handelt es sich um deren Kombination. Das Groteske und Absurde ergibt sich aus dem Sinn des Geäußerten, z. B. *ein Reh*, und der Tatsache, dass es von einem der Güllener nachgeahmt wird. Ähnlich ist die Situation bei Ills Berührung des Ersten (einer Geste) in der Kombination mit dem Sinn seiner verbalen Äußerung (*Kühles Holz...*). Schließlich führt auch der Sinn der letzten behandelten Bühnenanweisung zur Absurdität, da nicht nur die Natur an sich, sondern auch ein Wetterphänomen (Wind) und dessen Folge (die Bewegung der Zweige der Bäume) von Menschen dargestellt werden (mehrfaches Prädikat *blasen, bewegen...*). Außer der grotesken und absurden Wirkung kann der Rezipient ebenfalls die Referenzen auf den erbärmlichen Zustand der Stadt Güllen wahrnehmen, was das Potenzial hat, Mitleid mit den Bürgern Güllens zu evozieren (die Attribute *alt* und *rostig* in einer der Bühnenanweisungen, die bei der Charakteristik der verwendeten Gegenstände benutzt werden).

Ein weiteres wichtiges Merkmal in dieser Szene ist die Gestaltung der Figuren der beiden Blinden. Es handelt sich um die damaligen Zeugen, die falsch geschworen haben. Mittlerweile sind sie auf Befehl von Claire von zwei Gangstern kastriert und geblendet worden, was sich bereits während der Begrüßungsszene herausstellt. Sie sind nun Mitglieder des Gefolges der alten Dame und plappern die Befehle Claires nach, wie aus dem folgenden Abschnitt deutlich wird:

CLAIRE ZACHANASSIAN Der Konradsweilerwald, Roby und Toby, haltet mal an.
DIE BEIDEN BLINDEN Anhalten, Roby und Toby, anhalten, Boby und Moby. (S. 36)

Dabei ist zu bemerken, dass nicht nur das Nachplappern, sondern auch die Namen (*Roby, Toby, Boby, Moby*) selbst grotesk wirken, wobei Roby und Toby auf die zwei Träger der Sänfte und Boby und Moby auf den Gatten VII und den Richter Butler, also das gesamte Gefolge, verweisen. Absurd daran ist, dass diese Aufforderung mithilfe einer Wiederholung des Infinitivs *anhalten* von zwei blinden Kastraten ausgesprochen wird, die an der Hand geführt werden, auf die Hilfe der anderen angewiesen und daher machtlos sind. Die Ähnlichkeit bei den oben erwähnten zweisilbigen Namen beruht in der Gleichheit der zweiten Silbe (*-by*) und des Vokals *-o* in der ersten Silbe (*Ro-, To-, Bo-, Mo-*). Diese wahrscheinlich willkürliche Ähnlichkeit der Namen soll möglicherweise dazu dienen, die Unwichtigkeit der Diener zu unterstreichen, da dann auf den ersten Blick fast keine Hierarchie besteht und die Protagonisten folglich sowohl in der Textwelt der Bühne als auch durch den Zuschauer/Leser leicht verwechselt werden können.

Ähnlich verhält es sich auch im folgenden Ausschnitt, in dem Claire eine Zigarre will und Boby, den Buttler, mit dieser Aufgabe beauftragt:

CLAIRE ZACHANASSIAN Eine Henry Clay, Boby.
DIE BEIDEN BLINDEN Eine Henry Clay, eine Henry Clay. (S. 37)

Ihre Forderung wird von den beiden zweimal wiederholt, wobei Henry Clay als Eigenname (die Marke der Zigarre – *Henry Clay*) auf den gewünschten Gegenstand referiert. Durch die Absenz der angesprochenen Person (Boby wird in der Wiederholung weggelassen) wird auch die Marke zusätzlich fokussiert. Die Relevanz der erörterten Marke zeigt sich auch später im Text, wo Claire sagt, dass sie nicht die Zigarren ihres Mannes rauche, weil sie ihnen nicht traue.

Das Nachplappern der beiden Blinden erscheint noch einmal, u.zw. ganz am Ende der Szene:

ILL *läßt entsetzt ihre Hand fahren* Klara, ist denn überhaupt alles Prothese an dir!

CLAIRE ZACHANASSIAN Fast. Von einem Flugzeugabsturz in Afghanistan. Kroch als einzige aus den Trümmern. Bin nicht umzubringen.

DIE BEIDEN BLINDEN Nicht umzubringen, nicht umzubringen. (S. 40)

Auf die negative Überraschung von Ill folgend erzählt Clara von einem Unfall, den sie als einzige überlebt hat. Die Konstruktion *sein + zu + Infinitiv* mit der Partikel *nicht*, die eine negative Bedeutung hat und die durch die Kombination mit der Bedeutungsebene des Verbs *umbringen* noch verstärkt wird, spielt an dieser Stelle eine große Rolle, u.zw. aus zwei Gründen: Zum einen wegen des Wortfeldes des Phänomens „Tod“, das sich durch das ganze Drama hindurch wie ein Totentanz zieht (vgl. auch z. B. Keel 1980:159). Zum anderen stellt es Claires schicksalhafte Rolle (der antiken Medea etwa)³ in den Vordergrund, die nicht nur auf den Textrezipienten, sondern auch auf Alfred Ill wirken soll.

Die emotionale Wirkung der beiden blinden Figuren auf den Leser entsteht erstens durch die Konkurrenzform des Imperativs (die Wiederholung des Infinitivs *anhalten*), zweitens durch die wiederholende Nennung des Gegenstands, den Claire will (*eine Henry Clay*), und drittens durch die Verbindung *sein + zu + Infinitiv* mit der Partikel *nicht* (*nicht umzubringen*). Das zweite Kennzeichen der Absurdität – die Namen der Männer: *Roby, Toby, Moby, Boby* – beruht auf ihrer Ähnlichkeit, im Konkreten durch den Vokal *-o* in der ersten Silbe und der Identität der zweiten Silbe (*-by*). Beides wirkt auf den Textrezipienten und hat somit ein emotionshervorrufendes Potenzial.

2.2 Konradsweilerwald-Szene – Drehbuch

Die Drehbuchautoren konzentrieren sich fast ausschließlich auf das zentrale Paar *Claire–Ill*. Daraus ergibt sich, dass die anderen Figuren entweder überhaupt nicht vorkommen (wie z. B. die Güllener), oder nur passiv präsent sind (wie etwa der Bodyguard Claires am Ende der Szene). Im letzteren Fall muss aber die emotionale Wirkung berücksichtigt werden, da Ills Wahrnehmung des Bodyguards Einfluss auf seine emotionale Lage hat (siehe unten im Text). Da die Hauptprotagonisten im Zentrum der Handlung stehen, wird ihre Beziehung vielmehr tiefgründiger fokussiert, wobei die Erinnerungen an die damalige Liebesbeziehung in einem Moment bis hin zur Sentimentalität führen und in diese beinahe übergehen, was bei Dürrenmatt nicht der Fall ist. Der Grund dafür kann darin gesehen werden, dass Claire und Ill alleine, ohne jedwede Begleitung im Auto fahren, später spazieren gehen und auf dem Boot fahren. Welche Konsequenzen dies auf die Emotionalität haben wird, soll im Folgenden analysiert werden.

18. CABRIO ILL

AUSSEN/TAG

Die Sonne strahlt vom Himmel. Das DKW-Cabrio knattert durch die Pappelallee. ILL am Steuer, CLAIRE neben ihm, Wind im Haar. [...] Licht und Schatten der Bäume wechseln rasch. (Beck/Eifler 2008:26)

³ Die Auffassung Claires bei Dürrenmatt ist der antiken Medea ähnlich, so Dürrenmatt in Steinbach (1982:16–17).

Die Situation im Drehbuch ist ganz anders als bei Dürrenmatt, da hier die bereits erwähnte Realitätsnähe eingesetzt wird. Das bedeutet, dass schon aus dem Text durch Signale auf Filmisches hervorgeht, dass die Szene in einer wirklichen Natur aufgenommen wird. Beispiele dafür bieten schon die deiktischen Angaben über den Aufnahmeort (*Aussen*) und die Zeit (*Tag*). Ferner wird auch das Licht miteinbezogen (der Satz *Die Sonne strahlt vom Himmel.*), man spricht hier also von einer natürlichen Beleuchtung (Samlowski/Wulff 2011:399 ff.). Auf die Bäume wird hier in Form einer Adverbialbestimmung, und zwar einer präpositionalen Fügung eingegangen (*durch die Pappelallee*). Als Nachtrag kommt noch ein das Wetter betreffendes Phänomen (*Wind*) hinzu, der statt des künstlichen Blasens dadurch entsteht, dass die beiden Hauptprotagonisten in einem Cabrio, also ohne Dach, fahren (der Nachtrag *Wind im Haar*). Im letzten Satz werden dann Licht und Bäume thematisiert, genauer gesagt durch den Kontrast, wobei die Frequenz des Wechsels durch das Verb *wechseln* und das adverbial verwendete Adjektiv *rasch* beschrieben wird. Die Bäume kommen als Genitivattribut des Substantivs *Schatten* vor (*Schatten der Bäume*). Die Funktion scheint hier ästhetisch zu sein.

19. AM SEE/UFER

AUSSEN/TAG

CLAIRE (trägt Pumps) und *ILL* gehen den Spazierweg am Seeufer entlang. (S. 27)

Verweise auf die Natur finden sich auch am Anfang des nächsten Szenenteils, wobei die Ortsangaben unterschiedlich sind (*Am See/Ufer*). Hier wird auf die Natur in Form der Lokalbestimmung hingewiesen, die zwei Komposita enthält (*Spazierweg am Seeufer*).

ILLs sympathisch verlegenes Lächeln friert ein, als er den Weg zum Strand sieht: zertretener Sand. Hier wird Claire mit ihren eleganten Schuhen unmöglich gehen können. (S. 28)

In diesem Abschnitt führt ein natürliches Phänomen zu einer emotionalen Reaktion Alfred Ills (sein Lächeln *friert ein*). Die Tatsache, dass die Nominalphrase (*zertretener Sand*) nach einem Doppelpunkt als Nachtrag angeführt wird, trägt zu dessen Hervorhebung bei. Im anschließenden Satz findet man dann die Erklärung (*Hier wird Claire mit ihren eleganten Schuhen unmöglich gehen können*). Der Verweis auf die Zukunft durch das Hilfsverb *werden* deutet dem Kontext nach implizit an, dass aus diesem Grund ihr Spaziergang zum See nicht fortgesetzt werden kann und daher scheitert. Dies hat Ills Reaktion verursacht, die sich als Befürchtung charakterisieren lässt.

21. AUF DEM SEE/RUDERBOOT

AUSSEN/TAG

[...] *Ein Reiher fliegt aus dem Schilf. CLAIRE schaut ihm versonnen nach*

CLAIRE

Es ist noch immer so schön. (*zu III*) Ich beneide dich ein bisschen, dass du das immer gehabt hast. (S. 31)

Die Ortsangabe *auf dem See* ist der nächste Hinweis auf die Natur. In der Regieanweisung stößt man auf eine Beschreibung der Bewegung eines Vogels, die eine emotionale Reaktion Claires zur Folge hat (das Prädikat *schaut ihm versonnen nach*), besonders dann die Modalbestimmung *versonnen*. Daraus ergibt sich, dass diese Erscheinung in ihr Erinnerungen an die Vergangenheit erweckt hat, was sich in ihrer verbalen Reaktion im anschließenden Dialogteil auch bestätigt. Mit dem Demonstrativpronomen *das* weist sie auf die Natur hin (*...dass du das immer gehabt hast*). Durch das transitive Verb *beneiden* wird noch eine andere damit verbundene emotionale Reaktion ausgedrückt, u.zw. der Neid, dessen relativ geringe Intensität durch die Adverbialbestimmung *ein bisschen* näher spezifiziert wird.

22. SEE/UFER**AUSSEN/TAG**

Der Bug des Kahns landet auf dem Strand. CLAIRE sieht ILL fragend an. Er steigt an Land - und sieht oben am Weg Claires schwarze Limousine warten. Ein BODYGUARD steht davor. Nervös hilft ILL CLAIRE aus dem Boot. (S. 33)

Der Weg zurück ist durch den gescheiterten Dialog auf dem See gezeichnet. (Ill hat Claire nämlich nach ihren Kindern gefragt, was ihr unangenehm war.) Darüber hinaus findet sich hier eine Parallele zu dem Weg zum See, mit dem Unterschied, dass damals der Grund von Ills Befürchtung ein natürliches Phänomen war (*zertretener Sand*). Nun ist die Ursache das Gefolge Claires, das auf sie bereits wartet. Ills emotionale Reaktion wird in Form einer ins Vorfeld verschobenen Adverbialbestimmung (*nervös*) bezeichnet, das Gefolge in den zwei vorangehenden Sätzen. Dabei spielt die sinnliche Wahrnehmung eine wichtige Rolle – der Gedankenstrich, der einerseits die Zeitfolge bezeichnet, andererseits aber auch zur Hervorhebung dessen dient, was er sieht. Hinzuzufügen ist, dass das Attribut zu der Limousine (die Farbe *schwarz*) sowohl im Ill, als auch im Leser (bzw. Zuschauer im Film) das Potenzial hat, eine negative Emotion hervorzurufen. Neben der schwarzen Limousine wird auch noch eine Person (*ein Bodyguard*) erwähnt, die eine ähnliche Konnotation wie der vorher erörterte Wagen aufzuweisen scheint.

Die bereits erwähnte Realitätsnähe im Drehbuch zeigt sich bereits in den deiktischen Angaben (Ort und Zeit, konkret in den Wörtern *Außen* und *Tag*). Ferner kommt ein natürliches Licht vor (der Satz *Die Sonne strahlt...*), wobei dies auch im Kontrast zum Schatten ästhetisch wirkt (die Anweisung *Licht und Schatten der Bäume wechseln rasch*). Es wird auch auf die Bäume hingewiesen (die Modalbestimmung *durch die Pappelallee*).

Die Natur beeinflusst zusätzlich die Emotionen der beiden Hauptprotagonisten: Bei Ill handelt es sich um die Emotion „Befürchtung“, die bei ihm auftritt, als er ein natürliches Phänomen sieht (*zertretenen Sand*). Die Emotion manifestiert sich bei ihm einerseits in seiner Mimik (die Metapher *sein Lächeln friert ein*) und andererseits in der Figurenrede im Nebentext, genauer gesagt in seinem inneren Monolog (der Satz *Hier wird Claire mit ihren eleganten Schuhen...*). Bei Claire führt die Wahrnehmung des ausgeflogenen Vogels (der Satz *Ein Reiher fliegt...* in der Regieanweisung) zu emotionalen Erinnerungen, die sich in ihrem Blick widerspiegeln (die Modalbestimmung *versonnen*). Ihr nächstes Gefühl drückt sie explizit in ihrer anschließenden Äußerung aus (*Ich beneide dich...*).

Hinzuzufügen ist, dass auf dem Weg zurück Ills Emotion (Nervosität) zwar auch durch sinnliche Wahrnehmung verursacht worden ist, jedoch nicht durch natürliche Erscheinungen, sondern durch Personen und Dinge (Claires Bodyguard und ihre schwarze Limousine). Syntaktisch wird diese Emotion ins Vorfeld verschoben und auf diese Weise hervorgehoben (die Beschreibung *Nervös hilft Ill...*).

Während bei Dürrenmatt das Grotteske und Absurde beinahe immanent ist, konzentriert sich das Drehbuch vielmehr auf die Beziehung der beiden Hauptprotagonisten (vgl. auch Koebner 2011:411); dabei entsteht ein mit Emotionen zusammenhängendes Phänomen, und zwar die Sentimentalität. Der erste Ansatz in der Konradsweilerwald-Szene ist in einem bereits analysierten Abschnitt – jedoch aus der Perspektive der Natur – zu sehen.

CLAIRE tritt auf den Sandweg und sinkt ein. Kurzerhand zieht sie Schuhe und Seidenstrümpfe aus, nicht ohne dabei ILL als Stütze zu benutzen. (S. 28)

Von Bedeutung ist hier der Sinn des zweiten Satzgefüges, vor allem des modalen Nebensatzes (*nicht ohne dabei...*). Es handelt sich um einen Ansatz von Claires Schwäche, der so gut wie keine Entsprechung im Text von Dürrenmatt findet. Weiter im Text wird die Beziehung der Hauptfiguren noch viel tiefgründiger ausgearbeitet, wie aus dem Folgenden hervorgeht:

CLAIRE

Au!

CLAIRE schaut auf eine kleine Glasscherbe, in die sie getreten ist. Auch ILL hat sich erschreckt, aber nun tritt ein sympathisches Lächeln auf sein Gesicht.

ILL

Damals gab's hier nur Muscheln.

CLAIRE lächelt vertraut zurück, greift in ihre Tasche, öffnet langsam ihre Faust. Mit großem Erstaunen erkennt ILL die Muschel darin. (Die Biegung der Narbe in Claires Hand läuft parallel zum Muschelrand.)

ILL

Dass du die noch hast.

CLAIRE

Gehütet wie meinen Augapfel.

CLAIRE und ILL fühlen beide die emotionalen Erinnerungen an früher - eine fast intime Situation. Sie macht ILL Mut, er wagt die Flucht nach vorn

ILL

Hast du Lust, Boot zu fahren?

CLAIRE schaut ILL erstaunt an. (S. 28-29)

Bei der Interjektion *Au* in der ersten Äußerung dieses Abschnittes handelt es sich um einen verbalen Ausdruck des Schmerzes, der dadurch verursacht worden ist, dass Claire in eine Glasscherbe getreten ist, was man aus dem sich anschließenden Nebentext erfährt. Im zweiten Satz der ersten Regieanweisung werden Ills Emotionen auf zweierlei Art und Weise beschrieben: Erstens wird seine Emotion (das Erschrecken) explizit mit einem reflexiven Verb im Perfekt ausgedrückt (*hat sich erschreckt*), der nächste adversative Satz (*aber nun...*) führt aber ein positives Zeichen ein, das sich in seiner Mimik widerspiegelt (das Prädikat *tritt ein sympathisches Lächeln auf sein Gesicht*). Damit wird auch eine positive Fortsetzung antizipiert, die dann auch tatsächlich eintritt, und zwar in Ills nächstem Gesprächsbeitrag. Die unangenehme Situation wird auf diese Weise durch eine Erinnerung an die vergangenen Geschehnisse in eine gefälligere umgesetzt. Die Referenz auf die Vergangenheit ist hier in dem Adverb *damals* enthalten. Ills mimische Reaktion des Lächelns wird erwidert (*Claire lächelt vertraut zurück*), wobei die Adverbialbestimmung *vertraut* darauf hinweist, dass sie weiß, worauf er anspielt. Sie nimmt etwas aus ihrer Tasche und zeigt es Ill. Zu seinem Erstaunen, dessen Intensität durch das Attribut *groß* versprachlicht wird, stellt er fest, dass es eine Muschel ist. In diesem Zusammenhang sollte hinzugefügt werden, dass seine emotionale Reaktion durch die Art und Weise wie Claire ihre Faust geöffnet hat, beeinflusst worden ist, was die Modalbestimmung *langsam* bezeichnet. Dadurch wird Spannung erzielt, die nachher zur Intensität von Ills Überraschung beiträgt.

Bei der Muschel handelt sich um ein Symbol ihrer gemeinsamen Vergangenheit, ihrer Erlebnisse; eine konkrete Geschichte im Zusammenhang mit der Muschel, durch die man genauer kontextualisieren könnte, bleibt dem Rezipienten allerdings unbekannt. In Klammern stößt man auf ein weiteres Signal, und zwar auf ein filmisches Mittel – die Kamera, im Konkreten eine Nahaufnahme. Die Parallele der Narbe zum Muschelrand scheint neben einer ästhetischen auch eine symbolische Bedeutung zu besitzen, mindestens einen möglichen Zusammenhang. Hierbei ist die Wirkung dieser Symbolik auf den Zuschauer in Betracht zu ziehen.

In seinem nächsten Gesprächsbeitrag drückt Ill seine Verwunderung aus (*Dass du die noch hast*). Der Satz, der hier ausgesprochen wird, ist unvollständig (gerade ein expliziter Ausdruck wie etwa [...], *wundert mich* wird ausgespart) und das Demonstrativpronomen *die* nimmt Bezug auf die

Muschel. Claire reagiert ebenfalls mit einem unvollständigen Satz (*Gehütet wie meinen Augapfel*). Damit zitiert sie wortwörtlich Ill, der am Szenenanfang dieselbe Äußerung im Zusammenhang mit seinem Wagen ausspricht (*Dass du den noch hast. – Gehütet wie meinen Augapfel*). Es handelt sich also um identische Aussagen, die jedenfalls von dem anderen der zwei Sprecher ausgedrückt werden und dadurch in Form eines Widerspiegels ausgetauscht werden. Auch dieses Mittel trägt zum Verständnis der damaligen Geschehnisse bei, da das Auto eine große Rolle gespielt haben muss. Die Tatsache, dass die Hauptfiguren sowohl den Wagen als auch die Muschel besitzen, weist auf die immer noch bestehende Beziehung hin.

Durch diese beiden Gegenstände – den Wagen und die Muschel – entstehen in den beiden Hauptprotagonisten die emotionalen Erinnerungen an früher. Dass die Erinnerungen emotional sind, wird in der Regieanweisung explizit durch das Attribut *emotional* angeführt. Den Höhepunkt stellt der Nachtrag dar – *eine fast intime Situation*. Die Wichtigkeit dieses Augenblickes wird durch den Gedankenstrich hervorgehoben. Die Intimität der Situation wird zwar allerdings mit dem gradbetonenden Adverb *fast* abgeschwächt, trotzdem schafft sie Voraussetzungen dafür, dass Ill sich einen Schritt weiter wagt, was durch die idiomatische Wendung *er wagt die Flucht nach vorn* in der Regieanweisung enthalten ist. Der Abschnitt endet mit dem Angebot, Boot zu fahren, was wiederum eine emotionale Reaktion zur Folge hat. Diese zeigt sich diesmal in Claires Blick: Sie schaut Ill *erstaunt* an. Versprachlicht wird es in Form einer Modalbestimmung in der darauffolgenden Regieanweisung.

Die weitgehend andere Beziehung zwischen Claire und Ill im Drehbuch wird bereits in dem Modalsatz *nicht ohne dabei Ill als Stütze zu benutzen* manifest. Ausschlaggebend für die Emotionalität in diesem Ausschnitt sind die Verweise und Erinnerungen an früher, die sich in der Mimik der Protagonisten widerspiegeln (das Prädikat *tritt ein sympathisches Lächeln...; lächelt vertraut zurück*). Dabei ist es gerade die Modalbestimmung *vertraut*, die beweist, dass sie sich des Sinns der Anspielungen bewusst sind. Zur Entstehung *einer fast intimen Situation*, wie sie in der Regieanweisung zu finden ist, trägt das Symbol der Muschel bei, die auf das vergangene gemeinsame Verhältnis hinweist und deren Wirkung noch durch das Widerspiegeln – den Austausch der Aussagen verstärkt wird (*Das du den [Wagen] noch hast. – Das du die [Muschel] noch hast.*). Den emotionalen Höhepunkt der Szene stellt die Regieanweisung *Claire und Ill fühlen beide die emotionalen Erinnerungen an früher* dar. Dabei spielt auch der bestimmte Artikel eine große Rolle, und zwar in dem Sinne, dass die Symbole in den beiden Hauptfiguren mit konkreten Erinnerungen bzw. Vorstellungen verbunden sind.

Darüber hinaus wurde in beiden Protagonisten Erstaunen ausgelöst: Bei Ill durch das Erblicken der Muschel in Claires Hand, zumal diese *langsam* (Modalbestimmung) geöffnet wurde. Versprachlicht wird diese Emotion durch die sich im Vorfeld befindende Modalbestimmung *mit großem Erstaunen*. Im Falle Claires wurde Erstaunen ausgelöst, als Ill ihr angeboten hat, Boot zu fahren. Dies wirkt sich in ihrem Blick aus, was in der Regieanweisung durch die Modalbestimmung *erstaunt* charakterisiert wird.

Aus der Analyse geht hervor, dass die unterschiedliche Zusammenstellung einzelner Settings zur Herausbildung der Emotionalität dient, die auf der intimen Beziehung zwischen den Hauptprotagonisten basiert. Die Zusammenstellung verschiebt also die emotionale Wirkung und ersetzt die grotesken und absurden Elemente aus dem Dramentext mit Intimität und Sentimentalität, was auch über die Textwelt hinaus den Textrezipienten betrifft.

3. Emotionslosigkeit vs. Sentimentalität und Naturalismus

Der Unterschied zwischen der Emotionslosigkeit Claires einerseits (bei Dürrenmatt) und der Sentimentalität andererseits (im Drehbuch) zeigt sich sehr deutlich vor allem in der Schlusszene.

3.1 Schlusszene – Dürrenmatt

Im analysierten Szenenteil aus der Schlusszene von Dürrenmatt kommt Claire an, um den toten Ill mitzunehmen und anschließend Güllen zu verlassen, um nach Capri abzureisen. Dadurch wird ihre Mission beendet und aus ihrer Perspektive erfolgreich abgeschlossen. Ebenso wie durch das ganze Stück hindurch wird auch hier ihr emotionsloses Benehmen deutlich.

[...] *Von links kommt Claire Zachanassian, vom Butler gefolgt. Sie sieht den Leichnam, bleibt stehen, geht dann langsam nach der Mitte der Bühne, kehrt sich gegen das Publikum.*

CLAIRE ZACHANASSIAN Bringt ihn her.

Roby und Toby kommen mit einer Bahre, legen Ill darauf und bringen ihn vor die Füße Claire Zachanassians.

CLAIRE ZACHANASSIAN *unbeweglich* Deck ihn auf, Bobby.

Der Butler deckt das Gesicht Ills auf. Sie betrachtet es, regungslos, lange.

CLAIRE ZACHANASSIAN Er ist wieder so, wie er war, vor langer Zeit, der schwarze Panther. Deck ihn zu.

Der Butler deckt das Gesicht wieder zu.

CLAIRE ZACHANASSIAN Tragt ihn in den Sarg.

Roby und Toby tragen den Leichnam nach links hinaus.

CLAIRE ZACHANASSIAN Führ mich in mein Zimmer, Bobby. Laß die Koffer packen. Wir fahren nach Capri. (Dürrenmatt 2015:130-131)

Die erste erwartbare emotionale Reaktion Claires sollte unmittelbar danach folgen, sobald sie den Leichnam [von Alfred Ill] sieht (der Satz *Sie sieht den Leichnam*). Der Leser erfährt allerdings lediglich die Änderung ihrer Bewegung (*bleibt stehen*) und deren Richtung (*geht dann langsam nach der Mitte der Bühne*). Sowohl das Stehenbleiben als auch der langsame Gang könnten unter Umständen eine emotionale Reaktion voraussetzen, ihr Blick und ihre Mimik bleiben aus der Sicht der Zuschauer allerdings aus (*sie kehrt sich gegen das Publikum*). Mit anderen Worten: Auch wenn es eine innere Bewegung gäbe, kann (und soll) es der Zuschauer laut der Bühnenanweisungen nicht sehen.

In der Figurenrede folgt dann ein Imperativ für die zweite Person Plural (*Bringt ihn her.*) mit keinerlei Bezeichnung der Stimmqualität. Die Lokalbestimmung, die die Stelle bezeichnet, wohin Ill von den zwei Dienern gelegt wird (*vor die Füße Claire Zachanassians*) trägt eine symbolische Bedeutung. Ill wird hier als Beute, als eine Art Jagdtrophäe betrachtet.⁴ Der nächste Befehl (*Deck ihn auf, Bobby*) wird von einer kurzen Charakterisierung der Art und Weise der Äußerung versehen, u.zw. mit der Modalbestimmung *unbeweglich*. Diese Bezeichnung stellt somit den ersten expliziten Nachweis des Emotionslosen dar.

Die zwei nachgestellten Modalbestimmungen (*regungslos, lange*) beziehen sich auf Claires Betrachtung von Ills Gesicht. Ersteres weist wieder auf ihr emotionsloses Verhalten hin, Letzteres impliziert jedoch mögliche Erinnerungen, die durch das Betrachten in ihrem Kopf entstanden sind. Dies wird in der nächsten Äußerung bestätigt, wo sie den jetzigen Ill mit dem damaligen mittels eines Vergleichssatzes (*wie er war*) vergleicht. Beide Nachträge in der Ausklammerung sind wichtig: *vor langer Zeit* referiert auf die Tage ihrer Jugend, *der schwarze Panther* war eine familiäre Bezeichnung, mit der Claire Ill damals bezeichnet hat. Während dieser Satz doch einen Ansatz von Emotionalität ausdrückt, kehrt sie mit dem nächsten Befehl zurück zu ihrer ursprünglichen Redeweise, und zwar zu der Benutzung von Imperativen: *Deck ihn zu*. Damit geht die Emotionalität Claires endgültig

⁴ Zur dieser Symbolik siehe z. B. Goertz (1987:75).

verloren, es folgen nur noch drei weitere Imperativsätze (*Tragt ihn in den Sarg., Führ mich in mein Zimmer., Lass die Koffer packen.*).

Die zwei Lokalbestimmungen (*in den Sarg, nach Capri*), beziehen sich darauf, was mit Ill post mortem geschieht. In Capri wird er nämlich – wenn man den Kontext des ganzen Stücks berücksichtigt – in einem Mausoleum liegen. Der bestimmte Artikel beim Sarg bedeutet, dass es sich nicht um irgendeinen Sarg handelt, sondern dass dieser bereits vorbereitet war (er wird bereits bei Claires Ankunft erwähnt: *wie nun zwei Dienstmänner einen schwarzen kostbaren Sarg herein und nach Güllen tragen*). Dies beweist einerseits die Zielstrebigkeit Claires, andererseits wirkt es auch auf den Textrezipienten im Sinne von den mit dem Phänomen Tod verbundenen Emotionen.

Die Emotionslosigkeit Claires manifestiert sich bei Dürrenmatt in den Bühnenanweisungen in Form von Modalbestimmungen (*regungslos*) und der Verwendung von Imperativsätzen (*Bringt ihn her. Deck ihn zu.*). Der einzige Ansatz der Emotion erscheint in dem Augenblick, als sie Ill *den schwarzen Panther* nennt und sein postmortales Aussehen mit dem damaligen vergleicht (der Vergleichssatz *wie er war*). Zudem besitzt die Nominalphrase *der schwarze Panther* eine symbolische Bedeutung, und zwar auch deswegen, dass er wie eine Beute vor ihre Füße gelegt worden ist und ihr Vorsatz damit vollendet wurde.

3.2 Schlusszene – Drehbuch

Die Situation im Drehbuch an der entsprechenden Textstelle unterscheidet sich maßgeblich von der literarischen Vorlage Dürrenmatts. Zu dem toten Ill kann zwar auch Claire vordringen, die hier jedoch vollkommen anders dargestellt wird. Mit letzter Kraft versucht sie, Ill zu retten, muss jedoch feststellen, dass es dafür bereits zu spät ist. Ihr rücksichtsvolles Verhalten Ill gegenüber korrespondiert weitgehend mit der oben erörterten Konradsweilerwald-Szene und hängt mit ihr auch eng zusammen, da sowohl das Symbol der Muschel erneut auftaucht als auch auf ihre intime Beziehung aufs Neue Wert gelegt wird. Dabei ist zu bemerken, dass der Ill, den Claire im Drehbuch sieht, nicht zugedeckt ist (wie bei Dürrenmatt), sondern mit verrenkten Gliedern und blutig am Boden der Halle liegt. Dies macht einen ganz anderen Eindruck sowohl im Hinblick auf Claire als auch auf den Textrezipienten.

[...] *CLAIRE schreitet (mit letzter Kraft und ohne Hilfe) durch das Menschengespinnst. Auf ILL zu. Er liegt in der Mitte der Halle am Boden. Mit seltsam verrenkten Gliedern. Blut rinnt aus seinem Kopf und bildet eine Lache. Totenstille in der Halle. [...]*

Für CLAIRE zählt nur noch ILL. Sie kniet sich zu ihm hin. Er ist tot. Zärtlich schließt CLAIRE seine Augen, legt ihm die Muschel in die Hand und schließt seine Finger darum.
(Beck/Eifler 2008:163)

Das Drehbuch zeigt ein ganz anderes Bild als der Dramentext, was bereits aus Claires Gang deutlich hervorgeht, und zwar konkret in der in Klammern angeführten Adverbialbestimmung (*mit letzter Kraft und ohne Hilfe*). Der Sinn der zwei Komponenten dieser Bestimmung scheint sich auf den ersten Blick zu widersprechen, ist jedoch kontextuell zu verstehen: Im vorhergehenden Szenenteil wird Claire nämlich von Mia, einer Journalistin, gestützt. Eine Erklärung dafür, warum diese konzessive Beziehung besteht, könnte in ihrem Bestreben nach Intimität gesehen werden, was im weiteren Verlauf des Textes auch bestätigt wird. Durch den anschließenden verblosen Satz wird lediglich die Richtung ihres Schreitens hervorgehoben (*Auf Ill zu.*). Hieraus ist ersichtlich, dass Ill für sie nach wie vor eine wichtige Rolle spielt.

In der darauffolgenden Beschreibung zeigt sich das naturalistische Herangehen der Drehbuchautoren. Wie im vorigen Fall, spielt auch hier die aus der sprachlichen Sicht nachgestellte Modalbestimmung in Form eines verblosen Satzes eine zentrale Rolle (*Mit seltsam verrenkten Gliedern.*), im nächsten Satz wird wieder Ills Kopf fokussiert (*Blut rinnt aus seinem Kopf..*). Aus beiden Sätzen ergibt sich, dass er höchstwahrscheinlich tot ist, was sich auch durch Kontextualisierung ableiten lässt, besonders wenn die vorherigen Szenenteile berücksichtigt werden: Er wurde nämlich durch die gewalttätige Masse der Güllener getötet. Das Erahnen des Todes wird durch das Kompositum *Totenstille* potenziert, welches sich auf die Atmosphäre am Tatort bezieht. Darüber hinaus handelt es sich um einen expliziten Bezug auf das Phänomen des Todes, das entsprechende – vorwiegend negative – Emotionen sowohl im Saal als auch im Rezipienten evoziert.

Dass Claire viel an Ill liegt, war von Anfang an klar. Die Situation im Drehbuch ist jedoch völlig anders als bei Dürrenmatt. Dort ging es ihr nämlich darum, den toten Ill in das Mausoleum nach Capri mitzunehmen und auf diese Weise ihre „Jagd“ erfolgreich zu beenden. Im Drehbuch dagegen wird durch ihr Verhalten offensichtlich, dass ihre Beziehung zu ihm viel intimer ist als bei Dürrenmatt, wo er lediglich eine Art Beute darstellte. Sprachlich spiegelt sich dies wie folgt wider: Als sie feststellt (das Prädikativum *tot*), dass Ill tatsächlich nicht mehr lebt (und dadurch ist diese Information auch für den Leser bestätigt worden), schließt sie ihm die Augen, was sie sehr *zärtlich* macht. Die Wichtigkeit der Modalbestimmung wird zudem noch syntaktisch durch die Voranstellung hervorgehoben. Danach legt sie ihm noch die Muschel in die Hand, von der bereits oben die Rede war. Hier handelt es sich wahrscheinlich um das Symbol ihrer ewigen Verbindung. Darüber hinaus ist noch die Bedeutung des Verbs *schließen*, das zweimal verwendet wird (*schließt seine Augen, schließt seine Finger*), zu erwähnen, das auf das Lebensende verweist und gestisch dargestellt wird.

Das ganz andere Bild von Claire in der Schlusszene manifestiert sich erstens in ihrem Gang (die Modalbestimmung *mit letzter Kraft*), zweitens in ihrem Streben nach Intimität (die Modalbestimmung *ohne Hilfe*), drittens in dem Interesse an Ill (der Satz *Für Claire zählt nur noch Ill*, wobei der Sinn des Satzes noch durch die in ihm enthaltene Verbindung *nur noch* verstärkt wird) und nicht zuletzt auch in ihrem behutsamen Umgang mit Ill (die vorangestellte Modalbestimmung *zärtlich*). Auf Neue wird hier das Symbol der Muschel eingesetzt, diesmal jedoch nicht in Bezug auf die Vergangenheit, sondern auf die Zukunft und damit ihre ewige Verbindung. Die Bedeutung des Verbs *schließen* und dessen wiederholte Verwendung könnte in einem Zusammenhang mit dem Ende des Lebens stehen.

Wie im Falle der Darstellung der Natur, wird auch Ills Leiche realitätsnah, ja sogar naturalistisch beschrieben (z. B. die Modalbestimmung in Form eines Nachtrags *Mit seltsam verrenkten Gliedern.*). Zusammen mit der Bedeutung der Lexeme *Totenstille*, *tot* u.a. wirkt dies auf den Textrezipienten und ruft mit dem Tod zusammenhängende Emotionen hervor. Natürlich betrifft die Atmosphäre des Todes auch die Textwelt der Protagonisten (der anwesenden Güllener), was durch die Nominalphrase *Totenstille in der Halle* beschrieben wird.

4. Zusammenfassung

Dieser Artikel befasste sich mit den mit Emotionen zusammenhängenden Phänomenen (Groteske, Absurdität, Realitätsnähe, Sentimentalität), die jeweils nur in einem der untersuchten Texte vorkamen. Dabei wurde der Dramentext des ‚Besuchs der alten Dame‘ von Friedrich Dürrenmatt und das Drehbuch zur gleichnamigen Verfilmung verglichen, u.zw. an Ausschnitten zweier ausgewählter Szenen – der Konradswald-Szene und der Schlusszene.

Als Erstes wurden die grotesken Elemente, die mit Absurdität einhergehen, bei Dürrenmatt untersucht und erörtert. Diese zeigen sich in der Darstellung der Natur auf der Bühne durch die Güllener. Das Absurde daran ist, dass die Intention der Protagonisten darin besteht, in Claire positive Erinnerungen an die Vergangenheit hervorzurufen, was aber der damaligen Realität widerspricht. Es

handelt sich also um emotionshervorrufende sprachliche Mittel, die von den Güllenern ausgedrückt werden und die primär auf Claire zielen. Der Textrezipient nimmt diese Absurdität wahr, nachdem er auch die damaligen Geschehnisse mitberücksichtigt hat.

Sprachlich handelt es sich primär um die Gestaltung (vier Sprecher mit je einem Beitrag nacheinander), und zwar konkret um verblose Äußerungen, Substantivpaare, Komposita und Substantiv + Attribut-Konstruktionen (*alte Träume*). Und gerade das letztgenannte Beispiel ist mit der Vergangenheit verbunden. Im weiteren Verlauf der Szene kommen dann noch andere Erscheinungen hinzu – ein Reh und der Wind, wobei auf Ersteres von Claire referiert wird und dieses laut der Regieanweisung von einem der Güllener dargestellt wird. Daraus ergibt sich, dass die Wirkung auf der Bedeutungsebene entsteht. Letzteres (*der Wind*) wird durch ein mehrfaches Prädikat (...*blasen, bewegen die Arme...*) in der Regieanweisung dargeboten, wobei die Tatsache, dass die Güllener sowohl den Wind als auch dessen Folge nachahmen, grotesk und zugleich absurd wirkt. Im Rezipienten kann dies gemischte Gefühle (zu einer Tragikomödie gehörend) evozieren.

Neben der Darstellung der Natur spielt bei Dürrenmatt das mechanische Nachplappern der beiden Blinden eine wichtige Rolle. Es geht beispielweise um Infinitive (*anhalten*) oder die Konstruktion *sein + zu + Infinitiv (nicht umzubringen)*. Auch die Namen des Gefolges von Claire (*Roby, Toby, Moby, Boby*) wirken grotesk. Die Ähnlichkeit dieser Namen entsteht durch den Vokal *o* in der ersten Silbe und die Gleichheit der zweiten Silbe *-by*. Da dem Rezipienten die Identität der beiden Blinden an dieser Textstelle noch nicht bekannt ist, zeigt es in dieser Phase eher die Macht der Frau, der automatisch gefolgt wird sowie die Unwichtigkeit ihrer Diener. Einige Lexeme (*umbringen*) verweisen auf das Phänomen Tod, und es ist denkbar, dass damit zusammenhängende Emotionen hervorgerufen werden sollen.

Im Fall des Drehbuchs spielt die Natur in der Konradsweilerwald-Szene ebenfalls eine wichtige Rolle, jedoch wird sie ganz unterschiedlich dargestellt. Zahlreiche Verweise darauf sind im Text zu finden: Von deiktischen Angaben (Ort, Zeit – *Außen, Tag*), der Beschreibung des Zusammenspiels von Licht und Schatten bis hin zu den Bäumen (die Adverbialbestimmung *durch die Pappelallee*). Die Realitätsnähe der Natur wirkt nicht nur auf den Textrezipienten, sondern beeinflusst auch die Emotionen der Hauptprotagonisten: Bei Ill handelt es sich um eine Befürchtung (nachdem er *zertretenen Sand* sieht), bei Claire um emotionale Erinnerungen an die Vergangenheit (die Modalbestimmung *versonnen*). Die natürlichen Erscheinungen können in diesem Sinne als emotionshervorrufende Mittel betrachtet werden, die sich in der Mimik (bei Ill – sein Lächeln *friert ein*) und im Blick (bei Claire – sie sieht dem Vogel *versonnen* nach) manifestieren. Die emotionalen Reaktionen werden in den Regieanweisungen beschrieben, sie sind daher als emotionsbeschreibende Mittel zu betrachten.

Ein weiteres wichtiges Merkmal im Drehbuch ist die Sentimentalität, die sich in der Übereinstimmung der beiden Protagonisten in der Konradsweilerwald-Szene zeigt. Diese wird primär durch ihre gemeinsamen Erinnerungen hervorgerufen (Äußerungen wie *Damals gab's hier...*), durch Symbole unterstützt (*Wagen, Muschel*) und erreicht den Höhepunkt in der Beschreibung ihrer emotionalen Lage in einer der Regieanweisungen (die Nominalphrase *eine fast intime Situation*). Dabei ist zu bemerken, dass sich die Informiertheit des Textrezipienten von den Hauptfiguren unterscheidet, da ihm die damaligen Geschehnisse nicht genau bekannt sind. Dies bewirkt auch die Emotionen, indem der Rezipient lediglich auf die Signale im Text hingewiesen wird. Nichtsdestoweniger könnte man behaupten, dass in diesem Abschnitt eine Art Liebe – wenn auch keine reine – versprachlicht wird.

Als Letztes wurde der Kontrast der Emotionslosigkeit in der Schlusszene von Dürrenmatt mit dem Sentiment im Drehbuch fokussiert. Im Dramentext spiegelt sich das Emotionslose einerseits in den Imperativsätzen (in der Figurenrede Claires) wider, andererseits wird ihre Verhaltensweise im Nebentext als *regungslos* (eine Modalbestimmung) charakterisiert. Des Weiteren tritt hier das

Symbol des *schwarzen Panthers* in den Vordergrund, dessen Bedeutung zusammen mit der Position Ills vor Claires Füßen an eine Art Beute erinnern lässt.

Demgegenüber stößt der Rezipient des Drehbuchs auf einen völlig anderen Zugang Claires zu Ill. Diese wird in der Regieanweisung beschrieben (der Satz *Für Claire zählt nur noch Ill*), erneut taucht hier die Muschel auf, die als Symbol ihrer ewigen Beziehung zugleich im Kontrast mit dem zweimal verwendeten Verb *schließen* steht, das auf das Ende des Lebens hinweist. Nicht zuletzt muss auch Claires Umgang mit Ill in Betracht gezogen werden, der in der Regieanweisung mittels der Modalbestimmung *zärtlich* bezeichnet wird und noch zusätzlich syntaktisch durch die Voranstellung ins Vorfeld hervorgehoben wird (*Zärtlich schließt Claire...*).

Diese unterschiedliche Auffassung in den beiden Texten ruft auch andere Emotionen im Textrezipienten hervor, wobei im Fall des Drehbuchs Mitleid mit Ill in Frage käme, falls sich der Rezipient mit Claire wenigstens teilweise identifizieren würde.

Hinzuzufügen ist, dass zu einer intensiveren Wahrnehmung des Todes im Drehbuch seitens des Rezipienten auch die beinahe naturalistische Beschreibung seiner Leiche beiträgt (die Beschreibung *mit seltsam verrenkten Gliedern...*). Daraus ergibt sich, dass sich die Realitätsnähe bei Weitem nicht nur auf die Natur begrenzt, sondern sich auch in anderen Erscheinungen auswirkt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Groteske und Absurdität, die für Dürrenmatt charakteristisch sind und dort häufig zu finden sind, im Drehbuch durch andere Mittel, wie Realitätsnähe oder Sentimentalität kompensiert werden. Dies hat Einfluss auf die Emotionen, sowohl in der Textwelt der Protagonisten als auch beim Textrezipienten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

DÜRRENMATT, Friedrich (2015): *Der Besuch der alten Dame. Tragische Komödie*. Zürich.

BECK, Susanne / EIFLER, Thomas (2008): *Der Besuch der alten Dame. Drehbuch*. Berlin.

Sekundärliteratur:

BEYERSDORF, Peter et al. (1980): *Erläuterungen zu Friedrich Dürrenmatts Der Besuch der alten Dame und Die Physiker*. 10. Auflage. Hollfeld.

DÜRRENMATT, Friedrich. Der Besuch der alten Dame. In: Arnold, Heinz Ludwig / Steinbach, Dietrich (1982): *Materialien. Friedrich Dürrenmatt. Besuch der alten Dame*. Stuttgart, S. 15–18.

FAULSTICH, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. Paderborn.

GOERTZ, Heinrich (1987): *Friedrich Dürrenmatt*. Reinbek bei Hamburg.

HELBLING, Robert E. Groteskes im Besuch der alten Dame. In: Arnold, Heinz Ludwig / Steinbach, Dietrich (1982): *Materialien. Friedrich Dürrenmatt. Besuch der alten Dame*. Stuttgart, S. 28.

KAYSER, Wolfgang. Das Groteske. In: Arnold, Heinz Ludwig / Steinbach, Dietrich (1982): *Materialien. Friedrich Dürrenmatt. Besuch der alten Dame*. Stuttgart.

KEEL, Daniel (Hrsg.) (1980): *Über Friedrich Dürrenmatt*. Zürich.

KNAPP, Gerhard P. (1993): *Friedrich Dürrenmatt*. 2. Auflage. Stuttgart; Weimar.

MONACO, James / BOCK, Hans-Michael (2011): *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*. Reinbek bei Hamburg.

- RUCKRIEGL, Peter / Koebner Thomas. Literaturverfilmung. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) (2011): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Auflage. Stuttgart, S. 410–413.
- SAMLOWSKI, Wolfgang / Wulff, Hans J. Licht / Beleuchtung. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) (2011): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Auflage. Stuttgart, S. 399–405.
- STEINBACH, Dietrich (Hrsg.) (1982): *Materialien. Friedrich Dürrenmatt. Der Besuch der alten Dame*. Stuttgart.
- VAŇKOVÁ, Lenka (2010): Zur Kategorie der Emotionalität. Am Beispiel der Figurenrede im Roman 'Spieltrieb' von Juli Zeh. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, Ostrava, S. 9–18.
- WINKLER, Hartmut. Medium Film. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) (2011): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Auflage. Stuttgart, S. 438–440.