

Bewegung und Position der Figuren als Ausdruck von Macht und Konflikt in Ariel Dorfmans *La muerte y la doncella*

1. Konflikt und Macht in Ariel Dorfmans *La muerte y la doncella*

In Ariel Dorfmans *La muerte y la doncella* gibt es drei Figuren. Die einzige weibliche Figur ist Paulina Salas. Sie wurde vor 15 Jahren von den Schergen der damaligen Diktatur entführt, gefoltert und vergewaltigt. Eines Nachts bringt ihr Ehemann Gerardo Escobar einen Fremden ins Haus. Paulina meint in diesem Mann, Roberto Miranda, einen ihrer Peiniger wieder zu erkennen und übermannt ihn, fesselt ihn und beschließt, dass sie ihn selbst richten wird. Gerardo ist Zeuge dieser Entführung und versucht zu vermitteln und die Situation glimpflich enden zu lassen, nicht zuletzt um seine neue Position bei der Wahrheitskommission zu schützen und seinen Ruf zu wahren. Außer in einem erpressten Geständnis, bestreitet Roberto immer die ihm vorgeworfenen Verbrechen begangen zu haben. Zwei der großen Themen in diesem Stück sind Konflikt und Macht. Die Machtverhältnisse und die Konflikte der Figuren untereinander werden durch das, was gesagt wird, und durch Requisiten – in diesem Fall eine Pistole – zum Ausdruck gebracht. *La muerte y la doncella* ist ein Theaterstück. Das heißt, dass in der Aufführung des Stücks der Machtkonflikt betont werden kann, beispielsweise durch die Lautstärke, in der die Figuren miteinander sprechen, durch ihre Körpersprache und durch ihre Mimik. Die Aufführung wird aber erheblich vom Regisseur beeinflusst. Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern die Bewegungen und Positionen, die schon im Text enthalten sind, den Machtkonflikt nonverbal betonen.

2. Bewegung und Position der Figuren als Ausdruck von Konflikt und Macht

Alle drei Figuren im Stück versuchen die Kontrolle über die Situation zu erlangen. Paulina möchte, dass Roberto ein Geständnis ablegt; Roberto beteuert seine Unschuld und wehrt sich gegen seine "Gefangennahme"; Gerardo möchte am liebsten die Situation ungeschehen machen und versucht die Bedürfnisse der anderen Figuren zu erfüllen und dabei sein Image vom guten Menschen zu wahren. Das heißt, obwohl sich die Figuren gelegentlich verbünden, arbeiten sie dennoch alle drei gegeneinander. Ihre Intentionen lassen sich an ihren Bewegungen und Positionen auf der Bühne und im *off-stage* erkennen. Die folgenden Fragen kann man wörtlich und im übertragenen Sinne verstehen: Wie stehen die Figuren zueinander? Bewegen sie sich aufeinander zu oder distanzieren sie sich voneinander? Was bewegt die Figuren?

2.1 Position

Das räumliche Relationssystem wird mit jeder zusätzlichen Figur komplexer und eröffnet immer mehr Alternativen der räumlichen Gruppierung. Nähe oder Distanz ergeben sich aus den Handlungs- und Geschehensabläufen, die dann das räumliche Arrangement in unterschiedlicher Weise semantisieren können. So kann zum Beispiel die Distanz zwischen zwei Figuren oder Figurengruppen konfliktgeladene Feindschaft räumlich konkretisieren, aber auch ein unbeteiligtes Abseistehen oder ein interessiertes Zuschauen und Belauschen. (Pfister 1977, S.355)

Da *La muerte y la doncella* nur drei Figuren hat, kann die Position jeder Figur nur

in Relation zu den Positionen der zwei anderen Figuren betrachtet werden. Wirkliche Distanz kann im Text nur durch den Rückzug in den anderen Raum auf der Bühne oder durch das Verschwinden ins *off-stage* kenntlich gemacht werden.

2.1.1 Die Dreieckskonstellation der Figuren

Jede der drei Figuren in *La muerte y la doncella* repräsentiert eine Position, die man in einem Land "que acaba de salir de una dictadura" haben kann. Paulina repräsentiert die direkten Opfer von den Verbrechen durch das Regime und die Befürworter einer schonungslosen Untersuchung dieser Verbrechen. Gerardo repräsentiert die mittelbar Betroffenen dieser Verbrechen und diejenigen, die zwar eine Untersuchung der Verbrechen befürworten, aber befürchten, dass eine schonungslose Aufklärung die Gesellschaft zerreißen könnte. Roberto repräsentiert, sofern er schuldig ist, diejenigen, die an den Verbrechen beteiligt waren und eine Untersuchung gar nicht oder nur bedingt unterstützen.

Jede der drei Figuren hat eine Agenda. Dabei arbeiten sie teilweise mit und oft gegeneinander. Paulina bedroht Roberto mit einer Pistole um ein Geständnis zu erzwingen und möchte, dass ihr Ehemann, Gerardo, ihr glaubt; Roberto verneint ein Folterer und Vergewaltiger zu sein und appelliert an Gerardo ihn zu befreien; Gerardo weiss nicht, wem er glauben soll, und stellt sich somit zwischen alle Stühle.

Das erste Mal, dass alle Figuren gleichzeitig auf der Bühne sind, ist in der zweiten Szene des ersten Aktes. Gerardo hat die Haustür aufgemacht und Roberto hineingebeten. Die beiden Männer stehen im Wohnzimmer und unterhalten sich. "Paulina sale a la terraza y se pone a escuchar. Los hombres no pueden verla." (S. 17 Z. 6-7) Schon hier wird deutlich: Gerardo und Roberto verstehen sich gut und Paulina ist außen vor – sie versteckt sich sogar um herauszufinden was die Männer sagen. Dies spiegelt ihre List mit dem verfälschten Bericht, um ein wahres Geständnis zu erhalten, wider: sie duldet die Verschwörung der Männer um Informationen zu bekommen.

In gewisser Weise tragen Roberto und Paulina ihren Konflikt auf dem Rücken Gerardos aus. Trotz der direkten Konfrontation zwischen Opfer und Täter/in wird er immer wieder mit hineingezogen. Seine Meinung, als Ehemann, Rechtsanwalt und Kommissionsmitglied, zählt.

ROBERTO [...] ¿Usted me cree no es cierto? Sabe que yo soy inocente, ¿no?

GERARDO ¿Tanto le importa lo que yo piense?

ROBERTO ¿Cómo no me va a importar? Usted es la sociedad, no ella. Usted es la Comisión Presidencial, no ella.

(Akt II, Szene 2; S. 61 Z. 22-27)

Deshalb sind die Momente, in denen Gerardo allein mit einer der anderen Figuren ist, von hoher Bedeutung. In beiden Fällen aber unterbricht Paulina diese Gespräche. Einmal ihr eigenes Gespräch mit Gerardo um Roberto neu zu fesseln, da sich dieser gerade entfesseln wollte (Akt II, Szene 1; S. 48 Z. 11-12); das Gespräch Robertos mit Gerardo unterbricht sie in dem Moment, als Roberto die Kontrolle über das Gespräch übernimmt.

ROBERTO Esto ya ha llegado a límites intolerables...

(*Entra Paulina desde la terraza.*)

PAULINA ¿Algún problema, mi amor?

GERARDO Ninguno

PAULINA Los vi un pocón... alterados. (*Pausa breve.*) Veo que terminaron la sopa.

No se puede decir que no sé cocinar ¿no? ¿Cumplir mis funciones domésticas?

[...]

GERARDO Paulina, te ruego que por favor vuelvas a salir para que yo pueda seguir mi conversión con el Doctor Miranda.

PAULINA Claro que sí. Los dejo solitos para que arreglen el mundo.
(*Paulina comienza a salir. Se da vuelta.*)

PAULINA Ah, si él quiere mear, me avisas, ¿eh, mi amor...?
(*Sale al mismo sitio que ocupó antes.*)

(Akt II, Szene 2; S. 57 Z. 20 - S. 58 Z. 19)

Gegen Ende des Stücks, nachdem Roberto ein Geständnis abgelegt hat, geht Gerardo das versteckte Auto Robertos holen und lässt Paulina und den Arzt alleine. Hier wird deutlich, dass Gerardo seine Schuldigkeit getan zu haben meint. Er lässt Opfer und Täter/in zurück in dem Glauben, der Konflikt sei gelöst. Dass dies nicht der Fall ist, erkennt man daran, dass Paulina Roberto nach Gerardos Verschwinden weiterhin mit der Pistole bedroht. Nun kommt es zu einer direkten Konfrontation Paulinas mit Roberto. Das Ergebnis dieser Konfrontation sieht man nicht.

2.1.2 Die Zweiteilung des Raums auf der Bühne

Das Bühnenbild besteht aus zwei Räumen: Dem Wohn-Esszimmer und der Terrasse.

Paulinas Einzelgespräche mit Gerardo finden auf der Terrasse statt. Während Gerardo alleine mit Roberto spricht, befindet sich Paulina auf der Terrasse. Roberto bleibt im Wohnzimmer gefangen. Paulina nutzt ihre Freiheit von der Terrasse ins Wohnzimmer gehen zu können um ihre Kontrolle über die Situation zu demonstrieren, indem sie das Gespräch der Männer unterbricht. Die Zweiteilung des Raums macht auch deutlich, dass Paulina und Roberto verschiedene Standpunkte haben und nicht gewillt sind dem Anderen entgegenzukommen. Diese physische Trennung von Paulina und Roberto wird durch Gerardo herbeigeführt. Er möchte mit Paulina unter vier Augen sprechen um herauszufinden, was sie vorhat. (Akt II, Szene 1; S. 43 Z. 11-13) Danach bleibt sie meistens auf der Terrasse sitzen.

Der Vorteil der Terrasse als zweitem Raum liegt für Paulina darin, dass sie trotzdem in das Wohn-Esszimmer blicken kann und sehen kann, wie Gerardo und Roberto sich unterhalten und wie sich das Gespräch entwickelt.

2.1.3 Die Rolle des *On-Stage* und *Off-Stage*

In einem Theaterstück wird selten die komplette Handlung auf der Bühne dargestellt. Oft gibt es auch Handlung die im *off-stage* stattfindet. Diese Handlung wird dann von einer Figur auf der Bühne berichtet, entweder im Nachhinein oder gleichzeitig. Auch die Vorgeschichte wird auf der Bühne berichtet, anstatt dargestellt zu werden. Die Handlung im *off-stage* enthält auch Bewegungen und Positionen, die zwar verbal geäußert werden, aber in dem Moment eine gewisse Dynamik und Intention hatten.

Am Anfang des Stücks sitzt Paulina alleine im Mondlicht auf der Terrasse. Man hört ein herannahendes Auto; und als es anhält, die Stimme von Gerardo aus dem *off*, kurz darauf tritt er ins Haus. Später kommt Roberto auch aus dem *off* ins Haus. Das *off* stellt die Welt außerhalb des Hauses dar. Die Welt, in der Gerardo als Rechtsanwalt für die Wahrheitskommission und Roberto als Arzt arbeitet. Paulina hat sich in den letzten 15 Jahren zurückgezogen und hat also nicht am Leben "draußen" partizipiert. Gerardo sagt zu ihr "Durante quince años no has hecho nada con tu vida." (Akt II, Szene 1; S. 49 Z. 15-16) Das heißt, Paulina hat ihren Bewegungsradius eingeschränkt, während die Männer im Vergleich mehr Freiheit

genießen und somit auch die Domänen klar verteilt sind. Später sagt Paulina sogar "Allá afuera puede que manden ustedes todavía, pero aquí, por ahora, mando yo." (S. 42 Z. 6-7) Diese "Machtergreifung" durch Paulina findet statt, als sie Roberto im Schlaf übermannt. Diese Handlung findet *off-stage* statt; im Nebentext heißt es "Hay un ruido confuso, como de un golpe y un grito ahogado." (Akt I, Szene 3; S. 26 Z. 3-4) Danach schleift sie seinen bewusstlosen Körper auf die Bühne und bindet ihn dort auf einen Stuhl. Paulina zerrt also Roberto in ihren Machtbereich und überwacht später auch seinen Gang zur Toilette, also seine Bewegung von der Bühne und zurück. Während Paulina mit Roberto von der Bühne ins gedachte Badezimmer geht, hat der Zuschauer/Leser die Möglichkeit Gerardos Verzweiflung und innere Unruhe zu beobachten. Dies ist das einzige Mal, dass Gerardo alleine auf der Bühne ist der Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Leser oder Zuschauers ist. (Akt II, Szene 1; S. 42-43)

Die Tatsache, dass Paulina, die sonst alleine zu Hause Angst hat, sich in der ersten Nacht aus dem Haus schleicht um das Auto des Dr. Miranda zu verstecken und seinen Wagenheber und den Ersatzreifen zu klauen, deutet schon sehr früh im Stück die Veränderung in ihr an, die Gerardo so überrascht.

2.2 Bewegung

I knew someone had to take the first step and I made up my mind not to move.
(Rosa Parks, 1913-2005)

The most primordial intentional act is the motion of the body orienting itself with respect to and moving within its surroundings. (Young 1998, S. 264)

An uninhibited intentionality projects the aim to be accomplished and connects the body's motion toward that end in an unbroken directedness that organizes and unifies the body's activity. The body's capacity and motion structure its surroundings and project meaningful possibilities of movement and action, which in turn call the body's motion forth to enact them. (Young 1998, S. 265)

Mover. (Del lat. *movere*.) tr. Hacer que un cuerpo deice el lugar o espacio que ocupa y pase a ocupar otro || **2.** Por ext., menear o agitar una cosa o parte de algún cuerpo. **MOVER la cabeza.** || **3.** Dar motivo para una cosa; persuadir, inducir o incitar a ella; y por extensión se dicese de los afectos del ánimo que inclinan o persuaden a hacer una cosa. || **4.** fig. Seguido de la preposición *a*, causar u ocasionar **MOVER a dolor, a piedad, a lágrimas** || **5.** fig. alterar, conmover. (Diccionario de la Lengua Española, 18a Edición)

Absichtliche Bewegungen oder das absichtliche Nicht-Bewegen sind Ausdruck von Intention, Macht und Kontrolle – zumindest über den eigenen Körper. Die Richtung, die Geschwindigkeit und das erwünschte Ergebnis sprechen für sich. Unabsichtliche Bewegungen sind Ausdruck von inneren, teilweise unterbewussten Zuständen und von unterdrückten Wünschen und Ängsten. Sie können aber auch dadurch resultieren, dass man von jemand anderem bewegt wird, beispielsweise durch Schütteln. In diesen Fällen hat man die Kontrolle über die Bewegungen des eigenen Körpers abgegeben oder verloren.

2.2.1 Paulinas Bewegungen

Paulinas Bewegungen verfolgen ab dem Moment, in dem Roberto in ihrem Haus ist, nur noch ein Ziel: Vergeltung. Sie übernimmt die Kontrolle über die Situation um ihr Ziel durchzusetzen. Sie schleift Roberto auf die Bühne und bindet ihn dort

an einen Stuhl. So eine Bewegung eines anderen Körpers vollführt in diesem Stück nur Paulina. Überhaupt wirken im ganzen Stück Paulinas Bewegungen besonnen und geplant. Nur dreimal verliert sie die Kontrolle über sich. Einmal, als Gerardo sagt, dass die Wahrheitskommission nicht selbst die Schuldigen anklagen wird, sondern dies den Gerichten überlassen wird, muss Paulina lachen "suavemente pero con una cierta histeria subterránea" (Akt I, Szene 1; S. 19 Z. 24-25) Dieses unangebrachte Lachen weist auf eine gewisse Verzweiflung oder Melancholie hin und kann eine Ersatzhandlung zum Weinen sein. (Pfister 2000, s. 37-40) Ein anderes Mal, als sie Roberto neu fesselt, an ihm riecht und seine Haut berührt, spürt sie einen Ekel, der sich körperlich manifestiert. (Akt II, Szene 1; S. 48 Z. 20) Das eindrucksvollste Mal findet statt, als Gerardo Roberto losbinden möchte und Paulina auf den Boden schießt um ihn davon abzuhalten. Sie selbst "se muestra sorprendida." (Akt I, Szene 4; S. 33 Z. 18) Andererseits ist die logische Konsequenz, sie sich aus dem Bedrohen mit einem Revolver ergibt, das Schießen. Diese letzte Geste dient zur Betonung, dass Paulina es mit ihrem Vorhaben ernst meint. Ihre Überraschung deutet darauf hin, dass sie sich selbst nicht bewusst war, wie entschlossen sie ist. Kurz darauf muss Gerardo weg, weil der Abschleppwagen kommt um ihn zu seinem liegengebliebenen Wagen zu fahren. Paulina hat also dafür gesorgt, dass Gerardo, kurz nachdem er begreift, was seine Frau getan hat, aus dem Haus muss und also Zeit hat sich zu beruhigen und nachzudenken. Wieder hat Paulina einen anderen Körper bewegt; in diesem Fall nicht durch Körpereinsatz, sondern durch das Schaffen einer Situation. Als Gerardo wiederkommt, sagt er "Siéntate. Quiero que te sientes [...]." (Akt II, Szene 1; S. 39 Z. 16) Paulina setzt sich. Paulina setzt sich nicht, weil Gerardo ihr überlegen ist – sie hält noch die Pistole in Händen – , sondern weil es ihr Vorhaben nicht stört. so verhält es sich mit all seinen Aufforderungen: wenn sie Paulinas Plan nicht aufhalten, dann folgt sie ihnen; wenn Gerardo aber Paulina dazu auffordert die Pistole weg zu legen oder Roberto los zu binden, dann folgt sie dieser Anweisung nicht. (Akt I, Szene 4)

2.2.2 Gerardos Bewegungen

Gerardos Reaktion auf Paulinas Warnschuss ist ein Satz nach hinten, weit weg von Roberto. Gerardos Bewegungen sind nach der Gefangennahme Robertos meistens eine Reaktion auf etwas; entweder auf Roberto oder Paulina. Als er in der vierten Szene des ersten Aktes zum ersten Mal sieht, dass Paulina Roberto gefesselt hat, ist er wie versteinert. (S. 30 Z. 25-26) Als erstes möchte er Roberto losbinden, jedoch hält Paulina ihn mit einem Schuss aus der Pistole davon ab. Als er sie dazu überredet hat auf die Terrasse zu gehen und sie ihm erläutert hat, was sie vorhat, schickt sie ihn ins Wohnzimmer, er möge Roberto erklären, was von ihm erwartet wird (Akt II, Szene 1; S. 52-53); Roberto schickt ihn danach auf die Terrasse, er möge sich von Paulina zuerst erzählen lassen, was der Arzt zu gestehen habe (Akt II, Szene 2; S. 61). In seinem Gespräch mit Roberto steht Gerardo zweimal auf. Das erste Mal, weil Roberto ihn provoziert hat

ROBERTO Repartiéndose los roles, en el interrogatorio, ella la mala, tú el bueno. Y después el que me va a matar eres tú, es lo que haría cualquier hombre bien nacido, al que le hubieran violado la mujer, es lo que haría yo si me hubieran violado a mi mujer... así que dejémonos de farsas. Te cortaré las huevas. (*Pausa. Gerardo se levanta.*) ¿Dónde vas? ¿Qué vas a hacer? (Akt II, Szene 2; S. 59 Z. 15-22)

Das zweite Mal um das Gespräch mit Roberto zu beenden. (Akt II, Szene 2; S. 62) In den ersten zwei Szenen des ersten Aktes agiert Gerardo noch. In der ersten

Szene kommt er ins Haus, schaltet das Licht an, er nimmt seine Frau in den Arm und küsst sie, er beruhigt sie und er lacht. Im Gegensatz zu Paulinas Lachen ist Gerardos ein befreites Lachen, eine Reaktion auf ihren Wortwitz.

GERARDO [...] pero hay otro pequeño asunto que aclarar. La gata

PAULINA ¿Qué gata?

GERARDO En efecto. ¿Qué gata? ¿Qué hiciste con mi gata? Porque tampoco estaba...

PAULINA ¿Tu gata? Tu gata está acá, mi amor ...

GERARDO ¿Mi gata?

PAULINA Tu gatita.

(Gerardo se ríe, la toma en brazos, la besa.)

GERARDO Ahora dima: ¡la gata del auto! ¿Qué hiciste con...?

(Akt I, Szene 1; S. 8 Z. 14-24)

In der zweiten Szene lacht Gerardo auch. Er lacht wieder nicht mit seinem Gegenüber, in diesem Fall Roberto, sondern als eine Reaktion auf einen witzigen Spruch von diesem. (Akt I, Szene 2; S. 25 Z. 3)

Im Gegensatz zu Paulinas Bewegungen sind Gerardos Bewegungen gekennzeichnet von Unsicherheit und dem Wunsch seine Funktion als Mediator so bald wie möglich erfüllt zu haben. Dies kann man am deutlichsten sehen an seiner übertriebenen Reaktion als Roberto nach Wasser krächzt (Akt II, Szene 1; S. 40 Z. 16ff) und an seinem nervösen Auf- und Abgehen, als er alleine auf der Bühne ist. (Akt II, Szene 1; S. 43 Z. 1-2)

2.3.3 Robertos Bewegungen

Den größten Teil des Stücks verbringt Roberto Miranda an einen Stuhl gefesselt. Ab dem Moment, als Paulina ihn nachts bewusstlos schlägt und an den Stuhl bindet, verliert der Arzt die Selbstbestimmung über seinen Aufenthaltsort und seine Bewegungen sind limitiert. Während Paulina und Gerardo vom Wohnzimmer nach draußen auf die Terrasse gehen können, wann sie wollen, kann Roberto nicht einmal auf die Toilette gehen ohne Bescheid zu sagen, damit er losgebunden wird. Und selbst dann wird er begleitet und mit der Pistole bedroht, während er angestrengt humpelt. (Akt II, Szene 1; S. 42 Z. 9ff) Auch beim Mittagessen ist Roberto so sehr seiner Bewegungsfreiheit beraubt, dass er von Gerardo gefüttert werden muss. (Akt II Szene 2; S. 54 Z. 16-19) Die eindeutigste Geste in dieser Szene ist im Nebentext beschrieben "Le va limpiando la boca a Roberto con una servilleta." (S. 55 Z. 1-2) Diese Eingeschränktheit macht Roberto zu einem Opfer. Gleichzeitig aber führt diese Einschränkung seiner Bewegungen dazu, dass seine Körpersprache und somit seine unbewussten Reaktionen nur bedingt zu erkennen sind. Er bleibt gezwungenermaßen ruhig, was seine Körpersprache und Bewegungen angeht. Genau wie bei seinen verbalen Äußerungen erfahren wir auch bei seinen Bewegungen nicht viel über Roberto Miranda.

Zweimal wehrt Roberto sich gegen seine Fesseln. Einmal als er aus seiner Bewusstlosigkeit erwacht und merkt, dass er gefesselt ist. (Akt I, Szen 4; S. 27 Z. 2-5) Dieser Versuch ist instinktiv und automatisch und beweist nur, dass er überrascht ist. Der zweite Versuch findet statt, als Gerardo und Paulina auf der Terrasse diskutieren warum Paulina Roberto gefangen hält. Dieser Versuch gelingt fast, vermutlich weil ihn Gerardo zuletzt gefesselt hatte. Paulina bemerkt aber diesen Fluchtversuch und fesselt ihn erneut. (Akt II Szene 1; S. 43 Z. 14 - S. 48 Z.13) Diese Befreiung ist absichtlich und beginnt an den Beinen: "lentamente lográndolo con las piernas." (S. 43 Z. 16)

Lediglich kurz vor seiner Gefangennahme und kurz vor seiner möglichen

Freilassung ist Roberto frei sich zu bewegen. Da können wir beobachten, wie er spät nachts zum Haus von Gerardo und Paulina kommt und erst zaghaft und dann immer vehementer an die Tür klopft. Während seiner Erklärung, warum er so spät erscheint, lacht Roberto zweimal und schaut einmal auf seine Uhr. (Akt I, Szene 2; S. 19 Z. 22; S. 20 Z. 17; S. 23 Z. 21) Lachen ist eine ungesteuerte Körperfunktion. (Pfister 2000; S. 35-54) Da Gerardo nicht in das Lachen mit einstimmt kann man davon ausgehen, dass Roberto eher aus Verlegenheit oder Nervosität lacht. Dieser Eindruck wird durch die Geste des Auf-die-Uhr-Schauens verstärkt. Am Ende des Stücks, als Paulina und Roberto alleine sind, möchte Roberto auf die Toilette und äußert den Wunsch dabei nicht beaufsichtigt zu werden. Paulina hält ihn auf und verlangt von ihm Reue. Seine Antwort darauf lautet

ROBERTO ¿Qué más quiere, señora? Tiene más de lo que todas las víctimas de este país van a tener. Un hombre confeso, a sus pies, humillado (*se arrodilla*), rogando por su vida. ¿Qué más quiere? (Akt III, Szene 1; S. 79 Z. 8-11)

Als sie ihre Forderung nach Reue wiederholt, erkennt man die Unaufrichtigkeit seiner Geste des Niederknien: "Roberto se para del suelo." (S. 79 Z. 19)

3. Schlußfolgerungen

Die verschiedenen Konflikte, die die Figuren in *La muerte y la doncella* untereinander austragen, sind auch ohne die verbale Kommunikation zwischen den Figuren – sozusagen "ohne Ton" – als solche erkennbar. Das Gegenüber und Nebeneinander der Figuren, ihre Bewegungen zueinander und voneinander weg und ihr Versuch sich gegenseitig zu bewegen – sowohl physisch als auch emotional – unterstreichen, wie angespannt die Situation ist.

Paulinas Verzweiflung und Vergeltungssucht; Gerardos Unsicherheit und Unwohlsein; Robertos Undurchsichtigkeit und Unaufrichtigkeit; all diese Gefühlsregungen und Intentionen kann man auch in den Bewegungen, die der Autor im Nebentext festgelegt hat, erkennen. Das heißt, selbst wenn man das Stück nur liest wird einem durch den teilweise sehr detailreichen Nebentext die Dynamik des Stücks trotzdem bewusst gemacht.

4. Quellen

4.1 Primärliteratur

Dorfman, Ariel, 2005, *La muerte y la doncella*, hg. von Michaela Schwermann, Stuttgart, Philipp Reclam jun.

4.2 Sekundärliteratur

Pfister, Manfred, 1977, *Das Drama*, München.

Pfister, Manfred, 2000, "Inszenierungen des Lachens im Theater der frühen und späten Neuzeit", in: Fischer-Lichte, Erika/ Fleig, Anne (Hrsg.), *Körperinszenierungen*, Tübingen. S. 35-54

Real Academia Española, 1956, *Diccionario de la Lengua Española*, 18a edición, Madrid

Young, Iris, 1998, "Throwing like a Girl", in: Welton, Donn (Hg.), *Body and Flesh*, Malden, MA. S. 259-273