
Weltenspringer

Ein linguistisch-integratives Modell sprachlicher Äußerungen und ihres vorintentionalen Hintergrundes in mimetischen Kommunikationssituationen

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des

Doktorgrades der Philosophie

an der

Albert-Magnus-Universität

Köln

vorgelegt

von Carl Naughton

aus

Croydon

2004

„Is it not monstrous that this player here
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit,
That from her working all his visage waned;
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit?“ (Shakespeare [1984], Hamlet II.2 545-551)

INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG	7
1.1	Themenstellung	7
1.2	Begrifflichkeiten.....	12
1.3	Zur Wahl des Untersuchungskorpus	14
2.	LINGUISTISCHE ANALYSEN	17
2.1	Linguistische Modelle für literarische Texte	19
2.1.1	Schmachtenbergs linguistische Interpretationshilfen	19
2.1.2	Cornelissens Modell von Sprache und Handlung	22
2.1.3	Natürlichsprachlichkeit und Explizierung bei Kiel	26
2.1.4	Pragmalinguistik und Dialogizität bei Hauenherm	28
2.2	Analyseansätze und Ergebnisse der bisherigen Forschungsbeiträge	30
2.2.1	Schmachtenbergs Untersuchung englischer Restaurationskomödien	30
2.2.2	Cornelissens Untersuchung der Komödien Molières	33
2.2.3	Kiels Analyse der Figurenintentionen in dramatischen Texten.....	36
2.2.4	Die Analyse der Dialogstrukturen bei Hauenherm	37
2.3	Wirklichkeitsebenen und Kommunikationssituationen	40
2.4	Wirklichkeitsannäherung und mögliche Welten.....	44
2.5	Resümee: Modifikation des grundlegenden Kommunikationsmodells	46
3.	MIMETISCHE ASPEKTE KOMMUNIKATIVER ÄUßERUNGEN.....	50
3.1	Die historische Einordnung mimetischer Grundformen	51
3.2	Das mimetische Paradox: Deklamation versus Emotion	56
3.3	Grundzüge naturalistischer Darstellungsmethodik.....	58
3.3.1	Die Prozesshaftigkeit mimetischer Arbeit in möglichen Welten	59
3.3.2	Psycho-Physik – die Umkehrung des Ansatzes.....	62
3.3.3	Methodische Weiterentwicklungen der Identifikation	64
3.4	Das integrative Handlungsverständnis als zentraler Aspekt mimetischer Kunst	72
3.4.1	Der Weltensprung als integratives Konzept.....	73
3.4.2	Der Weltensprung – der Kern mimetischer Arbeit.....	77
3.4.3	Das Ergebnis des Weltensprungs	82
3.4.4	Abschließende Aspekte des integrativen Konzepts.....	86
3.4.5	Der Einfluss naturalistischer Darstellungsmethodik in Deutschland	88
3.5	Abschliessender Überblick.....	91
4.	SPRACHLICHE ÄUßERUNGEN IN MÖGLICHEN WELTEN.....	95
4.1	Poetische Analyse als interdisziplinäres Phänomen.....	96
4.1.1	Die Analyse literarischer Texte	97
4.1.2	Operationalisierung der Begriffe.....	100
4.1.3	Sprachliche Äußerungen in Epik und Drama	103
4.2	Linguistische Erklärungsansätze für Äußerungen in möglichen Welten.....	109
4.2.1	Der parasitäre Charakter von Äußerungen	109

4.2.2	Vorgeben+Täuschung	115
4.2.3	Vorgeben-Täuschung	123
4.2.4	Regelsuspendierung und nichtnatürliche Bedeutung	128
4.2.5	Propositionaler Gehalt und horizontale Konventionen	133
4.2.7	Die dramatische Metapher in der möglichen Welt	136
4.2.6	Mimetische Äußerungen als Deklarative	140
4.3	Genuin und nichtgenuin fiktive Welt	145
4.3.1	Genuin fiktive Bühnen-Urform	146
4.3.2	Nichtgenuin fiktive Bühnen-Urform	148
4.4	Kontextkoordinaten in möglichen Welten	152
4.5	Resümee	158
5.	GERICHTETHEIT UND GENUIN FIKTIVE WELT	162
5.1	Das Konzept der Ausrichtung	164
5.2	Intentionale Zustände und sprachliche Äußerungen	165
5.3	Intentionales Wahrnehmen in der genuin fiktiven Welt	170
5.3.1	Erfüllungsbedingungen für visuelle Erlebnisse	174
5.3.2	Die Beantwortung der Frage nach der Verallgemeinerung	177
5.4	Absicht und Handlung	178
5.4.1	Vorausgehende Absichten	179
5.4.2	Intentionale Verursachung	182
5.4.2	IV und intentionale Verursachung	183
5.4.3	Searles Konzept des Hintergrundes in der möglichen Welt	185
5.5	Resümee	190
6.	GERICHTETHEIT UND MIMETIK	192
6.1	Verpflichtung und Assertiv	196
6.1.1	Christensens Änderung des Searleschen Ansatzes	197
6.1.2	Linguistische vs. nichtlinguistische Intentionalität	200
6.2	Fiktionale intentionale Zustände	204
6.3	Fiktionale intentionale Handlungen	207
6.4	Dramatische Intention als besondere Sprachfunktion	210
6.5	Resümee	213
7.	ÄUßERUNG UND GERICHTETHEIT IN DER GENUIN FIKTIVEN WELT 216	
7.1	Innerdramatische Intentionen	218
7.1.1	Motiv und Gerichtetheit	220
7.1.2	Rekonstruktionen vorhergehender Intentionen	223
7.1.3	Rekonstruktionen unintentionaler Handlungen	227
7.1.4	Rekonstruktionsvorschläge bei Swinden	230
7.1.5	Optimierung des Swindenschen Modells durch Motivik und Illokution	234
7.1.6	Intentionsrekonstruktion und Intentionssubstitution	237
7.1.7	Progression der Psychologisierung bei Intensionsketten	239
7.2	Dramatische Intentionen außerhalb der genuin fiktiven Handlung	242
7.2.1	Autoren- und Stückintentionen	243

7.2.2	Die „Botschaft“	253
7.2.3	Intentionen des Theaterapparats	254
7.3	IV in der Probenarbeit	256
7.3.1	Die erste Stufe des Probenprozesses	258
7.3.1.1	Illokutionsrecherche und Transparenz	264
7.3.1.2	Illokutionsrecherche, Transparenz und Indirektheit	265
7.3.1.3	<i>Sagen</i> und <i>Meinen</i> bei der Illokutionsrecherche	267
7.3.2	Die zweite Stufe des Probenprozesses	268
7.3.3	Die dritte Stufe des Probenprozesses	272
7.3.4	Zusammenfassung	273
7.4	Kooperationsprinzip und nichtgenuin fiktive Welt	274
7.5	Resümee	276
8.	MODELL ZUR IV UND REKONSTRUKTION DES VORINTENTIONALEN HINTERGRUNDES	280
8.1	Die linguistischen Aspekte des Modells	281
8.1.1	Illokutionärer Punkt	281
8.1.2	Stärkegrad des illokutionären Punktes	282
8.1.3	Art der Zustandebringung	283
8.1.4	Bedingung des propositionalen Gehaltes	283
8.1.5	Vorbereitende Bedingungen	283
8.1.6	Aufrichtigkeitsbedingungen	284
8.1.7	Stärkegrad der Aufrichtigkeitsbedingung	285
8.1.8	Die sprachliche Äußerung in der IV	285
8.2	Die schauspieltheoretischen Aspekte des Modells	287
8.2.1	Die grundlegende Erarbeitung der genuin fiktiven Figur	288
8.2.2	Methodische Hilfen zur IV	289
8.2.2.1	Der private Moment	289
8.2.2.2	Die affektive Erinnerung	290
8.2.2.3	Sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen	291
8.2.2.4	Persönliche Objekte	292
8.2.2.5	Die psychologische Geste bei Tschechow	292
8.2.2.6	Das Stanislawskische <i>Wenn</i>	293
8.2.2.7	Die biographische Methode	295
8.2.2.8	Ort und vorgeschlagene Situation	296
8.2.2.9	Moment to Moment – Die Konzentration auf Handlungsimpulse	298
8.2.3	Resümee	299
8.3	Die Typologie sprachlicher Äußerungen	299
8.3.1	Repräsentative	301
8.3.2	Information Seekers	302
8.3.3	Future Directors	302
8.3.4	Expressive	303
8.3.5	Deklarationen	304
8.3.6	Rituals	305
8.4	Die 1. Stufe des Modells	305
8.4.1	Die Figurencharakterisierung	306
8.4.2	Die Intensionsrekonstruktion	306
8.5	Die 2. Stufe des Modells	307
8.5.1	Äußerungsverlauf	307
8.5.2	Illokutionsrecherche	308
8.5.3	Test auf Widersprüchlichkeit	309
9.	NATURALISTISCHES THEATER UND IV	313

9.1	Naturalismus als inhärentes Paradigma des Modells	316
9.1.1	Bühnentechniken des Naturalismus	317
9.1.2	Naturalismus in der Dramatik Hauptmanns	319
9.1.3	Gerhart Hauptmann: Vor Sonnenaufgang	321
9.2	Anwendung des Modells auf den Text	322
9.2.1	1. Stufe des Modells	322
9.2.1.1	Figurencharakterisierung	322
9.2.1.2	Intentionsrekonstruktion	325
9.2.2	2. Stufe des Modells	326
9.2.2.1	Äußerungsverlauf	326
9.2.2.2	Illokutionsrecherche	327
9.2.2.3	Test auf Widerspruch	338
9.3	Fazit.....	341
10.	EPISCHES THEATER UND IV	343
10.1	Modell und Zielsetzung des epischen Theaters	345
10.2	Verfremdungseffekte im epischen Theaterkonzept	346
10.2.1	Zitieren und Referieren als Formen der Darstellung	347
10.2.2	Überführung als Mittel der Distanzierung	348
10.2.3	Fixieren des Nicht-Sondern	349
10.2.4	Einsatz von Liedern und Musik	350
10.2.5	Wendung zum Publikum	351
10.2.6	Zwischen Probe und Aufführung	352
10.3	Der Unterschied zwischen Brecht und Stanislawski.....	353
10.4	Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder	355
10.5	Die Anwendung des Modells auf den Text.....	356
10.5.1	1. Stufe des Modells	357
10.5.1.1	Figurencharakterisierung	357
10.5.1.2	Intentionsrekonstruktion	359
10.5.2	2. Stufe des Modells	360
10.5.2.1	Äußerungsverlauf	360
10.5.2.2	Illokutionsrecherche	361
10.5.2.3	Test auf Widerspruch	390
10.6	Fazit.....	393
11.	POSTDRAMATISCHES THEATER UND IV.....	397
11.1	Theater, Drama, Theatertext und Theatralität.....	400
11.2	Stilmittel des postdramatischen Theatertextes.....	404
11.3	Formen des postdramatischen Theatertextes.....	407
11.4	Anwendung des Modells auf zwei Beispiele.....	412
11.4.1	Elfriede Müller: Die Bergarbeiterinnen.....	412
11.4.2.1	1. Stufe des Modells	413
11.4.2.1.1	Figurencharakterisierung	413
11.4.2.1.2	Intentionsrekonstruktion	415
11.4.1.2	2. Stufe des Modells	417
11.4.1.2.1	Äußerungsverlauf	417
11.4.1.2.2	Illokutionsrecherche	419
11.4.1.3	Test auf Widerspruch	433
11.4.2	Gisela von Wysocki: Schauspieler Tänzer Sängerin	434
11.4.2.1	1. Stufe des Modells	437

11.4.2.1.1	Figurencharakterisierung.....	437
11.4.2.2.2	Intentionsrekonstruktion.....	439
11.4.2.2	2. Stufe des Modells	440
11.4.2.2.1	Äußerungsverlauf.....	440
11.4.2.2.2	Illokutionsrecherche	441
11.4.2.3	Test auf Widerspruch.....	441
11.5	Fazit.....	443
12.	SONDERFÄLLE DRAMATISCHER ERSCHEINUNGSFORMEN	
UND IV	446
12.1	Theater im Theater	446
12.2	Ludwig Tieck: <i>Der gestiefelte Kater</i>	449
12.3	Absurdes Theater.....	451
12.4	Wolfgang Hildesheimer: <i>Die Uhren</i>	456
12.5	Aus der Rolle fallen.....	460
12.6	Fazit.....	464
13.	ERGEBNISEVALUATION	467
13.1	Zusammenfassung	467
13.2	Ausblick und Anwendbarkeit	475
14.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	479
15.	LITERATURVERZEICHNIS	480
15.1	Dramentexte	480
15.2	Sekundärliteratur	480

1. Einleitung

1.1 Themenstellung

Die Thematik der vorliegenden Arbeit verbindet zwei weite Bereiche, die nicht notwendigerweise miteinander harmonieren: die Wissenschaft und die Kunst. Die Legitimation für die Verbindung beider entsteht vor dem Hintergrund, dass das „sprachliche Medium dieser zwischenmenschlichen Welt [...] der Dialog“ (Szondi 1965, S. 14f) ist, der in der Nachfolge der Renaissance „zum alleinigen Bestandteil des dramatischen Gewebes“ (Szondi 1965, S. 15) wurde. Im Zentrum der Untersuchung steht dabei nicht die Dialogizität des literarischen Textes, resp. dramatischen Textes als Vorlage zur Aufführung, sondern die einzelne Äußerung in einer möglichen Welt. Es handelt sich daher um eine linguistische resp. sprachphilosophische Erforschung sprachlicher Äußerungen in möglichen Welten mittels der Rekonstruktion ihrer Gerichtetheit auf Basis der Vorintentionalität des Sprecherhintergrundes. Der linguistische Ansatz der Illokutionslogik (vgl. Vanderveken 1991 und Searle/Vanderveken 1985) dient als sprachphilosophisches Modell zur Untersuchung begrifflicher Wahrheiten, „die jeder möglichen Sprache bzw. jedem möglichen Kommunikationssystem zugrundeliegen“ (Searle 1998a, S. 188), das inzwischen kognitive, sprachphilosophische, metaphysische und handlungsorientierte Verstehensansätze impliziert.

„The speech act, whether performative or constative, whether locutionary, illocutionary or perlocutionary, is an ‘action’ in the sense of a human act, an act performed with human intelligence (that is knowledge) and action (that is, spoken or written word). It is an activity in which are involved human faculties of intellect and will.“ (Albuquerque 1995, S. 162)

Nur so kann die bisherige Vielzahl ihrer Anwendungsmöglichkeiten und die Mehrzahl ihrer von den unterschiedlichen Disziplinen kritisierbaren Aussagen erklärt werden.¹ Indessen zeigt sich eine gerade aufgrund der Involviertheit von Intellekt und Wille bei sprachlichen Handlungen für die Komplexe Kunst und Wissenschaft ertragreiche Wechselbeziehung, wenn es gelingt, die im linguistischen Sinne scheinbar nicht erfass- und erklärbaren Probleme und Gegenstände in das Betätigungsfeld der Wissenschaft aufzunehmen.

„Wie, wenn im Unterschied zu der gegen ihre Grenzen verblendeten Wissenschaft gerade die Dichtung und nur die Dichtung, in enger Nachbarschaft zu den rationalen Impulsen begrifflich-wissenschaftlicher Aufklärung geläutert und auf Grundlage ihres grenzbegrifflich-metaphorischen Sprechens, sich als Ineinander von Immanenz und Transzendenz präsentierte?“ (Hilmes 1995, S. 10)

¹ „Bis vor kurzem schien eine – sei’s auch noch so vage – Grenzziehung zwischen Linguistik und Sprachphilosophie möglich zu sein: In der Linguistik ging es um die empirischen Tatsachen der natürlichen Sprachen von Menschen, in der Sprachphilosophie um begriffliche Wahrheiten, die jeder möglichen Sprache bzw. jedem möglichen Kommunikationssystem zugrunde liegen. [...] Kürzlich ist das allerdings anders geworden. In der gegenwärtigen Expansionsphase sind Linguisten einfach in weite Gebiete vorgedrungen, auf denen vormals nur Philosophen tätig gewesen waren, und die Schriften von Philosophen wie Austin, Grice und anderen sind nun zu den Werkzeugen des zeitgenössischen Linguisten hinzugenommen worden.“ (Searle 1998, S. 188)

Unter dieser Prämisse ist auch die forschungsleitende Frage der vorliegenden Arbeit zu verstehen, die versucht, ausgehend von dem beide Felder verbindenden Gedanken, dass die sprachliche Äußerung die grundlegende Einheit der dramatischen Handlung ist (vgl. Chambers 1980), linguistisches resp. sprachphilosophisch fundiertes linguistisches Forschen um kunstmethodische Entwicklungsprozesse zu erweitern. Dementsprechend wird als Ergebnis ein integratives Modell angestrebt, das die Aussagen auf Basis der zentralen linguistischen Fragestellung nach dem Umgang mit sprachlichen Äußerungen in möglichen Welten mittels der Untersuchung der Gerichtetheit und der vorintentionalen Hintergrundinformationen vereint. So kann ein neues Verständnis im Umgang mit den sprachlichen – und nützlich auch nichtsprachlichen – Kommunikationsversuchen (vgl. Ulkan 1997) definiert und der besondere Umgang mit den Illokutionen und den Intentionen der Figuren in der möglichen Welt beschreibbar werden.² Pavis (1992) beschreibt die drei vorherrschenden Blickwinkel pragmatischer Untersuchungen von darstellender Kunst, indem er zwischen „der Untersuchung der Dialogmechanismen und der Sprachspiele; dem Vergleich zwischen *ordinary language* und dramatischer Sprache“ (Pavis 1992, S. 92), zweitens einer handlungstheoretischen Untersuchung, die sich auf die „Fabel und deren Ermittlung durch den Leser und Zuschauer“ (Pavis 1992, S. 92) konzentriert, und drittens der empirischen Untersuchung der Zuschauerrezeption unterscheidet. Er kritisiert an den bestehenden Ansätzen das Verbleiben bei einer Systematisierung von Vorgehensweisen, „die schon längst in der Analyse der Dialoge – besonders der Theaterdialoge – verwendet worden sind“ (Pavis 1992, S. 92).³ Hintergrund dieses Status quo ist die ausschließliche Beschäftigung der linguistischen Pragmatik mit dem verschriftlichten Material der Darstellungskunst, die das in seinen Augen Essentielle, „nämlich die szenische Situation, die konkrete Anwendung der szenischen Aussageform“ (Pavis 1992, S. 93), ausschließt.⁴

Die in der Linguistik verbreitete Sichtweise über den spezifischen Modus von Sprache außerhalb der Realität (vgl. Reboul 1990) fest, der seit den 1970er Jahren besteht (vgl. Searle 1998a) und dem sich nachfolgende Arbeiten im anschließenden und Searles Aussagen in den vergangenen Jahrzehnten nicht widersprechen. Die damals zentrale Frage nach den Gründen für eine sprachphilosophische und –wissenschaftliche Auseinandersetzung mit sprachlicher Fiktion im Rahmen darstellerischer Methodik ist daher auch heute noch unbeantwortet. Die Verortung von sprachlicher Fiktion im Zusammenspiel von Phantasie, sozialer Interaktion und Kommunikation und vor allen Dingen die Fähigkeit sprachlicher Fiktion, durch nichternsthafte fiktionale sprachliche Äußerungen ernsthafte nichtfiktionale sprachliche Äußerungen in Form der Botschaft eines Textes zu vermitteln, erschweren die Analyse zusätzlich. Einleitend mag der Verweis darauf genügen, dass die Relevanz sprachlicher Fiktion allein durch die Menge an Werken, die fiktionale sprachliche Äußerungen implizieren, begründet sein mag. Verschriftlichte Formen sprachlicher Fiktion stehen dabei neben den

² „Die Alleinherrschaft des Dialogs, das heißt der zwischenmenschlichen Aussprache im Drama, spiegelt die Tatsache, daß es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezugs besteht, daß es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet.“ (Szondi 1965, S. 15)

³ Die Komplexität der Rekonstruktion einer wirklichen Welt auf der Bühne oder im Film und der in der Regel damit einhergehende Aufwand für diese Rekonstruktion lassen ahnen, wie komplex die Realität sein muss, die abzubilden versucht wird.

⁴ Die Konzentration auf die theaterrelevante Arbeit des Schauspielers ist vor dem Hintergrund gewählt, dass zwar die untersuchte Schauspieltheorie in der Neuzeit zum Paradigma für Filmschauspielerei geworden ist, in erster Linie jedoch eine Theatertheorie darstellt. Zur Unterscheidung von Film- und Theaterschauspieler vgl. Brauerhoch (1993), S. 9--15.

modernen Vermittlungsmechanismen, die sich über die theatralische Aufführung hinaus auch durch die mediale Präsenz von TV und Video manifestieren.⁵

Ohmanns Feststellung, dass in einem Theaterstück „the action rides on a train of illocutions“ (Ohmann 1973, S. 83), prädestiniert den dramatischen Text als Paradigma (vgl. Stierle 1976) sprachlicher Handlungen im Spannungsfeld zwischen Illokution und aktiver sprachlicher Äußerung in einer möglichen Welt.⁶ Die Untersuchung sprachlicher Strukturen in dramatischen Texten fokussiert ihre Analyse in deren Schnittmenge dabei weniger auf das „Wortmaterial [...] der Dialogreden [...] als auf das Handeln der Personen durch Sprache“ (Berghahn 1970, S. 57). Vor diesem Hintergrund werden die Intentionen der dramatischen fiktiven Figuren und die mit diesen zusammenhängenden notwendigen und hinreichenden Erfolgsbedingungen der sprachlichen Äußerungen untersucht, die in bisherigen Forschungen als durch vertikale Konventionen suspendiert angesehen werden. Außerhalb linguistischer Forschung steht gerade diese Auffassung in Zweifel. So differenzieren kognitions-wissenschaftliche Aussagen zur Aufführung dramatischer Texte die Bedingung nach der Wahrhaftigkeit sprachlichen und physischen Handelns, auf deren Basis die Wahrheit im Spiel erschaffen wird (vgl. Courtney 1990, S. 38) und die die Einbeziehung der Theorien der möglichen Welten in aktives sprachliches Handeln ermöglicht.

In der Auseinandersetzung mit dem Forschungsobjekt des dramatischen Textes als Vorlage zur Aufführung werden dabei Erklärungsansätze aus benachbarten Forschungsbereichen zur Hilfe genommen, um dem immanent transitorischen⁷ Charakter der Aufführung gerecht zu werden. Aufgrund der Komplexität der Thematik wird die Untersuchung in erster Linie auf illokutionäre Akte zu Lasten der Analyse perlokutionärer Akte konzentriert.⁸ Dieser Umstand führt zu einer komplexen Auseinandersetzung mit dem darstellungsmethodischen Umgang mit der Gerichtetheit von Sprache (vgl. Hagen 1973). Nicht nur die moderne Bühnenform des 19. und 20. Jahrhunderts, deren vertrauteste Form die Guckkastenbühne ist, spielt bei der Annäherung an die realweltliche Wirklichkeit eine große Rolle.

„Bühnenbild, Kostüme, Requisiten, Schauspielstil und Sprache sind auf getreue Wirklichkeitsnachahmung angelegt, und der Vorhang erspart die Erschütterung der Illusion beim Wechsel des Bühnenbilds. Man blickt gleichsam in einen Raum, in dem eine Wand fehlt – ohne daß dies den Personen in diesem Raum bewusst wäre. Jede direkte Wendung an das Publikum ist somit ausgeschlossen, denn die Rampe als absolute Grenze ist das szenische Korrelat der Abwesenheit eines vermittelnden Kommunikationssystems.“ (Pfister 2001, S. 44)

⁵ Vgl. dazu auch Zeißig (1990), S. 88f, der bereits in den 1930er Jahren darauf verweist, dass zu unterscheiden ist zwischen einer nach rhetorischen Regeln festgelegten dramatischen Rede und einer „allmähliche[n] Verfertigung des Gedankens in der Rede“ (Zeißig 1990, S. 88).

⁶ Die Textlinguistik setzt sich aktuell, aber im Rekurs auf Ohmanns Ausführungen aus den 1980er Jahren, mit der Sonderstellung der illokutiven Akte im literarischen Text auseinander. „Die Eigentümlichkeit der künstlerischen Texte besteht darin, daß das Kriterium des Gelingens beim Vollzug der in ihnen auftretenden Sprechakte auf sie nicht anzuwenden ist (und falls doch, dann auf eine ganz bestimmte Art und Weise).“ (Bilut-Homplewicz 1993, S. 739) Bilut-Homplewicz erörtert diesen Umstand nicht weiter, verweist aber darauf, dass die ausstehende Behandlung „zu den wichtigsten Problemen der pragmatischen Textanalyse“ (Bilut-Homplewicz 1993, S. 739) gehört, und formuliert so eine Position, die in direktem Kontrast zum ausbleibenden Untersuchungsmaterial steht.

⁷ Vgl. dazu Hiss (1993), S. 8, der auf Lessings Prägung dieser Formulierung verweist.

⁸ Vgl. dazu auch Ohmann (1973), S. 83. und Gu (1993) S. 188, sowie die genrelle Diskussion um die Begrifflichkeiten des Illokutionären, des Perlokutionären und des bloß Perlokutionären bei Ulkan (1997).

Maßgebend ist in diesem Zusammenhang der Grad der theatralischen Illusion, der durch die Auffüllung des Verhaltens der fiktiven Figur mit „konkret-realistischen Details“ (Pfister 2001, S. 46) bestimmt wird. Diese Balance wird für den Darsteller hauptsächlich vom gewählten und gelehrten schauspielmethodischen Ansatz bestimmt. Der vorliegenden Arbeit liegt der einflussreiche naturalistische Ansatz Konstantin Stanislawskis zugrunde, der aufgrund seiner umfassenden Auseinandersetzung mit der Motivik und Intentionalität sprachlichen und physischen Handelns auf der Bühne die Grundlage für eine erlebende Darstellung der Figur durch den Darsteller schafft. Die Verknüpfung von schauspieltheoretischen und geisteswissenschaftlichen Schnittmengen ist bisher weder in „dramentheoretischen Arbeiten“ (Pfister 2001, S. 46) noch in sprachwissenschaftlichen Arbeiten vorgenommen oder diskutiert worden, die sich im Spannungsfeld zwischen Mimesis und Sprache bewegen.⁹ Der Ansatz der vorliegenden Arbeit ist also entsprechend ihrer Natur als Doppelreiter zweigeteilt und versucht beiden Forschungsinteressen gleichermaßen dienlich zu sein.

Auf linguistischer Seite sollen die Ergebnisse das Verständnis fiktionaler Sprache im Rahmen dramatischer Nutzung neu ausrichten und in Bezug auf die notwendige Regel der Sprechakttheorie sublimieren.

Auf kunsttheoretischer Seite hat sind mittlerweile viele verwendbare Module zur mimetischen Kunst in der Verkörperung von Figuren bereitgestellt worden; aber die Systematisierung einer Methodik zur Rekonstruktion von Intentionen und zum Auffinden der korrespondierenden illokutionären Akte wird nicht geleistet. Diese Lücke soll mit den nachfolgenden Ausführungen ebenfalls geschlossen werden.

Die vorliegende Arbeit lässt sich gemäß ihrer Anlage als Vermittler zwischen zwei getrennten Forschungsbereichen in drei Teile separieren. Der erste Teil der Forschungsarbeit setzt sich mit den in der Nachfolge der Searleschen Aussagen zum dramatischen Text entstandenen aktuellen Forschungsbeiträgen auseinander. Der Großteil stammt aus den 1980er Jahren und legt in erster Linie Analysemodelle für die Bestimmung und Auswertung dramatischer Texte vor, die literaturwissenschaftliches Forschen und Interpretieren der Textvorlage systematisieren sollen.¹⁰ Dementsprechend werden die vorliegenden Beiträge im zweiten Kapitel auf die ihren Modellen zugrunde liegenden Kommunikationsmodelle und die daraus resultierenden Analyseansätze untersucht. Abgeschlossen wird der erste Teil durch die bisher unbeachtet gebliebenen, im dritten Kapitel erörterten schauspieltheoretischen Grundlagen auf Basis der naturalistischen Schauspieltheorie und ihrer aktuellen Umsetzungen. Die verhältnismäßig intensive Auseinandersetzung mit den Schauspielmodellen wird

⁹ Erhellend ist in diesem Zusammenhang Pfisters Verweis auf das Ergebnis einer Studie, die 1966 auf die gesellschaftliche Einordnung von Theaterbesuchern in Amerika zielte. Die herausgearbeitete Zielgruppe, die hauptsächlich im Theater anzutreffen ist, besteht aus außergewöhnlich gebildeten Menschen mit hohem Einkommen, die in der späten Jugend bis zum frühen mittleren Alter anzusiedeln sind (vgl. Pfister 2001, S. 57).

¹⁰ Der Fokus der vorliegenden Untersuchung auf die deutsche Sprache und dramatische Literatur konzentriert sich dabei auf Veröffentlichungen aus diesem Bereich. Internationale Beiträge wie Porter (1979), Elam (1980), Short (1981), Wikberg (1975) und auch die deutsche Arbeit von Handszui (1996), die sich auf Theatertexte von Shakespeare konzentrieren, wie auch Worster (1994) und Guntner (2002), deren Ausführungen moderne englischsprachige Dramen gruppieren, werden daher nicht so konzentriert in dieser Arbeit untersucht. Zu früheren Beiträgen vgl. auch die Übersicht bei Schmachtenberg (1982), S. 1-5.

bedingt durch die Novität der methodischen Aussagen für die Linguistik und die außerordentliche Wichtigkeit der Ansätze für das Verständnis schauspielerischen Umgangs mit dramatischen Texten.¹¹

Im zweiten Teil der Arbeit werden die Ergebnisse des ersten zusammengeführt und auf die Grundbegriffe des Forschungsgegenstandes – die Fiktionalität und die Intentionalität sprachlicher Äußerungen – bezogen. Ausgehend von der Diskussion der Searleschen Aussagen zur dramatischen Fiktion werden im vierten Kapitel im Hinblick die von ihm angenommene Suspendierung des sprachlichen Regelwerks die Spezifika dramatischer Fiktion linguistische hinterfragt und so verfeinert. Da fiktionale Texte in erster Linie ein literaturwissenschaftliches Untersuchungsobjekt darstellen, wird vor diesem Hintergrund einleitend im Hinblick auf die dramatischen Aspekte der Begriff der Fiktion genauer bestimmt. Im weiteren Verlauf des Kapitels wird mit Rückgriff auf kognitionswissenschaftliche und textlinguistische Aussagen die pragmalinguistische Position problematisiert und auf ihre Aussagekraft hin untersucht. Besonderes Augenmerk wird in diesem Zusammenhang auf die Forschungen Harwegs (2001) gelegt, dessen Untersuchung dramatischer Texte einen neuen Verständnishorizont eröffnet, indem sie eine fiktive Welt postulieren, in der sich der sich fiktivisierte Zuschauer und die fiktive Figur der dramatischen Handlung gleichermaßen befinden. Der Umgang mit fiktiven Welten und deren Beziehung zu einer realen Referenzwelt wird dabei vor dem Hintergrund der Theorie der möglichen Welten (vgl. Gutenberg 2000) diskutiert.¹² Der zweite Abschnitt des zweiten Teils verbindet in Kapitel 5 Sprache und mimetische Methodik vor dem Hintergrund der Überlegung, dass sprachliches Handeln in den meisten Fällen absichtliches Handeln ist. Ursächlich für den erfolgreichen Vollzug illokutionärer Akte sind Intentionen wie z.B. Absichten, Wünsche, Verlangen. Erst durch das Intendieren sprachlichen Handelns wird es auf seine Aufrichtigkeit, Defektivität, Konsistenz und seinen erfolgreichen Vollzug hin überprüfbar.

Der verdeutlichte schauspielerseitige Umgang mit der Rekonstruktion¹³ dramatischer Intentionen und dem Vollzug dramatischer Illokutionen wird in Kapitel 6 im Rekurs auf die Searlesche Intentionalitätstheorie im dritten Teil in ein Modell zur Analyse schauspielerischen Umgangs mit dem regelgerechten Vollzug dramatischer sprachlicher Äußerungen überführt. Die Resultate werden vor dem Hintergrund bestehender aktueller Forschungsergebnisse im Bereich dramatischer Intentionsrekonstruktionen, die u.a. Searles Intentionalitätstheorie zur Intentionsrekonstruktion dramatischer Handlungen bemühen, geprüft. Die Gegenüberstellung im 7. Kapitel unterscheidet dabei zwischen den innerdramatischen und den möglichen Intentionen, die die an dieser innerdramatischen Kommunikationssituation im Rahmen der Aufführung beteiligten Sprecher/Schauspieler verfolgen und mit Hilfe spezifischer Illokutionen vollziehen können. Diese Überprüfung mündet in die Vervollständigung des im Rahmen dieser Arbeit entwickelten zweistufigen Modells zur

¹¹ Der aus diesem Blickwinkel resultierende Eindruck, es handle sich bei der Untersuchung um einen figurenzentrierten Blick (vgl. Pfister 2001, S. 90ff), muss korrigiert werden, da die Sichtweise aus der schauspielerseitigen Betrachtung und nicht aus der dramentheoretischen Bestimmung von dramatischen Formen resultiert.

¹² „Auf Erzählforschung und speziell auf Plotanalyse bezogen, sind vor allem zwei theoretische Konzepte der (philosophischen) PWT [possible world theory] von Interesse - die Annahme einer Pluralität von Welten (plurality) und die Vorstellung der Möglichkeit (possibility) von Welten bzw. ihrer Elemente.“ (Gutenberg 2000, S. 49)

¹³ Die Verwendung des Begriffs „Rekonstruktion“ im Rahmen dieser Arbeit ist zu unterscheiden von der theaterwissenschaftlichen Verwendung, die darunter das Rekonstruieren einer Aufführung zugunsten einer anschließenden Aufführungsanalyse versteht. Vgl. dazu Hiß (1993), S. 8.

integrierenden Verkörperung, das die illokutionsbestimmenden Regeln und die Gerichtetheit der sprachlichen Äußerungen in Bezug auf den vorintentionalen Hintergrund dieser und die resultierenden Konsequenzen für den jeweiligen Sprecher berücksichtigt. Anhand dieses Modells werden verschiedene Formen dramatischer Texte – naturalistische, epische und postdramatische – als Paradigmen für die Verallgemeinerbarkeit der Forschungsergebnisse untersucht. Abgerundet wird die Analyse durch die Berücksichtigung einiger Sonderfälle im Rahmen des darstellerischen Umgangs mit dramatischen Texten.

Neben dem Ausblick auf die weiteren Forschungsmöglichkeiten auf Basis der gewonnenen Erkenntnisse steht auch die Bezugnahme zur aktuellen Performanzdebatte an. Im Fokus weiterer Forschung können dabei sowohl die Analyse bestehender wie auch die Anleitung zum Verfassen neuer sprachlicher Texte, die in einer der dramatischen Aufführung ähnlichen Kommunikationssituation sprachliches Handeln darstellen, stehen. Linguistisch basiertes Redner- und Präsentations-training profitiert dabei von der Illokutionsrecherche und der Intentionsrekonstruktion im Rahmen aufrichtigen Sprachhandelns bei adressatenspezifischer Polyvalenz (vgl. Kühn 1995). Damit betrifft das Ergebnis der Arbeit nicht nur einen wichtigen Aspekt linguistischen Forschens, sondern geht in seiner weiteren Anwendbarkeit über diese hinaus. Auf der einen Seite wird der illokutionsbasierten Diskussion über die Auswirkungen der Fiktionalität auf die Erfolgsbedingungen von sprachlichen Äußerungen eine neue Sichtweise eröffnet. Auf der anderen Seite wird der Schauspielmethodik eine methodische und falsifizierbare Methodik zur Intentionsrekonstruktion dramatischer sprachlicher Äußerungen an die Hand gegeben, die den Zugang zur Figurenbelebung im Rahmen der Rollenvorbereitung und der späteren Aufführung bereichert.

1.2 Begrifflichkeiten

Da es sich in der vorliegenden Arbeit um die Verbindung zweier Bereiche handelt, deren Vokabular nicht aufeinander abgestimmt ist, muss die Erläuterung der wichtigsten Begriffe und Schreibweisen notwendiges Forschungsvokabular bereitstellen. Ferner muss beachtet werden, dass die unterschiedlichen, im Verlauf der Untersuchung vorgestellten Schauspielmethoden zwar inhaltlich an den Ausgangspunkt des im russischen Naturalismus entwickelten Ausgangskonzeptes anknüpfen, teilweise jedoch sprachliche Eigenheiten aufweisen.¹⁴ Dieser Mangel an wissenschaftlich verallgemeinerbarem Vokabular, durch den kreativen Umgang mit der Darstellungskunst begründet, wird auf zweierlei Weise ausgeglichen. Einerseits werden die von den Autoren verwendeten Begriffe in Erklärungszusammenhänge gestellt, die die gemeinsame inhaltliche Ausrichtung erkennbar machen. Andererseits wird durch den Rekurs auf theaterwissenschaftliches Vokabular, das sich an den

¹⁴ „The specialized vocabulary we use to describe technical problems in acting has endless interpretations – sometimes opposing ones – so many that I’d like to resort to one of my favourite handbooks on acting: the dictionary! I have selected the definitions given by Mr. Webster which best help me to describe what I *mean* by them. For example, under the noun ‘Play’ only the ninth definition states, ‘A dramatic composition or performance.’ I like the first and the second one better. 1. ‘The action, motion, especially when free, rapid or light.’ 2. ‘Freedom or scope for motion or action.’ ” (Hagen 1973, S. 151)

gängigen Formulierungen von Pfister (2001) und Fischer-Lichte (1989) orientiert, der grundlegende sachorientierte Verständnishorizont für die künstlerische Ausdrucksweise geschaffen.¹⁵

Grundsätzlich wird unterschieden zwischen dem „fixierten“ (Pfister 2001, S. 25) Text des „literarischen Textsubstrats“ (Pfister 2001, S. 25) und dem realisierten „variablen“ (Pfister 2001, S. 25) Text innerhalb der Aufführung, um dessen Status des „eigenständigen Kunstwerks“ (Keim 1998, S. 9) gerecht zu werden.¹⁶ Dementsprechend trifft die Differenzierung auf den Unterschied zwischen dem literarischen Text der Vorlage und dem „theatralen“ Text (vgl. Fischer-Lichte 1989, Bd. 3, S. 10ff) der Aufführung zu. Als *fiktive Figuren* werden die Personen des fiktiven dramatischen Textes bezeichnet, die im Fließtext kursiv wiedergegeben werden, um sie von der wissenschaftlichen Perspektivität der „dramatischen Figur“ (Pfister 2001, S. 240) im Rahmen der fiktionslogischen Auseinandersetzung als Untersuchungsobjekt zu trennen. Für die traditionellen Dramentexte wie auch für Aspekte von Brechts Auffassung gilt dabei das klassische Verständnis der fiktiven Figur.

„Wir verstehen unter Figurenkonzeption das anthropologische Modell, das der dramatischen Figur zugrunde liegt, und die Konventionen seiner Fiktionalisierung und unter Figurencharakterisierung die formalen Techniken der Informationsvergabe, mit denen die dramatische Figur präsentiert wird.“ (Pfister 2001, S. 240)

Als Charakter wird dementsprechend der Charakter der Figuren bezeichnet, um diesen von dem in den diskutierten englischen Werken zu findenden Begriff des *character* zu unterscheiden, der sowohl zur Bezeichnung der fiktiven Figuren als auch deren Charakter genutzt wird und sprachlich nicht die Differenzierung zwischen einem literarischen Produkt und einem realweltlichen Menschen vermittelt.

„Jede dramatische Figur basiert auf einem anthropologischen Modell[...], ist geprägt von philosophischen, politischen oder religiösen Vorstellungen vom Menschen, von seiner Natur, seinem Denken und seinen Normen.“ (Vestli 1998, S. 33)

Die Bezeichnung der darstellenden Künstler als *Darsteller* und *Schauspieler* ist vor diesem Hintergrund gleichbedeutend, da sie als *Personen* in der realen Welt existieren. Die bereits in der Bezeichnung enthaltene Problematik, einen Menschen als Darsteller von etwas zu bezeichnen bzw. ihn als Spieler zur Schau anzusehen, bedingt in großen Teilen gerade die Problematik der vorliegenden Arbeit. Auf diese etymologischen und begriffshistorischen Aspekte kann allerdings aus Gründen des Umfangs nicht weiter eingegangen werden. Als solche spielen sie in der theaterweltlichen Realität eine Rolle, deren Analyse das zu beschreibende Verhältnis zwischen Darsteller und Figur begründet. Die sprachlichen und physischen Handlungsbeschreibungen der fiktiven Figuren werden im Fließtext kursiv wiedergegeben, während die sprechakttheoretischen SB-Ausdrücke, derer sich der Darsteller in der Verkörperung der Figur bedient, analog der gängigen Form in Großbuchstaben dargestellt werden. Die Vermittlung des schauspieltheoretischen Vokabulars wird ebenso wie die Erklärungen bestimmter Ausdrücke des Schauspieljargons in der Diskussion der jeweiligen Modelle geleistet. Besonders die Verwendung des Wortes *rekerieren* oder *Re-kreation* muss in diesem Zusammenhang erläutert werden. Aufsetzend auf das Verständnis von kreieren als *als Eigenes hervorbringen*, wird diese Bezeichnung als *erneut etwas Eigenes hervorbringen* im Sinne einer

¹⁵ Zur generellen Problematik der Definition des Dramenbegriffs vgl. Pfister (2001), S. 31ff und Poschmann (1997).

¹⁶ Für eine zusammenfassende Gegenüberstellung vgl. Höfele (1991).

Nachschöpfung verstanden. Diese Bedeutung ist nicht generell verbürgt und die Neuschöpfung trägt insofern der besonderen schauspielerischen Arbeit Rechnung, deren Um- und Beschreibung ohnehin sehr viel komplexer erscheint als die eigentliche darstellerische Arbeit selbst.

1.3 Zur Wahl des Untersuchungskorpus

Die Wahl des Untersuchungskorpus ist von zwei maßgeblichen Kriterien geleitet. Die Texte sollen die Varietäten der Verwendung von Sprache zum Ausdruck psychischer Zustände und intentionaler Handlungen zum Ausdruck bringen und gleichzeitig in ihrer Auswahl die Anwendbarkeit des entwickelten Modells auf ein breites Analysespektrum belegen helfen, die das auf schauspieltheoretischen Annahmen des realitätsnaher Darstellungskunst basierende Modell als über den Naturalismus hinaus aussagekräftig darstellt.¹⁷ Die Wahl des naturalistischen Theaterstückes *Vor Sonnenaufgang* (1889) von Gerhart Hauptmann basiert auf der Tatsache, dass deutsche naturalistische Theaterstücke ein ähnlich gelagertes Anliegen verfolgen wie die realistisch orientierte Schauspielmethodiken und sich darüber hinaus auch von russischen Schriftstellern wie Tolstoi¹⁸, die dem russischen Naturalismusspiel nahe standen, beeinflusst wurden. Das Theaterstück *Die Weber* (1893) von Gerhart Hauptmann, das in der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur als das eigentlich herausragendste Kunstwerk des Naturalismus angesehen wird, ist für die vorliegende Untersuchung nicht gewählt worden, um die Aufarbeitung der Fiktionsproblematik nicht zusätzlich durch den Kreuzungspunkt zwischen Fiktion und Historie zu verwischen. Denn es handelt sich bei *Die Weber* in erster Linie um ein „historisches Schauspiel aus den vierziger Jahren“ (Schumann 1982, S. 39), das auf einen realweltlichen Weberaufstand Bezug nimmt und diesen darstellt.¹⁹ Ferner gilt für das analysierte Theaterstück im Besonderen das Postulat der illusionistischen Wirklichkeitsdarstellung des Naturalismus, das auf die Darstellung wirklichen Lebens auf der Bühne abzielt und mit der Betitelung als „[s]oziales Drama“ (vgl. Hauptmann 2003) Paradigma einer „neue[n] Problematik“ (Szondi 1965, S. 62) ist, die nur mit Hilfe einer psychologisierenden Darstellungsweise vermittelbar ist.

„[T]he playwright will have formulated the dialogue, context and conventions so that they are recognisable and plausible to the audience. This should be especially true for drama in the naturalist tradition which sees drama and the dramatic form

¹⁷ „Dramatische Texte, die in Perioden mit stark kodifizierten schauspielerischen und bühnischen Ausdrucksmitteln entstanden (etwa in der griechischen, französischen oder deutschen Klassik), sind grundsätzlich weitgehend durch ihr literarisches Substrat determiniert als solche, die in Hinblick auf eine mehr experimentelle Bühnenpraxis konzipiert wurden. Davon bleibt selbstverständlich unberührt, daß in der Rezeptionsgeschichte eines Textes dieser in veränderte Bühnenkonventionen „übersetzt“ und damit die ursprüngliche Relation von schriftlich fixiertem Textsubstrat und Inszenierung verändert werden kann. Ein Beispiel dafür wäre etwa eine realistisch psychologische Inszenierung einer antiken Tragödie.“ (Pfister 2001, S. 39)

¹⁸ Vgl. dazu auch Szondi (1965), S. 63.

¹⁹ Wie grundlegend dieses Verständnis der dramatischen Figur ist, verdeutlichen Vestli's Aussagen zum Spannungsfeld zwischen Faktizität und Poetizität.

„Obwohl jede dramatische Figur als ein fiktionales Konstrukt anzusehen ist, ist der Authentizitätsgehalt bzw. die zugrunde liegenden dokumentarischen Vorlagen der Figur im dokumentarischen Drama für ihre Konzeption von großer Wichtigkeit. Das erfordert die Untersuchung des Grades an Faktizitäts- versus Poetizitätsgehalt einer Figur, was zusätzlich Aufschluß über den Schaffensprozeß gibt, von den ersten Dokumentrecherchen bis zum Ergebnis des fiktionalen Textes.“ (Vestli 1998, S. 44)

(words) as representative of and derivative from the life (world).“ (Guntner 2002, S. 298)

Die Bezeichnung Brechts als „Erbe des Naturalismus“²⁰ (Szondi 1965, S. 115), der seine Position in der Auseinandersetzung mit Stanislawskis Theorie schärft, setzt auf diese Darstellung von Menschen auf. Allerdings geht es Brecht dabei um die „Inthronisierung des wissenschaftlichen Prinzips, das zwar – wie Zolas Romane erweisen – wesentlich zum Naturalismus gehört, im naturalistischen Drama aber nur akzidentiell, etwa in Gestalt der dramatis persona (Loth in *Vor Sonnenaufgang*) zur Geltung kommen durfte“ (Szondi 1965, S. 115). Es geht allerdings insofern über die illusionistische psychologisierende Darstellungsweise hinaus, als Brecht versucht, die Illusion mit Hilfe von Verfremdungseffekten zu durchbrechen.

Zur glaubhaften Darstellung von Figuren, auf die eine Kommentierung des Figurenverhaltens vor dem sozialpolitischen Verständnishorizont des epischen Theaters aufsetzen kann, muss auch Brecht sich tradierter Formen von Figuration und Narration bedienen. So baut episches Theater zu großen Teilen auf das illokutionsbasierte Glücken von Kommunikation. Besondere Beachtung muss dabei der aus der Vermittlerrolle des Darstellers erwachsenden direkten Kommunikation mit dem Zuschauer geschenkt werden. Diese Form der Illusionsdurchbrechung und der Verbindung von innerem und äußerem Kommunikationssystem führt auf den ersten Blick zu einer Verdopplung der Illokutionen dramatischer sprachlicher Äußerungen. Da dem Schauspieler keine zusätzlichen sprachlichen Äußerungen für seine Kommentare zum Figurenverhalten zur Verfügung stehen, muss er ebendiese Kommentare in den ursprünglichen Äußerungen entweder im Sinne Grices implizieren oder im Sinne Searles in indirekte Sprechakte umwandeln. Diese indirekten Sprechakte folgen allerdings nicht, wie die meisten bekannten Beispiele, dem konventionalisierten Nutzen der Indirektheit, bei der der Hörer in der Regel weiß, welche Illokution der Sprecher ausdrückt. Das daraus entstehende besondere Kommunikationsverhältnis kommt besonders bei der Betrachtung des Dramentextes *Mutter Courage und ihre Kinder zum Tragen*. Die Wahl dieses Textes ist vor dem Hintergrund einiger Zeugnisse zur Rezeptionsleistung der oben beschriebenen besonderen sprachlichen Vermittlung begründet.

Die vollkommene Abgrenzung zur illusionistischen Mimesis realistischer Darstellungsmethodik strebt das post-dramatische Theater an, das Figuration und Narration in unterschiedlichen Graden unterminiert oder gänzlich negiert. Das Spektrum postdramatischer Theatertexte ist dabei in seiner vielfältigen Ausprägung sehr viel heterogener als die von den zuvor erläuterten dramatischen Texten repräsentierten literarischen und politischen Epochen, weil es verschiedene Grade dieser Ablösung umsetzt. Um dieser Intensitätsverteilung gerecht zu werden, wird dieser Abschnitt der Analyse anhand zweier Texte exemplifiziert. Während der erste, *Die Bergarbeiterinnen* (1988) von Elfriede Müller, die postdramatische Umdeutung der tradierten Dramenform nutzt und so die Nähe zwischen dramatischem und postdramatischem Text belegt und in diesem Spannungsverhältnis untersuchbar ist, bedient der zweite Text, *Schauspieler Tänzer Sängerin* (1988) von Gisela von Wysocki, die vollkommene Auflösung der tradierten dramatischen Formen von Figuration und Narration auf der Bühne.

²⁰ Szondi erklärt die Nähe zwischen Naturalismus und Brechts Epik vor allem inhaltlich. „Denn auch seine [Brechts] Versuche setzten dort an, wo der Widerspruch zwischen sozialer Thematik und dramatischer Form in Erscheinung tritt: im ‚sozialen Drama‘ der Naturalisten.“ (Szondi 1965, S. 115)

„Das lässt das Theater in eine Sphäre unabweislichen Schwankens zwischen Realem und Illusioniertem gleiten, das die klassische Ästhetik des Dramas gerade stillgestellt hatte.“ (Lehmann 2001, S. 193)

Erhellend ist in diesem Zusammenhang festzustellen, inwiefern die Absage an die Grundfesten der Kommunikation tatsächlich geschieht und wie diese ohne den Rekurs auf traditionelle Bühnen- und Kommunikationsmittel sowie die Bedienung herkömmlicher Funktionen von Sprache kommuniziert werden kann. Denn während im naturalistischen Drama keine explizite Präsentation der Inhalte angestrebt wird und die Besonderheit der theatralen Darstellung im Vergessen-Machen des Präsentationscharakters liegt, kommt es durch die stilisierende Überbetonung des Zeigens im epischen Theater zu einer Emanzipation zwischen dem Präsentierten und dem Vorgang des Präsentierens mittels Sprache. Die Formen postdramatischer Theatertexte wiederum lassen „das Zeigen vor das Gezeigte“ (Lehmann 2001, S. 192) treten, um in weiter radikalisierten Prägungen „gänzlich als gegenstandsloses Zeigen aufzutreten“ (Lehmann 2001, S. 192). Der in dieser Explizierung erkennbare graduelle Anstieg der Thematisierung theatraler Kommunikation führt so zu einer Abkehr von dargestellten Kommunikationsinhalten hin zu einer Bewusstwerdung des Kunstvorganges in seiner Prozessualität. Dieser Wechsel impliziert eine veränderte Nutzung der Sprachfunktionen, die direkten Einfluss auf die darstellerische Arbeit in der Verkörperung von Figuren und damit einhergehend auf die Vermittlung sprachlicher Ausdrücke hat.

Die sprachlichen Äußerungen der ausgewählten Theatertexte werden dabei nicht auf die Differenzqualität zwischen textlicher Vorlage und transitorischer Produktion in der Aufführung betrachtet. Vielmehr steht der dramatische Text als Verschriftlichung der zu vollziehenden Äußerungen im Vordergrund und damit nicht in erster Linie als literarisches Kunstwerk, dem das eigenständige Kunstwerk der Aufführung in theaterwissenschaftlicher Analyse gegenübergestellt wird (vgl. Keim 1998, S. 9f), sondern mehr als Textkorpus, der die Untersuchung von Wahrheits- und Erfolgsbedingungen für den Vollzug der in ihm fixierten Äußerungen ermöglicht. Daher ist die Intertextualität der Theatertexte, verortet im Verhältnis zwischen Drama und Aufführung, in diesem Zusammenhang nur von sekundärer Bedeutung.²¹ Vor diesem Hintergrund steht auch nicht die theaterwissenschaftliche Analyse mit Hilfe einer „intersemiotischen Übersetzungstheorie“ (Fischer-Lichte 1989, Bd. 3, S. 36) an, die die Transformation des homogenen sprachlichen in das heterogene theatrale Zeichensystem leistet. Zwar bleiben Verweise auf die Produktionsmechanismen des Theaterapparates (vgl. Pfister 2001, S. 29) im Rahmen der Analyse der Intentionalität der Aufführung nicht aus, die „Polyphonie“ (Fischer-Lichte 1988, Bd. 1, S. 22–34) des Theatertextes ist aber nicht zentraler Aspekt der vorliegenden, sich auf den mimetisch methodischen Umgang mit den dramatischen Äußerungen konzentrierenden Forschungsarbeit.

²¹ Helbig (1996) bietet ein umfassendes Resümee der aktuellen Aussagen zur Untersuchung von intertextuellen Referenzen. Vgl. dazu auch Pfister (2001), S. 35ff.

2. Linguistische Analysen

Die Analyse dramatischer Texte steht grundsätzlich am Kreuzungspunkt einer durch die zweigleisige Distribution (vgl. Kośny 1992, S. 105) des fiktionalen Textes verursachten doppelten Rezeptionsmöglichkeit als schriftlich festgelegtem Text und als szenischer Repräsentation. Die intendierte Zweigleisigkeit, die „in der Eigenart des dramatischen Schreibens“ (Kośny 1992, S. 105) begründet ist, führt demzufolge zu einem differenzierten Umgang mit den verschriftlichten sprachlichen Äußerungen in beiden Formen, in denen „jeweils bestimmte Aspekte in Erscheinung treten“ (Schöne 1968, S. 205) und die auf diese Dualität hin befragt werden müssen.

„Dringend zu warnen ist vor der Rückkehr der Theaterwissenschaft in die Vormundschaft der Philologie und der Literaturwissenschaft. [...] Die Aufführung ist kein ‚Text‘ [...], sondern ein höchst fragiles Gebilde eigener Art und eigenen Rechts, das durch spezifische Schauspiel- und Zuschauerakte konstituiert wird [...].“ (Lazarowicz 1991, S. 27)

Während Hiß (1993) davon spricht, dass erst durch das Lesen dessen, was auf dem Papier gedruckt ist, es zum Drama wird, merkt Lazarowicz an, dass der „Autor [...] ein literarisches Zeichensystem [entwirft], das nicht an Leser, sondern an Schauspieler und Zuschauer adressiert ist“ (Lazarowicz 1991, S. 133). Die notwendige Untersuchung „des Spannungsverhältnis[ses] der Texte zu ihren möglichen Aufführungen“ (Poschmann 1997, S. 17) im Rahmen aktueller Dramenanalyse wird dabei erst in aktuellen Diskussionen betrieben.²² Die Position, dass „der dramatische Text [...] in seiner Eigenart als fürs Theater geschriebener Text ergänzungsbedürftig [sei] und in der theatralen Konkretisation erst seine wahre Bestimmung und Vollendung“ (Poschmann 1997, S. 35) findet und damit eine „längst überfällige Korrektur des überholten Verständnisses vom Theater als einer Realisierungsanstalt für dramatische Texte“ (Poschmann 1997, S. 35) anführt, verdeutlicht die Relevanz der Untersuchung der Wirkweise dramatischer Sprechakte in der Aufführung als Abgrenzung zu Analysen der verschriftlichten Formen. Diese Ausführungen verdeutlichen, wie sehr das Primat des Textes (vgl. Krämer 2002, S. 337) in der Untersuchung dramatischer Werke aufgrund der ihm eigenen Fokussierung einen zentralen Untersuchungsaspekt marginalisiert. Gemein ist beiden Formen jedoch das grundlegende Verständnis des sprachlichen Handelns, auf das auch eine differenziertere Analyse der Aufführung des dramatischen Sprechaktes aufbauen kann.

„Wir definieren daher den Sprechakt allgemein als ‚Versuch eines Sprechers, durch verbale Mittel eine Wirkung hervorzubringen‘, wobei diese Wirkung aufgrund des Einsatzes der Sprache mittelbar oder unmittelbar nur auf Lebewesen bezogen sein kann, die die benutzte Sprache verstehen. [...] Der zweifellos wichtigere perlokutionäre und im engeren Sinne ‚pragmatische‘ Aspekt der Wirkung ist jedoch die angestrebte *Ausführung* der sprecherseitigen Intention durch den Angesprochenen bzw. eine Veränderung der Umwelt dergestalt, dass durch die Äußerung des Sprechenden das *Handeln* eines Adressaten unmittelbar oder mittelbar beeinflusst wird.“ (Cornelissen 1985, S. 44f)

In der Auseinandersetzung mit Modellen zur Kommunikation innerhalb fiktionaler Situationen steht an erster Stelle die Abgrenzung zur realen Kommunikationssituation. In den

²² Diese Thematik wurde z.B. im Rahmen der 43. Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft vom 24. bis 27. November 1995 in Hamburg erörtert. Vgl. dazu auch Poschmann (1997), S. 17.

vergangenen Jahrzehnten scheiterte eine umfassende Auseinandersetzung auch vor dem Hintergrund, dass die sprachwissenschaftliche Forschung das Drama in erster Linie als literarische Textgattung versteht. So wurde und wird der dramatische Text noch immer als „schriftlich überlieferter Text“ (Hauenherm 2002, S. 11) und weniger als notwendige Grundlage für die Inszenierung, und daher ausschließlich für sie gedacht, gesehen. Allerdings ist bei der Untersuchung dramatischer Texte die inszenatorische und schauspielerische Arbeit als unmittelbar zur Gattung zu zählendes, oberstes Klassifikationsmerkmal anzusehen. Linguistische Aussagen zur fiktionalen Rede in dramatischen Texten müssen sich daher grundsätzlich mit den inszenierten Dialogen bzw. die Durchführung des Dialogs mitdenkenden theaterwissenschaftlichen, insbesondere schauspieltheoretischen Aussagen auseinandersetzen, um dem Forschungsgegenstand gerecht zu werden. Die daraus resultierende Differenzierung der Kommunikationssituationen und -systeme „wurde bisher von Sprechakttheoretikern kaum beachtet“ (Schmachtenberg 1982, S. 8) und grundsätzlich auf das Verhältnis zwischen Autor und Rezipient reduziert.

In den vergangenen drei Jahrzehnten²³ ist die für eine tiefer gehende Untersuchung fiktionaler Rede in dramatischen Texten notwendige Amalgamation von Linguistik und Theaterwissenschaft so zurückhaltend betrieben worden wie es die genannte Arbeit für das Spannungsfeld zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft beschreibt.

„Inzwischen ist jedoch die Hoffnung, durch eine ‚Linguistisierung‘ der Literaturwissenschaft zu größerer deskriptiver Exaktheit und zu einer präziseren Terminologie zu gelangen, offenbar der ernüchternden Feststellung gewichen, daß sich wissenschaftliche Verfahren aus einer anderen Disziplin nicht ohne Modifikation auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen übertragen lassen.“ (Schmachtenberg 1982, S. 1)

Der thematisierte bisherige linguistische Umgang mit dramatischen Texten erschöpft sich jedoch zu großen Teilen in der Applizierung sprechakttheoretischer Klassifikationsmodelle auf dramatische Texte. In der Erweiterung linguistischer Aussagefähigkeit zu dieser Thematik ist ein Blick über die sprachwissenschaftlichen Grenzen in benachbarte Forschungsgebiete anzustreben und deren Ergebnisse einzubinden, um der Komplexität des zu erstellenden Modells gerecht zu werden.²⁴ Eine modellhafte Darstellung der besonderen Kommunikationssituation bei fiktionalen sprachlichen Äußerungen ist daher notwendig, um die komplexe sprachliche Situation transparent zu machen.

²³ Neben den hier zentral thematisierten Arbeiten existieren Forschungsergebnisse, die eine frühere Auseinandersetzung mit diesem Kreuzungsbereich anstreben, ihn aber nicht vor dem sprechakttheoretischen Hintergrund thematisieren (vgl. Hübler 1973).

²⁴ Schmachtenberg macht zweifelsfrei deutlich, dass die Problematik der Fiktionalität nur interdisziplinär erörtert werden kann (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 3f).

2.1 Linguistische Modelle für literarische Texte

Ihren Ausgang nimmt die generelle sprachliche Analyse dramatischer Texte mit Otto Ludwigs (1813–1865) *Shakespearestudien*²⁵, die bereits zu jener Zeit den Schwerpunkt auf die Analyse der dialogischen Struktur legen. Allerdings findet hier noch keine Differenzierung unterschiedlicher Kommunikationsebenen statt. Die nachfolgende linguistische Auseinandersetzung mit Theatertexten durch Zeißig²⁶ (1906–1977) in den 1930er Jahren ist von der Untersuchung der sprachlichen Figurencharakterisierung geprägt, zielt jedoch nicht auf die sie einbettenden Kommunikationssituationen ab. Erst die Funktionalisierung fiktionaler Texte für die Untersuchungen der linguistischen Pragmatik hat eine grundlegendere Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Kommunikationssituationen und in der Folge eine Mehrzahl divergierender Ausführungen mit sich gebracht, die sich durch die Definition interdependenter Kommunikationsebenen voneinander abgrenzen (vgl. Roelcke 1995, S. 45). Die vier für die vorliegende Arbeit aussagekräftigsten und zeitlich naheliegendsten Ansätze werden im Folgenden kritisch betrachtet, um die Grundaussagen der bisherigen linguistischen Dramenforschung zu analysieren und deren Aussagefähigkeit zu problematisieren.

2.1.1 *Schmachtenbergs linguistische Interpretationshilfen*

In seiner Arbeit von 1982 untersucht Schmachtenberg die Methoden und Ergebnisse der Sprechakttheorie auf ihre Relevanz für die Analyse und die Interpretation von Dramen. Besonderes Augenmerk wird dabei auf das Verhältnis von Sprache und Handeln gelegt. Die didaktische Zielsetzung, einen Modus agendi für die Untersuchung dramatischer Texte im Kontext schulischer Textanalyse zu finden, stellt seine Arbeit in das Spannungsfeld zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik. Damit ist sie stellvertretend für ein im Veröffentlichungszeitraum weit verbreitetes Bestreben, „Methoden und Ergebnisse der linguistischen Pragmatik hinsichtlich ihrer Applizierbarkeit auf fiktionale Texte“ (Schmachtenberg 1982, S. 1) zu untersuchen. Die Verortung der Schmachtenbergschen Forschungen verdeutlicht zweierlei. Einerseits wird die Interdisziplinarität als notwendige Voraussetzung postuliert, um auch in anderen Wissenschaften wie z.B. der Literaturwissenschaft zum Paradigmenwechsel zu kommen (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 1). Andererseits sind die Kooperationsmöglichkeiten für ein tiefer gehendes Verständnis über die seit Aristoteles erkannte Handlungsstruktur der Rede²⁷ von diesem Ansatz ausgehend auf andere Forschungsbereiche übertragbar, die Analysekriterien der Sprachakttheorie auf künstlerischen Umgang mit Sprache transferierbar. Ausgehend von der Tatsache, fiktionale Rede per se in ein spezifisches Kommunikationssystem eingebettet ist, wird als Grundlage der Analyse das folgende, auf

²⁵ Vgl. dazu auch Heydrich, Moritz (Hrsg.) (1872) *Ludwig Otto Shakespeare Studien*. Cnobloch Verlag, Leipzig.

²⁶ Zeißig, G. (1990) (1930) *Die Überwindung der Rede im Drama*. Aisthesis, Bielefeld.

²⁷ Vgl. dazu Aristoteles (1980), S. 9.

Pfisters Flussdiagramm (2001, S. 21) basierende Modell der Kommunikationssysteme vorgestellt, das die Verhältnisse von Autor, Text, Rollenfiguren und Rezipient verdeutlicht.²⁸

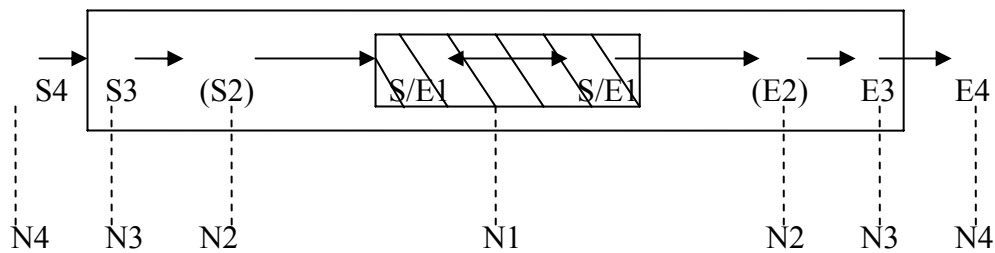


Abb. 1: Das Modell der Kommunikationssysteme nach Schmachtenberg in (Schmachtenberg 1982, S. 9).

Das innere Kommunikationssystem N1 entspricht in Anlage und Gewichtung einer Alltagskommunikationssituation mindestens zweier Sprecher-Empfänger (S/E) und gibt das innere Kommunikationssystem als „interpersonale[s] Verhältnis“ der dramatischen Figuren wieder, in dem die innerfiktiven, dramatischen Äußerungen anzusiedeln sind. Auf N2 situiert Schmachtenberg in Anlehnung an Fieguth und Pfister die Vermittlung durch ein erzählerisch ausgerichtetes Bindeglied, das in dramatischen Texten nicht zutage tritt. Die Interpretationsleistung der fiktionalen dramatischen Kommunikationssituation, die auf einen theoretisch existierenden Gegenstand des Werkganzen verweist (Schmachtenberg 1982, S. 9), ist auf N3 verortet. Auf der übergreifenden Ebene N4 nimmt dieses Modell die Übermittlung der Autorintention an einen konkreten Rezipienten in Form des Lesers oder Zuschauers an. Aus diesem Aufbau ergibt sich eine klare Absage an die These, sprachliche Äußerungen im fiktionalen Text als unmittelbare Aussage eines Autors an einen Rezipienten zu verstehen. Denn abgesehen von der völligen Abwesenheit konkreter autorentseitiger Handlungsanweisungen an einen möglichen Rezipienten lässt auch die Kommunikationssituation zwischen beiden in der Regel keine unmittelbaren Sprechakte zu, solange die Illusionierung dessen angestrebt wird. Die Grundlage des inneren Kommunikationssystems bildet der szenische Dialog als verschriftlichte, ästhetisch bereinigte Form fiktionaler Kommunikation.

„Im szenischen Dialog, der die sprachliche Grundform und das wesentliche Strukturierungsprinzip dramatischer Rede darstellt, hat die Figurenrede einen stets performativen Charakter, d.h. wird Sprechen als Form des Handelns, als Vollzug dieses oder jenes Sprechaktes deutlich.“ (Schmachtenberg 1982, S. 2)

Die sprachliche Form des Dialogs ist zwischen der Nachahmung der Alltagssprache auf der einen und der Abweichung von dieser durch die literarische Sprache des fiktionalen Dialogs gekennzeichnet, deren Bestimmung im Spannungsfeld zwischen sprachlichem Handeln im fiktionalen Dialog und der besonderen Kommunikationssituation geleistet werden muss.

„Darüber hinaus trägt die Deixis in fiktionalen Sprechakten dazu bei, beim Rezipienten die Illusion raum-zeitlicher Dimensionen hervorzurufen. Mit seiner personalen, lokalen und temporalen Orientierung vermittelt der fiktive Figurendialog den Eindruck einer abgeschlossenen Welt, was durch das Fehlen eines Erzählmediums,

²⁸ Vgl. dazu auch Stanzel (1964).

bzw. durch Delegieren der Erzählfunktion auf die Figurenebene noch intensiviert wird.“ (Schmachtenberg 1982, S. 11)

Die Untersuchung der autorensseitigen Mittel zur Sicherstellung des intendierten Informationsflusses zum Rezipienten im Rückgriff auf die Kommunikationsleistungen des Schauspielers in der Darstellung der Figur und auf den Zuschauer führt Schmachtenberg zu der Schlussfolgerung, dass dies fast ausschließlich durch den Rekurs auf die intuitive Sprachkompetenz und das Alltagswissen der Sprecher geleistet wird (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 30). Aufgabe des Schauspielers ist es, die in den Szenen gegebenen Interaktionsziele der Rollenfigur herauszufiltern, zu definieren und in der Aufführung zu vermitteln. Gefragt werden muss also nach den die Kommunikationssituation bestimmenden Eigenschaften und inwiefern der Wechsel des situativen Kontextes, des Bühnenbildes und der Requisiten, Einfluss auf diese hat.

„Eine differenziertere Betrachtung macht hingegen die Unterschiedlichkeit von alltagssprachlicher und fiktionaler Kommunikationssituation notwendig. Während im alltagssprachlichen Handeln Äußerungen in bestimmten Handlungsdispositionen umgesetzt werden sollen, wobei Sprecher und Hörer über die gleichen deiktischen Ordnungsschemata verfügen, so gilt dies in analoger Weise im Drama zwar für das innere, nicht aber für das äußere Kommunikationssystem.“ (Schmachtenberg 1982, S. 12)

Das äußere Kommunikationssystem ist bestimmt durch das Verhältnis Autor/Rezipient, dessen bestimmendes Systemmerkmal die „Asymmetrie zwischen Produktions- und Rezeptionssituation“ (Schmachtenberg 1982, S. 10) ist. Allerdings reicht der Verweis auf die raumzeitliche Verschiebung nicht als Definitionskriterium für die besondere Kommunikationssituation im Drama aus. Sie kann ebenso für epische Literatur wie Romane, Kurzgeschichten, mithin für alles Literarische, das dialogische Strukturen aufweist angenommen werden. Die Tatsache, dass Schmachtenbergs Aussagen in diesem Zusammenhang zu kurz greifen, steht im Gegensatz zur Richtigkeit seiner Folgerung, dass kein Austausch sprachlicher Äußerungen auf der übergreifenden Ebene N4 angenommen werden können.²⁹

Kommunikationssituationen bezüglich ihrer deiktischen Konstellationen zu unterscheiden ist für die Untersuchung fiktionaler Dialoge unabdingbar. Um das Verhältnis, in dem der Sprechakt der innerfiktiven Kommunikation zur Rezeptionsebene steht, mithin das Verhältnis zwischen dem Schöpfer der dargestellten dramatischen Figur, ihrer Verkörperung und dem Zuschauer, genauer bestimmen zu können, muss diese Aussage Schmachtenbergs im Rahmen der Intentionsfindung durch den Darsteller im Probenprozess genauer untersucht werden. Die hier von Schmachtenberg vorgenommene Differenzierung ist im Weiteren wenig aussagekräftig, da sie nicht genauer auf die Verhältnismäßigkeit zwischen den Systemen eingeht und insofern auch den Rückbezug von Handlungsdisposition in der Fiktion zu den anzunehmenden perlokutionären Effekten seitens der Zuschauer herstellt.

Grundsätzlich ergibt sich aus Schmachtenbergs Ergebnissen eine klare wissenschaftliche Richtungsvorgabe. Ebenso wie er den Fokus der Interpretationsbemühungen auf die innerfiktive Ebene N1 lenkt, indem er die sprechakttheoretische Analysierbarkeit des fiktiven Dialogs im Theatertext herausstellt, wird im Rahmen dieser Arbeit die sprecherseitige Annahme des fiktiven

²⁹Vgl. dazu Bachtin (1979), S. 154-251, der Searles Behauptung der monologischen Sprechaktäußerung seitens des Autors mit dem dialogischen Prinzip widerlegt.

Dialogs als zu einer bestimmten, schauspielerisch erarbeiteten Wirklichkeit gehörig exponiert. Die Funktion der Deixis fällt dabei zusammen mit der von den Schauspieltheoretikern Stanislawski und Strasberg postulierten Identifikation des Schauspielers mit der Rolle. Die in der fiktiven Welt entworfene Wirklichkeitsreferenz muss dann auch und ganz besonders für den Schauspieler gelten. Die raum-zeitliche Einordnung des dramatischen Textes muss in ihrer defizitären Anlage vom Schauspieler gefüllt werden, um so eine noch intensivere Annäherung bis hin zur Überlagerung von fiktiver und realer Welt zu erreichen. Sprechakttheoretische Ansätze werden in dieser Arbeit instrumentalisiert, aber nicht problematisiert. Insofern stellt das Ergebnis einen Anwendungsfall der Klassifizierung dar und weniger eine Auseinandersetzung mit der Problematik des Vollzugs dramatischer sprachlicher Handlungen.

2.1.2 *Cornelissens Modell von Sprache und Handlung*

In enger Anlehnung an Schmachtenbergs Arbeit entwickelt Cornelissen in seiner Habilitationsschrift von 1985 einen weiteren interdisziplinären Beitrag, in dem das Verhältnis von Sprache und Handlung problematisiert wird.

„In ihrer Funktion als ein methodischer Beitrag zur Drameninterpretation zielt die Studie auf einen zentralen Untersuchungsaspekt dieser Gattung, nämlich auf das Verhältnis von Sprechen und Handeln im Drama.“ (Cornelissen 1985, S. 9)

Im Widerspruch zu dieser Feststellung bewegt sich Cornelissen im Weiteren auf der rein textlichen Ebene. Er klammert die bereits bei Schmachtenberg ausgebliebene Vermittlung durch die Inszenierung als obligatorischen Aspekt des Dramentextes im Sinne einer Vorlage für die Aufführung insofern aus, als er das Publikum nicht in die Fiktivisierung einbezieht. Zwar spricht er von einer publikumsseitigen Rollenübernahme, in der das Publikum „sozusagen die ‚Rolle‘ ‚Publikum‘“ (Cornelissen 1985, S. 11) übernimmt, nicht aber von der Positionierung des Publikums innerhalb der dramatischen Kommunikationssituation. Die besondere Kommunikationssituation der „Apartés“ (Cornelissen 1985, S. 12) unterstützt dabei die Annahme, das Publikum werde als solches in seiner Rezeptionshaltung verifiziert. Auch der zusätzliche Verweis auf die besondere literarische, z.B. metrische, Ausgestaltung einiger dramatischer Texte unterstützt im ersten Moment diesen Standpunkt, dass es sich um „wesentliche Merkmale, die ihre Wirkung im Zuschauer/Leser – jedoch i.a. nicht in den Gesprächspartnern der dramatischen Situation – entfalten“ (Platz-Waury 1978, S. 122) handelt. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob diese Konventionalität nicht durchaus als Teil der innerdramatischen Kommunikationssituation angesehen werden kann. Denkbar ist, dass eine besondere Sprachgestaltung eine für das Gelingen sprachlicher Handlungen notwendige Konvention für den Sprachgebrauch der fiktiven Welt ist, in der die dramatische Handlung spielt. Diese Annahmen müssten zu einer Auseinandersetzung mit der Differenzierung der illokutionären Ziele der dramatischen Sprechakte in den beiden Kommunikationssystemen führen.

„DIREKTOR [...] Ihr wisst auf unseren deutschen Bühnen / Probiert ein jeder was er mag; / Drum schonet mir an diesem Tag / Prospekte nicht und nicht Maschinen. / Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht, / Die Sterne dürftet ihr verschwenden; / An Wasser, Feuer, Felsenwänden, / An Tier und Vögeln fehlt es nicht. / So schreitet in

dem engen Bretterhaus, / Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle / Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.“ (Goethe [2003, S. 132])

Diese Äußerungen, Teil der Anrede des *Theaterdirektors* an einen *Dichter* und eine *lustige Person*, schließen das Vorspiel auf dem Theater, das der dramatischen Handlung von *Faust* vorhergeht, ab. Gleichzeitig wirft diese Kommunikationssituation die Frage auf, welchem Kommunikationssystem sie zuzuordnen ist. Auf der einen Seite handelt es sich um eine theaterweltliche Thematisierung von Theaterkonventionen und ist als der eigentlichen dramatischen Handlung vorausgehende Kommunikation in der Realität des Theaterbetriebes zu verorten, der auch der rezipierende Zuschauer angehört. Auf der anderen Seite steht die Lesart offen, der *Theaterdirektor*, die *lustige Person* und der *Dichter* gehörten gar nicht zum Stück *Faust*, weil keiner der drei in der späteren dramatischen Handlung auftaucht und auch im Vorgang keinerlei explizite Verbindung zwischen den Figuren und der nachfolgenden dramatischen Handlung hergestellt wird. Die Gleichstellung der Rezeption des verschriftlichten Textes „bestehend aus Haupttext und Regieanweisungen“ (Cornelissen 1985, S. 11) auf der einen und der Anwesenheit des Rezipienten bei der inszenierten Aufführung dieses Textes auf der anderen Seite erscheinen hier problematisch und sind vor diesem Hintergrund genauer zu erfassen. Die Verschriftlichung der Figurendialoge dient in erster Linie dem Schauspieler als Textvorlage zum Erlernen der Rolle. Das Zur-Verfügung-Stellen dieser Textvorlage, z.B. im Buchhandel oder in der Bücherei, impliziert darüber hinaus in den letzten Jahrzehnten neben der nichtdramatischen Dialogliteratur auch die Möglichkeit einer literarischen Rezeption durch Nicht-Schauspieler. Aus welchen Gründen sich allerdings Dramentexte zu einer quasi-literarischen Gattung entwickelt haben, ist in erster Linie eine bibliographische bzw. literaturhistorische Fragestellung, die in keinem Zusammenhang mit linguistischen Aussagen über diese Texte steht. Es bleibt festzuhalten, dass der dramatische Text *sui generis* als Vorlage zur Aufführung dient. Unabhängig davon, hebt Cornelissen in seinen weiteren Ausführungen, im Gegensatz zu Schmachtenberg, auch auf den situativen Kontext der Inszenierung ab. Die in der Aufführung „gemacht[e]“ (Cornelissen 1985, S. 11) Dramenwelt wird vom anwesenden Rezipienten in seiner Rolle als Zuschauer als absolut³⁰ und autonom akzeptiert.³¹ Während der Verweis auf die Relevanz der situativen Bedingungen der fiktiven Welt die zuschauerseitige Akzeptanz der Absolutheit die Abgeschlossenheit der fiktiven Welt impliziert, steht diese Verortung scheinbar diametral zu der oben getroffenen Schlussfolgerung, dass in den dramatischen Sprechakten des inneren Kommunikationssystems illokutionäre Ziele im äußeren Kommunikationssystem enthalten sein können.

„Verständlich ist diese Ansicht, weil das innere Kommunikationssystem so angelegt ist, dass es gerade diesen Eindruck, in sich geschlossen und vom äußeren Kommunikationssystem losgelöst zu sein, erweckt: die Figuren handeln und sprechen primär miteinander, nicht mit dem Publikum.“ (Cornelissen 1985, S. 14)

Es besteht ein besonderes Verhältnis zwischen den beiden Kommunikationssystemen, in dem das innere System neben der dialogischen Struktur grundlegend durch die Eigenständigkeit und die Illusion der Personenhaftigkeit, die mit „Bewusstsein und Willen ausgestattet“ (Cornelissen 1985, S.

³⁰ „Die Absolutheit ist somit das, was im Drama und durch das Drama vorgestellt werden kann, obwohl das Publikum darum weiß, daß diese Absolutheit vom Autor (und vom Theaterapparat) dem Publikum vorgestellt wird.“ (Cornelissen 1985, S. 15) Vgl. dazu auch Pfister (2001), S. 22.

³¹ Vgl. dazu auch Hamburger (1961).

15) ist, bestimmt wird. Durch diese Konstellation wird eine Absolutheit und Geschlossenheit der fiktiven dargestellten Welt erreicht. In ihrer Abgeschlossenheit folgt die Kommunikation der realen Welt aufgrund des mimetischen Prinzips der „Nachahmung“ (Cornelissen 1985, S. 15) der realen Welt. Die Einbettung dieses inneren Kommunikationssystems in ein äußeres entspricht nach Cornelissen seiner ranglichen Einordnung. Erst die Implementierung in das Kommunikationssystem, das durch den Autor und das Publikum definiert wird, ermöglicht aufgrund der gemeinsamen Verabredung die Sinngebung der Inhalte des inneren Systems.³²

Diese Funktionsbestimmung der Kommunikationssysteme dient Cornelissen als Grundlage für die Konzentration auf das Verhältnis dieser Systeme. Grundlegendes Kennzeichen beider ist die formale Gleichheit, die durch einen „unterschiedlichen Informationswert“ (Pfister 2001, S. 67) beider durchbrochen wird. Cornelissen manifestiert eine Hierarchie der Kommunikationssysteme, die das innere im Dienst des äußeren sieht. Die Kommunikation des inneren Systems, also die Dialoge der Rollenfiguren, funktioniert nur im Hinblick auf die Anwesenheit des Publikums (Cornelissen 1985, S. 13). Die von Cornelissen angenommene Rollenfunktion des Publikums, die im Rahmen des Beiseitesprechens zum Tragen kommt, muss allerdings auch in diesem Zusammenhang korrigiert werden. Der von ihm in seiner Argumentation mit aufgeführte Monolog bildet in diesem Zusammenhang insofern eine Ausnahme, als zu unterscheiden ist zwischen Monologen, die der Information des Publikums als einem „Vertrauten“ (Cornelissen 1985, S. 12) dienen und den „inner Monologues“ (vgl. Manderino 1985, S. 21), die dem alltagssprachlichen Selbstgespräch zuzuordnen sind. Diese Unterscheidung ist insofern von Belang, als sie die noch genauer zu untersuchenden polyvalenten Intentionen der dramatischen Sprechakte definiert. Die zu beantwortende Fragestellung richtet sich darauf, inwiefern vom realen Zuschauer als Kommunikationspartner in der Aufführungssituation gesprochen werden darf oder ob eine zusätzliche Kommunikationssituation angenommen werden muss, die dieses Sprecher-Hörer Verhältnis beinhaltet und so nicht von Cornelissen angenommen wird. Ferner implizieren die zwei Kommunikationssysteme unterschiedliche Grade von Wissen über die dargestellte Situation, denn „jede Handlung, jede Äußerung steht für die Figuren und die Zuschauer/Leser jeweils in einem anderen Kontext“ (Cornelissen 1985, S. 13). Zuschauerseitig ist so z.B. ein Informationsvorsprung annehmbar, der dem Zuschauerrezipienten die Einordnung der Bühnenhandlung in einen komplexeren Zusammenhang ermöglicht. Dieser Zusammenhang kann auf der einen Seite soziohistorischer Natur sein, also den situativen Kontext betreffen, auf der anderen Seite zwischenmenschlicher Natur sein, also Wissen über das Verhältnis der Rollenfiguren zueinander betreffen. Cornelissen spricht in diesem Zusammenhang von vom Publikum mitgewussten Inhalten, die die Rezeptionsperspektive im äußeren Kommunikationssystem deutlich von der Figurenperspektive im inneren unterscheiden. Richtig ist der Verweis auf den situativen Informationsvorsprung des Publikums in diesem Zusammenhang nur bedingt. Generell muss davon ausgegangen werden, dass die Rollenfiguren aufgrund der schauspieltheoretischen Vorbereitungen der Darsteller durchaus als umfassend über ihre Situation informiert betrachtet werden müssen.

„Das Stück, [...], seine Handlungen, die Orte, die Zeit, die Lebensumstände der Figuren, die sozialen Bedingungen bezeichnen die Situationen, die vom Autor gegeben sind. Der Schauspieler hat sich mit möglichst vielen dieser Bedingungen,

³² Als *Sinn* bezeichnet Cornelissen die „eigentliche Mitteilung, die der Autor dem Rezipienten machen will“ (Cornelissen 1985, S. 13).

welche die ‚Umwelt seiner Figur bestimmen‘, auseinanderzusetzen [...]“. (Rellstab 1992, S. 25)

Besonders in der naturalistischen Inszenierung und in Rückbesinnung auf die aristotelische Katharsis des mimetischen Theaters ist die Überwindung der Distanz zwischen dem Zuschauer als in der äußeren Kommunikationssituation verhaftet und der dramatischen Wirklichkeit der Rollenfiguren ein grundlegendes Anliegen vieler Inszenierungstechniken. Insofern behält Cornelissens Aussage zur Distanz ihre Richtigkeit, als sie als Grundlage für die erfolgreiche Identifikation die „Absolutheit [...] im Sinne einer Unabhängigkeit von Autor und Publikum“ (Cornelissen 1985, S. 14) des dramatischen Textes bestimmt. Der Zuschauer wird sowohl vom Autor als auch, in der Inszenierung, vom Darsteller ignoriert und erhält somit das Gefühl, unerkannter Beobachter des ihm Präsentierten zu sein. Untersuchungsgegenstand ist daher das Verhältnis zwischen zur Aufführung Gebrachtem und nichtdramatischer Wirklichkeit und daraus resultierend die Wirklichkeitsnähe des in den sprachlichen Äußerungen vermittelten.

Die klare Trennung und die Unterminierung der Permeabilität zwischen den Systemen werden bestimmt durch die zur Aufführung gebrachten Inhalte. Die bestehende Distanz zwischen dem Zuschauer in der äußeren Kommunikationssituation der realen Welt und den Figuren im inszenierten fiktionalen Dialog der inneren Kommunikationssituation ist allerdings durch die Erhöhung der „Identität von Wirklichkeit und Dramengeschehen“ (Cornelissen 1985, S. 15) minimierbar. Grundlage dafür bildet die Annäherung der ästhetischen Struktur der Dialoge an die Alltagssprache sowie die bewusste Ausklammerung jeglicher Thematisierung der Einbettungsrelation gegenüber dem Zuschauer. Wenn man im Sinne Courtneys von einer zuschauerseitigen bewussten Suspension des Nichtglaubens ausgeht, muss hier zusätzlich ein bewusstes Ignorieren der Existenz der äußeren Kommunikationssituation seitens der Darsteller hinzugefügt werden. Insofern wird in beiden Kommunikationssystemen das Paradoxon, sich der Fiktionalität des Aufgeführten bewusst zu sein, insofern aufgelöst, als es aufgrund der angenommenen Nichtexistenz des jeweils anderen Kommunikationssystems gar nicht erst zu einem bewussten Verhältnis der beiden Systeme und somit zu keiner Rechtfertigung kommt.

Die diesen Aussagen zugrunde liegenden Modelle von Fiktion müssen gerade vor diesem Hintergrund eingehender betrachtet werden. Ebenso wie Schmachtenberg versteht Cornelissen den dramatischen Text als literarisches Produkt, dessen inhärente Kommunikationsstrukturen außerhalb ihrer Aufführbarkeit untersucht werden und somit dem Pfisterschen Modell der Kommunikationssysteme folgen. Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Drama wird dabei vom Grad an Absolutheit des inneren Kommunikationssystems bestimmt.

„Naturalistische Theaterauffassungen sahen ihr Ziel darin, höchste Natürlichkeit durch höchste Kunstfertigkeit zu erreichen und die Kunstfertigkeit wiederum vergessen zu lassen.“ (Cornelissen 1985, S. 21)

Die Konfliktorientiertheit des Dramas führt dabei zu konfliktorientierter Sprache und somit zur „Aktionsbezogenheit des Dialogs“ (Cornelissen 1985, S. 23). Allerdings gilt auch bei Cornelissen, dass die Sprechakte des dramatischen Dialogs durch den Zuschauer keineswegs als vom Autor stammend erkannt werden sollten. Seine dramentheoretischen Überlegungen folgen daher im weiteren Sinne den bekannten Aussagen der Sprechakttheorie, dass bezüglich der fiktionalen Kommunikationssituation gelte, dass „die Personen und deren Positionen nur Bedeutungen in der Hand des

Autors“ (Schmid 1975, S. 34) haben. Auch hier, wie bei Schmachtenberg, muss eine anschließende Untersuchung erörtern, inwiefern die Polyvalenz der Intentionen innerhalb der fiktionalen Kommunikation und über sie hinaus die obige Aussage stützt oder unterminiert.

2.1.3 *Natürlichsprachlichkeit und Explizierung bei Kiel*

Kiel legt im Rekurs auf die Funktionen von Sprache³³ und das Konzept der Implikaturen³⁴ eine Analyse dramatischer Texte vor, die den „Konstruktionsprozess“ (Kiel 1990, S. 4) literarischer Texte verdeutlichen soll, indem sie ein Verfahren zur Bestimmung der Konstruktionsebene und der Textzusammenhänge bietet. Die Bedingungen der dialogischen Sprache im Drama setzt Kiel dabei in Kontrast zu Beispielen natürlichsprachlicher Dialoge, um diese Gegenüberstellung vor dem Hintergrund der Pragmatik der Sprechsituation zu explizieren. Der Rückgriff auf Bühler, das Gricesche Modell der Implikaturen und das GGM³⁵ fügen seine Ausführungen in den Zusammenhang der hier diskutierten Forschungsbeiträge im Spannungsfeld von Sprechakttheorie, Linguistik und Literaturwissenschaft ein. Der besondere Fokus auf die „Darlegung der Handlungsmotivation der auftretenden Figuren“ (Kiel 1990, S. 6) geht dabei über ein rein linguistisches Beschreibungsmodell hinaus. Die Frage nach der Verantwortungsübernahme der fiktiven Sprecher für das von ihnen Geäußerte, die Realisierung propositionaler Einstellungen, Prädikation und Referenz sowie die Untersuchung des Relationsgefüges von Kommunikationspartner und Äußerungen im Dialog stehen dabei im Mittelpunkt des Analyseinstrumentariums.

Der dramatische Dialog vermittelt nach Kiel die Handlung sowie die äußeren und inneren, also intentionalen, gedanklichen und psychologischen Umstände, die die Figurenhandlungen hervorbringen. Die Definition der inneren Umstände orientiert sich an Schillers Aussagen zur Nachahmung von Gefühlen und den Nachahmungen von Handlungen und Begebenheiten und entspricht den Cornelissenschen Aussagen. Im Gegensatz dazu ist das natürliche Geschehen ein Kommunikationsgeschehen, das auf der Interaktionsgeschichte und den Kenntnissen der Gesprächspartner beruht und daher eine geringe Explizierung der Gesprächsinhalte aufweist. Insofern sind die beiden Kommunikationssituationen grundsätzlich verschieden, „weil es sich dort [im Drama] nicht um Äußerungen handelt, die tatsächliche Interaktion zwischen zwei oder mehreren Individuen regeln“ (Kiel 1990, S. 19).

Zur Verdeutlichung dieser Gegenüberstellung und der Pointierung der Unterscheidungskriterien der Dialogformen dienen Kiel ein verschriftlichter Ausschnitt eines Telefonats und ein Abschnitt eines Dramas³⁶. Der Vergleich bietet formale Kriterien für die Unterscheidung, deren Auswertung wiederum verdeutlicht, dass Kiel mit seinem Intensionsbegriff nicht im Sinne intentionalistischer Theorien arbeitet und diesen unreflektiert lässt. In der Folge bleibt die Darstellung

³³ Vgl. dazu Jakobson (1960), S. 350 – 377.

³⁴ Vgl. dazu Grice (1989) und Hirschberg (1991).

³⁵ GGM wird als gängige Abkürzung für das Gricesche Grundmodell auch im Rahmen dieser Arbeit übernommen.

³⁶ Es handelt sich dabei um einen von Friedrich Schiller bearbeiteten Theatertext eines Dramas von Louis-Benoît Picard mit dem Titel *Der Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen*. (vgl. Köster, A. (Hrsg.): Schillers Sämtliche Werke, Säkularausgabe, Bd. 9, München MDCXL, S. 235 – 324.

eines ausführlichen Kommunikationsmodells aus. Zudem verortet Kiel die Dialogkonstruktion indirekt beim Autor und gerät so in den Konflikt, unterscheiden zu müssen zwischen Autoren- oder Stückintentionen und Figurenabsichten. Die angestrebte Konstruktionsanalyse wird so zu einer deskriptiven Kompositionsanalyse auf der Basis Gricescher Kommunikationsmaximen und Implikaturen.

Hauptmerkmal der auf die innerdramatische Kommunikationssituation beschränkten Analyse ist das Mehr an Information, das Kiel als Triebfeder dramatischer Handlung ausmacht und durch die Notwendigkeit der Explikation pragmatischer Zusammenhänge und der Kundgabe von Innerlichkeit und Beziehungssituationen der Figuren begründet. In der linguistischen Verortung dieses Kriteriums greift Kiel auf die Verweisfunktion von Sprache zurück.³⁷

„Die appellative Struktur ist nicht charakteristisch für das Drama, sondern für das Gespräch, welches allerdings weitgehend die äußere Form des Dramas bestimmt.“
(Kiel 1990, S. 31)

Die Analyse der Beispieltexthe von Goethe, Schnitzler und Grass konzentriert sich demnach auf Dominanz und Häufigkeit von Appellen im Rahmen von Veränderungen im dramatischen Handlungsverlauf und den Anteil der Sprecherabsicht an diesen Veränderungen auf Basis der Sprechakte im dramatischen Dialog. Dieses intentionalistische Modell impliziert die differenzierte Betrachtung der bei Grice zentralen Appellfunktion. Untersucht wird die Art und Weise der Verantwortungsübernahme durch die Sprecher mit besonderer Berücksichtigung der implizierenden Äußerungen und Täuschungsmanöver.

„Die Untersuchung der Realisation dieser Funktionen [Appellfunktion und andere] ermöglicht es also, etwas über die Erfahrungs- und Deutungsmuster der Sprecher zu erfahren.“ (Kiel 1990, S. 33)

Diese Zielsetzung unterscheidet Kiels Ausführungen von Schmachtenbergs und Cornelissens, indem sie stärker auf die Charakterrekonstruktion als auf die literaturwissenschaftliche Interpretation des dramatischen Textes abhebt. Darüber hinaus geht Kiel in seiner Untersuchung explizit nicht auf sprechakttheoretische Vorstellungen ein, „da dort die situationelle Bedingtheit von Intentionen, vor allem die Konstitution von Intentionen aus einem konkreten pragmatischen Zusammenhang, kaum Beachtung findet“ (Kiel 1990, S. 33). Zur Darstellung der Figurenintentionen, deren Motivik und Entstehungsumfeld entwickelt Kiel sein Analyseinstrumentarium aus der Trias der Ausdrucks-, Beziehungs- und Verweisfunktion der Sprache. Das resultierende Modell bedient sich dabei sowohl „Grice’ Modell idealer Kommunikation“ (Kiel 1990, S. 121) als auch der Erklärung der Gründe hörerseitigen Reagierens auf die Sprecheräußerung. Ziel des Modells ist die Illustration der Sprecherwartungen, die mit der Intention verbunden sind, der Hörerreaktionen, der Entscheidungsgründe für die Reaktion des Hörers für oder gegen die Erfüllung der sprecherseitig formulierten Erwartung und der Intentionalität der Hörerreaktion in einer mikro- und makrostrukturellen Betrachtung. Im Gegensatz zu Schmachtenberg und Cornelissen bleibt die Problematisierung der Dichotomie von innerem und äußerem Kommunikationssystem aus, führt aber trotzdem zu einem vergleichbaren Ergebnis, indem der verschriftlichte Text absolut gesetzt wird. Kiel geht es dabei weniger um die Klassifikation des im Text festgehaltenen sprachlichen Handelns als

³⁷ Kiel bezieht sich in seinen Aussagen auf Bühlers Ausführungen zum Organonmodell der Sprache.

mehr um die Analyse von Intentionen sprachlicher Handlungen mit Hilfe sprachphilosophisch orientierter, linguistischer Deutungsmuster.

2.1.4 Pragmalinguistik und Dialogizität bei Hauenherm

Das aktuellste und umfangreichste Modell zur Untersuchung dramatischer Sprechakte ist in der Arbeit Hauenherms (2002) zu finden. Die von ihm vorgelegte, pragmatisch orientierte Dialoganalyse ist ebenfalls im Spannungsfeld zwischen linguistischer Analyse und literarischer Drameninterpretation angelegt. Das Primat des dramatischen Textes als schriftliche Vorlage begründet sich für ihn „aus der Art des Dialogs und der einzelnen Sprechakte“ (Hauenherm 2002, S. 10), die den Aufführungstext als Zwischenstadium definieren, der „zuerst als dialogischer Text und dann erst für die Aufführung bestimmt“ (Hauenherm 2002, S. 11) ist. Dem steht, neben der bereits in der Auseinandersetzung mit Cornelissens Ausführungen vorgebrachten Argumentation, die inszenatorische Praxis entgegen. Für die Dialogfindung im Rahmen des Verfassens moderner Theaterstücke greift der Autor auf die Möglichkeit zurück, der Darsteller Szeneninhalte improvisieren zu lassen. Die anschließende Verschriftlichung der Ergebnisse bildet den dramatischen Dialog des Stückes.³⁸ Unter Berücksichtigung dieses Umstandes muss auch Hauenherms Schlussfolgerung korrigiert werden. Zwar ist die Offenheit und Transparenz³⁹ der Sprechakte ausschlaggebend für die adäquate Rezeption, doch sind die Entscheidungen über die jeweiligen Illokutionen nicht allein dialogabhängig, sondern vielmehr vor dem Hintergrund der Figur und ihrer Biographie und Intentionenlage zu rekonstruieren.

„Der Autor muß daher bei der Gestaltung der Dialoge auch im Blick haben, daß die jeweiligen Sprechweisen aus ihnen ersichtlich werden. Es wäre durchaus möglich, das Verständnis mit Hilfe expliziter Inquit-Formeln abzusichern. Es zeichnet aber gerade Dramendialoge aus, daß solche Formeln fehlen. [...] Die Autoren sind in den meisten Fällen davon ausgegangen, daß aus den Dialogen deren Aufführungsart deutlich wird.[...] Der Autor setzt ein intuitives Verständnis der Dialoge voraus, das über die Erfassung der lexikalischen Bedeutungen hinausgeht. Zur Analyse dieser Zusammenhänge scheint mir eine sprechakttheoretische Dialoganalyse wie die Dialoggrammatik besonders erfolversprechend [...]“ (Hauenherm 2002, S. 10)

Die Sprechweise wird nicht, wie im obigen Zitat erklärt, durch die Gestaltung des Dialogs, sondern hauptsächlich durch die Charakterisierung der Rollenfiguren und der Verhältnisse dieser Rollenfiguren zueinander ersichtlich. Diese Änderung wird besonders bei der Intensionsrekonstruktion von indirekten Sprechakten gravierende Auswirkungen haben. Hauenherm entwirft vor dem Hintergrund des oben ausgeführten Textprimats folgendes Kommunikationsmodell für dramatische Texte, das sich in einem grundlegenden Aspekt von den bisherigen unterscheidet.

³⁸ Michael Gazzos Stück *A hatful of rain* (1956) wurde auf diese Art verfasst.

³⁹ Cornelissen beschreibt „Konzentration und Klarheit“ (Cornelissen 1985, S. 18) als grundlegende Konditionen theatralischer Darstellung.

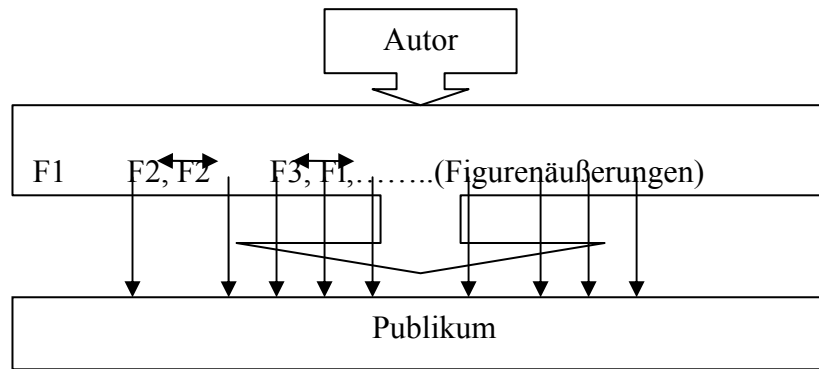


Abb. 2: Das Modell der Kommunikationssystem nach Hauenherm in (Hauenherm 2002, S. 15).

Hauenherm fügt in den bestehenden Kommunikationsmodellen dem Textganzen als einem „autonomen Kunstwerk“ (Hauenherm 2002, S. 15) eine resümierende Hauptaussage des Textes zu. Im Rahmen seiner Untersuchung setzt sich Hauenherm sehr viel intensiver mit der Analyse der Äußerungen im Kontext der jeweiligen Kommunikationssysteme auseinander. Die Analysemerkmale für das interne System sind deckungsgleich mit den von Schmachtenberg und Cornelissen vorgestellten. Auch wenn die Analyse der Autorenintentionen folgerichtig im externen System verortet wird, differenziert Hauenherm bereits im inneren System eindeutig zwischen der Scheinbarkeit der Eigenständigkeit des Verhaltens der Rollenfiguren und den dahinter verborgenen auktorialen Steuerungsmechanismen.

„Es ist daher ein Analysemodell anzuwenden, das die Sprachhandlungen der Figuren als bewusste Auswahl der Figuren aus ihren Handlungsmöglichkeiten beschreibt, wenn die Auswahl auch streng genommen vom Autor getroffen wird.“ (Hauenherm 2002, S. 17)

Anhand dieser Aussage lässt sich nachvollziehen, dass auch Hauenherm zwar generell Intentionen und Handlungsmotivationen für den dramatischen Dialog annimmt, die fiktionale Kommunikation im interpersonalen Verhältnis der Rollenfiguren allerdings als intentionslos betrachtet und damit der seit Austin vorherrschenden Meinung des Parasitismus von Sprechakten folgt. Diese Sichtweise findet sich daher auch in seinen Äußerungen zum externen Kommunikationssystem wieder.

„Auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems haben wir es nicht in demselben Sinn mit konventionalisierten Äußerungstypen zu tun wie auf der ersten Ebene. Mit Bezug auf den Autor kann der dramatische Dialog zwar insofern als konventionell bezeichnet werden, als es bestimmte, im Gattungsmuster verankerte Dialogtypen gibt, die innerhalb des Textes bestimmte Funktionen erfüllen, wie z.B. das Ankündigen einer Figur am Ende einer Szene dazu dient, den Szenenwechsel geschmeidiger zu machen. Es kann aber nicht behauptet werden, daß der Autor die Figur ankündigt, sondern höchstens, daß er sie durch eine andere Figur ankündigen lässt. Zwischen der Intention des Autors und der Äußerungsform steht also immer, wenn auch nur hypothetisch erschlossen, die ‚Intention‘ der Figur.“ (Hauenherm 2002, S. 19)

Im Rahmen des externen Kommunikationssystems stellt sich für Hauenherm in erster Linie die Frage nach der funktionellen Intention des Autors. Hier findet die „dramenfunktionale

Kommunikation des Autors zum Leser“ (Hauenherm 2002, S. 15) statt. Relevant sei dabei weniger die Aussage der Rollenfigur als vielmehr die Frage danach, warum der „Autor sie gerade auf diese Art handeln lässt und was er damit beim Leser bewirkt“ (Hauenherm 2002, S. 19). Die eigenständige Intentionalität der Handlung der Rollenfiguren ist für Hauenherm in diesem Zusammenhang zwar unbestritten, beschränkt sich aber nur darauf, dass der Autor „auf dieser ersten Ebene nicht Teil des dramatischen Modells ist“ (Hauenherm 2002, S. 24). Neben den bereits ausführlich bei Schmachtenberg und Cornelissen beschriebenen inneren und äußeren Kommunikationsebenen nimmt Hauenherm noch eine dritte an. In ihr manifestiert er, im Rückgriff auf Coseriu und Iser, die Aussage, die der Text als Ganzes hat. Diese Funktion des dramatischen Textes ist zwar auch bei Schmachtenberg als „S3“ (Schmachtenberg 1982, S. 9) zu finden. Er sieht in ihr allerdings im Subordinationsverhältnis zum idealen Rezipienten auf der Kommunikationsebene N3 lediglich eine Ebene innerhalb des äußeren Kommunikationssystems. Im Weiteren trennt Hauenherm die Gesamtaussage des Textes allerdings von einer anzunehmenden Hauptaussage des Autors, „wobei aus linguistischer Sicht gerade die Differenz zwischen der kommunikativen Kompetenz des Lesers und der des Autors eine fundamentale Rolle spielt“ (Hauenherm 2002, S. 14). Diese Folgerung zieht er aus dem Umstand der Variabilität von Kommunikationssituation und Horizont des Rezipienten. Darüber hinaus nimmt Hauenherm basierend auf der grundlegenden Aussage des Dialogganzen resp. Textganzen eine direkte Kommunikation hin zum Publikum an und öffnet so einen Erklärungshorizont, dessen weitere Problematisierung jedoch ausbleibt.

2.2 Analyseansätze und Ergebnisse der bisherigen Forschungsbeiträge

2.2.1 *Schmachtenbergs Untersuchung englischer Restaurationskomödien*

Die Entwicklung des sprachwissenschaftlichen Analyseinstrumentariums nimmt Schmachtenberg im Wesentlichen außerhalb der theoretischen Diskussion sprechakttheoretischer Problembereiche vor. Er konzentriert sich vielmehr auf die kohärente Verknüpfung linguistischer und literaturwissenschaftlicher Analyseaspekte zu einem systematischen Ansatz, indem er den dialogischen Text als Abfolge von Sprechakten mit besonderem Blick auf die Sequenzierung der Akte und die Zuordnung von Akten zu thematischen Diskurseinheiten beschreibt. Darüber hinaus wird die Problematik der Indirektheit von Sprechakten in diesem Untersuchungsfeld thematisiert. In diesem Rahmen bietet die Ausführung eine erweiterte Klassifikation der Sprechakte, die die zu jener Zeit aktuellen Forschungsergebnisse verbindet.

Unter Zuhilfenahme des Obligationsansatzes (vgl. Wunderlich 1974), der „die mit einem Sprechakt etablierten hörerseitigen Verpflichtungen in besonderem Maße als sequenzbildend“ (Schmachtenberg 1982, S. 18) beschreibt, und des Strategieansatzes, der die „Realisierung von kommunikativen Anliegen“ (Schmachtenberg 1982, S. 21) in der Abfolge von Sprechakten „als Resultat bestimmter Sprecher-/ Hörerstrategien“ (Schmachtenberg 1982, S. 21) beschreibt, entwickelt Schmachtenberg einen dezidierten Fragenkatalog. Das resultierende Modell verknüpft in der

Fragestellung nach dem jeweiligen Illokutionstyp, den jeweiligen illokutiven Akten, der kommunikativen Funktion des Redebeitrags, der Implementierung in eine Sprechaktsequenz sowie die Zuordnung zu einer thematischen Einheit (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 28) deskriptive und interpretative Arbeit.

Insbesondere die Einbettungsrelationen und die mit ihnen verbundenen Veränderungen im „Wissens- und Beziehungsstand“ (Schmachtenberg 1982, S. 28) lassen Rückschlüsse auf die Verwirklichung der Interaktionsziele der dramatischen Figuren zu. Die Sequenzierung kann so unabhängig vom Erfolg perlokutiver Effekte nachgeprüft werden. Sowohl die Wahl und die Rekurrenz der Illokutionstypen als auch die ihnen implizite Obligationsstruktur dienen dabei der Figurencharakterisierung und lassen darüber hinaus Rückschlüsse auf Gattungsspezifika zu. Besondere Beachtung verdienen in diesem Zusammenhang die von Schmachtenberg diskutierten Identifikationsvorgänge für indirekte Sprechakte. Die von ihm vorgestellten Modelle – Schlussfolgerungs- und Vagheitsmodell – sind nützliche Hilfen bei der Rekonstruktion von Figurenintentionen durch den Darsteller. Searles Schlussfolgerungsmodell (vgl. Searle 1975) basiert auf der Tatsache, dass sich die primäre Illokution aus der sekundären des Aktes erschließen lässt. Die sekundäre ist die der wörtlichen Bedeutung, an der der Schlussfolgerungsprozess ansetzt. Dieser funktioniert vor der hörerseitigen Regelkenntnis und -beherrschung sowie der Kenntnis der nötigen Hintergrundinformationen und Kommunikationsmaximen. Searles Modell geht über den ersten Schritt, den Nachweis der Indirektheit, hin zum zweiten Schritt, dem Erschließen der primären Illokution.⁴⁰ Das Vagheitsmodell (vgl. Meyer-Hermann 1976) sieht das Prinzip der sekundären Illokution als „überflüssig“ (Schmachtenberg 1982, S. 35) für die Erklärung indirekter Sprechakte an. Vielmehr geht es von der prinzipiellen Offenheit des jeweiligen Illokutionspotentials aus. Diese Offenheit wird durch den Kontext erst eingeschränkt und lässt somit den Schluss zu, dass „die sprachliche Äußerung nicht in direkter Weise mit der illokutiven Funktion verknüpft ist“ (Schmachtenberg 1982, S. 35). Diese Überlegung steht Searles Modell adversiv entgegen. Die Problematik indirekter Sprechakte ist für den schauspielerischen Umgang insofern relevant, als er den schauspieltheoretischen Grundgedanken des Subtextes (vgl. Manderino 1985, S. 18) aufgreift und dem Schauspieler ein Instrument an die Hand gibt, diesen Subtext oder „Untertext“ (Stanislawski 2002b, S. 62) klarer zu identifizieren.

„Es ist nicht das offen ersichtliche, aber innerlich spürbare *geistige Leben der Rolle*’, das beständig *unter den Worten des Textes* strömt und sie unablässig rechtfertigt und belebt. Der Untertext vereinigt in sich die vielen verschiedenen inneren Linien der Rolle und des Stückes, die sich aus magischen und anderen ‚Wenns‘, aus den Erfindungen der Phantasie, aus den vorgeschlagenen Situationen, aus inneren Handlungen, aus den Objekten der Aufmerksamkeit, aus kleinen und großen Wahrheiten und dem Glauben an sie, aus der Anpassung und anderen Elementen zusammensetzen. All das veranlaßt uns, die Worte unserer Rolle zu sprechen.“ (Stanislawski 2002b, S. 62)

Der Subtext enthält die eigentlichen Illokutionen, deren Spezifizierung nur im Kontext der Figurencharakterisierung, der Intentions- und Motivrekonstruktion und der dramatischen Handlung

⁴⁰ Hauenherm bemerkt, dass die semantischen Muster nur auf konventionalisierte Äußerungsformen anwendbar sind. In diesem Zusammenhang weist er darauf hin, dass von einer „doppelte[n] Illokution einer Äußerung, wie sie in der Theorie der indirekten Sprechakte angenommen wird, abgesehen werden“ (Hauenherm 2002, S. 39) kann. Vgl. dazu auch die Erarbeitung der sprachlichen Untermuster bei Zillig (1982) und Hindelang (1978).

geleistet werden kann. Schmachtenberg erkennt die Beschränkung der „Generalisierbarkeit der Searleschen Derivationstheorie“ (Schmachtenberg 1982, S. 36) und verlangt für beide Modelle eine Neugewichtung der „Rolle des Äußerungskontextes“ (Schmachtenberg 1982, S. 38) sowie den Einsatz von Derivationsverfahren – besonders bei impliziten Sprechakten.

„Für die Dramenanalyse interessieren nun über die Verfahren zur Interpretation indirekter Sprechakte hinaus v.a. die diversen Gründe für deren Gebrauch sowie die Motivationen und Kommunikationsabsichten, die Figuren mit einer nicht expliziten Formulierung verfolgen.“ (Schmachtenberg 1982, S. 39)

Für den dramatischen Dialog als soziohistorisches Phänomen gilt dabei insbesondere die Unterscheidbarkeit von prinzipiell direkt realisierbaren Sprechakten, die entweder aufgrund von Normorientiertheit oder stark konventionalisierter Beziehungslosigkeit indirekt sind, und solchen, die generell keine direkte Wiedergabe ermöglichen. Die zweite Säule des Schmachtenbergschen Analyseinstrumentariums ist seine um dramentheoretische Aspekte erweiterte Searlesche Sprechaktklassifikation.⁴¹ Generell ist den Hinzufügungen Schmachtenbergs zuzustimmen, die die bestehenden Taxonomien auf ihre Applizierbarkeit auf dramatische Texte ausarbeiten und so die Explizierung von handlungsfördernden wie auch von figurencharakterisierenden Sprechakten ermöglichen.

„Wenngleich Informationen über Selbst- und Fremdeinschätzungen von Figuren, deren Wertnormen (verdiktive Sprechakte) und psychische Dispositionen (expressive Sprechakte) nicht unmittelbar handlungsfördernd sind, so können sie doch Aufschluss geben über deren Handlungsmotivationen und die nicht immer explizit angekündigten Handlungsziele.“ (Schmachtenberg 1982, S. 70)

Die Figurenkonstellation aufgrund einer solchen empirischen Analyse der vorkommenden Sprechakte zu exemplifizieren ist ein weiterer Aspekt, der verdeutlicht, wie sehr eine systematische Herangehensweise an die Figurenrekonstruktion dem Schauspieler helfen kann, Handlungsmuster und Figurenintentionen genau zu bestimmen. Zur Verifikation seiner theoretischen Überlegungen wendet Schmachtenberg sein Modell auf vier Dramenauszüge englischer Restaurationskomödien an, anhand derer er zum einen auf mikrostruktureller Ebene die Figurenbeschreibung und die Interaktionsziele diskutiert. Zum anderen untersucht er die innerdramatische Verwendung unaufrichtiger Sprechakte und, im Besonderen, Dialogsequenzen im Rahmen „handlungsarmer“⁴² (Schmachtenberg 1982, S. 75) Abschnitte der Dramen. Die formale Präsentation der Analyseergebnisse beinhaltet eine klare und nachvollziehbare Auflistung der figuralen Interaktionsschritte (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 85) und die gelungene Wiedergabe der Sprechakte im Rahmen eines Dialogausschnittes (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 90ff). Der anschließende Fragenkatalog bietet komprimierend ein klar strukturiertes Instrument, mit dem auch der Schauspieler ihre Rollenvorbereitung systematisch angehen kann.

⁴¹ Schmachtenbergs Kritik an der Searleschen Taxonomie greift auf Ballmers (1979) Beanstandungen zurück, die allerdings inzwischen von Ulkan (1992) widerlegt wurden.

⁴² Generell wird davon ausgegangen, je „kürzer die Repliken ausfallen, desto zahlreicher sind die semantischen Wendungen und die damit zusammenhängenden Sprachsituationen, desto dialogischer also der Dialog, desto mehr Sprachhandlungscharakter besitzt er“ (Hübler 1973, S. 28).

2.2.2 *Cornelissens Untersuchung der Komödien Molières*

Grundlage des Modells von Cornelissen bildet die Aussage, die die Wirkung des Sprechaktes als „primär auf das Handeln eines unmittelbar Angesprochenen gerichtet“ (Cornelissen 1985, S. 98) beschreibt. In diesem Modell verortet er die qualitativen und die quantitativen Analyseergebnisse zur Sprecher motivation. Die Gegenüberstellung von realen und dramatischen Sprechakten vor dem Hintergrund der jeweils applizierbaren „Regelkomplexe und Normen“ (Cornelissen 1985, S. 99) bietet Cornelissen dabei die Möglichkeit, die Analyseergebnisse bezüglich ihrer Regelkonformität oder -verletzung zu betrachten. Cornelissens Ausgangspunkt basiert dabei nicht auf dem einzelnen Sprechakt, sondern vielmehr auf den Normen, deren Übertragbarkeit für ihn ausschlaggebend ist. Die Erscheinungsformen der Sprechakte sind in den im Drama vorkommenden Sonderformen nicht übertragbar, weil diejenigen des Dramas „ungewöhnliche Sprechakte“ (Cornelissen 1985, S. 101) beinhalten, die eine Aussage, die in der realen Gesprächssituation absurd ist, in der dramatischen Kommunikationssituation absolut akzeptabel erscheinen lassen und in dieser Divergenz die Entstehung einer Liste „undifferenzierte[r] und unbegründete[r]“ (Cornelissen 1985, S. 101) Abweichungen unterstützen. Diese Problematik nimmt Cornelissen, im Rückgriff auf Ohmann, sowohl für die Lokution als auch für die Illokution und die Perlokution an. Diese Besonderheiten sind es, die Cornelissen für eine „eher vorsichtige Anwendung“ (Cornelissen 1985, S. 101) der Sprechakttheorie plädieren lassen, anstatt das Drama als Paradigma für die Sprechakttheorie schlechthin anzusehen.⁴³

„Das Drama wird daher kaum als eine Beispielsammlung wohlgeformter, vielmehr als eine Vorführung gefährdeter und dadurch ihre Bedingungen offen legende Sprechakte anzusehen sein.“ (Cornelissen 1985, S. 102)

Gleichzeitig sieht Cornelissen in dieser apparenten Möglichkeit der Normverletzung auch die Begründung für dramatische Texte als bevorzugtes Analyseobjekt. Die Polyfunktionalität von Literatur, auf der einen Seite in ihrer sozial-gesellschaftlichen Deskriptionsfunktion, auf der anderen Seite in der Informationsdichte und -konzentration aufgrund ihrer spezifischen Gestaltungsprinzipien und nicht zuletzt in ihrer Vergegenwärtigungsfunktion konfliktreicher Situationen, die den Kern dramatischer Handlungen ausmachen, bedingt ihre informative Überlegenheit gegenüber alltagssprachlichem Kommunikationsverhalten. Die Auffindbarkeit von Dialogen in der Alltagssprache, die die o.g. Kriterien aufweisen, ist dagegen mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Diese Grundüberlegungen wendet Cornelissen auf die Komödien Molières an, um mit Hilfe seines Instrumentariums die Aufforderungsintensität der in ihnen enthaltenen Sprechakte zu untersuchen. Dabei beachtet er immer den kommunikativen Vorgang zum Zuschauer der dramatischen Situation mit, um die innerdramatische Kommunikationsfunktion dezidiert zu bestimmen.

„Die Untersuchung unangemessener Sprachhandlungen scheint demnach ein insbesondere für Komödien sinnvolles Vorhaben zu sein.“ (Cornelissen 1985, S. 107)

⁴³ Vgl. dazu auch Stierle (1976).

Es gilt also, die Angemessenheit sowie deren Bedingungen und die Reaktionen der Angesprochenen darauf genauer zu betrachten. Auf der einen Seite steht dabei der Gesichtspunkt der quantitativen Motivation – der Sprecheradäquatheit –, auf der anderen Seite die der qualitativen Berücksichtigung des Gesprächspartners – der Höreradäquatheit (vgl. Cornelissen 1985, S. 107). Für diese Form der Analyse reicht eine exemplarische Untersuchung aus, die sich nicht auf alle Sprechakte des jeweiligen Dramas erstrecken muss. Einige Akte genügen, „um die jeweilige Berücksichtigung des Gesprächspartners zu eruieren“ (Cornelissen 1985, S. 107). Vielmehr zielt die Untersuchung auf die Filterung der Sprechakttypen, mit Hilfe derer das Verhältnis zwischen Sprechakt und Motivation genauer bestimmt werden kann, um so herauszuarbeiten, „inwieweit es dem Sprechenden gelingt, eine zweckadäquate Motivation unter gebührender quantitativer Berücksichtigung des Hörers herzustellen“ (Cornelissen 1985, S. 107).

Die Aufgabenstellung seiner Analyse umschreibt Cornelissen in drei Fragekomplexen. Zuerst interessiert ihn der Bezug zwischen den „sprachlichen Eigenschaften eines Textes“ (Cornelissen 1985, S. 113) und der Intensität der Sprechakte. Zweitens untersucht er die Angemessenheit der Intensität der Aufforderungen und in der Zusammenführung der Überlegungen sucht er im dritten Analyseschritt nach der Valenz der gewonnenen Ergebnisse in Bezug auf die Drameninterpretation. Ausgangspunkt der Analyse ist dabei die Annahme, dass „im Drama der Angesprochene seine fehlende Zustimmung häufiger als in der Realität äußern wird [...]“ (Cornelissen 1985, S. 113). Im Rückgriff auf bestehende grundlegende Forschungsergebnisse⁴⁴ zur Quantifizierung entwickelt Cornelissen seine Analyseformel.

„Das erste Bestimmungsverfahren für Merkmalsmaxima und -minima (Quotienten) betont somit eher die kurzen Szenen, das zweite (Abweichungen) die langen Szenen; dennoch scheint mir in der Heranziehung der Ergebnisse *beider* Verfahren (Quotient Indikatoren/Zeilen; Abweichungen vom Durchschnittswert) ein gangbarer Weg zur Bestimmung der Maxima und Minima sowie der dem Durchschnitt entsprechenden Szenen zu liegen.“ (Cornelissen 1985, S. 123)

An den ersten Schritt der Analyse, die empirische Aufarbeitung der Intensitätsmaxima und -minima sowie der durchschnittlichen Werte für die Aufforderungsintensität in den Molièreschen Komödien, schließt sich eine genauere Untersuchung der drei Klassen an. Ergebnis der Maximauntersuchung ist die Einteilung in acht Subkategorien, die die Unangemessenheit in den exemplarischen Szenen aufzeigen und zwischen Erfolg und Misserfolg des Sprechenden differenzieren. Im zweiten Teil des zweiten Schritts der Analyse werden die Intensitätsminima auf gleiche Weise untersucht und anschließend in 13 Klassen unangemessenen Verhaltens subsumiert.

„Da somit sowohl starke als auch schwache Aufforderungsintensität zu einer möglichen Beeinträchtigung der zweck- und hörerbezogenen Motivation führen, ist die Vermutung nahe liegend, daß Gespräche mittlerer Intensität eher zur allseitigen Zufriedenheit der Gesprächspartner verlaufen.“ (Cornelissen 1985, S. 168)

Dementsprechend wendet sich der dritte Analyseschritt der durchschnittlichen Aufforderungsintensität zu, um zu belegen, „daß in Gesprächen mittleren Intensitätsgrades der Erfolg

⁴⁴ Muller, Ch. (1972): Einführung in die Sprachstatistik. Hueber Verlag, München.

des Sprechenden durch die Befriedigung des Angesprochenen angestrebt wird“ (Cornelissen 1985, S. 168).

„Durch die Interpretation aller Komödien Molières ist deutlich geworden, daß die gespannte Sprache der Intensitätsmaxima ebenso wie die entspannte Sprache der Intensitätsminima im allgemeinen Ausdruck einer Missachtung des Angesprochenen durch den Sprechenden ist und damit die Interaktion durchweg an die Grenzen ihrer Existenzmöglichkeiten geraten lässt [...].“ (Cornelissen 1985, S. 181)

Neben der quantitativen Analyse und den qualitativen Rückschlüssen auf die Relevanz des Untersuchungsobjektes thematisiert Cornelissen den impliziten Aspekt der kommunikativen Leistung der diskutierten Aufforderungsakte, weil er von einer engen Verknüpfung von Kommunikationsstörungen und der sprecher- und hörerbezo-genen Motivation ausgeht, die in diesem Zusammenhang Folgerungen für die Drameninterpretation – auch bezogen auf die Leistung in der äußeren Kommunikationssituation – zulässt.

„Die Darstellung der Problematik von Sprechakten und Kommunikation bei Molière zielt damit eindeutig auf die Erwartungshaltung und die Verhaltensnormen des Publikums: ein an die eklatanten Dialogstörungen modernen Theaters gewöhntes Publikum wird wahrscheinlich die Kommunikationsschwierigkeiten in der *Jalousie du Barbouille* oder im *Malade imaginaire* weniger aufregend finden.“ (Cornelissen 1985, S. 182)

So weist Cornelissen nach, dass die Regeln normaler Kommunikation bei Molières Komödien verletzt werden und geht damit über den damaligen Forschungsstand hinaus. Die Einbindung sprechakttheoretischer Grundlagen bleibt dabei auf einer allgemeinen Ebene, die z.B. den Erfolg von Sprachhandlungen nicht dezidiert anhand der Searleschen Erfolgsbedingungen thematisiert, sondern übergreifend: „wenn die vom Sprecher mit ihr [der Sprachhandlung] verfolgte Intention vom Angesprochenen verstanden und akzeptiert wird, m.a.W., wenn Intention des Sprechenden und Wirkung im Angesprochenen übereinstimmen“ (Cornelissen 1985, S. 193). Die sehr detaillierte Aufarbeitung der dramatischen Werke führt zu einem Analyseergebnis, das die deskriptive Ausrichtung der Arbeit für die literaturwissenschaftliche Interpretation sehr förderlich erscheinen lässt, um Werkimmanentes mit Werkexamentem zu verknüpfen (vgl. Cornelissen 1985, S. 1985). Für die sprechakttheoretische Erkenntnisgewinnung ist diese Arbeit – auch aufgrund der o.g. selbst verordneten Vorsicht im Umgang mit sprechakttheoretischer Forschung – weniger nutzbar. Für den schauspielerischen Umgang mit dramatischen Dialogen bietet sie neben einer intensiveren Sensibilisierung für die Intensität und die Gewichtung bestimmter Sprechakte wenige Anknüpfungspunkte für transferierbare Methodenansätze.

2.2.3 *Kiels Analyse der Figurenintentionen in dramatischen Texten*

Vor dem Hintergrund der Griceschen Kommunikationsmaximen entwickelt Kiel ein Analysetool für dramatische Texte, um die Figurenintentionen explizieren zu können. Neben der Appellfunktion bilden daher die Ausdrucks-, die Darstellungs- und die Beziehungsfunktion zentrale Aspekte des Modells. Besonders die „Analyse der Beziehungen und Handlungen fiktiver Figuren [...] darf die Abhängigkeit dieser Beziehungen und Handlungen vom Sozialsystem nicht außer acht“ (Kiel 1990, S. 120) lassen, in denen die innerdramatischen Machtstrukturen und mit ihnen die sozialen Erwartungshaltungen der Figuren zum Tragen kommen. Die intentionalistische Ausrichtung des Kielschen Modells konzentriert sich dabei auf die Handlungsabsichten, die den innerfiktiven hörerseitigen Reaktionen zugrunde liegen und weniger auf die Intentionalität des Handelnden. Die Frage nach den sprecherseitigen Handlungsabsichten formuliert Kiel zwar in der Erläuterung seines Modells (vgl. Kiel 1990, S. 121), nimmt diese aber im nachfolgenden Modell (vgl. Kiel 1990, S. 122) nicht auf, sondern beschränkt die Sprecherintention auf die Umsetzung der Griceschen Maximen. Die weiteren Analysefragen setzen sich dementsprechend mit der Hörerreaktion auseinander und sollen dichotomische Möglichkeiten von Erwartungserfüllung und -nichterfüllung sowie die Erklärungsgrundlage für die ursächliche Entscheidung – auch in Bezug auf vorgebendes Handeln mit Täuschungsabsicht – veranschaulichen. Die letzte Frage, die seine theoretischen Ausführungen zulässt und die reziprok danach fragt, welche „Intentionen und Erwartungen [...] mit der Erwiderung des Hörers verknüpft“ (Kiel 1990, S. 121) sind, lässt Kiel in der Modelldarstellung „aus Gründen der Übersichtlichkeit“ (Kiel 1990, S. 121) aus.

Dieses Modell, das weit hinter der Komplexität des von Schmachtenberg vorgelegten zurückbleibt, findet Anwendung auf drei Beispieltexthe unterschiedlicher geschichtlicher und stilistischer Ausrichtung. Goethes *Torquato Tasso*, Schnitzlers *Reigen* und Grass' *Noch zehn Minuten bis Buffalo* sollen die „breite Anwendbarkeit des Analyseinstruments demonstrieren“ (Kiel 1990, S. 124). In den Untersuchungen und den Analysen des ersten und zweiten Textes bleibt die Ergebnislage in weiten Teilen literaturwissenschaftlichen Deutungsmustern für das Figurenverhalten und der Nachzeichnung des Handlungsverlaufs verhaftet und liefert nicht die systematische Analyse der Intensionsvermittlung, die die theoretische Argumentation erwarten lässt. Die Analyse von Grass' *Noch zehn Minuten bis Buffalo* birgt ein Untersuchungsergebnis, das nicht in direktem Zusammenhang mit Kiels forschungsleitender Frage steht, aber die Zweckdienlichkeit seines Modells aus einem anderen Blickwinkel beleuchtet. Der dritte dramatische Text vermittelt ein fiktives Kommunikationsmodell, dessen Regeln und Konventionen nicht konform mit denen des nicht-fiktiven Kommunikationsmodells sind.

„Diese Beziehung der fiktiven Figuren zur außersprachlichen Wirklichkeit wird im Stück in verschiedener Weise variiert: Die außersprachliche Wirklichkeit ist anders als die Protagonisten sie sprachlich kennzeichnen, und ihre Handlungen sind nicht konsistent dazu, wie die außersprachliche Wirklichkeit der dramatischen Fiktion wirklich ist. Hiervon abgesehen, erfüllt der Dialog die Bedingungen der ‚normalen‘ Wechselrede, denn die formalen Ablaufbedingungen eines Dialogs sind gegeben.“ (Kiel 1990, S. 177)

Kiel weist nach, dass auch im Rahmen absurder Theaterstücke Kommunikationsmaximen eingehalten werden, um sprachliche Konventionalität zu gewährleisten (vgl. Kiel 1990, S. 180). Dies geschieht zum einen durch die Verbindung von semantischen Gehalten des fiktiven – *Segelsaft* (vgl. Kiel 1990, S. 179) – und des nichtfiktiven – *Milch* (vgl. Kiel 1990, S. 179) – Kommunikationsmodells. Innerhalb des dramatischen Dialogs wird vermittelt, welcher Art die Beziehung zwischen den beiden Gehalten ist. Zum anderen vermittelt die versprachlichte Reflektion der Figur der fiktiven Welt die Divergenz zum nichtfiktiven Kommunikationsmodell, wenn die andere Figur darauf hinweist, dass dieser *Milch* meint, wenn er von *Segelsaft* spricht (vgl. Kiel 1990, S. 179). Die aus dem fiktiven Kommunikationsmodell resultierende Defektivität der Intentionsumsetzungen kann Kiel anhand seines Modells verdeutlichen, wenn die Loslösung von „Konvention und Alltagslogik“ (Kiel 1990, S. 188) nicht vollständig vollzogen wird.

„Wie gerade schon erwähnt, scheitert Kotschenreuther, weil er nicht als isoliertes beziehungsloses Subjekt agieren kann, sondern er will erfolgreich mit anderen interagieren und muß deswegen zumindest teilweise die Konventionalität sprachlicher Zeichen und die Möglichkeit alltagslogischer Schlüsse zulassen.“ (Kiel 1990, S. 189)

Das Ergebnis der Kielschen Analyse stellt den Anwendungsfall sprachtheoretischer Ausführungen dar, mit Hilfe dessen eine sprachanalytische Rekonstruktion erwartbar wird. Das Ausbleiben der Thematisierung ebendieser verhaftet die Aussagen im Erklärungshorizont gängiger Dramenanalysen, die, ebenso wie die vorgängig diskutierten Forschungsbeiträge, dem Primat des Textes folgen und der aufführungsbedingten Besonderheit dramatischer Texte nicht gerecht werden. Vor diesem Hintergrund bieten die Forschungsergebnisse keine linguistisch relevanten Aussagen.

2.2.4 Die Analyse der Dialogstrukturen bei Hauenherm

Hauenherm Untersuchung konzentriert sich auf die Dialogmuster ausgewählter dreier Barockdramen – Gottsched (*Sterbender Cato*), Lessing (*Emilia Galotti*) und Schiller (*Die Räuber*). Seine Analyse bezieht sich auf die unterschiedlichen Ebenen, die die Dialoge verbinden und geht von linguistischer Seite mit Hilfe der auf die Sprechakttheorie aufsetzenden Dialoganalyse an die Untersuchung der vorgenannten dramatischen Texte. Ferner untersucht er die rezeptionsästhetische Komponente, die den funktionalen Umfang der dramatischen Dialoge als „1. Handlungskonstitution, 2. Figurencharakterisierung, 3. Vermittlung von Außersprachlichem, 4. Rezeptionssteuerung, 5. ästhetischer Gestaltung der Dialoge“ (Hauenherm 2002, S. 47) definiert. Die dritte Dimension beschreibt er als die der historisch-soziologischen Bestimmung des jeweilig zugrunde liegenden Kommunikationsmodells, „das von einem derart gestalteten Dialog vorausgesetzt wird“ (Hauenherm 2002, S. 58). So will er die Merkmale herausarbeiten, die das Dialogmuster und die Handlungsmotivationen der Figuren in Relation zur Stückaussage setzen.

Hauenherms Modell (vgl. Hauenherm 2002, S. 49) der abstrahierenden Zusammenfassung dramatischer Dialogverläufe bricht die Dialogstruktur von der übergeordneten Dramenhandlung, die sich aus den Diskurseinheiten zusammensetzt, die wiederum aus Dialogfolgen und auf untergeordneten Ebenen aus Dialogen, auf Minimaldialogen bis hin zum einzelnen Sprechakt

herunter. Sowohl der Durchgängigkeit als auch der Möglichkeit zur Interferenzdarstellung wird so Rechnung getragen. Das daraus resultierende Untersuchungsinstrumentarium für die Dialoganalyse trägt dabei auch zur Figurencharakterisierung bei, indem die Abweichungen vom Handlungsmuster „im Hinblick auf spezifische Handlungsbedingungen“ (Hauenherm 2002, S. 51) gedeutet werden. Darüber hinaus müssen aufgrund der speziellen gestalterischen und ästhetischen Prinzipien der Barockzeit die formellen Aspekte der Dialoge in die Ergebnisevaluation einfließen.

„Die Dialogstruktur barocker Trauerspiele ist [...] von einem kompetitiven Dialogmuster bestimmt, dessen Besonderheit in der Unauflösbarkeit der sich gegenüberliegenden Positionen liegt.“ (Hauenherm 2002, S. 85)

Das Analyseinstrument Hauenherms ist eine gelungene Darstellung der inhaltlichen Dialogstruktur eines Dramas, das durch die zusätzlichen Verlaufsdiagramme ergänzt wird und einen brauchbaren Ansatz für schauspielerische Rollenerarbeitung und Intentionsrekonstruktion bietet. Anhand Gryphius' Drama *Papinian* entwickelt Hauenherm die Diskursstruktur exemplarisch und bezieht es auf sein Untersuchungsobjekt. Die Aussagefähigkeit der Matrix zeigt sich bereits daran, dass auf den ersten Blick „die große Eigenständigkeit der einzelnen Akte“ (Hauenherm 2002, S. 81) deutlich wird. Die von Hauenherm vorgelegte Form der Themengliederung ähnelt intuitiven schauspielerischen Vorgehensweisen bei der grundlegenden Erarbeitung der thematischen Aspekte eines dramatischen Dialogs. Besonders profitieren kann der Darsteller von den in der rechten Spalte gesammelten Informationen zu den Gesprächstypen, da diese Rückschlüsse auf mögliche psychische Reaktionsschemen der Figur zulassen.

Akt	Szene	Figuren	Themen	Gesprächstypen
1 Akt	1	Papinian	Vorahnung des eigenen Schicksals, Verleumdung und Rechtfertigung	Rechtfertigungsmonolog, dient als expositorischer Prolog, Selbstcharakterisierung
	2	Papinian, Cämmerer (der Kaiserin Julia)	Treue Papinians zu Julia, Teilung des Reiches	Vorwurf-/Rechtfertigungsdialog (157-242) Argumentation (243-256)
	3	Plautia, Papinian, Cämmerer	Julias Herrschsucht und ihr Misstrauen gegenüber Papinian	Vorwurf-/Rechtfertigungsdialog Streit

Abb. 3: Verlaufsdiagramm nach Hauenherm in (Hauenherm 2002, S. 81).

Die Nachzeichnung des Dialogverlaufs anhand der Zeilenbestimmungen wiederum ermöglicht Rückschlüsse auf Handlungsstrategien der Figuren, die bei der Rollenerarbeitung eine zentrale Rolle spielen können.

I,1	Entscheidungsmonolog			
	Hettore			Rezipient
5,5-7	Klage			
5,7-9	Ablehnung			
5,9-11	Feststellung			
5,11-12	Einwand			
5,12-13	Frage			
5,13-14	Antwort (Bitte)			
5,14	Gegeneinwand			
5,14	Entscheidung (Gewährung)			
	Planungsdialog			
	Hettore		Kammerdiener	

5,15-16	Auskunftsfrage			
5,17			Verneinung	
5,18-19	Feststellung			
5,19-20	Absichtsbekundung			
5,20	Befehl			
	Selbstversicherungsmonolog			
5,21	Begründung			
5,21-24	Feststellung			Selbstcharakterisierung
	PLANUNGSDIALOG (Forts.)			
5,26			Bestätigung	
5,26-27			Einwand (Meldung)	
5,28	Zurückweisung			
5,29			Auf Dringlichk. Verw.	
5,30-31	Annahme			
5,31	Auskunftsfrage			
5,32-33			Auskunft	
5,34	Feststellung			
6,1	Anweisung			Charakterisierung (Verspr.)

Abb. 4: Dialogverlauf nach Hauenherm in (Hauenherm 2002, Anhang, S.343).

Im vorliegenden Fall wird für jede am Dialogausschnitt beteiligte Figur – *Hettore* und *Kammerdiener* – jeweils eine Spalte genutzt. Die Rezipientenspalte, die den perlokutionären Effekt des von ihm der Figur zugeordneten Sprechakts verdeutlicht, ist ein Vorschlag von Hauenherm, der im Nachgang im Rahmen der Thematisierung der Aufführungsdiskussion⁴⁵ noch einmal genauer untersucht werden wird. Deutlich wird die Problematik ferner, wenn die Glückensbedingungen dieser Akte untersucht werden, denn es ist keineswegs deutlich, ob die sprachlichen und dinglichen Referenzen, die die Aufrichtigkeits- und Wahrheitskriterien beeinflussen, Teil der fiktiven oder der nichtfiktiven Welt sind. Die Pfeile selbst verweisen grundsätzlich auf die Figur, auf die der jeweilige illokutionäre Akt zielt⁴⁶; auffällig ist allerdings, dass Hauenherm nicht nur Verben oder Verbkonstruktionen zur Formulierung nutzt, sondern hauptsächlich Substantive zur Handlungsbeschreibung einsetzt und damit nicht eindeutig nur die illokutionären Akte beschreibt, sondern generelle, nichtklassifizierende Ausdrücke zur Handlungsbeschreibung einsetzt.

In seiner Analyse hebt Hauenherm verstärkt auf das Verhältnis zwischen inner- und außerdramatischer Kommunikationssituation ab und setzt diese beiden bei der Ergebnisgewinnung zueinander in Relation.

„Damit sind Arsens Ziele für ihr Treffen mit Cato gemacht und eine Situationseinschätzung ihrerseits gegeben, die der Rezipient nicht vollständig nachvollziehen kann, da ihm Informationen über die Situation fehlen.“ (Hauenherm 2002, S. 97)

Was Hauenherm hier für den Auszug aus Gottscheds Drama und vor allem in Bezug auf Gottscheds daraus resultierende „Wirkungsintention“ (Hauenherm 2002, S. 97) feststellt, verdeutlicht eine Tendenz, die auch in der zuvor diskutierten arbeiten auffindbar ist. Die Relation von inner- und

⁴⁵ Im Rahmen der weiteren Problematisierung wird zu klären sein, warum im wiedergegebenen Beispiel von Hauenherm scheinbar nur wenige und nicht alle Repliken eine solche direkte Zuschauergerichtetheit aufweisen und wodurch diese überhaupt belegt werden kann.

⁴⁶ Vgl. dazu Hauenherm (2002), S. 343.

außerdramatischer Kommunikationssituation führt zur Einbeziehung des realweltlichen Autors in die Analyse der Dialogstrukturen.

„Grundsätzlich ist festzuhalten, daß sich alle Autoren zur Erfüllung spezifischer dramaturgischer Funktionen spezieller Dialogmuster bedienen.“ (Hauenherm 2002, S. 97)

Dieser Aspekt des Hauenhermschen Modells wirft die Frage nach der spezifischen Verortung des Rezipienten und des Autors während der Aufführungssituation auf. Die von Hauenherm angesprochenen dramaturgischen Funktionen sind auf der einen Seite die Intensionsdarlegung sowie die Verdeutlichung der inneren Handlungsbedingungen einer Figur, auf der anderen Seite das Vorantreiben der Handlung und die Illustration der äußeren Handlungsbedingungen und des Handlungsfortschritts. Dementsprechend fällt ein Teil seines Fazits auf die auktorialen Leistungen bei der Produktion und der Funktionalisierung des dramatischen Dialogs. Deutlich wird, dass auch diese Arbeit die linguistischen Mittel in den Dienst der literaturwissenschaftlichen Interpretation stellt.

„Ausgehend von der linguistisch-dialogtheoretischen Beschreibung der sprachlichen Handlung der Dramen konnten literaturwissenschaftliche Ergebnisse zum Teil bestätigt, zum Teil widerlegt werden.“ (Hauenherm 2002, S. 316)

Resümierend kann festgestellt werden, dass die von Hauenherm vorgelegte Analyse in ihrer Darstellung – vor allem in den im Anhang zu findenden Tabellen – eine Operationalisierung der Konstruktionsmechanismen und der Handlungsstränge der Dramenfiguren leistet, die bei der Intensionsrekonstruktion als grundlegende Darstellung sehr hilfreich sein kann; allerdings nicht ohne selbst auch auf die Problematik moderner Dramen zu verweisen. Diese Problematik besteht darin, dass die stärkere Psychologisierung der Figuren wegführt von einer einfachen Musterbeschreibung, „da vielfach ein Sprechen nach [semantischen] Mustern nicht stattfindet“ (Hauenherm 2002, S. 317). Es bleibt daher zu klären, ob Hauenherms Modell derart erweitert werden kann, „um dramatische Kommunikation in ihrer Gesamtheit zu erfassen“ (Hauenherm 2002, S. 317) und der Komplexität der innderdramatischen Kommunikationssituation gerecht zu werden.

2.3 Wirklichkeitsebenen und Kommunikationssituationen

Ein zentrales Ergebnis der vorgängigen Auswertung der bisherigen Forschungsergebnisse im Spannungsfeld von Drama und Sprechakttheorie ist, dass die vorliegenden Arbeiten aufgrund der besonderen interdisziplinären Ausrichtung nicht genauer auf das Verhältnis der Wirklichkeitsebenen während der Aufführung eingehen. Cornelissen verweist auf die Notwendigkeit der Re-Naturalisierung der dramatischen Fiktionalität in den Bereich der dramatischen Konventionen (vgl. Cornelissen 1985, S.19). Die Form der Guckkastenbühne unterstützt dabei die Vermittlung einer geschlossenen Kommunikationssituation, in der die vierte Wand – die zum theaterweltlichen Publikum – ausgespart wurde, „ohne daß die agierenden Figuren es zu bemerken scheinen“

(Cornelissen 1985, S. 15).⁴⁷ Inwieweit diese Zuordnung hinderlich ist, wenn der besondere situative Kontext der dramatischen Kommunikation genauer betrachtet werden soll, muss, ebenso wie bei Schmachtenberg, durch eine weiterführende Analyse untersucht werden.

Allen Forschungsarbeiten ist die Konzentration auf die Analyse und Abgrenzung der Kommunikationssituationen und weniger auf das sprachliche Handeln als solches gemein. Zwar werden die dramatischen Sprechakte in ihrer Funktionalität und Taxonomie untersucht. Der linguistische zentrale Aspekt aber, den Searle mit der Regelsuspendierung im Rahmen fiktionaler Sprechakte annimmt, wird nicht problematisiert. Schmachtenberg verweist zwar auf einen ausstehenden Begründungszusammenhang, greift jedoch weder mit seinem Kommunikationsmodell noch mit seiner Analyse in die Diskussion ein. Vielmehr wenden sich die Arbeiten der Untersuchung der dramatischen Sprechakte in Form einer Analyse zu, die die völlige Analogie in der Applizierbarkeit sprechakttheoretischer Analyse Kriterien annimmt. Kiels Primat der „offene[n] Architektur“ (Kiel 1990, S. 197), die die Ergänzung sprachwissenschaftlicher Aspekte zulässt, ist in diesem Zusammenhang eher als Schwäche denn als Stärke seiner Analyse zu betrachten. Die fehlende Diskussion der Aufrichtigkeitsbedingungen verdeutlicht die absente sprechakttheoretische Reflektion der spezifischen Sprechersituation dramatischer Texte. Der besonderen Ambiguität des Autors als Schöpfer und gleichzeitig Nicht-Äußerndem der Sprechakte wird keines der drei Kommunikationsmodelle gerecht. Demzufolge bleibt die Erörterung dessen, was im Rahmen des inszenatorischen Umgangs mit dramatischen Texten geschieht, aus. Dass diese argumentative Lücke auf der ausbleibenden Problematisierung schauspielerischer Arbeit beruht, vermitteln die vorherrschenden Beschreibungsansätze schauspielerischen Arbeitens als *Nachahmung*. Die Relevanz solcher Aussagen wird gerade in Bezug auf die sprechakttheoretischen Aussagen zu dramatischen Texten deutlich, die von schauspielerischem Vorgeben sprechen. Bevor die Untersuchung schauspieltheoretischer Ansätze geleistet werden kann, muss also grundlegend bestimmt werden, welche Form von sprachlicher Produktion im Rahmen schauspielerischer Arbeit auftritt.

Bei der Aufführung dramatischer Texte wird oftmals von der *Nachahmung* menschlichen Handelns und der *Wiedergabe* bestehender Sprechakte ausgegangen. Dieses Verständnis findet sich bereits bei Aristoteles, für den Dichtung „generell Nachahmung“ (Werling 1989, S. 7) ist. Nachgeahmt werden allerdings nicht Menschen, sondern Handlung und Lebenswirklichkeit. Das bedeutet, dass für Aristoteles die Personen nicht handeln, um Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlung willen beziehen sie Charaktere ein. Die Problematik der Nachahmung und ihr Verhältnis zur originären Handlung ist bis in die aktuelle Diskussion (vgl. Klemm 1984) erhalten geblieben. Dieser Tatsache soll insofern Rechnung getragen werden, als der Begriff der sprachlichen Nachahmung im Rahmen fiktionaler Sprechakte in der vorliegenden Arbeit genau untersucht werden muss.

Erst in der neuzeitlichen Schauspieltheorie geht es nicht mehr um die Illustration der Worte im Sinne der Nachahmung, sondern um die Darstellung der Menschen, die diese Worte in

⁴⁷ Als vierte Wand wird in der Theatersprache die Wandfläche der Guckkastenbühne bezeichnet, die nicht vorhanden ist, um den Zuschauern den Einblick in das fiktive Geschehen zu ermöglichen. In der Schauspielausbildung wird viel Zeit darauf verwendet, den Darstellern das Arbeiten mit dieser vierten Wand zu ermöglichen und zu erleichtern. Die Übung „Makeup/Shavin/Grooming“ (Manderino 1985, S. 34) dient im Besonderen dieser Auseinandersetzung mit der vierten Wand, da der für die Übung benötigte imaginäre Spiegel an diese „gehängt“ wird.

spezifischen situativen Kontexten äußern. Hinzu kommt, dass der Darsteller „eine persönliche Aussage mit der Rolle zu formulieren“ (Arendts 1994, S. 14) versucht und die inneren Beweggründe – Motivlage und Intentionalität – der Figur beleben will. Neben diesem darstellerseitigen Umgang mit dem Leben der Bühnenfigur spricht Arendts in ihrer psychologischen Untersuchung explizit von einem gedächtnisbedingten Reproduktionsvorgang, der stattfindet. Bartlett hingegen nimmt an, dass die Reproduktion einer Geschichte eher eine Rekonstruktion sei, und führt das auf die Wirkung kognitiver Schemata zurück. Auch Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei der Aufführung der dramatischen Sprechakte nicht um eine Wiederholung handeln kann, sondern „neue kreative Impulse“ (Ahrends 1994, S. 20) angenommen werden müssen, die in die Darstellung einfließen. So kann also das schauspielerische Handeln als „materielles“ und nicht als „symbolisches“ (vgl. Meyer 1983, S 17) verstanden werden. Kindelan (1996) führt ein aussagekräftiges Beispiel an, um die Reproduktion vom schauspielerischen Arbeiten abzugrenzen.

„Instead of a quick study with the playwrights work, there is a temptation to look for quick answers: renting the video to see how someone else did it, running to New York City and attending the play, looking at endless pictures of former productions, or going to the library and reading critical work about the project. [...] it is more than likely that, if used as a sole means of preparation without any prior thought, it will result in a production that will be glib, emotionally bankrupt, stale or dishonest.“⁴⁸
(Kindelan 1996, S.4)

Vor dem Hintergrund der anstehenden Diskussion der Aufrichtigkeitsbedingungen fiktionaler Sprechakte ist diese Aussage insofern wichtig, als hier die genuine Aufarbeitung fiktiver Charaktere als aufrichtig und die kreative Beerbung bereits bestehender Produktionen als unaufrichtig eingestuft wird. Ohne der nachfolgenden sprechakttheoretischen Diskussion vorzugreifen, kann bereits zu diesem Zeitpunkt davon gesprochen werden, dass schauspielerische Arbeit in der Reproduktion und Nachahmung in der heutigen Zeit als nicht den Maximen entsprechend – und somit unaufrichtig – eingestuft wird. Ein besonderes Augenmerk ist in diesem Zusammenhang auf den Umstand zu richten, dass die schauspielerische Arbeit in den meisten Fällen eine wortwörtliche Produktion der Sprechakte der verschriftlichten Vorlage impliziert. Zwar wird in tradierten theaterwissenschaftlichen Überlegungen davon ausgegangen, das Drama kenne „das Zitat sowenig wie die Variation“ (Szondi 1965, S. 17). Eine sprachwissenschaftliche Analyse muss sich dieser Auffassung aber nicht per se anschließen, da sie grammatikalische und semantische Äußerungseigenschaften mituntersucht. Wortgetreue Wiedergabe sprachlicher Äußerungen wird im Allgemeinen als Zitat bezeichnet. Gülich (1979) spricht in diesem Zusammenhang übergreifend von der Redewiedergabe. Ferner sind schriftliche Formen des Zitats aufgrund der besonderen Interpunktion und zum Großteil vorhandener expliziter Formeln wie „ich zitiere“ leicht zu identifizieren.⁴⁹

„Bei der Redewiedergabe in der Alltagskommunikation [...] erfolgt in der Regel eine Distanzierung durch Einführung eines anderen Sprechers und einer anderen Kommunikationssituation, während der Adressat oder einer der Adressaten auf der zweiten Ebene der Kommunikation häufig mit dem Sprecher auf der ersten Ebene, also dem, der die sprachliche Handlung der Redewiedergabe vollzieht, identisch ist. Es kann aber auch natürlich ein neuer Adressat eingeführt werden.“ (Gülich 1972, S. 56)

⁴⁸ Drews (1961) spricht in diesem Zusammenhang davon, dass ein Schauspieler, der einen anderen kopiere, „reproduktiv“ (Drews 1961, S. 54) sei.

⁴⁹ Darunter fallen für sie „Zitieren, Berichten, Erwähnen oder Anführen von Äußerungen“ (Gülich 1979, S. 50). Vgl. dazu auch Weber (1993).

Zitieren im Rahmen gesprochener Sprache muss ohne Interpunktion auskommen und ist nur über einleitende Formeln oder Referenz auf den Ursprung (vgl. Benninghoff-Lühl 1998) explizierbar. Die Nutzung der Formeln hängt dabei mit dem Verwendungszusammenhang der zitierten Inhalte zusammen.⁵⁰ Im Spannungsfeld von verschriftlichter und gesprochener Sprache ist auch der Theatertext als Vorlage zur Aufführung anzusiedeln. Es gibt von jedem Drama zwei Existenzformen: auf der einen Seite in den Büchern, also die Buchform und auf der anderen Seite auf der Bühne, also die Bühnenform. Die Buchform, auch als Meta-Textebene (vgl. Benninghoff-Lühl 1998, S. 20) zu bezeichnen, enthält die Bühnenform, die Primärtextebene (vgl. Benninghoff-Lühl 1998, S. 20), ist also länger als Letztere. Sie enthält die Bühnenanweisungen, die die Figurendialoge implizieren und in diesem Zusammenhang deren Zitathaftigkeit aufweisen.

„Übergeordnet aber sind die Bühnenanweisungen den Figurenreden insofern, als sie diese einrahmen und zitieren – zitieren, indem sie, wenn auch unter strikter Elliptisierung der Sprechhandlungsverben, explizit die je und je Sprechenden nennen; denn indem sie die je und je Sprechenden nennen und uns damit jeweils sagen, was diese, je und je, äußern, heben sie deren Äußerungen jeweils unweigerlich auf die Ebene des Zitierten.“ (Harweg 2001, S.1)

Zitieren wird von zwei wichtigen Faktoren gekennzeichnet. Der Kommunikationsakt der zweiten Ebene darf nicht zukünftig sein, sondern muss bereits in der Vergangenheit stattgefunden haben. Außerdem ist das zitierende Wiedergeben von Rede eine kommunikative Handlung, deren Gegenstand andere kommunikative Handlungen sind. Das Ziel, das der Sprecher mit der Redewiedergabe intendiert, ist dabei ausschlaggebend für die Klassifizierung der Inhalte.

„To cite an utterance is to suspend it, as with the clothespins of the quotation marks I have used. Citation turns an utterance, in a manner of speaking, into literature, into fiction.“ (Miller 2001, S. 3)

Miller hebt in diesem Zusammenhang in erster Linie auf die Bedeutung von *etwas zu sagen* im Sinne von *etwas erwähnen* ab. Dem stellt er das *Sagen* im Sinne von „use“ (Miller 2001, S. 3) als dem direkten Gebrauch der zitierten Aussage als Sprechakt gegenüber. Die von Gülich (1979) erwähnte Nutzung der indirekten Rede als kennzeichnendes Mittel für die zitierende Wiedergabe *er sagte, er käme* kann in diesem Rahmen nicht als hinreichendes Kriterium angesehen werden. Denkbar ist durchaus, dass ein Sprecher den Satz äußert *durch diese hohle Gasse muss er kommen* und dabei gleichzeitig den fiktionalen Sprechakt aus Goethes *Götz von Berlichingen* zitiert und auf eine konkrete Situation in der Wirklichkeit Bezug nimmt. Aufgrund der sprecherseitigen Annahme der Bekanntheit des Zitats und der beschriebenen zwei Ebenen kann die zitatkennzeichnende Formel ausbleiben, ohne das Verständnis des Sprechaktes zu unterminieren. Grundlegendes Differenzkriterium bietet daher Millers Unterscheidung des direkten Gebrauchs, der auch in der Schauspieltheorie thematisiert wird.⁵¹

⁵⁰ Gülich stellt fest, dass immer eine Kombination von Indikatoren verwendet wird (vgl. Gülich 1978, S. 68). Es stellt sich heraus, dass bei den dort gewählten Beispielen in 18 von 22 Fällen eine Sprecherkennzeichnung zu finden ist. Darüber hinaus findet man in den 22 Beispielen 21-mal die Konstitution des Redegegenstandes in Form eines Satzes.

⁵¹ Vgl. dazu auch Pavis (1992), der auf eine innerdramatisch motivierte Nutzung von Zitaten durch die Figuren verweist (Pavis 1992, S. 97).

Drews (1961) verweist darauf, dass bereits bei Kortner die Ziel haben, die dramatische Äußerung eben gerade nicht wie ein Zitat, sondern wie eine im Moment erschaffene sprachliche Äußerung behandelt werden soll. Die Formulierung schließt die Präsentationsform der Nacherzählung jedoch nicht aus. Kennzeichnend für die Nacherzählung ist zusätzlich zu den bisherigen Kriterien das Tempus der Präsentation, das bei nacherzählten Inhalten grundsätzlich in der Vergangenheit angesiedelt ist, während dramatische Texte Gegenwartformen nutzen und immer im Hier und Jetzt spielen.

Für den Schauspieler ist die Bestimmung der Sprechakte deshalb von immanenter Wichtigkeit, weil sie erst die Darstellung der kommunikativen Absichten der Sprechaktsequenzen ermöglicht. Für den Darsteller sind in diesem Zusammenhang die Einbettungsrelationen von geringerem Interesse als die Frage nach dem „Erfüllungsmoment der obligierten Handlungen“ (Schmachtenberg 1982, S. 28) oder den rekurrenten Sequenzmustern (Schmachtenberg 1982, S. 30). Denn Erstere werden im Moment der Inszenierung erst manifestiert, während Letztere für die Charakterentwicklung der Rollenfigur von größter Wichtigkeit sind. Schmachtenberg beobachtet in diesem Zusammenhang richtig, dass nicht explizit verbalisierte Interaktionsziele in dramatischen Dialogen eine entscheidende Rolle spielen können.

2.4 Wirklichkeitsannäherung und mögliche Welten

In der Zusammenführung der vorhergehenden Gedanken kann festgestellt werden, dass der grundlegende übereinstimmende Aspekt aller bisher vorgestellten Modelle fiktionaler Diskurse die Einbettung der fiktionalen Welt in die reale ist. Ungeklärt bleibt allerdings, in welchem aktiven Verhältnis die beiden Welten bzw. Wirklichkeiten zueinander im Moment der Aufführung des dramatischen Textes stehen: parallel (reale Wirklichkeit + dramatische Wirklichkeit), implizierend (reale Wirklichkeit(dramatische Wirklichkeit)) oder sich-ausschließend (reale Wirklichkeit - dramatische Wirklichkeit). Courtneys (1990) Ausführungen, ausgehend von kognitiven Überlegungen, gehen von einer Transformation aus, innerhalb derer das Präsens transformiert wird vom Wirklichen ins Fiktionale und so die reale Welt transformiert wird in etwas, das für den Spielenden Realitätscharakter aufweist.

Für diesen Wechsel von der fiktiven in die reale Welt – und dementsprechend für den Wechsel von der realen in die fiktive Welt – soll an dieser Stelle der Begriff des *Weltensprungs* eingeführt werden, der verdeutlicht, dass, zumindest darstellerseitig, während der Aufführung des dramatischen Textes ein nichtgradueller Übergang zwischen den Welten anzunehmen ist. Der hier angenommene Wechsel von einer realen Welt in eine andere ist dabei in der Folge in einer dezidierten Auseinandersetzung mit den Theorien der möglichen Welten zu prüfen. Die „literaturwissenschaftlich rekonzipierte“ (Gutenberg 2000, S. 42) Theorie der möglichen Welten untersucht in diesem Zusammenhang Fiktionalität als Konzept (Ronen 1994 und Ryan 1991). Ronen unterscheidet im Weiteren drei verschiedene Ansätze der Theorie der möglichen Welten (vgl. Ronen 1991, S. 21ff), die in Radikalität und damit einhergehend in ihrer Unterscheidung von Parallelität und Hierarchisierbarkeit der möglichen Welten differenzierbar sind. Die Anwendbarkeit dieses Zugangs

zu Fiktionalität, der seit den 1980er Jahren propagiert wird, findet im Rahmen der weiteren Ausführungen zu den fiktiven Welten genauere Erläuterung.

Es ist davon auszugehen, dass der Darsteller, der an der Aufführung des dramatischen Textes teilnimmt, keine Welt außerhalb der dramatischen annimmt und innerhalb dieser die dramatische Wirklichkeit als real anerkennt (vgl. Walton 1984, S. 179). Gerade diese angenommene bewusste Entscheidungsfähigkeit führt zu einem für einen erfolgreichen Weltenwechsel wichtigen und gleichzeitig fragilen, weil wissenschaftlich schwer belegbaren Aspekt: Der Erfolg des Weltenwechsels, der Wirklichkeitssubstitution, hängt radikal von der Qualität der schauspielerischen Leistung in der Verkörperung in Form einer *integrierenden Verkörperung*⁵² der Sprecherintentionen der Rollenfigur ab. Hinzu kommt die Tatsache, dass unterschieden werden muss zwischen der Art des publikumsseitigen und des darstellerseitigen Weltensprungs. Während der Darsteller ganz in der dramatischen Wirklichkeit verhaftet sein sollte, besteht für den Rezipienten die zulässige Möglichkeit, dass er „alternate between states of belief and nonbelief in the dramatic action – more deeply with a great performance, less so with other performances“ (Courtney 1990, S. 43).

Nach der hypothetischen Differenzierung von zwei sich substituierenden Welten und der Annahme eines dem Schauspielern immanenten Sprunges vom Schauspieler zur Rollenfigur stellt sich auch die Frage, ob der Zuschauer selbst ebenfalls eine Transformierung erlebt. Es kann in diesem Zusammenhang der Bezug zu Aussagen Waltons hergestellt werden, der in der Anwesenheit des Zuschauers in der dramatischen Wirklichkeit von einer zuschauerseitigen Projektion eines ebenfalls fiktionalen Egos ausgeht. Während für den Darsteller die Annäherung und Konstruktion der dramatischen Wirklichkeit im Rahmen der Proben und Rollenvorbereitungen geschieht, muss sowohl im Vorfeld dieser Vorbereitung als auch zuschauerseitig bei der Aufführung angenommen werden, dass die am Weltenwechsel Beteiligten willentlich ihren Nichtglauben aufgeben. Diese Überlegung, die auf Coleridges⁵³ Aussagen beruht, der sie als grundlegend für das Erleben der dramatischen Wirklichkeit annimmt, gilt jedoch nur im äußeren Kommunikationssystem und stellt den zuschauerseitigen Ausgangspunkt für den Weltensprung dar.⁵⁴ Während der Aufführung muss aufgrund der Komplexität der zu verarbeitenden Inhalte davon ausgegangen werden, dass sowohl der

⁵² Die hier vorgenommene Benennung schauspielerischer Arbeit ist zu unterscheiden von vorherigen Verwendungskontexten von dramatischen Verwirklichungen, die zwischen den Gestalten des dramatischen Stücks (vgl. Goffmann 1977, S. 149) entstehen. Als *Verkörperung* soll im Rahmen des vorliegenden Forschungsbeitrages der Vorgang verstanden werden, mit Hilfe dessen der Schauspieler die Handlungen, sprachliche wie physische, der Figur für sich real macht und so selbst zu dieser Figur in der fiktiven Welt wird.

⁵³ Jackson, H. J. / Whalley, G. (2001): The collected works of Samuel Taylor Coleridge. Princetown University Press.

⁵⁴ In diesem Zusammenhang muss darauf verwiesen werden, dass die Brechtsche Schauspieltheorie dieses Eintauchen in die dramatische Wirklichkeit durch das Ausstellen der Figuren zu verhindern sucht und so im direkten Widerspruch zu den naturalistischen Schauspieltheorien zu sehen ist. Es wird aber deutlich, dass Brecht eine weitergehende Anstrengung auf sich nehmen muss, um die aufgebaute Fiktion der Bühne zu durchbrechen. Das heißt, die Annahme von Fiktion und der Weltensprung sind der Aufführung dramatischer Texte und den Beteiligten (Schauspieler und Zuschauer) immanent. Dieses Ersetzen ist somit ein fakultatives Merkmal der dramatischen Wirklichkeit und widerspricht den Aussagen Lazarowicz, der eine „kritisch distanzierte Einstellung“ (Lazarowicz 1991, S. 34) des Rezipienten annimmt und dessen Teilhabe an der dramatischen Inszenierung auf ein „Vergnügen aus der sensuellen und kognitiven Komplettierung der inkompletten szenischen Prozesse“ Lazarowicz 1991, S. 34) beschränkt.

Schauspieler wie auch der Zuschauer größtenteils nur die dramatische Wirklichkeit wahrnehmen.⁵⁵ Daher ist dem Modell der sich-ausschließenden Wirklichkeiten, ($W_{\text{real}}-W_{\text{drama}}$), der Vorzug zu geben, das Cornelissens Feststellung Rechnung trägt (vgl. Cornelissen 1985, S. 15).⁵⁶

Bei den vorgestellten Modellen zum sprechakttheoretischen Umgang mit dramatischen Texten stehen zwei Aspekte im Vordergrund. Einerseits handelt es sich bei den untersuchten Dramentexten grundsätzlich nicht um Beispiele aus dem Bereich des Naturalismus. Vor dem wiederholten Postulat der Nützlichkeit der Nachahmung der alltagssprachlichen Sprechakte und der Aufhebung des Bewusstseins um die Fiktionalität der dramatischen Aufführung überrascht die Auswahl der jeweiligen Literaturbeispiele. Besonders deutlich wird die Defizitität der Beispielwahl für Cornelissens Ausführungen zu den sog. *Apartés*, die nicht als übergreifendes Gattungsspezifikum, sondern als stilistische Eigenheit europäischer Literaturströmungen anzusehen sind. Andererseits erstellt der fiktionale Diskurs auch eine Form der Wirklichkeitsreferenz, die es dem Rezipienten ermöglicht, sie mit den Grundstrukturen seiner empirischen Wirklichkeitserfahrungen in Beziehung zu setzen. Diese Wirklichkeitsrelation ermöglicht den Wechsel in die dramatische Wirklichkeit erst, ist aber in den diskutierten Arbeiten nicht problematisiert worden. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass in den gefundenen Modellen durchaus eine Autorenintention angenommen wird, niemals aber eine Regisseurintention – die aber sehr viel möglicher und nachvollziehbarer ist. Besonders vor dem von Hauenherm referierten Zusammenhang zwischen Text und Kommunikationssituation des Rezipienten (vgl. Hauenherm 2002, S.14) muss also das den bisherigen Arbeiten zugrunde liegende Kommunikationsmodell erweitert werden. Ziel der Erweiterung ist die Formung eines Verständnishorizontes, vor dem die bisher unproblematisiert gebliebenen Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug der dramatischen Sprechakte im Rahmen der Aufführung eruiert werden können. In der Konsequenz dieses Verständnisses müssen die Sprecher-Hörer-Relationen, die Anpassungsrichtung der Illokutionen, der illokutionäre Zweck sowie die Wahrheits- und Aufrichtigkeitsbedingungen auf ihre Relevanz in diesem Kommunikationssystem geprüft werden.

2.5 Resümee: Modifikation des grundlegenden Kommunikationsmodells

Einigkeit besteht in der Forschung, dass die Äußerungen in den Dialogen des dramatischen Textes als die Handlung vorantreibend gesehen werden. Allerdings wird ihnen neben diesem funktionalen Aspekt jegliche inhaltliche Intentionalität abgesprochen. Wenn Hauenherm davon spricht, dass die Intention nur bzgl. der Aussagen des Autors an den Rezipienten anzunehmen ist, irrt er. Das Primat des verschriftlichten Textes unterminiert dabei die Wichtigkeit des Dialogischen in der sprachlichen Ausführung und unterschätzt so die dynamische Komponente (Schmidt 1990) während der Aufführung der Sprechakte. Die Aussage, „die Gespräche des Dramas begleiten doch nur die

⁵⁵ „In a playhouse, the primary world is the actual one; the performances include only those cognitive elements that correspond to the actual in a homologous relation.“ (Courtney 1990, S. 39)

⁵⁶ Was Cornelissen noch als Tendenz bezeichnet, wird in der aktuellen Diskussion bereits als Prinzip vorausgesetzt. Ryan (1991) spricht, bezogen auf das Verhältnis zwischen Lesern und fiktionalen literarischen Texten, davon, dass die reale Welt durch die Realwerdung der fiktionalen Welt ersetzt wird (vgl. Ryan 1991, S. 21).

Handlung und dienen ihr“ (Berghahn 1970, S. 1), verweist auf den Umstand, dass der dramatische Dialog zu den vernachlässigten Gegenständen der Dramenforschung zählt und erst in den letzten Jahren die sprachliche Handlung als Hauptkonstituent dramatischer Texte auch Gegenstand linguistischer Untersuchungen wird (vgl. Hauenherm 2002). Allerdings ist der für das linguistische Verhältnis zum dramatischen Dialog ausschlaggebende Faktor in der Aufführung zu sehen. Da der Zuschauer nicht in der Lage ist zu reflektieren, was der Autor ihm gerade mit dieser oder jener Rollenfigurenäußerung mitteilen will, gerät er durch seine Bemühungen, der Handlung des Dramas zu folgen, selbst auf diese Kommunikationsebene und wird so der *eavesdropper* innerhalb des Kommunikationssystems. Das außerdramatische Kommunikationssystem tritt in der Aufführung demzufolge gänzlich zurück. Das Bewusstsein des Rezipienten über ein externes Kommunikationssystem ist bis zur Aufführung ohne weiteres gegeben, mit Beginn der Aufführung allerdings wird dieses externe Kommunikationssystem vollkommen vom internen überlagert. Es sind Momente anzunehmen, in denen diese Überlagerung aufgehoben wird, wie z.B. in den Pausen zwischen den Akten, in Momenten, in denen der Darsteller Fehler begehen oder generell nicht überzeugend schauspielert. Die Frage, die sich stellt, ist also nicht, welche Funktionen die unterschiedlichen Kommunikationssysteme haben, sondern vielmehr wie die Wandlung der Zugehörigkeit der Beteiligten beim Übergang von einem System in das andere basierend auf Schmachtenbergs Modell (Schmachtenberg 1982, S. 9) dargestellt werden kann.

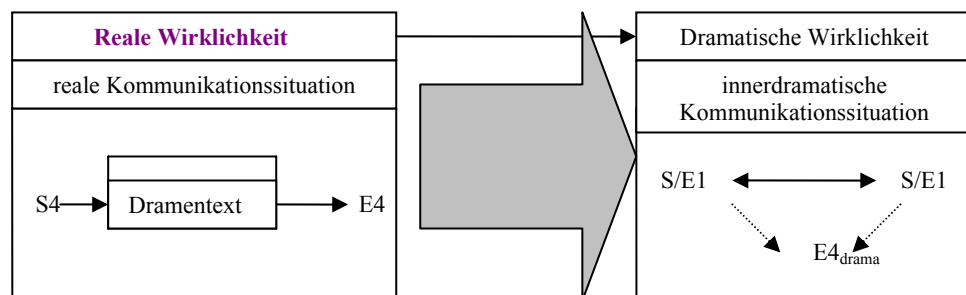


Abb. 5: Modifiziertes Kommunikationsmodell

Deutlich wird, dass aufgrund des Weltensprungs nicht ein implizierendes, sondern zwei explizierende Modellschritte benötigt werden, um die Ersetzung der realen Wirklichkeit durch die dramatische Wirklichkeit zu bebildern. Auch verdeutlicht dieses Modell, dass weder von Einbettung (vgl. Cornelissen 1985 und Pfister 2001) gesprochen werden muss noch davon, dass „der Eindruck zu vermeiden [sei], als existieren die beiden Bereiche gleichrangig nebeneinander“ (Greive 1978, S. 77). Vielmehr hebt die besondere dramatische Kommunikationssituation darauf ab, die Ersetzung so vollständig und die Distanz so gering zu halten, dass „aufgrund der Identifikation des Publikums mit dem Dramengeschehen die Figurenperspektive mit der Rezeptionsperspektive identisch“ ist (Cornelissen 1985, S. 14) und die „emotionalen und intellektuellen Wirkungen im Zuschauer den Wirkungen innerhalb der Figurenebene entsprechen“ (Cornelissen 1985, S. 14). Gerade die von Cornelissen in diesem Zusammenhang thematisierte „Absolutheit des Dramas“ (Cornelissen 1985, S.

14), die er auf dessen Streben nach „Natürlichkeit des Dramengeschehens“ (Cornelissen 1985, S. 15) verortet, lässt diesen Schluss als unabdingbar zu.⁵⁷

Während der Autor (S4) und der empirische Leser/Zuschauer (E4) in der realen Wirklichkeit als Kommunikationskonstituenten angenommen werden, sind diese in der fiktiven Kommunikationssituation der Aufführung des dramatischen Textes nicht anwesend. Vorzufinden sind lediglich die fiktiven Figuren (S/E1 und S/E2) und ein Zuschauer (E4_{drama}), der nicht aktiv an der Kommunikationssituation teilnimmt, jedoch an ihr beteiligt ist. Die Pfeile von S/E1 und S/E2 zu E4_{drama} verweisen dabei nicht auf einen direkten Kommunikationsweg. Vom dramatischen Text als Vorlage zur Aufführung ist in der innerfiktiven Welt nicht von einer zusätzlichen Illokution, die sich direkt an einen Zuschauer richtet, auszugehen, da die fiktiven Figuren den Zuschauer nicht als anwesend bemerken, ihn mithin auch nicht in die Kommunikation einbeziehen können. Vielmehr sollen die Pfeile dahingehend interpretiert werden, dass der sich fiktivisierte Zuschauer als unbeteiligter Dritter an der Kommunikationssituation teilhat, die in ihr vermittelten Informationen aufnimmt, nicht aber in sie eingreifen kann. Zumindest ist sein Eingreifen gemäß den tradierten Konventionen nicht anzunehmen und würde als Störung, wenn nicht gar als Zerstörung der fiktiven Welt zu verstehen sein.

Es gilt nunmehr zu untersuchen, wie dieser bisher intuitiv angenommene Weltensprung – sowohl schauspieler- als auch zuschauerseitig – in den unterschiedlichen Aspekten aus der obigen Gegenüberstellung Fiktion, Intention, Perlokutionäre Effekte – vonstatten geht. Darüber hinaus muss schauspielerseitig untersucht werden, wie dieser Weltensprung erfolgreich vorbereitet (Rollenerarbeitung, Proben) und durchgeführt (Aufführung) wird. Der daraus resultierende Ersetzungsvorgang bedeutet in erster Linie eine Neubestimmung der Interpretation der innerdramatischen Kommunikationssituation und deren Konventionen. Ein Grund für das bisherige Ausbleiben der Thematisierung schauspielerischer Arbeit im Umgang mit den dramatischen Sprechakten kann in den tradierten Annahmen von schauspielerischer Arbeit liegen, die sich nicht spezifisch mit den darstellerischen Prozessen auseinandersetzen. Es wird sich jedoch zeigen, dass schauspieltheoretische Ansätze weit über die bloße Äußerung physischer Akte hinausgehen und in den Bereich des erfolgreichen Vollzugs illokutionärer Akte vordringen.

Ferner bedingt die notwendige Repositionierung des Publikums, dass es sich bei den von Schmachtenberg und Cornelissen angeführten Apartés nicht um eine Kommunikation zwischen fiktiver Figur und realem Zuschauer handelt.⁵⁸ Tatsächlich sind diese Formen des Beiseitesprechens und der Monologe als Konstituenten einer die direkte innerdramatische Kommunikationssituation umgebenden fiktiven Welt denkbar (vgl. Harweg 2001), in der auch das Publikum sich fiktivisiert hat und dass für das in einem vergleichbaren Maß gilt, dass „they are within the fictional world; and while the game is played, they take the fictional world to be actual“ (Courtney 1990, S. 37). Diese

⁵⁷ Cornelissen konkretisiert die diskutierte Natürlichkeit vor dem Hintergrund der von ihm untersuchten französischen Dramen im Rahmen der dortigen Realismusdebatte der *vraisemblance* (Marx 1990, S. 439ff) als idealisierte „Allgemeingültigkeit“ (Cornelissen 1985, S. 17), die durch das Verhältnis zwischen Autor und Publikum manifestiert und bereits in der französischen Klassik antizipiert wird (vgl. Cornelissen 1985, S. 16).

⁵⁸ „We attend to them as actors and also ‘as if’ they are personages (a double reality), both actors and personages being ‘human beings like ourselves’ (at that level of reality). They present us with acts which, if powerful enough, can change our knowing. In a great performance we feel that we have been changed, that we have learned in some way.“ (Courtney 1990, S. 25)

Argumentation enthebt die besondere Kommunikationssituation der bisher attestierten „Paradoxie“ (Platz-Waury 1978, S. 54) und verdeutlicht, dass dieser besonderen Konstruktion im Nachgang im Rahmen der Fiktionsdiskussion weiter Rechnung getragen werden muss.

Trotz der Modifikation des tradierten dramatischen Kommunikationsmodells geht es in der vorliegenden Arbeit nicht um eine genauere Analyse der Rezeptions- und Rezipientenbedingungen. Eher ist relevant, dass, da der Zuschauer im innerfiktiven Kommunikationssystem verortet ist, der reale Schauspieler keine Illokutionen an den realen Zuschauer richten kann, sondern der Zuschauer ebenso wie der Schauspieler in eine der innerfiktiven Kommunikationssituation immanente Rolle (vgl. Cornelissen 1985, S. 11) schlüpft und somit unmittelbarer Teilnehmer der fiktiven Kommunikation ist. Es ist Teil der vorliegenden Arbeit, dieses innerfiktive Kommunikationssystem näher zu untersuchen und begrifflich zu fassen. Daher ist dieser Aspekt hypothesenfalsifizierend in dem Kapitel thematisiert, das sich mit der Fiktionalität dramatischer Sprechakte während des Vollzugs durch den Schauspieler als Figur auseinander setzt. Cornelissen spricht dem Zuschauer ferner eine aktive Rolle bei der Erschaffung der dramatischen Wirklichkeit in Form einer „Verabredung des Als-ob“ (Paul 1975, S. 186) zu. Die Verabredung zum *Als-ob* ist jedoch ein Akt, der im äußeren Kommunikationssystem angelegt ist. Er hat als solcher zwar Einfluss auf das generelle Zustandekommen der situativen Grundvoraussetzungen, wird aber nicht als Teil des innerfiktiven Kommunikationssystems aktiviert. Im folgenden Kapitel ist daher zu klären, wie der schauspielerseitige Umgang mit der innerdramatischen Kommunikationssituation, den dramatischen Sprechakten und der notwendigen Intensionsrekonstruktion zur *integrierenden Verkörperung* gelehrt und ausgeführt wird. Besonderes Augenmerk ist dabei auf den Umgang mit den Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug der Sprechakte zu legen, um diese Ansichten den Aussagen der Sprechakttheorie zum fiktionslogischen Status dramatischer Sprechakte gegenüberzustellen. Die intensivste Auseinandersetzung mit den Figurenintentionen in der Inszenierung dramatischer Sprechakte ist im Rahmen der naturalistischen Schauspieltheorie zu finden, die das schauspielerseitige Erleben innerhalb der fiktiven Welt in das Zentrum ihrer Lehre rückt. Nach dieser Klärung der schauspielerischen Arbeit im inneren Kommunikationssystem ist darüber hinaus die Thematisierung von dramatischer Fiktion im Verhältnis Zuschauer–Figur erneut zu untersuchen.

3. Mimetische Aspekte kommunikativer Äußerungen

Im Bereich der fiktionalen Texte steht der dramatische Text immer in einer besonderen Position. Und in der Auseinandersetzung mit dramatischen Texten als Vorlage zur Aufführung steht immer auch deren eigentliche Bestimmung mit in der Diskussion – die Inszenierung des dramatischen Textes. Durch sie erfährt der Text als solcher erst seine definitive Realisierung – im Gegensatz zu den anderen Gattungen fiktionaler literarischer Texte wie Roman oder Kurzgeschichte.⁵⁹ Diese sind ohne die Zielsetzung der öffentlichen Aufführung direkt für eine leserseitige Rezeption geschrieben und finden somit bereits beim *Gelesen-werden* ihren Gattungszweck. Schon in den einführenden Kapiteln dieser Arbeit wurde festgestellt, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit theatralischen Umsetzungsformen, im Besonderen der Schauspieltheorie, bis dato sehr bruchstückhaft und zuweilen falsch betrieben wird. Diese Ausgangslage verlangt, die für die Entwicklung eines neuen Verständnisses von Fiktion innerhalb der Sprechakttheorie grundlegenden Überlegungen der Schauspieltheorie ausreichend zu skizzieren.⁶⁰ Allerdings stehen hier keine theaterwissenschaftlichen Aufführungstheorien zur Debatte. Diese gehören in den Bereich der Rezeptionsästhetik und befinden sich somit außerhalb der hier relevanten schauspielerischen Leistung.

In diesem Zusammenhang muss eingangs allerdings auf zweierlei rekuriert werden, um die Tragweite der Überlegungen der naturalistischen Schauspieltheorie adäquat einzuordnen. Einerseits steht außer Frage, dass inszenierungsbedingte Konstituenten einen gewichtigen Teil zur Erschaffung oder Zerstörung fiktionaler Welten auf der Bühne beitragen. Eine Bühneninszenierung ohne Bühnenbauten, Lichtstimmungen und weitere Effektzuspielungen erschwert die willentliche Suspension des Unglaubens extrem. Die Akzeptanz filmischer Fiktion ist im Vergleich dazu nicht allein deshalb sehr viel leichter zu erreichen, weil hier in den meisten Fällen real erlebte Wirklichkeit mit Mitteln dieser Wirklichkeit mit eben genau dem Zweck der erleichterten Transition von der realen Wirklichkeit in die dramatische Wirklichkeit abgebildet werden soll.⁶¹ Auf der anderen Seite ist die im Folgenden skizzierte Schauspieltheorie von Konstantin Stanislawski (1863–1938),⁶² einem Theaterschaffenden, der Schauspieler, Regisseur und Kritiker in Personalunion war, entwickelt worden. Darüber hinaus entstammt sie einer Zeit, in der der Naturalismus auf der Bühne eine Hochphase erlebte und somit eine bilaterale Einflussnahme von Inszenierung und Evolution der Schauspieltheorie nicht auszuschließen ist. Der Hauptbeitrag dieser revolutionären Schauspieltheorie

⁵⁹ Poetische Werke nehmen in dieser Hinsicht eine weitere Sonderstellung ein. Auf der einen Seite implizieren sie ähnlich den dramaturgischen Vorlagen den öffentlichen Vortrag z.B. in Lesungen und können mitunter Figurenrede in Dialog- oder Monologform enthalten. Auf der anderen Seite stehen sie aber nicht im gleichen bedingenden Verhältnis zur Inszenierung wie die Theatertexte, die die öffentliche Aufführung als obligatorisches Gattungskriterium fordert.

⁶⁰ Selbstverständlich haben neben der hier vorgestellten Theorie Stanislawskis auch andere Theorien ihre Gültigkeit. Das gilt im Besonderen aufgrund des berechtigten Hinweises von Kindelan, dass „no one theory exists that is applicable to all plays and is the technique that assures a successful production“ (Kindelan 1996, S.5).

⁶¹ Vgl. dazu auch Bauerhoch (1993) und Benjamin (1963).

⁶² In der Literatur sind orthographische Varianten des Namens *Stanislawski*, eigentlich Konstantin Stanislawskij Aleksejew, auffindbar, die vom jeweiligen Grad der Angleichung an die Übersetzungssprache herrühren. Die vorliegende Arbeit verwendet, abgesehen von der Namensschreibung in Zitaten, die am weitesten verbreitete Variante: Stanislawski.

liegt allerdings weniger in der Naturalisierung des Theaterganzen,⁶³ als vielmehr in der Abkehr vom rhetorischen hin zum psychologischen Schauspielen. Eine Entwicklung, die heute weder abgeschlossen ist, noch rückhaltlos akzeptiert wird.

Die Hintergründe dieser ablehnenden Haltung gegenüber dem dieser Darstellungsmethodik sind dem Autor der vorliegenden Arbeit auch nach mehrjähriger Tätigkeit als Darsteller an deutschen Bühnen nicht nachvollziehbar geworden. Die Begründung für die besondere Sinnfälligkeit einer solchen Schauspielerarbeit jedoch wird in den nächsten Kapiteln deutlich herausgestellt. Denn die Anforderungen, die das Theater an den Schauspieler stellt, haben sich seit dem 19. Jahrhundert wenig verändert.

„The theories and practices of modernism have stimulated the twentieth-century actor, director and designer to ponder the daunting task of ‘reimaging’ the classical playscript. [...] Most contemporary theatre practitioners would agree that the term ‘modern’ applies to the perceptions, movements and techniques in drama and theatre that emerged in the nineteenth century and developed in the next: naturalism, realism, impressionism [...].“ (Kindelan 1996, S. 1)

Kindelan bezieht sich bei ihren Äußerungen zur realistischen Dramaturgie im Weiteren ausschließlich auf die Art der Interpretierbarkeit von dramatischen Texten resp. der in ihnen vorhandenen Figurenrede. Bezogen auf die schauspielerseitige Vorbereitung und Untersuchung der Sprechakte in den Theaterdialogen, die für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit relevant sind, ergeben sich folgende Forderungen, auf die hin die jüngere Theatergeschichte nachfolgend kurz untersucht werden soll.

„1. Do we have adequate preparation to help young artists face the complex task of interpreting a playscript?
 2. What skills should interpretive artists be developing that address the complexities of twentieth-century aesthetic thought and practice?
 3. Before the interpretive practices of postmodernism are addressed, should attention not be paid to the interpretive practices of modernism?“ (Kindelan 1996, S. 3)

3.1 Die historische Einordnung mimetischer Grundformen

Da es sich bei der vorliegenden Arbeit in erster Linie um eine linguistische handelt, soll der folgende historische Abriss nur einen Überblick und ein grundlegendes Verständnis über die Entwicklung darstellerischer Bühnenarbeit bieten. Die folgende Einführung in die Geschichte der Darstellungskunst dient als Verständnisgrundlage, vor deren Hintergrund die Schnittmenge der Bereiche Sprechakttheorie und Schauspieltheorie auch für Nicht-Schauspieler Transparenz erhält. Der Fokus liegt dabei zum einen auf der Fixierung der Entwicklung und der Genese darstellerischen Schaffens von deren Anfängen bis hin zum naturalistischen Ansatz von einem geschichtlichen Blickpunkt aus. Zum anderen wird verdeutlicht, dass der Beginn naturalistischer Bühnendarstellung um die Jahrhundertwende als Paradigmenwechsel der Theatertheorie definiert werden kann.⁶⁴

⁶³ Es wird von Aufführungen am MChT berichtet, in denen selbst die Hinterbühne komplett ausgestattet war, oder von Essensszenen, zu denen tatsächliches Essen gereicht wurde, um für die Zuschauer und die Darsteller die Akzeptanz der und den Sprung in die dramatische Wirklichkeit zu erleichtern und zu verstärken.

⁶⁴ Vgl dazu auch Kindelan (1991, S. 1).

Insofern ist diese Schauspieltheorie nicht nur Zeiterscheinung einer Gattungsgenese, sondern bis heute integraler Bestandteil schauspielerischer Arbeit⁶⁵ und somit als der Wertigkeit der Sprechakttheorie gleichgestellt legitimiert. Der Vorfahre des Schauspielers ist der Mime. Ihm oblag es, in der Jüngerer Altsteinzeit, mittels des „leibhaftig lebendige[n] mimetisch genutzte[n] menschliche[n] Körper“ (Ebert 1991, S. 9) lebensnotwendige Informationen, z.B. zur Nahrungsmittelbeschaffung und Fortpflanzung, zu vermitteln. Diese Art des Spiels datiert auf circa 50 000 Jahre vor unserer Zeit und kann nicht als Schauspiel im heutigen Sinne verstanden werden. Die Grundlage für die nachfolgenden Mysterienspiele, die schon eher als Vorläufer der Schauspielkunst gesehen werden können, finden sich einige Zeit später, ca. im 3. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung, auf vielen Erdteilen. Ebert führt diese Tatsache auf eine Redefinition des Verhältnisses von urgesellschaftlichem Menschen und Realität zurück. Diese Neubestimmung eröffnet den Spielraum für den weltlichen Mimen, indem sie sich vom Ritualisierten der Darstellung abwendet (vgl. Ebert 1991, S.13). Der Zeitpunkt der Emanzipation vom Ritual lässt sich zwar nicht genau feststellen, aber es wird auf dem Peloponnes für das neunte Jahrhundert ein erstes primitives mimisches Drama angenommen, das Grundzüge schauspielerischer Darstellung aufweist. So verliert die Darbietung nach und nach die Funktion der Notwendigkeit (für Lebensunterhalt etc.) und geht über zu einer Funktion der Unterhaltung. Der Mime wandelt sich zum Darsteller, und in der Folge wird das Ritual zum weltlichen Theaterspiel. Unterstützung erhält dieser Wandel dabei nicht zuletzt durch die erste Verwendung von Schriftzeichen.

„Der Text des Mimen, der bislang in unmittelbarer Kommunikation mit dem Publikum als Improvisation auf der Bühne erstanden war, konnte am Schreibtisch erfunden und schwarz auf weiß festgehalten werden. Aufgrund dessen vollzog sich über Jahrhunderte eine wahrhaft historische Arbeitsteilung. Der bisherige Textschöpfer, der Mime, verkam und ‚avancierte‘ zum Textvermittler. Das war die Geburtsstunde des Schauspielers. [...] So entstand die von der Literatur abhängige Schauspielkunst mit [...] ihrem ewigen Widerspruch zwischen geformter Literatur und ursprünglicher Theatralik, zwischen gestrenger Texttreue und urwüchsiger, improvisierender Komödianterie. [...] Ursprünglich hatte die körperlich-tänzerische, nachahmend gestikulierende und – grimassierende – Aktion des Mimen den Vorrang gehabt, aus der heraus in unmittelbarer Eingebung das Wort entstand. Jetzt erhielt der im Gedächtnis aufbewahrte Text das Primat. Da er in Tragödie und Komödie aus Versen bestand musste er akkurat zitiert werden, weshalb der soeben geborene Schauspieler eher ein Sprechspieler war. Kennzeichnend für ihn ist das laute Deklamieren. Und die Gebärde dient lediglich der Illustration des Textes.“ (Ebert 1991, S. 17f.)

Eberts Definition trifft auf den Darsteller um 500 bis 400 v.u.Z. zu. Die bilaterale Evolution von Entwicklungen im griechischen Orient zur Zeit Alexanders des Großen, die dann wiederum zurückwirken auf den lateinischen Westen und die gesamte griechisch-römische Welt – bis zu deren Ruin durch die Germanen und die Türken – bringt darstellerische Formen wie Komödie, Menanderkomödie, die mimische Hypothese et al. hervor. Sie enthalten bereits „als wesentliche Spielstruktur die kurze Charakterstudie“ (Ebert 1991, S. 21). Im Gegensatz zur Entwicklung der Komödie formuliert Ebert die Evolution der Tragödie als davon unabhängig.

„Der Tragöde war von vorneherein fest an den aufgeschriebenen, vorgegebenen Text gebunden und insofern die erste markante Ausprägung des

⁶⁵ Die heutige Ausbildung von Schauspielern in aller Welt – in Deutschland jedoch weniger – wird bestimmt von den Aussagen Stanislawskis und seiner Schüler, wie Boleslavsky, Ouspenskaja, Tschechow und in deren Nachfolge Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner et al.

Schauspielers. [...] Dass der Tragöde nicht allein aus dem Beispiel des Vorsängers [des] mythischen Dithyrambus erwuchs, sondern [...] letztlich aus der mimetisch-weltlichen Spielsphäre kam, wo er als Einzeldarsteller seit Jahrhunderten existierte, ist zwar höchstwahrscheinlich, bislang aber nicht nachgewiesen.“ (Ebert 1991, S. 33)⁶⁶

Von diesen Wurzeln ausgehend entwickeln sich in Europa in den folgenden Jahrhunderten verschiedene Darstellungsformen. So feiern z.B. seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien die Commedia-Spieler Erfolge, die einzig von der Virtuosität abhängen, mit der sie ihre jeweiligen Maskentypen improvisieren. Allerdings steht diese Fokussierung auf die Improvisation und „im Ergebnis [deren] szenische[r] Willkür“ (Ebert 1991, S. 212) im starken Gegensatz zu den anderen europäischen Strömungen. In ihnen spielen die Zielsetzungen von Regisseuren, die ein regelmäßiges, vom Egoistischen wegführendes Theaterstück anstreben, das mit einem Ensemble gemeinsam erarbeitet wird, eine übergeordnete Rolle.

„Dieses ‚Kräftespiel‘ [das Zusammenspiel aller Kräfte in einem Stück], als möglichst homogenes Gruppenspiel begriffen und praktiziert, führte [um 1780] unter Regisseuren wie Ekhof, Schröder oder Iffland, die, bei allem Unterschied ihrer Handschriften, einer bestimmten ästhetischen Auffassung von Schauspielkunst huldigten, tatsächlich zur Überwindung überkommener egoistischer Praktiken. Und das musste nicht mit Verlust an Persönlichkeit verbunden sein, sondern konzentrierte – bei Wahrung persönlicher Ausstrahlung – auf andere, im Grunde neue Aspekte des Schauspielens, nämlich im Interesse der Natürlichkeit des Bühnengeschehens auf Wirkung trotz Einordnung.“ (Ebert 1991, S. 212)

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts greift als indirekte Folge dieser individuellen Inszenierungsformen der Regisseure eine allgemeine Stillosigkeit an den Bühnen Europas. In Deutschland z.B. muss ein Darsteller nicht nur in verschiedenen darstellerischen Genres, wie Oper, Schauspiel oder gar Ballett aushelfen, sondern auch die verschiedenen Inszenierungsstile von z.B. Ekhof, Goethe oder Lessing umsetzen. So bekommt seine Eigenleistung und Eigeninterpretation eine viel stärkere Wertung. Diese wiederum beschränkt sich nicht nur auf den künstlerischen Wert, sondern führt auch zu einer Art Marketingwert des Schauspielers. Der erfolgreiche Darsteller wird zu Gastspielen an andere Theater eingeladen, um mit ihm die Attraktivität der gespielten Stücke zu erhöhen. Diese Verquickung von darstellerischen und wirtschaftlichen Interessen setzt bereits um 1760 ein und verstärkt sich zunehmend bis in das 19. Jahrhundert.

„Die Neugier des Publikums wuchs, wie dieser oder jener bekannte Akteur etwa den Hamlet spielte, oder den Lear, den Major Tellheim oder den Ferdinand.“ (Ebert 1991, S. 214)

Ein weiterer Anreiz für das Publikum entstammt ebenfalls diesem Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz. Im Zuge der um die Jahrhundertwende einsetzenden natürlicheren Darstellungsweise werden auch die Kostüme historisch getreuer ausgewählt. Wegbereiter dieser milieu- und zeitgerechten Kostüme sind Iffland und Schinkel. Diese Form der Naturalisierung des Schauspiels steht im Gegensatz zum zu jener Zeit vorherrschenden Ideal vom Theater als „figurenlose[m] Tableau“ (Ebert 1991, S. 222). Die neue Form historisch exakter Kostümierung setzt sich jedoch gegen solche Proteste durch und hebt die deutschen Bühnen dadurch in ganz Europa hervor. Ludwig Tieck (1773–1853) bemängelt die Beliebigkeit der Ausstattungen der Aufführungen

⁶⁶ Der Dithyrambus wurde in rituellen Prozessionen, den Dionysien, zu Ehren des Dionysos, chorisches gesungen.

in Wien, Paris, und London. Die intensivere Auseinandersetzung mit Bühnenbild und Kostüm führt schauspielerseitig ebenfalls zu neuen Herangehensweisen und in der Folge zur Form der Charakterdarstellung.

„Der Charakterdarsteller ist sozusagen der aus dem Fachverständnis ausbrechende oder auch schon ausgebrochene Schauspieler, der kraft seines Talents nicht die überkommene Fachschablone bedient, sondern eine Rolle individuell zu charakterisieren versucht, und zwar zu jener Zeit noch relativ unabhängig vom Regisseur.“ (Ebert 1991, S. 235)

Diese Form der Darstellung wird anfangs – um 1850 – noch von wenigen Regisseuren unterstützt,⁶⁷ legt aber den Grundstein für die Dramatiker der Jahrhundertwende und somit für den Naturalismus als „individuell nuancierende, möglichst natürliche und detailgetreue Charakterisierungskunst“ (Ebert 1991, S. 235). Der Darsteller hat nunmehr die Ablösung vom handwerklichen Textvermittler und Sprechspieler hin zum empfindsamen Künstler vollzogen.

„Im Grunde aber liegt im Bereich der Nuance das eigentliche Schaffensgebiet des Schauspielers. [...] Schattierung, Abstufung und Übergänge sind nichts weiter als die Nuancierung des der Rolle zugrunde liegenden Textes; wie oft ist diese Nuancierung imstande, verschwommenen oder flach gezeichneten Charakteren eine plastische Rundung zu geben; [...] Das Spiel mit der Nuance war kennzeichnend für die großen Charakterdarsteller vor der Jahrhundertwende. An den Stadttheatern dominierte allgemein [...] noch der Deklamationston.“ (Ebert 1991, S. 236)

Zu dieser Zeit ist die Charakterdarstellung allerdings noch nicht programmatisch, sondern sehr individuell – manch einer bemüht sich darum, andere sind ihr gegenüber eingestellt abweisend. Die Meininger, die Theatergruppe des Hoftheaters Herzog Georgs II. von Sachsen-Meiningen (1826–1914), verfolgen in ihren Gastspielen ab 1874 bereits deutlich die Ausrichtung auf Charakterdarstellungen.⁶⁸

„So eindeutig wie andere bewußte und unbewußte Versuche, das Theaterwesen zu beeinflussen, ist die von Georg II. von Meiningen initiierte Bühnenreform nicht zu interpretieren, denn einerseits verkörpert sie dieselben Tendenzen, die den Münchner Dichterkreis, das Festspiel und Epigonendrama unterstützten, und andererseits wirkte sie vorbildlich auf die Naturalisten [...].“ (Cowen 1988, S. 154)

Diese Form der Inszenierung setzt auch Massenszenen mit einer großen Anzahl an Statisten auf ungewohnte Weise um. Dem Credo nach größtmöglicher Natürlichkeit folgend werden neben den Hauptrollen auch die „Volksgruppen“ (Ebert 1991, S. 244) sorgfältig angeleitet und inszeniert, sodass auch sie die Szenen auf der Bühne miterleben. Nach und nach setzt sich diese Art der Darstellung durch, denn die damit einhergehende Nuancierung ist nicht nur ein Alleinstellungsmerkmal der Künstler untereinander, sondern gleichzeitig auch ein Symptom einheitlicher Ensemblekunst. Das Ensemble ist die Grundvoraussetzung für eine gesamtgestalterische Inszenierung. Erst die Homogenität eines Ensembles ermöglicht eine möglichst naturgetreue Darstellung durch die Ausgeglichenheit und das Miteinander ebendieses Ensembles. Die reisenden Einzeldarsteller der

⁶⁷ Die konsequente Umsetzung naturalistischer Inszenierungen sorgt schon 1849 am Wiener Burgtheater für Aufsehen.

⁶⁸ Vgl. dazu auch Osborne (1980).

vorhergehenden Epochen haben zuvor diese Zusammenarbeit verhindert, weil sie sich nicht in eine Inszenierung einfügen, sondern aus ihr bewusst herausstechen wollten.

„Das Hauptstichwort der Zeit war ‚Wahrheit‘, und diese Wahrheit sollte der neuen Schauspielkunst ihren Stempel aufdrücken. [...] Sie hat die Schauspieler vor der einschläfernden Tradition bewahrt, sie hat die seelenlose Pathetik aus dem Tempel der Kunst verjagt, sie hat die hohle Deklamiererei zu echtem, reinen und wahren Erleben zurückgeführt – kurz, der ‚Naturalismus‘ war das große reinigende Schlammbad, durch das die Schauspielkunst hindurch musste. [...] Darin bestand ja die große Revolution der Schauspielerschaft, die mit der Revolution der Literatur zugleich einsetzte; dass die Schauspieler, jetzt den Weg suchten, auf der Bühne die reine Menschlichkeit darzustellen.“ (Ebert 1991, S. 250f)

Neben den Ansätzen der Meininger sind vergleichbare Ausgangspunkte auch in Berlin bei Otto Brahm (1856–1912) am Deutschen Theater in Berlin und bei Max Reinhardt (1873–1943), zuerst als Ensemblemitglied in Berlin, später als Gründer des Neuen Theaters am Schiffbauerdamm zu finden.⁶⁹ Während Ersterer sich auf die Spiegelung realer Gesellschafts- und Personenzustände konzentriert, propagiert Reinhardt eine eigene klare Vorstellung der neuen Darstellungsform.

„Was mir vorschwebt, ist ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der grauen Alltagsmisere über sich selbst hinausführt in eine heitere und reine Luft der Schönheit.“ (Reinhardt 1974, S. 64)

Ebert fasst Reinhardts Programmatik, mit der dieser vom *Rollenspiel* weg und hin zu „veränderte[n] Menschen, die sich gleichsam von Szene zu Szene selbst erklären, zur Darstellung bringen“ (Ebert 1991, S. 255) strebt als das Bekenntnis zur naturalistischen Schauspielkunst, die geleitet ist von Wahrheit und Echtheit, Heiterkeit und „reiner Menschlichkeit“ (Ebert 1991, S. 255), zusammen. So hat sich der Charakterdarsteller der vorhergehenden Epoche zu einem Ensemblespieler bei Brahm und bei Reinhardt zu einem Individualisten, der sich homogen in ein Ensemble einfügt, entwickelt. Diese Entwicklung findet allerdings nicht nur an deutschen Bühnen statt, sondern ist z.B. auch in Russland zu finden. Größtmögliche Lebenswirklichkeit wird angestrebt, die durch Bühnenbild, Requisiten, Kostüme und nicht zuletzt durch eine spezielle, psychologische Darstellungsweise des Schauspielers erzielt werden soll. 1898 gründet Konstantin Stanislawski mit einem Kollegen das Moskauer Künstlertheater. Hier inszeniert Stanislawski nicht nur Aufführungen, sondern entwickelt und lehrt seine Schauspieltheorie. Seine Überlegungen sind dabei durchaus von seinen deutschen Kollegen, z.B. den Meiningern, deren Gastspielen er in Russland des Öfteren beiwohnt, mitgeprägt.

⁶⁹ Heute befindet sich dort das Berliner Ensemble.

3.2 Das mimetische Paradox: Deklamation versus Emotion

Die in Kapitel 3.1 dargelegten Grundzüge der Historie der Schauspieltheorie zeigen neben dem deutlichen Wandel des schauspielerischen Berufsbildes vom Textvermittler zum Charakterdarsteller auch das in dieser Evolution enthaltene Diskussionspotential. Der geschichtliche Verlauf der Theaterkunst ist keineswegs homogen und die Auseinandersetzung um die Darstellung von Natur und Wahrheit zwischen den beiden Positionen, wie sie bei Goethe und Iffland zu finden ist, war nicht auf deutsche Bühnen und Dramatiker begrenzt. Darsteller wie Fleck (1751–1801), Devrient (1784–1832) oder Ferdinand Eßlair (1772–1840), die mit ihrer Arbeit genau deswegen aus dem „Hersagen [...] und Herbeten [...] jüngerer Deklamatoren“ (Tieck 1826, S. 88) herausstechen, werden zeitweise als Genies beschrieben, weil sie dem Naturalismus folgen. Ein solcher Darsteller wird als Schauspieler romantischen Stils beschrieben, der im harten Kontrast zur Weimarer Schule Goethes steht, die vorwiegend rhetorische Schauspielkunst lehrt und zeigt. Goethe legt Wert auf „Anmut [...] Adel und Flüssigkeit der Rede“ (Ebert 1991, S. 219), zielt darauf, „Menschheit in reinem Ebenmaße darzustellen“ (Ebert 1991, S. 219). In seinen Schriften stellt auch Lee Strasberg (1901–1982) fest, dass diese konträren Theorien schon lange vor Stanislawski in Erscheinung getreten sind.⁷⁰ Die leitende Frage dabei ist, ob der Schauspieler das Gefühl wirklich erleben soll, das er darstellt, oder ob er es zeigen soll, ohne das Gefühl zu erleben. In der Regel wird dieser Fragestellung nachgegangen, indem zwischen der Wahrhaftigkeit des Erlebens und des Ausdrucks auf der einen Seite und dem rhetorischen Wiedergeben auf der anderen Seite unterschieden wird.

Im Fortlauf der Auseinandersetzung versuchen sich die Theoretiker immer wieder an Definitionen des Verhältnisses Schauspieler und Wirklichkeit und dessen technischer Umsetzung. Denis Diderot (1713–1784)⁷¹ formuliert diesen Gegensatz, indem er in einem Essay knapp darstellt, dass der Schauspieler, der nur mit Verstand und Berechnung arbeitet, rigide ist, während derjenige, der sich nur auf seine Erregung und seine Emotionalität stützt, unüberlegt sei.⁷² Im 18. Jahrhundert bereits beginnt dieser Antagonismus zwischen dem Postulat der Gefühle des Schauspielers und dem der Einbildungskraft. Generell wird in dieser Zeit angezweifelt, ob Schauspiel überhaupt lehrbar sei. Eine grundlegende Gewichtungänderung in dem bis dahin gleichmäßig besetzten Widerstreit wird durch die im 19. Jahrhundert in Russland beginnenden realistischen Theateraufführungen initiiert, die in ihrer Folge eine sehr viel dezidiertere Definition hervorbringen. Stanislawski zielt auf die

⁷⁰ Vgl. Strasberg (1957), S. 57–64. Vgl. dazu auch Lessing [1995], für den sich Kunst nicht in der getreuen Nachahmung der Natur erschöpft. Es genügt nicht, die „Natur der Erscheinungen [nachzuahmen], ohne im geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten“ (Lessing [1995, S. 360]). Demzufolge lässt sich seinen Ausführungen zufolge eine gute Tragödie als eine „natürliche Abbildung des menschlichen Lebens“ (Lessing [1995, S. 356]) beschreiben. Dem Natürlichen steht in der Struktur des Werkes das Wahrscheinliche gegenüber. Die Gesamtheit der Begebenheiten soll die notwendige und folgerichtige Erscheinung der die Ordnung der Natur widerspiegeln. Somit wird das Postulat der Wahrscheinlichkeit zum Garant für das Wiedererkennen der dargestellten Lebenswirklichkeit und der angestrebten Glaubwürdigkeit der Darstellung (vgl. Lessing [1995, S. 14]).

⁷¹ Vgl. Diderot, D. (1751): „Lettres sur les sourds et les muets“ und Diderot, D. (1770–1773): „Das Paradox über den Schauspieler. In: Ästhetischen Schriften Bd. 2, Europäische Verlagsanstalt. Vgl. dazu auch Fischer-Lichte (1989) Bd. 2, S. 129ff.

⁷² Ein Mitstreiter Diderots, Coquelin, ging mit seinem Ausspruch „Erleben muß man auf der Bühne nicht, aber die Zuschauer täuschen!“ (Hoffmeier 1993, S. 237) in noch stärkere Opposition. Die Problematik, die hinter dieser Aufforderung zum Täuschungsakt liegt, wird im Rahmen der nachfolgenden Kapitel eingehend analysiert.

darstellerische Arbeit auf die Urbarmachung von Gefühl und Körper für die Rolle, bei der die Komplexität des erarbeiteten Figurenlebens direkt auf die Intensität der Darstellung durchschlägt (vgl. Stanislawski 2002c, S. 18).

Diese Herangehensweise bedeutet einen klaren Bruch mit dem barocken Theater der Zeichenkonstitution.⁷³ Das deutsche resp. das europäische Theater ist in seinen Anfängen ein literarisches Theater, eine „Bühne des Geistes“ (Drews 1961, S. 44). In dessen Folge steht die Etablierung des bürgerlichen Illusionstheaters Mitte des 18. Jahrhunderts. Das obige Zitat verdeutlicht in diesem Zusammenhang, wie unterschiedlich der Einsatz und dadurch bedingt die Differenzierung von physischem und sprachlichem Handeln definiert wird. Gesten dienen dem Ausdrücken der momentanen Befindlichkeit und beziehen sich durch ein Ähnlichkeitsverhältnis im Sinne der „Abbildung von Wirklichkeit“ (Fischer-Lichte 1992, S. 125) auf Dinge und Sachverhalte. Sprache hingegen dient der temporalen Wiedergabe und nimmt dabei vermittelt Übereinkunft auf Dinge und Sachverhalte Bezug. Das im Zentrum des Illusionstheaters stehende Individuum besitzt die Fähigkeit zur eigenständigen Entscheidungsfindung, -bewertung und -vermittlung gegenüber anderen Individuen.⁷⁴ Diese Leistung obliegt der Sprache und ist ursächlich für die Dominanz der Sprache auf den Bühnen jener Zeit. Im Gegensatz zur Sprache gilt der Körper als von Natur aus zur vollendeten Illustration der Seele fähig und die Geste daher als natürlicher Ausdruck der Seele. Diese Formulierungen spiegeln gleichzeitig die Grundlagen des Stanislawskischen Systems wieder. Im Rahmen dieser Auseinandersetzung zwischen Rhetorik und Gefühl muss die Frage nach Ursprung und Definition schauspielerischen Schaffens neu gestellt und beantwortet werden. Das Bewusstsein über die Fähigkeit, nicht nur mit Sprache, sondern auch mit Emotion literarische kommunikative Inhalte zu vermitteln, wird schon früh erkannt und definiert. Für Hoffmann ist das „Zurschautragen der eigenen individuellen Person [...] der größte Fehler“ (Hoffmann o.J., Bd. 3, S. 43). Vielmehr sollte der Darsteller „sich die vom Dichter gegebene Person beseelt und lebendig gefärbt, das heißt, mit allen inneren Motiven“ (Hoffmann o.J., Bd. 3, S. 43) vorstellen. Hoffmann vergleicht die Arbeit des Schauspielers in diesem Kontext mit dem Zustand des Träumens, den der Darsteller kontrollieren kann um die vom „Dichter intendierte Person in jener lebendigen Wahrheit hervorrufen können“ (Hoffman o.J., Bd. 3, S. 44).

Im Sinne Hoffmanns handelt es sich bei darstellerischer Arbeit im Rahmen einer Aufführung also um eine Reproduktion bereits vorbereiteter sprachlicher und emotionaler Inhalte. Dem gegenüber steht allerdings die Aussage des Theaterkritikers Hebenstreit, der den Künstler generell nicht als produktiv einstuft, da dieser nichts Neues erschaffe (vgl. Ahrends 1994, S. 14). Während *Reproduktion* nur das Nachahmen einer bestehenden Darstellung ist, stellt *Produktivität* für Simmel einen individuellen Schaffensprozess des Schauspielers dar. Diese Auseinandersetzung mit der Produktivität bzw. Reproduktivität als Klassifikationsmerkmal wird immer wieder geführt (vgl. Ahrends 1994). Wie wenig diese Aussagen den Kern darstellerischer Arbeit treffen, wird in den Ausführungen zu Stanislawskis Schauspielmethodik deutlich.

⁷³ Vgl. Fischer-Lichte (1985).

⁷⁴ Vgl. dazu auch Fischer-Lichte (1992), S. 125.

3.3 Grundzüge naturalistischer Darstellungsmethodik

Dem russischen Theater fällt für die Entwicklung des Naturalismus und des Realismus im Rahmen europäischer Theatergeschichte eine eindeutige Führungsrolle zu. Dabei ist diese Vormachtstellung nur ein Beispiel der künstlerischen und gesellschaftlichen Blüte unter dem modernen, weil westeuropäisch orientierten Zar Alexander II. (1855–1881). Nach seiner Ablösung durch seinen Bruder Nikolaus II. (1894–1917) endet diese Prosperität. Die Zensur wird erneut stark verschärft und in der Folge die künstlerische Arbeit, besonders an den Theatern, von neuem sehr erschwert. In dieser Zeit, den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, gilt das Mali-Theater als das bekannteste Sprechtheater überhaupt. Da es aber ein Hoftheater ist, unterliegt es strengen staatlichen Kontrollen und kann nicht im Dienste freier und experimenteller Theaterarbeit stehen. Die Fortentwicklung darstellerischer Herangehensweisen wird nur außerhalb staatlicher Kontrolle betrieben, denn einzig die Privattheater jener Zeit entgehen der Zensur. Stanislawskis Familie unterhält in ihrem Haus ein solches Privattheater, auf dessen Bühne der junge Stanislawski erste Erfahrungen mit der darstellenden Kunst macht. Nach einigen Aufführungen in diesem Laientheater gründet Stanislawski 1888 die Theatergruppe „Die Gesellschaft“. Die mit dem Drang nach höherer Professionalität wachsenden Anforderungen führen zu hervorragenden Darstellungen, die bei Stanislawski eine weitere Auseinandersetzung mit theoretischen Fragen der Darstellung evozieren (vgl. Poljakowa 1982, S. 57ff).

Ausgehend von diesem basalen theatralischen Streben beginnt Stanislawski mit der Ausformung einer Theorie, die zwei geistesgeschichtliche Säulen vereinen: die Psychologisierung⁷⁵ menschlichen Verhaltens und die in jener Zeit entdeckte Objektivität der Wissenschaftlichkeit – *cause and effect* – im Umgang mit sozialen Themen.

„It is not hard to understand why Constantin Stanislavsky [...] and his Moscow Art Theatre (1898) would be intrigued and influenced by scientific thought when, for centuries, acting had been a craft maligned for its ephemeral, highly subjective nature. When Stanislavsky developed a process that aided the actor in systematically and logically developing characterisations, he positioned the actor and director as interpretive artists capable of perceiving, organizing and physically projecting the complex psychological nature of the human condition.“ (Kindelan 1996, S. 19)

Selbstredend sind solche Ansätze nicht auf Stanislawskis Wirken beschränkt. Ein deutscher kongenialer Regisseur jener Zeit ist Ludwig Chronegk (1837–1891), Mitglied der Meininger Theatergruppe.⁷⁶ Chronegk avanciert mit seinen Inszenierungen und der historischen Sorgfalt des

⁷⁵ „Aus heutiger Sicht, aus einer langen Erfahrung mit wissenschaftlicher Psychologie und der Überfülle von Literatur auf diesem Gebiet, vermag man sich kaum vorzustellen, welchen ungewöhnlichen Schritt Stanislavskij zu Anfang des Jahrhunderts ging. In scheinbar auswegloser Suche kam er darauf, Erkenntnisse einer noch jungen Wissenschaft, und zwar der experimentellen Psychologie, zu benutzen, um überhaupt methodische Handhaben schauspielerischen Schaffens jenseits bloßer routinierter Erfahrungen zu erschließen. Wie seit langem bekannt, vertiefte er sich um 1907/1908 nachweislich in einige Schriften Théodule Armand Ribots. [...] Stanislavskij entnahm schon bei Ribot ein Element, das er bald unverlierbar in seine Lehre einfügte. Es half nicht nur den Motivationsprozeß des Handelns und der schauspielerischen Tätigkeit überhaupt zu erschließen, sondern löste als ein Hauptreger auch deren Dynamik aus.“ (Hoffmann 1993, S. 23ff)

⁷⁶ 1885 und 1890 bereist die Theatergruppe des Herzogs von Sachsen-Meiningen Russland und veranstaltet Gastaufführungen, denen auch Stanislawski beiwohnt. Der Gründer und Leiter der

Bühnenbildes, der strengen Anleitung während der Probenarbeit und der vorbildlichen Massenregie zu einem Vorbild Stanislawskis.⁷⁷ Hier kristallisiert sich das Ziel heraus, die bestehenden, veralteten Formen der Tradition zu verdrängen, um die Kunst zu retten. Da Theatertheorie und Autorenarbeit grundsätzlich, und im Besonderen im damaligen Russland, in einem bilateralen Verhältnis zueinander stehen, ist es wenig verwunderlich, dass jene Zeit Dramatiker, z.B. Ibsen (1828–1906) oder Tschechow (1860–1904), hervorbringt, die ihrerseits wiederum Stücke schreiben, die eine weiterentwickelte neue Spielkunst und eine neue Regie verlangen. In diesem Entwicklungsstadium entfaltet sich in verschiedenen europäischen Ländern das naturalistische Theater. In Russland entwickelt Stanislawski den Ansatz eines Systems für die Aufführung, das auch eine methodische Arbeit der Schauspieler impliziert. Obgleich die Wichtigkeit der Stanislawskischen Aussagen nicht bestritten werden kann, sind in der aktuellen bzw. neuzeitlichen Ausbildung viele Variationen und Weiterentwicklungen der Grundgedanken zu finden. Der spezifischen Weiterentwicklung von Uta Hagen soll nachfolgend Rechnung getragen werden, da ihre Aussagen die Integration von mimetischem Darstellungsinteresse und der Gerichetheit sprachlicher und psychischer Handlungen in möglichen Welten besonders Rechnung tragen. Ebendiese Integration ist es, die die Grundlage für das zu entwickelnde Modell darstellt. Die sich an diese Ausführungen anschließende Wiedergabe des ursprünglichen naturalistischen Systems dient daher in erster Linie der Eröffnung der Verständnishorizontes für die zugegeben ein wenig Abseits liegende Thematik mimetischer Systematik.

3.3.1 *Die Prozesshaftigkeit mimetischer Arbeit in möglichen Welten*

Ziel naturalistischer Methodik der Jahrhundertwende ist der Wandel des schauspielerischen Umgangs mit den Sprechakten des dramatischen Textes von der rhetorischen Bearbeitung hin zu einem psychologischen Aufarbeiten psychischer Zustände und illokutionärer Ziele der Repliken, das sich auf die Bestimmung der Relation zwischen Handlung und Handlungsinteresse der Rollenfigur bezieht. Der Text wird auf die Handlungsziele der Figuren geprüft, die diese sowohl mit physischen als auch mit sprachlichen Handlungen zu erreichen versuchen. Zentraler Aspekt dieser Ausgangslage ist die spezifische Darstellbarkeit aufgrund einer systematischen Methode, die den Schauspieler unabhängig machen soll von der Unberechenbarkeit künstlerischer Eingebung.⁷⁸ Mit Hilfe sehr exakter Arbeitsschemata wird das Figurenverhalten auf seine intentionale und psychologische Struktur untersucht. Die Wichtigkeit des methodischen Vorgehens wird bereits auf dieser grundlegenden Ebene herausgestellt, die sich durch die ersten Übungen des Darstellers bis hin zum späteren Umgang mit dem dramatischen Text durchzieht (vgl. Stanislawski 2002a, S. 28). In der Regel wird in diesem Zusammenhang von darstellerischen Entgleisungen, also Übertreibungen in Gestik, Mimik und

Gruppe „hatte mit seinen Inszenierungsentwürfen die Ära des modernen Regietheaters eingeleitet“ (Hoffmeier 1993, S. 22f).

⁷⁷ Neben Chronegk sind Émile Jacques Delcrozes (1865–1950) – ein Schweizer experimenteller Theaterrhythmiker, und Edward Gordon Craig (1872–1966), ein symbolistischer Regisseur aus England, als weitere Inspiration für die Arbeit Stanislawskis zu benennen.

⁷⁸ Vgl. dazu auch Boners Aussagen zum „Überlisten der persönlichen Gefühle“ (Boner 1988, S. 197).

Habitus gesprochen, die ohne die festen Grundsätze auftreten und die Darstellung außerhalb der fiktiven Wirklichkeit stellen.⁷⁹ Diese Entgleisungen sind auch für den Zuschauer erkennbar und entheben ihn des Erlebnisses der dargestellten dramatischen Wirklichkeit. Der entgleiste Darsteller ist ein Faxenmacher und Handwerker (vgl. Stanislawski 2002a, S. 35), der nicht imstande ist, die Rolle zu erleben und das Erlebte zu verkörpern. Die Umsetzbarkeit dieser Forderung basiert auf klar abgegrenzten Methoden, die die stanislawskische Lehre vermittelt. Diese Methoden dienen der Identifikation mit den Figuren.

Schauspieler, die nicht nach dem naturalistischen System organisch erleben und handeln stellen Klischees dar und nutzen schauspielerische Schablonen, um Verhalten zu zeigen anstatt es zu erleben.⁸⁰ Dem Abstand von diesen Darstellungsmitteln versuchte Stanislawski durch die Entwicklung von Methoden zur Identifikation der fiktiven Welt entgegenzuarbeiten. Diese Identifikation zielt darauf, dass „der Schauspieler vom Stück ganz ergriffen ist. Dann lebt er unwillkürlich das Leben der Rolle“ (Stanislawski 2002a, S. 25). Diese Forderungen bestehen zwar auch schon vor Stanislawskis Ansätzen, sein Verdienst hingegen ist die Vermittlung eines Systems „psychotechnische[r] Methoden“ (Stanislawski 2002a, S. 25), um dieses Ziel schrittweise zu erreichen und das Ergebnis wiederholbar zu machen. Die Abrufbarkeit des Bewussten durch das Unbewusste (vgl. Stanislawski 2002c, S. 26) zu bewirken und zu gewährleisten, ist somit zu verstehen als ein methodischer Prozess, der die Verfügbarkeit intentionaler Stimuli für die willentliche Umsetzung der in den illokutionären Akten kommunizierten Handlungsziele ermöglichen soll. Die Fähigkeit zum Erfüllen der Natürlichkeit menschlichen Handelns wird in diesem Zusammenhang gleichgeordnet mit der Fähigkeit zur Identifikation mit den fiktiven Figuren. Gestützt wird diese Fähigkeit durch die Einbringung der persönlichen emotionalen und kognitiven Erlebnisstrukturen des Schauspielers.

Die Vermittlung solch komplexer Sachverhalte mit psychologischen, sprachlichen und soziologischen Schnittmengen ist nicht nur im direkten Unterricht eine große Herausforderung. Die schriftliche Niederlegung einer Schauspielmethode⁸¹ birgt darüber hinaus die Problematik, systematische Ausbildung und didaktische Vermittlung synergetisch zu verbinden.⁸²

Den Beginn der Ausbildung⁸³ füllen auf der einen Seite die handwerklichen Übungen sowie auf der anderen die beginnende Auseinandersetzung mit den psychologischen Aspekten naturalistischer Schauspielkunst. Stimmbildung, Sprecherziehung und körperliche Ausbildungskraft

⁷⁹ Der Unterricht an den heutigen Schulen in der Tradition Stanislawskis ist darauf ausgerichtet, in langen intensiven Unterrichtsstunden die Re-Sensibilisierung der Darsteller anzuleiten, um durch Schulung der Konzentration und des Glaubens an das Dargestellte von den Klischees der Darstellung wegzuführen. Gebunden wird die Konzentration durch den Glauben an die dramatische Wirklichkeit der dargestellten Situation, an die vom Stück vorgegebenen Umstände und Handlungsziele.

⁸⁰ In seinen Ausführungen in einer russischen Theaterzeitschrift zählt Stanislawski „drei Kategorien von Darstellern auf: erstens den Schöpfer, zweitens den kunstvollen Textdarbieter, der sorgsam und fleißig die Autorenabsicht erfüllt, und drittens den Handwerker. Freilich neigt sich die ganze Sympathie des Textdarbieters dem Typ des Schöpfers zu“ (Hoffmeier 1993, S. 237).

⁸¹ Dieser Begriff ist von Trobisch (1993, S. 12) entlehnt. Stanislawski erkennt schon früh die Notwendigkeit, eine Systematik mit dem Ziel aufzubauen, „die unausweichliche Verkettung von schauspielmethodischen Arbeitsschritten in jeweils unterschiedlichen funktionellen Abläufen [zu verdeutlichen]. Er erkannte das Zwingende einer bestimmten Reihenfolge und darin auch strukturelle Unter- bzw. Nebenordnungen. Aus ihnen ergab sich fast immer ein systemartiger Zusammenhang“ (Hoffmeier 1993, S. 156).

⁸² Vgl. Trobisch 1993, S. 27.

⁸³ Ausführliche Werke zu Stanislawskis Unterrichtsansatz finden sich z.B. bei Gaillard (1950), Edwards (1965), Poljakowa (1981), Benedetti (1982), Hoffmeier (1993).

sind die Eckpfeiler der handwerklichen Ausbildung, die Stanislawski auf der einen Seite zwar zu systematisieren und zu formalisieren versucht und tägliche Lektionen vorschlägt, für die er andererseits aber keine festen Übungen vorgibt (vgl. Stanislawski 2002b). Gleichzeitig muss aber der Konzentration in diesem frühen Ausbildungsstadium ein großes Interesse gewidmet werden, die die Grundvoraussetzung für die Intensität der nachfolgenden Übungen darstellt.

„Man muß eine besondere Technik entwickeln, die es einem ermöglicht, sich derartig in das Objekt zu verkralen, daß uns dann später dieses Objekt von allem ablenkt, was außerhalb der Bühne ist.“ (Stanislawski 2002a, S. 115)

Stanislawski stützt sich bei diesen für die damalige Zeit bahnbrechenden und revolutionären Überlegungen auf Forschungen vom Anfang des Jahrhunderts⁸⁴ und geht davon aus, dass erlebte Situationen inklusive der situativen Bedingungen und der emotionalen Konnotationen im Gedächtnis verankert sind. Durch das Wiedererleben des jeweiligen situativen Kontextes tastet der Schauspieler sich förmlich an die Emotion heran. Für die sich anschließende Rollenerarbeitung gibt Stanislawski in seinem Band „Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle“⁸⁵ einen klaren Katalog vor, der im nachfolgenden Schema, das den Entwicklungsstand der Methodik von 1930 bis 1933 wiedergibt, dargestellt ist. Aufgrund der Komplexität der Rollenerarbeitung und der Individualität des jeweiligen dramatischen Textes kann dieses Schema nur die Grundetappen der Rollenerarbeitung erfassen. Nachfolgend ist die Systematisierung nach Hoffmeier (1993) wiedergegeben.

⁸⁴ Vgl. dazu Ribot, Th. (1925): *La Psychologie des sentiments*. Alcan, Paris.

⁸⁵ „Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle“ (Stanislawski 2002c) trägt den Untertitel „Materialien für ein Buch“, da es von Stanislawski fragmentarisch hinterlassen wurde und erst von den russischen Herausgebern rekonstruiert und redigiert wurde.

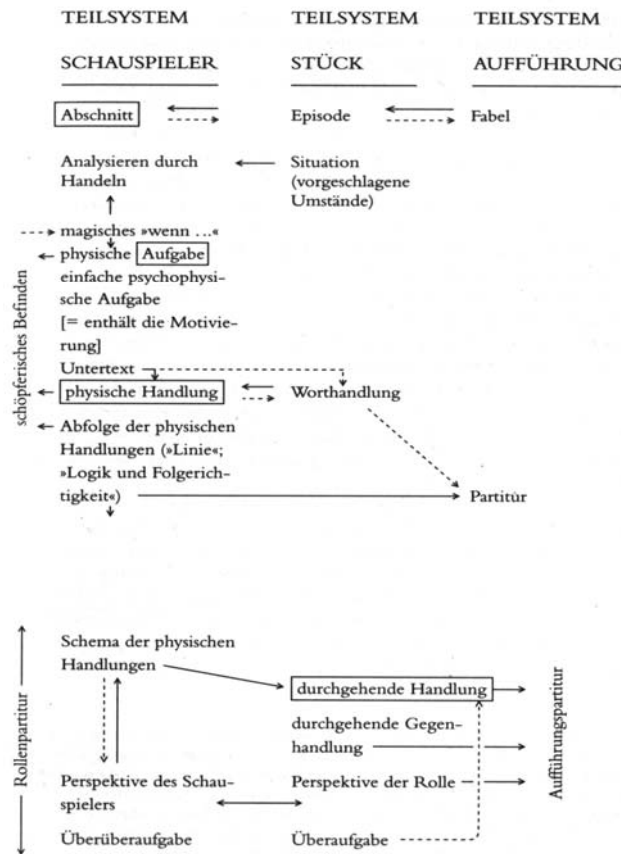


Abb. 6: Lehrmodell nach Stanislawski in (Hoffmeier 1993, S. 159).

Diese komplexe Psychotechnik bildet allerdings nur den Auftakt der schauspieldidaktischen Aussagen des russischen mimetischen Verständnisses und wird im Spätwerk Stanislawskis nahezu in sein Gegenteil verkehrt, indem die Abkehr vom Primat der Emotion zugunsten einer Fokussierung auf integrative psychologische und physiologische Handlungsimpulse im Sinne eines komplexen menschlichen Handelns in einer fiktiven Welt zentral wird.

3.3.2 *Psycho-Physik – die Umkehrung des Ansatzes*

In der Auseinandersetzung mit dem „Studium deutlicher Körperbewegungen der Schauspieler im Zusammenhang mit Vers und Rhythmus [...] löste sich die Lehre Stanislawski weiter von der orthodox verfochtenen Psychotechnik des Gefühls“ (Hoffmeier 1993, S. 336).

„Im Ergebnis der Oktoberrevolution von 1917 kam Stanislawski zu neuen Erkenntnissen und zu einer Revolutionierung seines ‚Systems‘. [...] Nach wie vor baute er nur auf die Gesetze der schöpferischen Natur. Aber nun wollte er das innere Erleben auf der Bühne nicht mehr primär geistig anregen, sondern praktisch. [...] Dieses neue Herangehen gliederte er in seinem letzten Lebensjahr in einem ‚Plan zur Arbeit an der Rolle‘ [...] in 24 methodische Schritte.“ (Ebert 1991, S. 262)⁸⁶

⁸⁶ Hoffmeier (1993) unterscheidet 10 Schritte. Die abweichenden Aussagen sind aller Wahrscheinlichkeit nach auf den fragmentarischen Charakter der Stanislawskischen Aufzeichnungen zurückzuführen und fallen hier nicht weiter ins Gewicht.

Der Band mit den Aussagen zur Technik der psychischen Handlungen, die auch als „Worthandlungen“ (Hoffmeier 1993, S. 160)⁸⁷ bezeichnet werden, erscheint posthum 1960, da es sich um ein Fragment handelt, dessen Inhalt nur mit erheblichem Aufwand rekonstruiert werden konnte. Dieses Spätwerk Stanislawskis hat zu einer erbitterten Auseinandersetzung unter seinen Nachfolgern geführt. Auf der einen Seite hat kaum ein Schüler Stanislawskis die Möglichkeit gehabt, intensiv in dieser neuen Sichtweise geschult zu werden. Andererseits hat Stanislawski mit der Postulierung der psychophysischen Methoden eine grundsätzliche Abkehr von seinem bisherigen System angestrebt, die viele seiner Anhänger verunsicherte. Denn während er in seinem ersten Entwurf eines Systems, den er lange selbst lehrt, noch die Trennung von Psyche und Physis anstrebt, sucht er nunmehr nach einer A-priori-Verbindung beider. Der Bruch in der nachfolgenden Lehrergeneration findet in der Antonymie von *emotionalem Gedächtnis* und *psychophysischen Methoden* seinen Ursprung. Die nahezu ausschließliche Ausrichtung Strasbergs auf die Stanislawskische Psychotechnik resultiert aus der Veröffentlichungspolitik der zuständigen Verlage sowie an Stanislawskis Unsicherheit. Er war sich durchaus der Gefahr bewusst, dass die alleinige Veröffentlichung des ersten Bandes einen zu starken Fokus auf die Psychotechnik legt, und es erscheinen könnte, „als ob das Erleben supernaturalistischen Charakter besäße“ (Hoffmeier 1993, S. 169). Da aber trotz dieser Bedenken der erste Band mehr als zehn Jahre die einzige verlegte Schrift Stanislawskis ist, wird dieses Missverständnis eher noch forciert.

„Sie [die Aussagen zur Arbeit des Schauspielers an sich selbst] führten zu der einseitigen Ausdeutung und Fehlanwendung seiner Methodik, das heißt, zu einer bloßen Innerlichkeit des schauspielerischen Gestaltens, die lediglich auf ‚Echtheit‘ des Fühlens und Empfindens bedacht war.“ (Hoffmeier 1993, S. 169)

Stanislawskis Lehre erschöpft sich somit keineswegs in einer Psychotechnik des Gefühls. Bei seinen späteren Aussagen zur psycho-physischen Handlung ist der Begriff *physische Handlung* als vom Psychologischen wegführend zu verstehen. Nicht die Handlung ist wichtig, sondern der innere Drang, der Handlungsanlass, der sie hervorruft. Es geht darum, Handlungen physisch hervorzurufen, da sich aus dem physischen Handeln das Erleben entwickelt (vgl. Hoffmeier 1993, S. 370). Hier wird der Zusammenhang zwischen Physis und Psyche deutlich, der gleichzeitig eine Abkehr von der Einbringung persönlicher Emotionen postuliert, die in keinem direkten Zusammenhang mit den Kommunikationsinhalten des dramatischen Textes stehen. Jede physische Handlung hat einen psychischen Motor. Auch Gedanken können als physische Handlungen beschrieben werden; so z.B. die tragische Untätigkeit im Moment des Vernehmens einer schlechten Nachricht. Missverständlich sehen einige Schauspiellehrer hier eine Kongruenz mit dem *emotionalen Gedächtnis*. Das stimmt insofern nicht, als das *emotionale Gedächtnis* nur den Stimulus bereithält, falls die anderen Mittel versagen. Verbales Handeln ist die höchste Form physischen Handelns, denn hierbei muss der Schauspieler zweierlei verbinden: Auf der einen Seite steht die Folge bildhafter Vorstellungen und auf der anderen die Folge von Gedanken. Im Fortlauf der Darstellung verschmelzen beide zu einer

⁸⁷ Hoffmeier definiert das Stanislawskische Verständnis der Worthandlung, einen zentralen Aspekt der Schauspielmethodik, als verbales Handeln. „Er umfasst den an den Dialogpartner gerichteten Text des Dramatikers, bereichert ihn aber durch die Intonation. Sie wird nicht vom äußeren Klang her geschaffen, sondern von innen her auf zwei parallelen Wegen erzeugt: durch eine genaue Abfolge von Gedanken und durch eine Folge bildhafter Vorstellungen des in der Situation der Figur handelnden Schauspielers. Die zusätzliche Dimension nennt Stanislawski Untertext.“ (Hoffmeier 1993, S. 160)

inneren Handlung. Auch die körperliche Geste könnte demnach als physische Handlung angesehen werden. Dieser Ansatz lässt sich allerdings nicht direkt in Einklang bringen mit den Ausführungen Stanislawskis, denn hier gelten die gedanklichen Handlungen nicht als physische Handlungen. Die physischen Handlungen erlauben es dem Schauspieler, die Kunst des Erlebens zu verwirklichen. Zu unterscheiden ist in diesem Kontext zwischen der Proben- und der Aufführungsarbeit. Der Text wird während der Rollen- und Stückanalyse nicht mehr in zahllose Abschnitte – *beats* – aufgegliedert, sondern die grundlegenden Ereignisse der Rollen und des Stückes herausgearbeitet, die dann zu erfüllen sind.

3.3.3 *Methodische Weiterentwicklungen der Identifikation*

Die Rezeption des „Systems“ setzt bereits in seiner Entstehungsphase ein. Im MChT⁸⁸ beginnt aufgrund der unterschiedlichen Lehrtätigkeiten Stanislawskis, Wachtangows (1883–1922) und später auch Tschechows (1891–1955)⁸⁹ bereits früh eine Auseinandersetzung, die sich in den nachfolgenden Generationen fortsetzte.

„Asked by Stanislavski to enact a true dramatic situation as an exercise in emotion memory, Chekhov created his wistful presence at his father’s funeral. Overwhelmed by its detail and novel sense of truth, Stanislavski embraced Michael, thinking that this was yet another proof of the power of real affective memory for the actor. Unfortunately Stanislavski later found out that Chekhov’s ailing father was, in fact, still alive and Chekhov’s performance was based on a feverish anticipation of the event. Reprimanded once again, Chekhov was dropped from the class due ‘to an over-heated imagination’.“ (Gordon 1985, S. 13f)

Darüber hinaus fällt es Stanislavski auch persönlich nicht leicht, seine Ideen von Mitstreitern und Nachfolgern umgesetzt zu sehen. Er macht die legitime Unterrichtung seines Systems abhängig vom Erhalt einer Lizenz, über deren Erteilung er allein entscheidet - letztlich erteilt er zu seinen Lebzeiten keine einzige. In der Folge entstehen nach den ersten Erfolgen des MChT in Amerika konkurrierende Ansätze, die entweder auf den Aussagen Stanislawskis oder seiner Mitstreiter am MChT oder sogar eine Vermischung aus beiden basierten. Vor diesem Hintergrund mag es vermessen erscheinen, die in den folgenden Kapiteln vorgestellten Schauspiellehrmethoden gemeinsam auf ihren Nutzen für die Weiterentwicklung linguistischer Modelle zu diskutieren. Die Erfahrungen des Autors mit mehreren dieser Ausbildungsmethoden allerdings zeigen, dass sie sich eher ergänzen als ausschließen. Sie müssen grundlegend als verschiedene Aspekte eines sehr komplexen Systems

⁸⁸ Das Moskauer Künstlertheater (russisch: Moskovskij Chudoschestwennyj akademitscheskij teatr) wurde 1902 von Nemirowitsch-Dantschenko (1858–1943) und Stanislavski mit Hilfe finanzieller Unterstützung durch Aktionäre gegründet. Aufgrund seiner Ausrüstung mit allen technischen Raffinessen jener Zeit galt es lange als das modernste Europas. In der Folgezeit mussten viele finanzielle und kreative Höhen und Tiefen überwunden werden, bis in der Folge der Oktoberrevolution von 1917 das vollständige Ensemble zu einer Welttournee von 1922 bis 1924 aufbricht, um der politischen Situation zu entkommen.

⁸⁹ Michael Tschechow, Neffe Anton Tschechows (1860–1904), zählt zu den bedeutendsten Bühnenkünstlern des 20. Jahrhunderts. Anthony Quinn, Jack Palance, Gary Cooper, Patricia Neal, Gregory Peck, Clint Eastwood, Marilyn Monroe, Elia Kazan, Martin Ritt, Yul Brynner waren seine Schüler.

verstanden werden, deren Zusammensetzung von den Stärken und Schwächen des auszubildenden Schauspielers abhängig gemacht werden sollte.

Der Gedanke, ein geschlossenes System zur Ausbildung vorzulegen, folgt dem Ziel, den Schauspieler weg vom literarischen Erlebnis hin zum kreativen Urerlebnis zu führen. Vereinzelt wird dieser Ursprung als eine Stilmode jener Zeit angesehen und als synchrones Phänomen eingegrenzt. Dem gegenüber stehen Aussagen, die die globale, zeitlich unabhängige Gültigkeit einer solchen Schauspiellehrmethode anerkennen und ihr Gültigkeit für Theaterstücke jeder Form und jeder Epoche zusprechen. Inwiefern Stanislawskis Streben nach innerer und äußerer Wahrhaftigkeit und seine Postulierung der Bewusstheit des psychophysischen Zusammenhangs als oberstes Ziel aller Kunst, eine schöpferische Humanitas in den Ausführungen seiner Nachfolger zu schaffen, zu finden sind, wird in den folgenden Einzeldarstellungen diskutiert.

Richard Boleslavsky (1865–1937), Kollege Stanislawskis und Mitbegründer des Moskauer Künstler-Theaters, ist an der Entwicklung des theoretischen Grundgerüsts, das im Nachhinein als „Stanislawskis System“ bekannt wird, nachweislich beteiligt und hat selbst entscheidenden Einfluss auf die Verbreitung und Anerkennung der russischen Schauspieltheorie, u.a. durch seine Tätigkeit als Regisseur am 1923 gegründeten „American Laboratory Theatre“.⁹⁰ Schüler dieses Theaters sind u.a. Stella Adler, Lee Strasberg und Harold Clurman. Boleslavskys Hauptwerk, „Acting: the first six lessons“ (1933), ist analog Stanislawskis „An Actor Prepares“ (1936) aufgebaut und basiert auf einem Schülerin-Lehrer-Dialog, in dessen Fortgang sich die Schülerin zu einer erfolgreichen Schauspielerin entwickelt. Konsequenterweise findet man in Boleslavskys Werk nahezu alle frühen Ideen seines Mentors wieder. Allerdings finden die Entwicklungen der späten Schaffensperiode Stanislawskis keinen Eingang (vgl. Trobisch 1993, S. 22). Boleslavskys Darstellung ist sehr viel stringenter und anschaulicher als die seines Mentors.

„Sechs Kapitel in Boleslavskys Werk stehen insgesamt 33 des Verfahrens von Stanislawski gegenüber“ (Trobisch 1993, S. 22).

Trobisch sieht in diesem Unterschied die Grundlage für die schnellere Veröffentlichung und Rezeption von „Acting: the first six lessons“.⁹¹ Ganz im Sinne Stanislawskis verfolgt Boleslavsky dabei eine Dreiteilung der Ausbildung. Zuerst wird auf die körperlichen Fähigkeiten rekurriert, anschließend auf eine theoretische Ausbildung in Kunst- und Kulturgeschichte, um dann im dritten Teil das „training of the soul“ (Boleslavsky 1989, S. 28) in den Vordergrund zu rücken.⁹²

Boleslavsky beginnt den Unterricht mit der Ausbildung der Konzentration. Für ihn ist die Konzentration die Grundform aller Kräfte, die es ermöglicht, unser Denken und Wissen zu dirigieren (vgl. Boleslavsky 1989, S. 22). Er glaubt, der Darsteller müsse sich auch auf materiell nicht Fassbares konzentrieren können. Darunter fallen für ihn vor allem die imaginierten Gefühle. Der Darsteller soll

⁹⁰ Boleslavsky wanderte mit dem Kollegen des MChT 1922 in die USA aus.

⁹¹ Boleslavskys Buch erscheint 1933 und somit drei Jahre vor der amerikanischen Erstveröffentlichung von „An Actor Prepares“ von Stanislawski.

⁹² Auch Boleslavsky sieht das Schauspiel in erster Linie als ein zu erlernendes Handwerk an, für dessen Präliminarien er genaue Anweisungen an die Schauspielschülerin gibt (vgl. Boleslavsky 1982, S. 27). Darüber hinaus legt er großen Wert auf eine intellektuelle Ausbildung im Bereich Theater- und Dramengeschichte. Erst danach soll sich der Darsteller der Ausbildung seiner imaginären und emotionalen Bereiche widmen.

durch seine Konzentration in der Lage sein, die Emotionen des Publikums zu leiten. Deutlich wird bei diesen einleitenden Ausführungen, dass Boleslavsky sehr viel knapper in seinen Äußerungen ist, nicht Stanislawskis Tendenz zur Wiederholung übernommen hat und in der Folge der Unterricht seiner Schülerin schnell voranschreitet. In der zweiten Stunde widmet er sich der „Memory of Emotion“ (Boleslavsky 1989, S. 31), die u.a. großen Einfluss auf Lee Strasbergs späteres Werk hat, indem die Frage, wie eine gefundene Emotion bei einer Vorstellung Abend für Abend wieder abgerufen werden kann, zentrale Bedeutung hat. Die Fähigkeit zur Konzentration auf die Emotion und die Unabhängigkeit von möglichen Störungen außerhalb der Bühnensituation liegt nach Boleslavsky in der gründlichen Vorbereitung.

„The emphasis is on the preparation being done towards the moment leading up to the event itself and then allowing the emotion to flow. This would seem to make more sense than trying to recreate the moment of hearing the news of a friend’s death as a single moment in a scene. If the re-creation of the event is prepared for, the evidence of feeling becomes evident and that moment has a greater longevity. However, if the preparation has to be taking place during the performance, it must surely take the actor away from the play. This being so, it must certainly remove the actor from the sphere of concentration on the stage. Just as the ‘emotion memory’ theory seems to evolve into a more tangible and attainable target, it appears to move further away.“ (Lester 2001, S. 5)

Das emotionale Gedächtnis dient hier nicht ausschließlich der Erinnerung eigener Erfahrungen, sondern bezieht sich auch auf die individuellen sinnlichen Wahrnehmungen im Allgemeinen, die als Stimulus in der dramatischen Wirklichkeit dienen können.

„Through your will power and knowledge of your craft you have organised it and re-created it. It is now in your hands. Use it if your artistic sense tells you that it is relative to your problem and creates a would-be life.“ (Boleslavsky 1989, S. 45)

Boleslavsky hebt nur sehr bedingt auf die Wichtigkeit der Imagination ab. Einzig die Nutzbarmachung von Träumen dient ihm zufolge der darstellerischen Arbeit (vgl. Boleslavsky 1989, S. 39). In Abgrenzung zu Stanislawski verdeutlicht Boleslavsky in diesem Zusammenhang, dass der Rückgriff auf die *emotional memory* nicht obligatorisch, sondern als ein probates Mittel unter anderen, alternativen Methoden zu verstehen ist. Diese Alternativen, die allesamt dem Ziel, den Kriterien, die der Autor für die Rollenfigur und die situativen Umstände vorgibt, unterzuordnen sind, werden in der Auseinandersetzung mit der Charakterisierung näher bestimmt.

„The actor creates the whole length of a human soul’s life on the stage every time he creates a part. This human soul must be visible in all aspects, physical, mental and emotional. Besides, it must be unique. It must be *the soul*. The same soul the author thought of, the one the director explained to you, the one you brought to the surface from the depths of your being. No other but that one. And the character who owns this created soul on the stage is unique and different from all the rest. It is Hamlet and nobody else. It is Ophelia and nobody else ... We are all human, we have the same number of arms and legs and our noses are placed respectively in the same positions. Yet, as there are no two oak leaves alike, there are not two human beings alike. And when the actor creates a human soul in the form of a character, he must follow the same wise rule of Nature and make that soul unique and individual.“ (Boleslavsky 1983, S. 85)

Auch Boleslavsky will mit Hilfe psychotechnischer Methoden das Unterbewusste urbar machen. Der größte Stimulus dazu geht dabei von Übungen und Situationen aus, die exakte

Beobachtungen implizieren und so im weiteren Verlauf auch nicht Materielles zum Gegenstand der Konzentration machen.

„You substitute creation for the real thing. The creation must be real, but that is the only reality that should be there.“ (Boleslavsky 1989, S. 45)

Die Distanzierung zu und die Beleihung von Stanislawskis Aussage, alles Empfinden müsse aus dem persönlichen Vorrat des Darstellers kommen, werden in diesem Zusammenhang in ihrer Zwiespältigkeit sehr deutlich.

„Never lose yourself on the stage. Always act in your own person, as an artist. You can never get away from yourself. The moment you lose yourself on the stage marks the departure from truly living your part and the beginning of exaggerated false acting.“ (Lester 2001, S. 5)

Während Stanislawskis Übungen sich mehr auf das Ergebnis als auf den Prozess an sich konzentrieren, ist es Boleslavskys Vermächtnis, sich auf den Vorgang und die Prozesshaftigkeit der Arbeit zu konzentrieren. Dieser Vorgang impliziert für ihn eine noch viel genauere Wahl an Darstellungsmitteln.

Im dritten Kapitel „Dramatic Action“ (Boleslavsky 1989, S. 55) hingegen zeigt sich die Nähe der beiden Theatertheoretiker, da ihre Ausführungen nahezu identisch erscheinen. Der Motivation der Handlungen dient bei Boleslavsky das Gedächtnis der Handlungen, analog dem Gedächtnis der Gefühle, das bei den Probenarbeiten aktiviert wird.

„Rehearsals serve the purpose. You repeat the action a few times and you remember it. Actions are very easy to remember – easier than words.“ (Boleslavsky 1989, S. 69)

Aufschlussreich ist in diesem Kontext die sowohl bei Stanislawski als auch bei Boleslavsky fehlende Herausstellung der Wichtigkeit von Improvisation zur Findung der Figurenhandlungen. Diese Tatsache steht im Gegensatz zu den Lehrprogrammen ihrer amerikanischen Nachfolger, die einen großen Schwerpunkt bei der Rollenanalyse darauf legen. Boleslavsky allerdings setzt die Arbeit an der Rolle in seinem vierten Kapitel „Characterization“ (Boleslavsky 1989, S. 73) erst im Anschluss an die Beherrschung des Gedächtnisses der Gefühle und nach der Bestimmung und Erprobung der Handlungseinheiten an. Er geht sogar davon aus, dass die Charakterisierung erst an den letzten zwei oder drei Tagen der Probenarbeiten durchgeführt werden soll, um deren menschliche Seele sichtbar zu machen und die Einzigartigkeit darzustellen. Gefunden wird diese Charakterisierung durch umfassende Rollenanalyse und intensives Üben. Wie Stanislawski legt auch er großen Wert darauf, all dies zu kontrollieren und willensbedingt abzulegen, sodass eine starke Trennung zwischen Rollenleben in der dramatischen Wirklichkeit und sozialer Person der Darstellers in der realen Wirklichkeit vorgenommen werden kann. Boleslavsky geht davon aus, dass der Schauspieler bei seiner Rollenanalyse nicht nur den Gedanken und Motivationsgang der Rollenfigur untersuchen muss, sondern die Aussagen im dramatischen Text als auch vom Autor herrührend verstehen sollte. Somit muss er den Autor ebenso sehr analysieren, denn in ihm seien die Gedanken seiner Rollenfiguren zu finden.

„If you will try acting Juliet’s part in a way which characterizes her mind as a fourteen year old mind, you’ll be lost. If you try to make her older you’ll ruin

Shakespeare's theatrical conception which is that of a genius. If you try to explain it by the early maturity of Italian women, by the wisdom of the Italian Renaissance, and so forth, you will be all tangled up in archaeology and history, and your inspiration will be gone. All you have to do is to grasp the characterization of Shakespeare's mind and follow it.“ (Boleslavsky 1989, S. 90f)

Die fünfte Stunde, und damit der fünfte Abschnitt des Unterrichts, setzt sich mit der Observation auseinander. Boleslavsky stellt heraus, wie wichtig die Beobachtung von Menschen und Situationen des Alltagslebens als Teil der Ausbildung ist (vgl. Boleslavsky 1989, S. 107f).

„It helps a student of the theatre to notice everything unusual and out of the ordinary in every-day life. It builds his memory, his storage memory, with all visible manifestations of the human spirit. It makes him sensitive to sincerity and muscular memory, and facilitates his adjustment to any business he may be required to do in a part.“ (Boleslavsky 1989, S. 107)

Im abschließenden sechsten Kapitel setzen sich Boleslavsky und seine Schülerin mit dem Rhythmus⁹³ auseinander, der für die dramatische Handlung grundlegend ist. Ausgehend von der Prämisse „[n]o action without conflict“ (Boleslavsky 1989, S. 118) unterscheidet Boleslavsky zwischen dem inhaltlichen *Was*, „Mr. What“ (Boleslavsky 1989, S. 124), und dem formalen *Wie* – „but it is only when Mr. How appears on the stage that things begin to happen“ (Boleslavsky 1989, S. 124) – des dramatischen Inhalts resp. Konflikts.

„The orderly, measurable changes of all the different elements comprised in a work of art – provided that all those changes progressively stimulate the attention of the spectator and lead invariably to the final aim of the artist.“ (Boleslavsky 1989, S. 124)

Ein stark ausgeprägtes Rhythmusgefühl führt zu großer Spontaneität in der Reaktion und somit zu wirklichen⁹⁴ Reaktionen. Somit ist die Beherrschung von Rhythmus auf der einen Seite eine handwerkliche Grundvoraussetzung für den Umgang mit dem theatralischen Text, auf der anderen Seite ein Mittel zur Verwirklichung theatralischen Handelns. Dementsprechend nimmt Boleslavsky zwei grundlegende Ebenen von Rhythmus an.

„[The] first level of Rhythm – consciousness. The second level arrives when outside forces impose their Rhythm on you.“ (Boleslavsky 1989, S. 131)

Die dritte Ebene führt die beiden vorhergehenden zusammen, „when you command and create your own Rhythm and that of other“ (Boleslavsky 1989, S. 131). Diese Ausführungen beenden Boleslavskys „First six lessons“. Da er die „Second six lessons“ nie veröffentlicht hat, muss sein Ansatz zu einer Systematik der Schauspiellehre als unvollendet betrachtet werden. Vor diesem Hintergrund muss das vorliegende Werk als eine Form der Grundausbildung angesehen werden, die weniger der wissenschaftlichen Ausrichtung Stanislawskis folgt, sondern eher als praxisnahe Anleitung auf Basis Stanislawskischen Denkens den Schauspieler in einzelnen Schritten zu einer umfassenden Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text befähigt und ihn für die Aufführungen vorbereitet.

⁹³ „In the theatre the mechanical word 'Tempo' is substituted, but it has nothing to do with rhythm.“ (Boleslavsky 1983, S. 124)

⁹⁴ Boleslavsky spricht in diesem Zusammenhang von „truthfully“ (Boleslavsky 1983, S. 128).

Auch Michael Tschechow gehört zu den Ensemblemitgliedern des MChT, die die Reise von Moskau nach New York antreten, als die Zensur die Theaterarbeit im revoltierenden Russland verbietet. Doch der Vorzeigeschüler⁹⁵ Stanislawskis nimmt in seinen Notizen seine ganz eigene Version der Methode mit in die Vereinigten Staaten. Ebenso wie Boleslavsky ist Tschechow sehr von den Ideen Stanislawskis beeinflusst und so verwundert es nicht, wenn die grundlegende Frage in der Einleitung zu seinem Hauptwerk „Lessons for the Professional Actor“ ganz in dessen Lehrtradition steht.

„First of all, let us ask why is a method needed in the theatre? The profession lacks a technique.“ (Checkov 1979, S. 23)

1941, fünf Jahre nach der Veröffentlichung von Stanislawskis „An Actor Prepares“ in den USA, ist dies noch immer eine relevante Feststellung. Setzt man diese Aussage in Relation zum damaligen Status quo der Schauspielerei, verwundert sie allerdings wenig. Die Vereinigten Staaten sind gänzlich unberührt von den naturalistischen Entwicklungen in Europa und haben dem methodischen Denken der Russen nichts entgegenzusetzen. Auch Tschechow folgt in weiten Teilen Stanislawskis Ansatz, grenzt sich aber in Bezug auf das emotionale Gedächtnis sehr stark ab.

„The proximity of Chekhov to Stanislavski provides an interesting juxtaposition. In fact there is a healthy distance between the two, and Chekhov’s difference in approach is very evident. Both begin their work with relaxation. Nevertheless, Chekhov proposes that everything be done with a ‘feeling of ease’.“ (Lester 2001, S. 6)

Basierend auf dieser Grundlage entwickelt Tschechow eine von Stanislawski weitgehend unabhängige Methode, die er selbst allerdings als Weiterentwicklung jener und darüber hinaus als die „kürzestmögliche Art und Weise, sich die notwendigen Grundlagen schauspielerischen Schaffens anzueignen“ (Trobisch 1993, S. 32) definiert. Wie seine Kollegen wendet auch er sich in seinen Präliminarien der Wichtigkeit der Konzentration zu. Für ihn ist in der daraus resultierenden Intensität darstellerischen Schaffens darüber hinaus aber auch der Effekt des Schauspiels auf die Zuschauer von großer Bedeutung – ein Aspekt, der zuvor überhaupt keine Beachtung fand.

„The purpose of concentration seems to be going out of oneself, but actually it is going into oneself so deeply that you will find all your abilities trembling and willing to obey. Concentration alone is opening the door of your own creative ability. You can direct this the way you want, but it may happen that it will be the way to your own creative ability.“ (Checkov 1979, S. 42)

Die Fähigkeit zur Konzentration führt dabei direkt zur „Moment to Moment“-⁹⁶Fähigkeit und der Fähigkeit, mit den anderen Schauspielern auf der Bühne zu koexistieren. Hier kommt also die Befähigung zur Kommunikation aus ebendieser Konzentration. Von hier aus entfernt sich Tschechow von Stanislawski und arbeitet verstärkt im psychologischen Bereich. Nach dem ersten Lesen des

⁹⁵ Stanislawski bringt seine Bewunderung für das Schauspielertalent Michael Tschechow zum Ausdruck, als er einen Schüler darauf hinweist, ihn in der Aufführung eines Einakters seines Onkels anzuschauen (vgl. Lewis 1958, S. 54).

⁹⁶ Es handelt sich dabei um eine Übung, mit deren Hilfe die Erlebnisse der Rollenfigur nacheinander durch Impulse erlebt werden, um so der Antizipation in der Darstellung der Einzelhandlungen entgegenzuwirken, die durch die Kenntnis der gesamten Handlung natürlich gefördert wird (vgl. Manderino 1985, S. 20).

Stückes kommt der erste vorbereitende Teil, nämlich nach der Atmosphäre des Stückes zu schauen. Die Atmosphäre, die hier gemeint ist, umfasst das, was zwischen den Rollenfiguren und durch sie entsteht, wie z.B. die Atmosphäre des Wartens (vgl. Tschechow 1985, S. 38). Nach dieser Erläuterung wendet sich Tschechow nicht wie Stanislawski und Boleslavsky der Ausbildung des emotionalen Gedächtnisses zu, sondern den Zentren der Imagination. Er führt mehrere Übungen an, um die Imagination des Darstellers auszubilden und zu verstärken, denn auch für ihn gilt, dass „if one is to live truthfully under imagined circumstances, then a developed imagination is pivotal to performance“ (Lester 2001, S. 7).⁹⁷ Hier wird deutlich, welche Gefahr Tschechow in dieser *emotion memory* sieht. Die zu persönliche Erinnerung kann nicht nur traumatische Effekte auslösen, sie führt darüber hinaus weg von der angestrebten Wahrheit auf der Bühne. Er verlegt den Fokus daher folgerichtig auf weniger persönliche aber ebenso intensive emotionale Erfahrungen in Bezug auf C.G. Jungs Archetypenlehre. Darüber hinaus führt er die *psychological gesture* ein, die bei seinen Vorläufern nicht zu finden ist.

„Take a certain gesture, such as “to grasp”. Do it physically. Now do it only inwardly, remaining physically unmoved. As soon as we have developed this gesture, it becomes a certain ‘psychology’, and that is what we want. The more you will do these gestures, the more you will see that they suggest a certain kind of acting. They call up feelings and emotions and will impulses.“ (Checkov 1979, S. 133)

Diese Vorbereitungen führen zu einem kontrollierten, schnellen Abruf von Handlungsmotivationen seitens des Darstellers. Die entstehende Verknüpfung von Sprachhandlung und *psychologischer Geste* (vgl. Checkov 1992, S. S. 69f) beschleunigt die Abrufbarkeit von Handlungsmotivationen und dient folglich der Vereinfachung des Übergangs in die dramatische Wirklichkeit. Tschechows Werk zeigt nicht nur in dieser Hinsicht die Erweiterung und deutliche Trennung vom System Stanislawskis. In seinen Ausführungen lässt Tschechow den Komplex des *emotionalen Gedächtnisses* aus. Die Einbindung von persönlichem biographischem Material der Darsteller in dessen Rollenarbeit zählt für ihn nicht zur schauspielerischen Ausbildung. Gegensätzlich zu den Ausführungen Stanislawskis fokussiert er die Hervorbringung schöpferischer Gefühle auf die Kraft der Imagination resp. der Phantasie (vgl. Trobisch 1982, S. 39). Auch die Schulung der Konzentration thematisiert er nicht eo ipso, sondern ordnet sie den Übungen zur Entwicklung der Imagination unter. Tschechow sieht die Aufgabe der Konzentration einzig darin, die Willenskraft zur Imagination zu erzeugen. Die Imagination selbst ist für Tschechow ein passiver Vorgang, der erst anschließend zur aktiven Verkörperung anregen soll. Die Passivität besteht in der Hingabe an eigene Erinnerungen, die er als Geschöpfe der Imagination (vgl. Tschechow 1992, S. 31) bezeichnet. Er stellt klar heraus, dass es keine Frage bzgl. des dramatischen Textes und der Rollenfigur gibt, die der Schauspieler nicht mit Hilfe dieser Visionen beantworten könnte. Bei der Konkretisierung der eigenen Erinnerungen auf ein darstellerisches Problem hin werden mit Hilfe von Fragen die Eigenschaften der Figuren herausgearbeitet. Bei seinen Ausführungen zur Stärkung der Imaginationskraft legt Tschechow großen Wert auf die oftmalige Wiederholung der Imaginationsinhalte, um so eine größere Intensität der Phantasiebilder und eine größere Sicherheit bei deren Abruf zu gewährleisten. Die Improvisation bildet für die von ihm vorgeschlagenen Wiederholungsübungen die Grundlage.

⁹⁷ Dieser Unterschied zu Stanislawskis eigenen Ausführungen hat schon zu Zeiten der Zusammenarbeit beider zu Auseinandersetzungen und sogar zu Klassenverweisen geführt.

„Für den Schauspieler, dessen Instrument ja der eigene Körper ist, bedeutet Kunstschaffen freie Improvisation im Rahmen der dichterischen Vorlagen.“ (Tschechow 1992, S. 41)

Wenn an dieser Stelle die Wichtigkeit der Improvisation als Teil des Rollenfindungsprozesses herausgestellt wird, soll der Darsteller allerdings im Weiteren nicht frei im Erfinden und Hinzufügen neuer Handlungen der Rollenfigur sein, um eine Vermischung von Darstellerpsyche und Rollenfigur zu vermeiden.⁹⁸ Dementsprechend genau sind die Anweisungen in seiner Lehrmethode, in der er von Einzelimprovisationen ausgehend die Sensibilität für partnerschaftliche Improvisationen als grundlegend vermittelt. In diesem Kontext definiert er auch die Sinnggebung der körperlichen Ausbildung anders als seine Lehrkollegen. Tschechow verweist auf seine psychophysischen Übungen als eigentlich relevant für die schauspielerische Ausbildung, da durch diese der Körper des Darstellers „neu geschaffen“ (Tschechow 1992, S. 18) würde. Als Konsequenz dieser Grundübungen wird die Charakterisierung einer Rolle bei Tschechow auf mehreren Ebenen vorgenommen. In erster Instanz muss der Darsteller die Unterschiede zwischen sich und der Rollenfigur definieren, um so vom Bedürfnis des Selbstporträts Abstand zu gewinnen. Im weiteren Verlauf entwickelt der Darsteller im Spannungsfeld zwischen Intellekt und Emotion eine Figur, die ihn ersetzt, so wie die dramatische die reale Wirklichkeit ersetzt. Abschließend kommt die Arbeit mit Energiezentren hinzu. Jedes Lebewesen, ob Mensch oder Tier, hat Energiezentren, von denen die motorische und die psychologische Motivation gesteuert werden. Diese gilt es für die Rollenfigur zu finden und auf den eigenen Körper zu übertragen.

Auch wenn Tschechow in seinen Ausführungen auf die psychologischen Erkenntnisse seiner Zeit rekurriert, unterscheidet sich sein Umgang mit der Psychotechnik weitgehend von Stanislawski und Boleslavsky. Zum einen wendet er sich vom emotionalen Gedächtnis ab und spricht der Schauspielerei per se Irrealität als *Conditio sine qua non* zu. Sein Umgang mit psychologischen Ansätzen gliedert sich daher in zwei Aspekte. Einerseits bedient er sich der *Psychologischen Geste*. Sie ist die mit seelischem Inhalt angereicherte mechanische Bewegung und bietet schon bei der Rollenanalyse die Möglichkeit, bereits nach der ersten Lektüre des dramatischen Textes weg vom analysierenden Theoretischen hin zum Nachempfinden der Rollenfigur zu gelangen. Dieser Weg der Rollenerarbeitung führt für Tschechow zum zweiten Aspekt, zur schöpferischen Individualität.

„Trotzdem dieser Charakter nur ein illusionäres Wesen ist, besitzt er selbständiges Eigenleben und hat ein eigenes ‚Ich‘.“ (Tschechow 1992, S. 82)

Andererseits grenzt sich Tschechows Methode von den vorgenannten Ausbildungsmodellen insofern ab, als Tschechow in seinen Ausführungen zur Rollenanalyse und zur Handlungsstrukturierung des dramatischen Textes sehr ungenau ist. Daher kann an dieser Stelle weder ein Vergleich zu Stanislawski und Boleslavsky angestrebt noch eine umfassende Implementierung in die vorliegende Forschungsarbeit umgesetzt werden. Wichtig ist allerdings herauszustellen, dass besonders Tschechow an der Entwicklung einer praktikablen Lösung der *Verkörperungs*problematik durch eine praxisgerechte Annäherung des Schauspielers an die rollenpsychologischen Prozesse liegt.

⁹⁸ Das in der Schauspielkunst als „ad libbing“ bezeichnete Hinzufügen von Dialog- und Handlungssequenzen während der Proben ist eine gängige Methode, um die Brücke zwischen Darsteller und Rollenfigur schneller und direkter schlagen zu können und von der realen in die dramatische Wirklichkeit zu springen.

Nach der Aufarbeitung der Tradition naturalistischer Schauspielmethodik steht nun der für die mimetischen Aspekte der vorliegenden Arbeit zentrale Aspekt der Weiterentwicklung und Explizierung dieser Arbeitsform zu einem integrativen Paradigma, in dem tradierte und neue Erkenntnisse der Darstellungskunst urbar gemacht werden.

3.4 Das integrative Handlungsverständnis als zentraler Aspekt mimetischer Kunst

Abweichend von den eher theoretisch ausgerichteten, kataloghaften Weiterführungen von Strasberg (1988) und Adler (1990) legt die vorliegende Arbeit den Fokus auf praxisgerechte Umsetzungen der naturalistischen Schauspielmethodik, die einen erheblich stringenteren Zugang zur Thematik ermöglichen.⁹⁹ Uta Hagen (*1919) ist eine mittelbare Vertreterin der russischen Methodik. Sie war Schülerin von Harold Clurman, der seinerseits von Boleslavsky unterrichtet wurde. In den von ihrem Mann, Herbert Berghof, mitgegründeten HB Studios, einer Schauspielschule in New York unweit des von Less Strasberg mitbegründeten Actor's Studio, lehrt sie ihre spezifische Fortentwicklung des russischen Systems. In ihrem Buch „Respect for Acting“ (1973) beschreibt sie in unmittelbarer Ansprache des Rezipienten die von ihr propagierte tripartitionelle Lehre anhand von Beispielen aus der Theaterpraxis und stellt diesen eigene Erfahrungen gegenüber. Der Grund für die Einbeziehung ihrer Lehre im Rahmen der vorliegenden Arbeit liegt in der Tatsache begründet, dass sie die Intergration von Person und Figur ins Zentrum der mimetischen Arbeit stellt. Bei Hagen soll der Umgang mit der Rolle, die Identität des Darstellers im Gegen- und Zusammenspiel mit der Figur, sowie die wesensgemäße Auseinandersetzung mit „Objekten“ (Hagen 1973, S. 48ff) vertieft und dadurch der Sprung von der realen in die dramatische Wirklichkeit erleichtert und greifbar gemacht werden. Trotz ihrer Verwurzelung in der mimetischen Tradition, greift Hagens Ansatz vermehrt auf eigene Ausarbeitungen und persönliche Erfahrungen mimetischer Arbeitsweisen zurück und entfernt sich so von der russischen Tradition. Gerade in der Emanzipation von der russischen Tradition und der Abkehr von der bei Adler und Strasberg zu findenden Dichotomie von Gefühl und Ratio liegt der Kern der Hagenschen Methodik, der auf einen integralen, weil darstellerische und figurenspezifische Aspekte der Darstellung verbindenden Ansatz zum Weltensprung hinausläuft. Dieser Ausgangspunkt des Integralen Herangehens ist zentral für das in der vorliegenden Arbeit vorgestellte integrative Konzept zum Umgang mit der Gerichtetheit sprachlicher Äußerungen in möglichen Welten und wird in den folgenden Kapiteln eingehender betrachtet. Das Konzept Hagens wird in drei Teile gegliedert: „The Actor“ (Hagen 1973, S. 3), „The Object Exercises“ (Hagen 1973, S. 81) und „The Play and the Role“ (Hagen 1973, S. 145). Diese Gliederung wird im Folgenden beibehalten und deren Relevanz für die mimetische Arbeitsweise herausgestellt.

⁹⁹ So wird auch die Auseinandersetzung um die legitime Nachfolge der stanislawskischen Lehre und die damit einhergehenden Vorwürfe um die *korrekte* Fortführung der originären Didaktik ausgeklammert (vgl. Hornby 1995, S. 5f), die für die vorliegende Arbeit nicht zentral ist.

3.4.1 *Der Weltensprung als integratives Konzept*

Hagen erschließt den Problembereich darstellerischer Arbeit mittels der Unterscheidung zwischen repräsentationalen und präsentationalem Darstellen, dem „internal acting“ (Hagen 1973, S. 13).

„The Representational actor deliberately chooses to imitate or illustrate the character’s behaviour. The Presentational actor attempts to reveal human behaviour through a use of himself, through an understanding of himself and consequently an understanding of the character he is portraying. The Representational actor finds a form based on an objective result for the character, which he then carefully watches as he executes it. The Presentational actor trusts that a form will result for the character and the discovery of his character’s actions, and works on stage for a moment-to-moment subjective experience.“ (Hagen 1973, S. 12)

Dieser Ansatz geht über die bisherige Gegenüberstellung von Ratio und Emotio insofern hinaus, als Hagen sich in Form einer dialektischen Synthese für eine Verbindung beider ausspricht, zugleich aber feststellt, dass die „illustration of a character’s behaviour at the cost of removing one’s own psyche, no matter how brilliant the performance that results, creates an alienation between audience and actor“ (Hagen 1973, S. 12). Um eben dieses zu verhindern strebt sie eine klare Differenzierung zwischen dem, was den Darsteller ausmacht – „who *you* are“ (Hagen 1973, S. 22) – und dem, was die Figur ausmacht, an. Sie verdeutlicht die Wichtigkeit dieser Sichtweise im Rekurs auf die Figur *Horatio* aus Shakespeares *Hamlet*. Kritikpunkt ihrer Ausführungen ist, dass Darsteller in der Regel ein „ready-made image based in other Horatios you have seen“ (Hagen 1973, S. 23) aufrufen würden, aber die Figur in ihrer Alltäglichkeit, in dem, was sie von einem Klischee zu einer vollständigen, dem Menschen nachempfundenen Figur in einer eigenständigen fiktiven Welt macht, nicht erfassen würde.

„But if we accept that the reality of these characters is not arrived at through the memory of other performances or thorough cliché generalities [...] we must also accept the converse, that realities often relied on by the supposedly “modern” actor, such as Brooklyn speech, head scratching [...] will not bring about Horatio [...].“ (Hagen 1973, S. 23)

Hagens Unterscheidung zielt in Vermeidung solcher Arbeitsweisen daher auf die Erarbeitung des „inner image of myself“ (Hagen 1973, S. 24), das gänzlich von der individuellen Vorstellung von der äußeren Erscheinung abhängt und sich eben erst in zweiter Linie mit dem „outer image“ (Hagen 1973, S. 24), der tatsächlichen Äußerlichkeit auseinandersetzt.

„Your own identity and self-knowledge are the main sources for any character you may play.“ (Hagen 1973, S. 29)

Auf Basis dieser Herangehensweise vermeidet der Darsteller „to put on a mask“ (Hagen 1973, S. 27) mit Hilfe einer umfassenden Identifikation, die, anders als bei Stanislawski, auf dem individuellen Repertoire und der Erhaltung der Phantasiefähigkeit (vgl. Hagen 1973, S. 31) des jeweiligen Darstellers aufbaut. In diesem festen Rahmen soll eine Form der *Substitution*, angelehnt an

das *Magische Wenn*¹⁰⁰, den Weltensprung vereinfachen und zugleich intensivieren, indem die Ergebnisse der Eruiierung des Selbst in die Findung rollen- und figurespezifischer Identifikationsmuster eingehen.

„Once we are on the track of self-discovery in terms of an enlargement of our sense of identity, and we now try to apply this knowledge to an identification with the character in the play, we must make this transference, this finding of the character within ourselves, through continuing and overlapping series of substitutions from our own experiences and remembrances, through the use of imaginative extension of realities, and put hem in the place of fiction of the play.“ (Hagen 1973, S. 34)

Diese Form der Substitution greift in besonderen Fällen auf zwei Arten von situativen Bedingungen zu. Einerseits empfiehlt Hagen die Nutzung dieser Methodik, wenn das im dramatischen Text bestehende Material den Darsteller nicht per se zu einem intuitiven Weltensprung anleitet und er nach einem weiteren Auslöser für den benötigten Handlungsimpuls suchen muss. Andererseits ist die Substitution auch in einem sehr viel weiteren Verständnishorizont zu sehen, nämlich als Medium für den Weltensprung an sich, „to make me believe in the time, the place, what surrounds me, the conditioning forces, my new character and my friendship to the other characters“ (Hagen 1973, S. 35). Hier greift die Substitution als kontigente Konstante in die Komplexität mimetischen Schaffens ein und ermöglicht eine sogenannte „moment-to-moment“ (Hagen 1973, S. 35) Darstellung, in der der Impuls für die folgende Handlung nicht aus dem schauspielerseitigen theaterweltlichen Wissen um die Handlungsstruktur des Dramas, sondern aus der durch die Substitution entstammenden Handlungsmotivation in der fiktiven Welt der Figur entspringt. Die Herausarbeitung von Substitutionen ist dabei ein spezifischer, individueller Vorgang, der, gerade weil er so nah an den Handlungsimpulsen der Person liegt, wenig von Aussen gesteuert werden kann. Dementsprechend sind Findungsschwierigkeiten im Spannungsfeld zwischen Darsteller und fiktiver Figur zu verorten, wenn der Darsteller zu sehr auf die Illokutionen des dramatischen Dialogs und nicht auf die diesem inhärenten Sprecherimplikaturen abhebt.¹⁰¹

„Many actors take the outer event and the outer words at face value. For example, the character says, “I hate you” under circumstances where he is actually crying out for attention from someone he loves. But the actor only works for the hate.“ (Hagen 1973, S. 39)

Diese differenzierte Auseinandersetzung mit den sprachlichen Äußerungen der Figur basiert auf der Auseinandersetzung mit der psychologischen Disposition der Figur. Obwohl dieser Zugang dem Stanislwaskischen sehr nahe zu stehen scheint, vertieft sich Hagen im Weiteren nicht in der von Stanislwaskis Frühwerk bekannten Intensität in psychologische Verfahren, sondern geht

¹⁰⁰ Vgl. Stanislwaski 2002a, S. 57, bei dem das *Magische Wenn* eine zentrale Rolle spielt. Hagen nimmt zwar mit ihren Ausführungen indirekt Bezug auf die Transferenz dieses Stanislwaskischen Moduls, ist aber weit entfernt von der Eatblierung eines für die Darstellung zentralen transponierenden Als-Ob, wie es bei Stanislwaski zu finden ist. Wie sehr sich Hagen mit ihrem schauspielerischen Konzept aber von den russischen Vorgängern entfernt hat, wird auch deutlich in ihren Aussagen zur physischen und stimmlichen Entwicklung des Schauspielers. Sie sieht den Darsteller in der Pflicht, seine physischen Fähigkeiten eigenständig zu entwickeln bzw. zu verbessern, und definiert die handwerkliche Schulung als nicht in den Bereich der Schauspielmethode gehörig, sondern als unbedingte Grundvoraussetzung jener.

¹⁰¹ Zu der mit der hier implizierten Verbindung von Sprechakttheorie und Gricescher Implikatur unterstellte Nähe beider Ansätze vgl. Rolf (1994), S. 193–254, Ulkan (1997), S. 22–42, sowie Vanderveken (1991).

verallgemeinernd davon aus, dass in allen Menschen ein ausreichender Katalog an Emotionen zur Verfügung steht, die mit Hilfe einiger Übungen leicht abrufbar und kontrollierbar sind (vgl. Hagen 1973, S. 180f). Mit dieser Definition distanziert sich Hagen weitgehend von der Psychotechnik Stanislawskis und wendet sich demzufolge, auch im Gegensatz zu Strasberg, nur indirekt dem emotionalen Gedächtnis des Darstellers zu. Nur wenn eine Substitution nicht ausreicht, soll der Darsteller auf die „emotional memory“ (Hagen 1973, S. 46) zurückgreifen, um mit Hilfe einer solchen, emotional gefärbten, Substitution Handlungsimpulse für „that big burst of tears, the shriek of terror, the fit of laughter“ (Hagen 1973, S. 46) zu kreieren. Die dieser Methodik inhärente Herausforderung ist, die der fiktiven Figur entsprechende emotionale Substitution zu finden und diese nach dem Weltensprung als Figur im Verhaltensreperoire zur Verfügung zu haben. In der Tat suchen ungeübte Darsteller in einem solchen Zusammenhang zunächst nach realweltlichen Auslösern für derartige emotionale Handlungsimpulse, z.B. denken sie an traurige Dinge, um in eine entsprechende, generell traurige Stimmung zu gelangen „and then pray to God that somehow he [the actor] will be catapulted into an appropriate emotional response somewhere along the way“ (Hagen 1973, S. 47). Hagens Formulierung weist bereits auf die Fehlerhaftigkeit eines solchen Vorgehens hin. Sie bevorzugt in ihrem Konzept ein auslösendes Objekt, „indirect object“ (Hagen 1973, S. 48) oder „release object“ (Hagen 1973, S. 48), das die Reaktion im Darsteller auslöst. In diesem Umfeld können dann auch einfache Handlungsweisen als Auslöser emotionaler Handlungsmotivationen gelten. Die inneren Objekte (Hagen 1973, S. 67) dienen in diesem Kontext dem Konzentrationsfokus, indem sie die Aufmerksamkeit des Darstellers in der Verkörperung der Figur auf sich ziehen – denn grundsätzlich steht die Konzentration auch immer im Spannungsfeld der Nervosität, die auf diese Weise ausgeschlossen werden kann, weil die realweltliche Bewusstheit, die für die Nervosität des Darstellers in erster Linie ausschlaggebend ist, die Basis entzogen wird. Hagen argumentiert, diese durch die Konzentration zu bekämpfen, da ein konzentrierter Mensch nur dann nervös ist, wenn er sich auf die Nervosität konzentriert. Dementsprechend dienen die inneren Objekte zweierlei: der Konzentration und als Ersatz des Arbeitens mit dem emotionalen Gedächtnis.

„The simple act of banging my fist on the table can bring about a feeling of rage. A logical reason or motivation for doing so can load the action for me. Motivated pleading with someone for forgiveness, and sending a verbal or physical action of begging, stroking or clutching may produce a waterfall of tears.“ (Hagen 1973, S. 50)

Ferner verweist sie zurecht darauf, dass jegliche Form von Handlungen, ob sprachlich oder physisch, Auslöser für emotionale Handlungsimpulse sein können, mithin die oben geschilderte Erzeugung dieser nur ein Hilfsmittel in den Momenten ist, um den Weltensprung in den ersten rollenvorbereitenden Annäherungen an die fiktive Welt zu vereinfachen und daher die *emotional memory* keineswegs als *conditio sine qua non* angesehen werden muss. Ähnlich argumentiert sie in Bezug auf sensorische Aspekte des Weltensprungs, die in der Re-sensibilisierung auf die Erarbeitung von „psychological facts to help us avoid the violation of the physical truth“ (Hagen 1973, S. 52) abzielen.

„Sometimes, by a mere incorrect bodily adjustment we can shatter our faith in a whole sequence of our stage existence.“ (Hagen 1973, S. 52)

Auch das Gedächtnis des Körpers wird Weise trainiert, um der bloßen physischen Nachahmung (vgl. Klemm 1984) einer äußeren Handlung durch die Urbarmachung der intuitiven

Sensorik und Motorik entgegenzuwirken. Das Imaginieren zurückliegender physischer und psychischer Erlebnisse der realen Wirklichkeit bestimmt auch hier den Stimulus. Fundamental für die in diesem Kontext geforderte Auseinandersetzung des Darstellers mit sich selbst ist die Phantasie, die der Schauspieler benötigt, um zuerst die innere und dann die äußere Handlung hervorzurufen. Voraussetzungen für den Umgang mit den Inhalten der Phantasie sind die Abkehr von der Allgemeinheit der Eindrücke und die Hinwendung zu spezifischen Gegebenheiten. Dementsprechend gilt für die Erarbeitung der sensorischen Impulse auch, dass diese mit Bedacht eingesetzt werden und in der fiktiven Welt aus der spezifischen Situation heraus zum Tragen kommen und der Darsteller für die Auslösung des Impulses die fiktive Welt der Figur nicht verlässt, um den Impuls quasi in der theaterweltlichen Realität als Darsteller zu initiieren. Generell ist dieser Form der Impulsgenerierung die Gefahr des Weltenwechsels inhärent und wird daher des Öfteren in die „conditions of the scene“ (Hagen 1973, S. 59) verlegt, damit für den Darsteller ebenjener Weltensprung nicht zusätzlich verkompliziert wird.

„The discovery of the sensations and how they influence you is there to condition your action truthfully in the scene, and with sensory accuracy and faith, but it is not the final aim just to be cold or have that headache on stage.“ (Hagen 1973, S. 58)

Hagen verortet die Aufgabe des Schauspielers demnach in der „Reaktion der Rollenfigur, welche die Konfrontation mit den vorgegebenen Umständen des Stückes auslöst“ (Trobisch 1993, S. 89). Vor diesem Hintergrund muss nicht nur die Arbeit in der Vorbereitung emotionaler und sensorischer, sondern auch intellektueller Leistungen verstanden werden, damit auch diese nicht zur Arbeit eines „Faxenmacher[s]“ (vgl. Stanislawski 2002a, S. 35) wird. Diesen Anforderungen stellt Hagen weitere Überlegungen zum Denken auf der Bühne, zum weiteren physischen Verhalten, das den Weltensprung behindern kann und zur Improvisation und deren „generell ad-libbing“ (Hagen 1973, S. 73) sie als wenig zielführend verwirft zur Seite, da aus einer solchen Form der Improvisation wenig Information über das Figurenhandeln in der fiktiven Welt hervorgebracht werden kann. Aus der Introspektion eigener Erfahrung lässt sich in diesem Zusammenhang anfügen, dass Hagens Ausführungen nicht grundsätzlich zutreffen. Die vorbereitenden Improvisationen können durchaus zu einem grundlegendem und systematischeren darstellerseitigen Verständnis für Handlungsmotivationen und charakterliche Eigenschaften von Figuren führen, deren sprachliche Manifestation im dramatischen Text eine derartig dezidierte Rekonstruktion der Intentionalität der sprachlichen Handelns nicht ohne Weiteres zulässt.

Resümierend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass Hagen auf diese grundlegenden Überlegungen ihre Anleitung zur Charakterisierung der Rollenfigur aufbaut. Sie empfiehlt eine Fusion genau bestimmter Merkmale der Rolle, die der Persönlichkeit des Schauspielers angehören, mit jenen, die erarbeitet und geschaffen werden müssen. Dieses Prinzip wird von Hagen als organischer Weg zur Identifikation empfohlen. Der Darsteller beginnt dementsprechend mit einer neuen Biographie der Rollenfigur. Die Differenz der biographischen Einzelheiten zwischen dem Darsteller in der realen Wirklichkeit und der Figur in der dramatischen Wirklichkeit sensibilisiert den Schauspieler dabei für das Verständnis der Hintergründe und der Motivationen der Figur auf eine dem Tschechowschen und Ansatz vergleichbare Weise. Die Biographie soll von den Anfängen der dramatischen Figur bis zu dem Punkt entwickelt werden, an dem das Stück beginnt, da dann die weiteren Figurenhandlungen die fortgeschriebene Biographie darstellt. Bei diesen Präliminarien klammert Hagen die Imagination als

darstellerisches Mittel zur Rollenfindung aus. Einzig die Substitution wird als gestalterisches Mittel aus der Gedächtnisvergangenheit anerkannt. Ebenso lehnt sie die Improvisation von Dialogen zur Rollenfindung ab. Für sie ist die genaue Abgrenzung der Improvisationssituation, also der die situativen Bedingungen und die Rollenfigur bedingenden Umstände, oberstes Credo. Die vorgestellten Methoden dienen jedoch nicht nur der Findung der adäquaten Gefühle und Handlungsstimuli durch Improvisationen, sondern darüber hinaus auch zur Bildung einer Technik der ungefährdeten Wiederholbarkeit.

Diese Herangehensweise soll im weiteren Verlauf der Arbeit als das Konzept der *integrierenden Verkörperung* bezeichnet werden. Im Gegensatz zu Methodiken, die eine klare Trennung zwischen den Gefühlen und Handlungsimpulsen des Darstellers und der Figur postulieren, sieht Hagen das Reservoir an psychischen Situationen, die der Darsteller als er selbst in sich trägt als das zentrale Moment der Verkörperung an – sie integriert also beides. Von einer Vorkörperung muss dabei insofern gesprochen werden, als es dem Darsteller aufgrund der Integration möglich sein kann, in die fiktive Welt der Figur einzutauchen, sich in ihr zu bewegen und auch als Figur auf die gegebenen Umstände zu reagieren. Diese erlaubt das Haben von Intentionen, die in der Verkörperung der Figur und nicht für den realweltlichen Darsteller relevant sind. So gelingt dem Darsteller der Weltensprung auf eine Art und Weise, die in der Folge als *integrierende Verkörperung* bezeichnet werden soll. Der Weltensprung baut demnach auf die *integrierende Verkörperung* auf.

3.4.2 *Der Weltensprung – der Kern mimetischer Arbeit*

Kern mimetischer Arbeit ist für Hagen entsprechend ihrer konzeptuellen Äußerungen, die im vorhergehenden Kapitel dargelegt wurden, „the continuing job of learning who you really are, of learning to pinpoint your responses“ (Hagen 1973, S. 26). Die von Hagen vorgeschlagenen Übungen sollen dem Darsteller die Möglichkeiten geben, „to help [...] develop this self-awareness“ (Hagen 1973, S. 26).

„Most human emotions have been experienced by each of us by the time we are eighteen, just as they have been by all human beings throughout the ages.“ (Hagen 1973, S. 29)

Dieser Bewusstwerdung und die Resensibilisierung gemäß dem Übungskatalog folgt die Auseinandersetzung mit der jeweiligen historischen Epoche, in die sich der Darsteller einfühlen muss, um in der Lage zu sein „to put yourself there rather than be reduced to an illustration of doing what „they“ did then“ (Hagen 1973, S. 31).

Im Gegensatz zu den Ansätzen Adlers und Strasbergs legt Hagen den Schwerpunkt der darstellerischen Arbeit auf die Ausarbeitung technischer Fertigkeiten, die in erster Linie speziellen Herausforderungen der Bühnenarbeit dienen. Das umfasst u.a. praktische Hilfestellungen für den Darsteller, wie z.B. die „covered entrances“ (Hagen 1973, S. 95ff). In diesem Zusammenhang zeigt sich besonders deutlich, wie sehr das von ihr unterrichtete System eher problem- und praxisorientiert und weniger theoretisch ausgerichtet ist. In der Umsetzung der spezifischen Handlungen der Rollenfigur geht Hagen dabei noch über Stanislawski und Boleslavsky hinaus, indem sie eine höhere

Spezifität bei der Handlungsbeschreibung einfordert. Sie appelliert an den Darsteller, sämtliche adjektivischen Bemerkungen des Autors sowie Regieanweisungen zu streichen, um die Konzentration auf die Aussagen und Handlungen, so wie die sprachlichen Äußerungen des Haupttextes sie explizieren, zu legen. Diese Spezifizierung führt den Darsteller weg vom allgemeinen Verhalten, hin zur einer dem Handeln in der realen Welt entsprechenden Gerichtetheit seines sprachlichen und physischen und psychischen Verhaltens, da Allgemeines, wie z.B. eine atmosphärische Stimmung, nicht spielbar ist.

„A mood results from the sum total of the actions. But trying to get into the mood or playing it can only lead to mush.“ (Hagen 1973, S. 186)

Der zentrale Aspekt der Vermeidung solcher Fehler liegt im signifikanten Umgang mit der darzustellenden Situation. Zur Systematisierung des Zugangs legt Hagen einen Fragenkatalog vor mittels dessen der Darsteller nicht nur Grundzüge der Figur, sondern darüber hinaus spezifische Aspekte der Zeit, der Epoche, der Umwelt und der Biographie erarbeiten kann (vgl. Hagen 1973, S. 82ff). Um die Ergebnisse einer solchen Erarbeitung für die organische Darstellung in der *integrierenden Verkörperung* urbar zu machen, gibt Hagen zehn Objekt-Übungen vor, die eine Mischung aus spezifischen Problemlöseprozesse und Sensibilisierungsübungen für den Weltensprung darstellen und deren Erarbeitung sehr dezidiert in eigenständigen Probenzyklen verlangt wird. Die Basis-Objekt-Übungen dienen der Hervorbringung von Verhalten, dass dem Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* hilft, einfache Ziele zu verwirklichen. Ziel solcher Basis-Übungen ist, „to test your ability to re-create two minutes of your life and bring it to prentation as if for the first time“ (Hagen 1973, S. 91) mit Hilfe einer auf den neun zentralen Fragen (vgl. Hagen 1973, S. 82) basierenden Erarbeitung.¹⁰² Hier wird der Grundstein für die umfassende Vorbereitung zum Weltensprung und zur *integrierenden Verkörperung* gelegt. Die von Hagen in diesem Zusammenhanf diskutierten Arten von theatertechnischen Auftritten auf die Bühne, bzw. schauspieltechnischen Eintreten in die fiktive Welt, gehen spezifische Probleme des Zeitpunktes und der Art des Weltensprungs an. Hagens Vorschläge stellen in erster Linie eine praktische Hilfe dar, um zwei gängigen Fehlern entgegenzutreten. Entweder schleichen die Darsteller geradezu auf die Bühne und in die fiktive Welt hinein, ohne jegliche Begründung für ihr Auftauchen zu vermitteln oder sie wenden sich dem anderen Extrem zu und treten auf im wahrsten Sinne des Wortes – mit einem extremen physischen Präsenz, die die Unsicherheit des Auftritts verdecken soll. Doch auch bei einem solchen fulminanten Auftritt fehlt die innere Begründung und die Intenstität der Erscheinung täuscht hinweg über den misslungenen, weil nicht systematisierten Weltensprung. Dem stellt Hagen einen dreiteiligen Ansatz gegenüber, der einen strukturierten Weltensprung ermöglicht, indem der Sprung eben nicht mit dem Bühnenauftritt beginnt, sondern zuvor angesetzt wird.

„My three essential steps of preparation are: What did I *just do*? What am I doing *right now*? What’s the first thing I want?“ (Hagen 1973, S. 96)

¹⁰² Als die neun zentralen Fragen sind in diesem Zusammenhang die Fragen: Wer bin ich; welche Zeit ist es; wo bin ich; was umgibt mich; was sind die gegebenen Umstände; was sind meine Beziehungen; was will ich; was ist in meinem Weg; was tue ich, um das zu bekommen, was ich will zu verstehen (vgl. Hagen 1973, S. 82), die in das in der vorliegenden Arbeit präsentierte Modell Eingang finden. Hagen deutet darauf hin, dass die Reihenfolge der Beantwortung dabei nicht so zentral ist, wie die Anforderung, alle Fragen zu beantworten.

Ziel dieses strukturierten Weltensprunges ist die Implementierung einer Kontinuität in der fiktiven Welt, die den Darsteller von einer unmittelbaren Vergangenheit der Figur in das Jetzt des sichtbaren Ausschnitts der fiktiven Welt führt und so die beiden temporalen Gegebenheiten verbindet, anstatt eine Trennung vorzunehmen, die im Falle eines Bühnenauftritts als demjenigen Moment, in dem der Sprung in die fiktive Welt vollzogen wird und der dementsprechend im „entering“ or simply getting on stage“ (Hagen 1973, S. 99) bestehen würde. Während die Situierung des Weltensprunges in das Vorher des sichtbaren Ausschnitts der fiktiven Welt die Grundlage für kontinuierliches und konsistentes Handeln in der fiktiven Welt schafft, muss der Darsteller nach dem erfolgten Weltensprung Sorge tragen für die Konsistenz des integrierend verkörperten Figurenverhaltens. Zentral ist dabei die Vermeidung eines antizipatorischen Handlungsbewusstseins zwecks Aufrechterhaltung der handlungsbedingenden Unmittelbarkeit physischer und sprachlicher Handlungen. Übungen zur Unmittelbarkeit sind daher, gerade bezogen auf sprechakttheoretische Einleitungsbedingungen von zentraler Wichtigkeit für die Aufrechterhaltung der realweltlich vorausgesetzten kommunikativen Erfolgsbedingungen in der fiktiven Welt. Denn durch den in der realweltlichen Theatersituation bekannten Verlauf der Handlungen führt unter Umständen zu einer darstellerseitigen Antizipation dieser und infolgedessen zu einem fortlaufenden Verstoß gegen die zweite Einleitungsregel.

„The fight to prevent anticipation, to prevent thinking and planning ahead, to prevent setting yourself for an action already knowing what its consequence will be, and how to arrive at immediacy (It is happening *now*) is a struggle that seems to go on and on, for established actors as well as for those just beginning.“ (Hagen 1973, S. 102)

Zur Isolierung dieser Antizipationsproblematik entwickelt Hagen eine Übung, die in erster Linie eine Form der Re-sensibilisierung für die individuellen Prozesse von „immediacy“ (Hagen 1973, S. 103) bereitstellt. Ausgangspunkt ist der Rekurs auf introspektive Erlebniskomplexe. Bemüht werden dazu Erfahrungen, die der Schauspieler in einer entsprechenden realweltlichen Situation gesammelt hat. Die erfolglose Suche nach einem Schlüssel oder einem Portemonnaie z.B. und die damit verbundenen physischen, psychischen und sprachlichen Handlungsmuster sind in der Regel jedem erfahrbar. Die strukturierte Rekonstruktion eines solchen Erlebnisses bietet daher den ersten Zugang zur Problematik. Durch mehrfache Wiederholungen der rekonstruierten Handlungsmuster, bei denen z.B. der Schlüssel bzw. das Portemonnaie an immer anderen Stellen versteckt werden, formen die notwendige Sensibilität für die später extern initiierte intrinsische Motivation zu solchen Handlungen in der fiktiven Welt, in der diese Suche dann nicht nur in der Ausführung einer solchen in der realen Welt entspricht, sondern auch die Handlungsimpulse- und motivationen des Darstellers in der *integrierenden Verkörperung* denen eines Menschen in der realen Welt entsprechen. Zentral ist dabei, zwar die Wichtigkeit des verlorenen Objektes zu erhöhen, nicht aber die Wiederfindensfreude in ihrer Intensität zu steuern. Dabei wird deutlich, dass die Antizipation nicht alleine den Impuls für die Wiederfindensfreude beeinflusst, sondern jeden Moment der Suche die integrierende Verkörperung aushebeln kann. Daher wird die Suche in der Regel mit kleinen Objekten geübt, bis die Prozesshaftigkeit, die objektunabhängig ist, dem Darsteller so vertraut ist, dass er in der Suche selbst den Weltensprung dadurch sichern kann, dass die Unmittelbarkeit der Beschäftigung in Form von Konzentration auf den Moment ihn in der fiktiven Welt verankert hält. Dieser Prozess des „genuinely getting caught up in each moment can reoccur while you are following a specific plan which you may

have repeated for the tenth – no the hundredth – time” (Hagen 1973, S. 104f). Ähnlich wird auch der Problematik der vierten Wand (vgl. Pfister 2001, S. 327ff) begegnet, die ebenfalls eine Unterminierung des Weltensprungs bedeuten kann. Das gilt besonders, wenn der theaterweltliche Zuschauerraum für ein „primary purpose“ (Hagen 1973, S. 107), also eine Einbindung in den sichtbaren Ausschnitt der fiktiven Welt, genutzt werden muss. Dementsprechend dezidiert sind Hagens Anweisungen für den Umgang mit einer solchen Situation, in der die Gefahr des Einbrechens der realweltlichen Zuschauer in die fiktivweltliche Konzentration des Darstellers in der *integrierenden Verkörperung* der Figur besonders groß ist.¹⁰³

„Be sure to place your imaginary objects at the back or sides of the auditorium or in the aisles so that people, still or moving won't disturb your belief.“ (Hagen 1983, S. 108)

Selbst wenn keine primäre, innerfiktive Thematisierung der vierten Wand ansteht, sollte die Perception einer solchen durch den Darsteller gegeben sein, um die innerfiktive Kommunikationssituation gemäss dem in Kapitel 2.5 modifizierten Kommunikationsmodell von der realweltlichen Theatersituation abzugrenzen. Daher soll der Schauspieler eine „secondary fourth wall“ (Hagen 1973, S. 109) entwickeln, die derjenigen entspricht, die er nutzen würde „for a primary purpose“ (Hagen 1973, S. 109). Zur Verdeutlichung der Herangehensweise wird im Folgenden die Übung so wiedergegeben wie Hagen sie entwickelt hat.

„In order to experiment with this technique I would like you to take a telephone call as the basic premise of your two-minute exercise. Watch yourself for a few days every time you are at home at your phone to see where your outer, secondary focus goes while your inner attention seems to be given totally to the content of the phone call. When you have settled on the phone call you will use for the exercise, be certain it has all the aspects of the other exercises: time, place, circumstances, objects, objectives. Be sure that your position of standing or sitting at the telephone allows the visual attention to go up and out. [...] You should not improvise the conversation when you present the work, or the fourth wall will not work for you at all. You don't have to write out the dialogue. If you know exactly to whom you are speaking, and what about, and what you want, if you know the content of what was being said to you (not the outer words), and if you rehearse it at least ten times, the words will take on their own inevitability. If you become aware of the objects which your eyes most often land on while you are telephoning, start to determine how you can set up the fourth wall in your studio or workshop. [...] Don't dictate at what points you will look up to make use of the fourth wall. Let the attention go up when it wants to. [...] When the exercise is successful, the wall will simply *be there* for you in place of the audience.“ (Hagen 1973, S. 111)

Allein der Umfang der vorgestellten Übung verdeutlicht die Komplexität, die in der *integrierenden Verkörperung* vonnöten ist, um die fiktive Welt zu einer wirklichen werden zu lassen und einen erfolgreichen Weltensprung ausführen zu können. Es scheint bereits an diesem Punkt nicht mehr legitim zu sein, der Annahme zu folgen, Darsteller würden diese Komplexität in der Vorbereitung und Durchführung schauspielerischer Arbeit auf sich nehmen, um dann schließlich doch sprachliche Äußerungen, wie in der Linguistik angenommen, vorzugeben. Dementsprechend umfangreich ist auch die Attribuierung von Objekten in der fiktiven Welt, auf die im nichtvorgewendenden sprachlichen Handeln referiert wird.

¹⁰³ Die Problematik eines ungewollten Weltensprungs zurück in die realweltliche Theatersituation im Sinne eines Aus-der-Rolle-Fallens wird zu einem späteren Zeitpunkt in Kapitel 12.5 erörtert.

„Almost nothing in our character's life *is* what it *is* – but we must make it so. We endow the given circumstances, our character, our relationship to others in the play, the place, each object we deal with, including the clothes we wear.“ (Hagen 1973, S. 116f)

Es gilt das Primat der komplexen Attribierung, dem „endowment“ (Hagen 1973, S.112), mit Hilfe dessen die physischen, psychologischen und emotionalen Einstellung zu bestimmten Eigenschaften von Objekten, Menschen und Sachverhalten zugeordnet werden, die dem Darsteller auf der einen Seite den Weltensprung erleichtern und auf der anderen Seite die umfangreiche fiktive Welt im wahrsten Sinne des Wortes begreifbar machen. Hagen spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „heightened reality“ (Hagen 1973, S. 89), in der der Schauspieler sich im Spannungsfeld zwischen Objektkontrolle und Kontrolle durch das Objekt befindet. Dies gilt im Besonderen für den Umgang mit spezifischen fiktivweltlichen Orten.

„‘A street in Verona’? No tangible objects are mentioned. Suddenly we are actors on stage again instead of characters (people) in life. Even highly skilled actors become tense and look for stances and postures in an effort to protect themselves against a feeling of unreality or spacelessness.“ (Hagen 1973, S. 126)

Die Herausforderung, so stellt Hagen im Weiteren heraus, ist eigentlich keine solche. Mittels der Konzentration auf die Gründe für die Anwesenheit in einer solchen fiktivweltlichen Situation und dem aus diesen Gründen resultierenden inneren Verhalten lässt sich die Konzentration auf die innere Befindlichkeit der Figur lenken. Die *integrierende Verkörperung* wird so zum Zentrum der Empfindungen, die durch die Hervorbringung weiterer situativer Umstände, von Stanislawskis als „vorgeschlagene Situationen“ (Stanislawski 2002a, S. 58)¹⁰⁴ beschrieben, wie Wärme, Kälte, o.ä. spezifiziert werden können.

An dieser Stelle beginnt auch die Auseinandersetzung mit der *integrierenden Verkörperung* einzelner fiktiver Figuren, die in ihrer charakteristischen, fiktivweltlichen Umgebung erlebt und zum Leben gebracht werden müssen. Auf die obligatorischen Präliminarien zur *integrierenden Verkörperung* konzentrieren sich dementsprechend die beiden abschließenden Übungen Hagens. Bei der Historisierung (vgl. Hagen 1973, S. 134ff) geht es um die Recherche historischer Aspekte der Biographisierung der fiktivweltlichen Figur, deren Ergebnisse zur Identifikation mit dieser anleiten sollen.

„The sources you use should allow you to begin to believe that you are existing at that time in that place, not only by identifying with the larger events of the time, but with all aspects of living from day to day.“ (Hagen 1973, S. 136)

Die Recherche sollte demnach komplexes imaginäres Leben zu Tage fördern und den Schauspieler in die Lage versetzen, genaue Begründungen und Erklärungen zu den Inhalten und den Begleitumständen dieser Lebensumstände abzugeben. Durch diese Form der emotionalen und intellektuellen Auseinandersetzung werden die Inhalte durch gezielte Fragen - die Fragen nach dem *Wer, Wann, Wo, Warum, zu welchem Zweck* und *Wie* – systematisiert, greifbar und abrufbar

¹⁰⁴ „Die ‚vorgeschlagenen Situationen sind wie das ‚Wenn‘ eine Annahme, ein ‚Phantasiegebilde‘. [...] Das Wenn leitet immer das Schaffen ein, die ‚vorgeschlagenen Situationen‘ entwickeln es.“ (Stanislawski 2002a, S. 58)

gemacht.¹⁰⁵ An diese Ergebnisse schliesst sich die Analyse der „character action“ (Hagen 1973, S. 139) an, die dem Darsteller die Möglichkeit geben soll, „to test the selection of actions belonging to a character in a specific play; to test how you can make a lie into truth, fiction into reality, by using your own being“ (Hagen 1973, S. 139).

3.4.3 Das Ergebnis des Weltensprungs

Erst nach den oben beschriebenen Präliminarien wendet sich der Darsteller dem dramatischen Text als Vorlage zur Aufführung zu. Hier, im ersten Zugang zum Text, hat der Schauspieler die Möglichkeit einer „unbiased, purely emotional response[...] that unite the reader with the material“ (Kindelan 1996, S. 50). Nachfolgende Lesedurchgänge „allow artists to focus on the play word-by-word, concentrating on how the play’s language contributes to its overall structure, internal rhythms, leitmotifs, colors, tones and textures“ (Kindelan 1996, S. 50). Dieser realweltlichen strukturierenden Annäherung an die Komplexität der entworfenen fiktiven Welt des dramatischen Texts und die perzeptionelle Analyse der Figurenäußerungen bildet die Grundlage für die nachfolgende Anwendung der Hagenschen Methodik. Die im vorgängigen Kapitel diskutierten Übungen führen dementsprechend in der nächsten Stufe in der Auseinandersetzung mit spezifischen Figuren zur Intensivierung der *integrierenden Verkörperung*. In der ersten Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text als Vorlage zur Aufführung geht es um die anfängliche Antizipation des Handlungsverlaufs. Hier ist keine *integrierende Verkörperung* gefragt, sondern die Analyse eines verschriftlichten Verhaltens, das in der späteren Aufarbeitung und Rollenanalyse als Basis für den Weltensprung dient.¹⁰⁶

„Many [artists] agree how important it is, upon a first reading, to have an immediate emotional response to the play as a whole. [...] A modernistic reading of the play is always filtered through a subjective understanding and emotional response to the playwright’s manipulation of time and space.“ (Kindelan 1996, S.6)

Rollenanalyse und Vergegenwärtigung der vorgeschlagenen Situationen sind der erste Schritt weg von einem solchen hinderlichen Zugang zur fiktiven Welt. Vervollständigt wird die Rollenerarbeitung durch eine Biographie der Rollenfigur, die eine schnellere und vollständigere schauspielerseitige Identifikation ermöglichen soll.¹⁰⁷ Neben der Nutzung der Module der Hagenschen Methodik ist der Darsteller also dazu angehalten, den im Dramentext dargestellten Lebensabschnitt der Rollenfigur in deren komplettes Leben einzubinden. Der grundlegende Gedanke ist, so eine größere und komplexere Identifikation zu ermöglichen, indem die Grenze zwischen dramatischer und realer Wirklichkeit aufgehoben wird, da bereits in der Vorbereitung die Biographisierung dem Darsteller das Einleben in die Figur ermöglichen soll. Im Spiel mit dem

¹⁰⁵ Vgl. dazu auch Stanislawski (2002a), S. 86.

¹⁰⁶ „It should become obvious that in order for the individual actor to make a meaningful contribution to the play – to bring about a character to serve this play – he must learn to make considerations about the play itself before he begins to ‘interpret’ or make a layout for his own role wilfully, at random, or simply to serve his own ego.“ (Hagen 1973, S. 149)

¹⁰⁷ Vgl. Stanislawski 2002c, S. 57.

Szenenpartner werden abschließend die Ergebnisse der Intentionsanalyse überprüft und wenn nötig korrigiert, bis sie zu einer erfolgreichen Charakterisierung im Rahmen der Aufführung werden.

„Die Charakterisierung findet dann statt, wenn der Schauspieler auf der Bühne von den Vorstellungsbildern spricht und nicht die Worte des Textes ‚herunterleiert‘.“ (Trobisch 1993, S.73)

Die *integrierende Verkörperung* der Figurenhandlung auf der Bühne allerdings muss innerlich begründet, logisch, folgerichtig und in der realen Wirklichkeit möglich sein. Die Rollen- und Situationsanalyse entwickelt sich entlang der in den Übungen bereits internalisierten neun Fragen, die die Spezifität beider Aspekte greifbar und transferierbar machen. Ganz besonders die gegebenen Umstände können den Weltensprung zu einem späteren Zeitpunkt auch in Bezug auf die zeitliche Kontinuität zwischen den sichtbaren Ausschnitten der fiktiven Welt konsistent werden lassen. Hagen recurriert zur Bebilderung dieser Aussage auf ein Erlebnis ihrer Schauspielkarriere.

„In the last act of Checkov’s *The Sea Gull*, during the big scene between Nina and Konstantin, the rest of the household is supposed to be eating supper in the adjoining room. Mr. Lunt and Miss Fontane [zwei Darstellerinnen] worked tirelessly on this offstage supper scene, improvising dialogue, deciding what food they would be eating, searching for their behaviour during this meal. In performance, when the Lunts left the stage, they actually set down at a dinner table in the wings, ate food, chatted, and reentered with the reality of having had a meal. No one in the audience caught a glimpse of it, but they did get the clink of china and glass and silverware, and the muted offstage dialogue as a brilliant counter-point to the tragic onstage life. And the actors got a continuity of their experience.“ (Hagen 1973, S. 5f)

Gerade diese Kontinuität ist es, die das Verweilen in der gezeigten Welt ausmacht und die Überlegung des Weltensprunges stützt. Der Darsteller soll nach Hagen versuchen, während der gesamten Aufführung in der dargestellten Welt zu verweilen, in der dann nicht mehr gelernte physische und sprachliche Äußerungen wiederholt werden, sondern integraler Teil der erlebten Darstellung sind.

Ein wichtiger Teil der Darstellung ist dabei die *integrierende Verkörperung* der Beziehungen zu den übrigen Figuren der fiktiven Welt, die nicht „assumed“ (Hagen 1973, S. 166), also aus kognitiven Ableitungen der im dramatischen Text auffindbaren Informationen bestehen dürfen, die zu einem mechanischen, unorganischen Verhältnis führen würden. Vielmehr hat der Darsteller die Aufgabe, „to endow relationships with all the elements that constitute a specific relationship and make yourself vulnerable to these elements“ (Hagen 1973, S. 166). Aufbauend auf dieser abschließenden Verfestigung der individuellen, historischen und sozialrelevanten Aspekte der *integrierenden Verkörperung* beginnt die Auseinandersetzung mit der spezifischen Zielsetzung, die eine Figur im im gezeigten Ausschnitt nachvollziehbaren Handlungsablauf verfolgt, dem sogenannten „objective“ (Hagen 1973, S. 174). Zu unterscheiden ist dabei zwischen den „overall objectives“ (Hagen 1973, S. 175), der übergeordneten Zielsetzung, die den gesamten Handlungsablauf und die daraus entstehenden Figurenintentionen beinhaltet und dem sich die szenenrelevanten Zielsetzungen hierarchisch unterordnen.

„The smaller objectives [...] constitute the *beats* of a scene. A beat begins under a given set of circumstances when an immediate objective sets in. It ends when that objective has succeeded or failed and new circumstances set in.“ (Hagen 1973, S. 175)

Die Zielsetzungen müssen mit einer starken persönlichen Identifikation versehen werden, damit sie die Grundlage für einen anhaltenden Verbleib in der fiktiven Welt bieten können. Erst die Abhängigkeit zwischen diesen und dem der Erfüllung dieser entgegenstehenden Hindernis, dem „obstacle“ (Hagen 1973, S. 180), treibt die Handlung in der Art voran, die den dramatischen Nukleus ausmacht, da „[i]f I know what I want and can achieve my wishes readily without any problem, there is no drama“ (Hagen 1973, S. 180). Das Hindernis ist mithin der Grundkonflikt der dramatischen Handlung, das Überwinden des Hindernisses das Grundziel der Handlungen der dramatischen Figur. Im Zusammenspiel zwischen figurenrelevanter Zielsetzung und Hindernis ergibt sich der Handlungshorizont. Auf diesem zeichnen sich diejenigen sprachlichen und physischen Handlungen ab, die die Figur unternehmen muss, um in Überwindung des Hindernisses die Zielsetzung zu erreichen.

„The sum total of the actions reveals your character [...]. The selection of the actions must tell the story of the body and soul of your character, the new “you“!“ (Hagen 1973, S. 185)

Gemäß der Tripartition der Zielsetzungen kann eine solche Dreiteilung auch in Bezug auf die Hindernisse angenommen und zwischen Figurenoberhindernissen, Haupthindernissen und unmittelbaren Hindernissen unterschieden werden: „overall character actions to overcome overall obstacles in order to fulfill overall objectives; the main action to overcome the main obstacle and achieve the main objective; and finally, the immediate action to overcome the immediate obstacle and fulfil the objective within the individual beats of the scene“ (Hagen 1973, S. 188). Aus der spezifischen Arbeit leitet Hagen die dementsprechende Segmentierung des dramatischen Textes in Handlungseinheiten ab, wie sie auch bei Adler zu finden sind (vgl. Adler 1990, S. 35). Die klare Unterteilung in sprachliche und nichtsprachliche Haupt- und Nebenhandlungen einer Figur ist dabei zentral „before arriving at the final selection of actions for the specific character“ (Hagen 1973, S. 145). Hier wird deutlich, dass der sich an die Präliminarien anschließende zu lernende Vorgang der Strukturierung des dramatischen Textes äußerst komplex und ebenso wichtig ist. Nach der ersten Lektüre soll der Darsteller demnach seine erste intuitive Reaktion auf den Text analysieren, um diese später in Relation zu seinen rollenbedingenden Entscheidungen setzen zu können.¹⁰⁸ Erst danach

¹⁰⁸ Diese externe Annäherung wird z.T. auch als die Auseinandersetzung mit dem Untertext oder Subtext (vgl. Manderino 1985, S. 18) beschrieben. Als Subtext ist in diesem Zusammenhang der nicht verklausulierte, weil nicht an soziale und ethische Absprachen gebundene Aussagegehalt der sprachlichen Äußerungen zu verstehen, oder um es linguistisch zu fassen: Der Untertext besteht aus funktionsäquivalenten Varianten zur vorgegebenen Äußerung und hilft dem Darsteller, den illokutionären Zweck der jeweiligen dramatischen Äußerung mit seiner persönlichen Sprachverwendung in Einklang zu bringen. Die vom Autor gewählten sprachlichen und physischen Handlungen entsprechen natürlich nicht ausnahmslos dem den Schauspielern zur Verfügung stehenden individuellen Erlebnispotential. Auch um diese Divergenz zu überbrücken, entwickelt der Darsteller einen so genannten *Subtext*. Die für die einzelnen Sequenzen und Sprechhandlungen gewählten Stimuli sowie die durch Subtext gestützten sprachlichen Äußerungen werden während des Probenprozesses zu einem durchgehenden Ablauf (vgl. Stanislawski 2002a, S. 19) verbunden, der Initiator für die Identifikation mit der dramatischen Wirklichkeit ist. Die aus der Untersuchung des Subtextes gewonnenen psychophysischen Merkmale der Rollenfigur werden a posteriori zurückbezogen auf die Stück- und Rollenanalyse. In der Auseinandersetzung mit der Handlungslogik des Stückes, der einzelnen Akte und Szenen, wird der Verlauf der sprachlichen Äußerungen in einzelne Abschnitte unterteilt. Diese Segmentierung exponiert das Handlungsziel der Szenen sowie die zur Erreichung des Zieles verwendeten Handlungsabschnitte. Die Ziele wiederum werden in Verbalphrasen, wie *einen Pakt mit dem Teufel eingehen, um der Welt ihre Geheimnisse zu entreißen* verdichtet. Der zweite Abschnitt der Verbalphrase stellt dabei die übergeordnete Szenenhandlung dar.

beginnt der Probenprozess und in dessen Folge die Verinnerlichung des dramatischen Textes, der somit auf die *integrierende Verkörperung* aufbaut und nicht vor ihr steht. Nur so kann der Darsteller in der fiktiven Welt als Figur agieren, anstatt realweltliche sprachliche Äußerungen in einer theaterweltlichen Realität zu tätigen.¹⁰⁹ Das entwickelte psychologische Gerüst der Figur dient dabei nicht nur einer einmaligen Verkörperung, sondern muss beliebig oft in nahezu identischer Intensität wiederholbar¹¹⁰ sein. Diese Form der *verkörpernden* Reproduktivität des künstlerischen Schaffens bezieht sich also keineswegs auf das Wiedergeben literarischer Vorlagen im Sinne einer Reproduktion von Bestehendem, sondern auf die Urbarmachung erlebter Gefühlsinhalte in der Identifikation sprachlicher Handlungen.¹¹¹ Die Hauptaufgabe des Darstellers besteht dementsprechend nicht nur darin, in der äußeren Erscheinung die Identifikation der Figur anzustreben, sondern durch das intensive Einleben auch deren inneres Leben umzusetzen.¹¹² Es gilt dabei, kurz gesagt, die eigenen psychischen Zustände denen der Figur anzupassen, bis der Schauspieler die Rolle erlebt. Insofern kann hier nicht mehr die Rede sein von Mimesis als Nachahmung der Realität. Vielmehr müssen die mimetischen Techniken der Hagenschen Methodik verstanden werden als über das ursprüngliche Aristotelische Konzept hinausgehend und aus der Nachahmung eine erlebbare Re-konstruktion gewinnend.

Die Handlungsverben haben ein ihnen immanentes Handlungsziel – analog dem illokutionären Zweck. Aufgabe des Schauspielers ist es, diese Handlungsziele festzulegen und die Handlungsmotivation mit Hilfe der Hagenschen Methodik in sich selbst zu finden. Die Abschnitte werden mit Substantiven beschrieben, die darin enthaltenen Aufgaben mit Verben. Jeder festgelegten Handlungsaufgabe des dramatischen Textes wird die jeweilige *spielbare* Handlungsabsicht zwecks Konkretisierung des Handlungsziels zugeordnet.

„The actor should take a look at the structure of a scene and see the beats, transitions, needs and obstacles that create the dramatic conflict. [...] Breaking the play into parts and recognizing how they come together to form a ‘sense of the whole’ is an excellent way to test early spontaneous impressions.“ (Kindelan 1996, S. 54)

Mit dieser Aufteilung der Rollenüberaufgabe (vgl. Trobisch 1993, S. 18) in Abschnitte und Aufgaben soll der Schauspieler in die Lage versetzt werden, die Handlungen in ihren Einzelheiten ausführen und erleben zu können. Wenn sich der Darsteller auf die Erfüllung der einzelnen Handlungsaufgaben konzentriert, ergibt sich das Resultat, also die Handlung, von selbst. Um eine Aufgabe für einen Abschnitt zu finden, muss eine ihn charakterisierende Benennung gefunden werden: die handlungsbestimmende Synthese. Daher wird einem Substantiv eine starke Aussagekraft über eine Vorstellung, einen Zustand, dem Verb die Aussagekraft über Handlung und Aktivität zugeordnet.

„Identifying and tracing dramatic action from the beginning to the end of each scene helps the actor, director and designer to clarify what is happening in the play’s world. [...] If you want something, you do something to get it. A psychophysical action could be my reaching for this glass or it could be my killing a king. But it still is a psychophysical action. Motion is the result of emotion. And emotion is the result of thought. Thought is the result of needing and wanting. And wanting and needing is the result of the central conflict at the heart of the play.“ (Zelda Fichandler zit. nach Kindelan 1996, S. 52).

Kindelan zitiert hier Aussagen ihrer Befragungsergebnisse im Interview mit der amerikanischen Produzentin und Theaterregisseurin Zelda Fichandler, geb. Diamond (* 1924).

Die Rekonstruktion hat dabei aufgrund stilistischer und genrebedingter Unterschiede variierende Schwerpunkte.

„Am anderen Ende der Skala stehen Dramen wie die Tschechows, in denen zwischen Worten und Bewegungen keine eindeutigen, direkten und notwendigen Beziehungen mehr bestehen, in denen Regisseur und Schauspieler die paralinguistische, mimische und gestische Realisierung der Repliken selbst erarbeiten.“ (Pfister 2001, S. 38)

¹⁰⁹ „She [the actress Laurette Taylor] refused to memorize her lines until they were an integral part of her stage life. [...] She revolted against stage convention and imitation.“ (Hagen 1973, S. 5)

¹¹⁰ Das Wiederholen dieser Inhalte ist als quantitativer Operand zu verstehen, der auf die Fähigkeit des Darstellers abhebt.

¹¹¹ Stanislawski spricht in diesem Zusammenhang auch von „Wiedergabe“ (Stanislawski 2002a, S. 30).

¹¹² Vgl. dazu auch Stanislawski 2002a, S. 27.

3.4.4 *Abschließende Aspekte des integrativen Konzepts*

Zur Abrundung dieses Kapitel sei abschließend noch das schauspielmethodische Konzept Sanford Meisners (1905–1997) „On Acting“ (1987), eines Zeitgenossen Strasbergs skizziert, dessen Methodik als die konkreteste und praktischste moderne Annäherung an Stanislawskis System gilt und den methodischen Blick auf mimetische Darstellungstechniken abrunden soll. Ganz in der Tradition Tschechows sucht er nach emotionaler Wahrheit in der jeweiligen darstellerischen Leistung und in der Aufführung an sich. Meisners Werk ist nach „Classes“ (Meisner 1987, S. XIV), vergleichbar mit Jahrgängen oder Klassen in der Schule, aufgebaut. In der ersten Klasse sieht er als Grundlage des Schauspielens „the reality of doing“ (Meisner 1987, S. 16). Wenn der Darsteller sich auf die Ausführung der Aufgabe (task) konzentriert und nichts Weiteres tut, dann macht er, was von ihm verlangt wird, und er gibt nicht vor, die Handlung zu begehen. Diese Prämisse ist in der linguistischen Literatur ebenso zu finden und verdeutlicht auch hier die Verwandtschaft beider Disziplinen. In der zweiten Klasse wird einerseits der Bedarf an regelgerechter Kommunikation sehr stark herausgearbeitet und als grundlegend für die Zusammenarbeit der Darsteller untereinander postuliert. Zusätzlich wird großer Wert auf Urbarmachung der menschlichen Instinkte und instinktiver Impulse gelegt. Die Aussagen Meisners bezüglich der schauspielerischen Vorbereitung und der Textanalyse stehen inhaltlich nah an denen Adlers. Allerdings hat auch er einen eigenen Methodenkomplex erschaffen, der unabhängig entwickelte Übungen für den Darsteller enthält. Eine der bekannteren ist die „mirror exercise“ (Meisner 1987, S. 98), die durch die Konzentration auf die Wiederholung der Gesten des Gegenübers und das Zuhören, dem Darsteller hilft, seine Befangenheit loszuwerden und eine Beziehung zu seinem Gegenüber aufzubauen.

„Don’t do anything unless something happens to make you do it. [...] What you do doesn’t depend on you; it depends on the other fellow.“ (Meisner 1987, S. 34)

Eine Antwort in Form eines Sprechaktes kann somit nicht organisch wahrhaftig sein, wenn der den initialen Sprechakt ausführende Mitspieler nicht von der Wahrhaftigkeit seiner Aussage überzeugt ist. Die Darstellungskunst beruht auf dem Geben und Annehmen von Impulsen. Meisner erläutert in diesem Zusammenhang wie ein Türklopfen verschiedene Intentionen und Impulse vermitteln kann. Die Einstellung der Figur zu diesen Impulsen verlangt, dass jeder Moment einen Output des Schauspielers hervorbringen muss und ihn so in der Aufführung verhaftet, anstatt ihn introspektiv werden zu lassen.

„I told Lee [Strasberg] that ‘You introvert the already introverted. All actors,’ I said, ‘like all artists, are introverted because they live on their instincts, and attempt to make that conscious is to confuse the actor’. Needless to say he didn’t pay any attention to me, but that’s the reason I’m a better teacher than he was.“ (Meisner 1987, S. 59)

Meisner unterstützt nicht die bei Strasberg zu findende Konzentration auf die *sense memory*, denn er glaubt, dass der emotionale Inhalt einer Szene und die dazugehörenden situativen Umstände die treibende Kraft im Drama sind. Daher geht er davon aus, dass das, was der Darsteller fühlt und sieht, bereits im Darsteller angelegt ist, wenn dieser den dramatischen Text liest. Die von Strasberg postulierte Transferleistung zwischen emotional Erinnerungem und den eigentlichen situativen

Bedingungen im dramatischen Text wird dadurch negiert.¹¹³ Imagination ist für Meisner der Schlüssel zum Schauspiel. Der Theaterschauspieler braucht eine extrem gut ausgebildete Imagination, denn die Örtlichkeit der Aufführung ist unweigerlich ein Gebäude mit einer Bühne und einem Zuschauersaal und nicht die in der dramatischen Vorlage beschriebene Örtlichkeit. Der Darsteller muss sich dementsprechend vorbereiten, indem er die Umstände vor seinem Eintritt in die auf der Bühne dargestellte dramatische Wirklichkeit genau ausarbeitet, sodass er nicht ohne Intention in die dramatische Welt eintritt. Mit anderen Worten, dem Darsteller stehen ohne seine Vorbereitung keine Impulse zur Verfügung, die er in die Szene einfließen lassen kann, um die nachfolgenden Impulse zu generieren. Die Imaginationsfähigkeit des Darstellers ist der Grundstock seiner schauspielerischen Leistung, die es ihm erlaubt, seinem Instinkt zu folgen. Verbunden mit dieser Form der Darstellungskunst ist die Absage an das emotionale Gedächtnis bei Meisner.

„In the early days of the Stanislavski System, Mr. S was looking for true behaviour, and if what he wanted was great pleasure, he asked where you look for the reality of great pleasure. His answer was simple: you *remember* a time when you were under the influence of great pleasure. That's called 'emotion memory'. I don't use it, and neither did he after thirty years of experimentation. The reason? If you are twenty years old and work in a delicatessen, the chances are very slim that you can remember that glorious night you had with Sophia Loren...If you allow it freedom – with no inhibitions, no properties – to *imagine* what would happen between you and Sophia Loren, your imagination is, in all likelihood, deeper and more persuasive than the real experience.“ (Meisner 1987, S. 79)

Mit dieser Analogie erklärt Meisner nicht nur, warum sich Stanislavski von der *emotional memory* abwendet, sondern darüber hinaus sogar, warum sie gar nicht funktionieren kann, und er bietet in der Folge eine vollständige Alternative, die auf das Spätwerk Stanislavskis aufbaut. Ohne im Rahmen der vorliegenden Arbeit tiefer auf die zahlreichen Nachfolger und Verfechter der Stanislavskischen Methode eingehen zu können, ist die kurze Darstellung der Kritiker der naturalistischen Schauspieltheorie notwendig, um den Einblick in die aktuelle Theoriediskussion abzurunden. Richard Hornby (1995)¹¹⁴ beschreibt Method-Schauspieler oft als sehr um Verteidigung bemüht, wenn es um die Art und Weise ihrer Arbeit geht. Auf der anderen Seite steht seine Feststellung, dass einige Schauspieler und Schauspiellehrer eine sehr minutiöse und z.T. unangebracht vehemente Umsetzung der unterschiedlichen naturalistischen Konzepte anstreben. Generell schließt Hornby, dass Flexibilität in der Technik essentiell für jeden guten Darsteller ist und die Kombination der verschiedenen Arbeitsmethoden in Erwägung gezogen werden sollte. Wenn Hornby weiterführend andere Arten der schauspielerischen Vorbereitung, die u.a. auf psychoanalytischen Modellen basieren, als einen Schritt weg von der Methode anführt, greift seine Kritik zu kurz. Er betrachtet in seinen Ausführungen weder den psychoanalytischen Ansatz von Meisner noch die *Psychologische Geste* von Michael Tschechow. Wie viele andere Kritiker (vgl. Ahrends 1994, S. 97ff) ist Hornby der Idee verhaftet, dass Strasbergs Methode, deren Schwächen aufgedeckt und weiter entwickelt wurden, einen

¹¹³ „So how you *feel* about what you see is already in you when you're sitting there reading the script. Don't try to see snow, because if you look you're going to see the stage manager and the ingenue. Finally, at the end of the road, they bring in the scenery, and on one side is a wall with a window. So as a convention, you get up and go to the window to make the audience believe that you're looking out. It's for the *audience*, not for you! And what it means is something emotional: *I'll lose my job!*“ (Meisner 1987, S. 74)

¹¹⁴ Hornby, R. (1995): *The End of Acting – a radical view*. Applause Theatre Book Pub. New York, Kent.

Endpunkt in der Entwicklung der naturalistischen Schauspieltheorie darstellt. Hornbys Vorwurf an Strasberg (vgl. Hornby 1995, S. 5f), dass dieser die Entwicklung von Stanislawskis Arbeit nicht zur Gänze nachvollzieht, fällt damit auf ihn selbst zurück und wird im Weiteren durch die aktuelle Theater- und Filmproduktion, speziell im englischsprachigen Raum, widerlegt. Die Tatsache, dass sowohl die aktuellen Theaterproduktionen im Londoner West End und des New Yorker Broadways als auch die Filmproduktionen Hollywoods um eine realistische, naturalistische Darstellungsform bemüht sind, ist ein deutliches Zeichen für die Relevanz und die Valenz naturalistischer Schauspieltheorie. Vor diesem Hintergrund sind auch Mamets (2003) Äußerungen zu sehen, die sich offenkundig gegen die vorhergehend referierten methodischen Herangehensweisen aussprechen, die in der Tradition der Auseinandersetzung um die naturalistischen Theorien Strasbergs et al. stehen.¹¹⁵

„Laurence Olivier, who is famous ‘have you tried acting, dear boy?’ quip to Dustin Hoffman, produced two of the most mimetic and Method-based performances in *Othello* and *The Entertainer*. Alan Rickman, when giving a talk on his career and acting, dismissed the Method as “a lot of navel-gazing” and then promptly lauded Uta Hagen’s book *Respect For Acting*. Seemingly they too have become stuck in a Lee Strasberg ‘time-warp’.“ (Lester 2001, S. 10)

Da der Naturalismus als literarische dramatische Form besonders in Deutschland zum Tragen kommt, schließt sich eine Betrachtung der deutschen Schauspielmethodik an, die aufzeigen soll, inwiefern die naturalistischen Einflüsse auch auf die deutsche Schauspielausbildung gewirkt haben.

3.4.5 *Der Einfluss naturalistischer Darstellungsmethodik in Deutschland*

Bereits in den Anfängen des Naturalismus zeigt sich das Bestreben nach naturalistischem Theaterspiel als pan-europäisches Phänomen, das sich durch den Gedankenaustausch zwischen der deutschsprachigen Theatergruppe der Meininger und Stanislawski belegen lässt. Dieser Austausch ist grundlegend für die parallele Entwicklung der Inszenierungsstile wie auch für den Status der Schauspielkunst und das daraus resultierende Selbstverständnis des Schauspielers.¹¹⁶

„Zum allgemeinen Trend im europäischen Theater seit der Jahrhundertwende gehörten die Vorherrschaft des Naturalismus und die damit verbundene möglichst naturgetreue, aufs Alltägliche reduzierte Spielweise der Schauspieler, wie sie bei Brahm und Stanislawski exemplarisch gepflegt wurde. Der Schauspieler war sich identifizierender Menschendarsteller. [...] Für Regisseure wie Otto Brahm, Max Reinhardt, Konstantin Stanislawski, [...] war [...] selbstverständlich, daß die Grundlage für das eigene Bild die reale Wirklichkeit war, so sehr sie, wie etwa bei Reinhardt, durch Phantasie aufgeschönt wurde. Diese Theaterleute hatten, wie Herbert Jhring das vermutlich gesagt hätte: eine produktives Verhältnis zur Welt.“ (Ebert 1991, S. 279)

¹¹⁵ David Mamet selbst hat bei Sandy Meisner in Los Angeles studiert.

¹¹⁶ „Darin bestand ja die große Revolution, die mit der Revolution der Literatur zugleich einsetzte, dass die Schauspieler, die jetzt den Weg suchten, auf der Bühne die reine Menschlichkeit darzustellen, auch in ihrem inneren Wesen sowohl wie in ihrem äußeren Verhalten im bürgerlichen Leben versuchten, den ‚Komödianten‘ von ehemals abzustreifen und vergessen zu machen. Und diese Revolution brachte das Wunder wirklich zuwege. Jeder Schauspieler, zumindest jeder, der ernst genommen sein wollte, setzte seinen Ehrgeiz darein, sich so zu geben, dass man ihm seinen Beruf nicht ansieht, und er war stolz, wenn es ihm gelang.“ (Ebert 1991, S. 251)

In der Folgezeit wird das naturalistische Gedankengut beibehalten und immer weiter verbessert. Der Drang nach Unverwechselbarkeit und Individualität seitens der Regisseure bildet die Basis für mannigfaltige Regiehandschriften und schauspielerische Individualisierungsprozesse. Diese Entwicklung führt unumgänglich zu einer kompromissorientierten Arbeitsform, die auf die Konstituenten *Text*, *Regie* und *Darstellung* aufbaut und die die Aspekte aller Individuen befriedigt und ihre Individualität als theaterästhetische Größe manifestiert.

„Die Notwendigkeit, immer wieder zu diesem Kompromiss zu kommen, ergab den Zugzwang für den Schauspieler, seine Persönlichkeit so flexibel wie möglich zur Disposition zu stellen und zugleich eine möglichst unverwechselbare eigene Note einbringen zu können.“ (Ebert 1991, S. 281)

Deutschland während und nach dem Ersten Weltkrieg wird von den großen stilbildenden Individualisten geprägt, die sich bis an die Spitze durchsetzen konnten, wie Gustaf Gründgens (1899–1963) oder Werner Krauß (1884–1959). Der Darsteller jener Zeit begeistert Kollegen und Zuschauer gleichermaßen durch Lebensnähe, Zeitnähe (vgl. Ebert 1991, S. 282). Nach dem Ende des Krieges folgt die Kunst, im Besonderen die darstellende, dem Ruf des Kapitalismus und richtet viele Privattheater ein, um die wirtschaftliche Ausbeute der dramatischen Kunst zu forcieren. Wesentlich für die Entfaltung des Schauspielers aber sind die subventionierten Bühnen, die auch in der heutigen Zeit einen nicht geringen Anteil an der Theaterlandschaft ausmachen. In der Folge entsteht eine Spannung zwischen Kapitalismus und Subvention, die die Entwicklung und Emanzipation der Schauspieler behindert. Zeitzeugen umschreiben das Klima in den Schauspielhäusern als durch „Streß, Neurosen, Alkoholismus, Hysterie und Verbiesterung“ (Ebert 1991, S. 286) gekennzeichnet.

„Max Reinhardts Verweis auf die spezifische, vom jeweiligen Autor vorgegebene ästhetische Atmosphäre eines Stückes wird vielleicht noch gekannt, aber nicht mehr beherzigt.“ (Ebert 1991, S. 286)

Direkte Berührungspunkte mit der Lehre Stanislawskis stehen besonders in Deutschland in den letzten Jahrzehnten wenig im Vordergrund und beschränken sich auf einen Gastvortrag Strasbergs am Schauspielhaus in Bochum (1978) und der Existenz von Unterrichtseinrichtungen im Verband der MCC¹¹⁷ in Berlin und München. In der Konsequenz hat sich nicht nur das Verhältnis Schauspieler/Naturalismus, sondern nach Eberts Aussagen auch die Rezeptionshaltung des Zuschauers zur Inszenierung gewandelt, die weniger vom Stückinteresse als von der Innovationsleistung der Inszenierung geleitet wird und der Schauspielleistung nur wenig Beachtung beimisst. Andererseits fehle dem Darsteller, „der von Rolle zu Rolle vorrückt, als wäre er ein Fertigungsteil auf dem Fließband. [...] Es scheint, als bewirke in Deutschland das Subventionstheater mit dem bürgerlichen Geist, der es unterhält, die gegenwärtige Stagnation“ (Ebert 1991, S. 288). Die Arbeitsleistung ist ursächlich für das mangelnde Interesse und Wissen um die Verdienste der Theatergeschichte, die Ursprünge der Mimesis oder die experimentellen Theaterformen der Jahrhundertwende.¹¹⁸

¹¹⁷ MCC ist die gängige Abkürzung für die in Amerika angesiedelte Michael Checkov Connection, die in Europa mit Schulen und Zentren in Amsterdam, London, München und Berlin sowie durch die Michael Checkov Foundation in Sofia vertreten ist.

¹¹⁸ „Was weiß der deutsche Schauspieler von diesen Dingen? Beinahe nichts. [...] Verlangt man von ihm, dass er von seinen üblichen Einstudierungsmechanismen abweicht und zum Beispiel improvisieren solle, dann bricht er in Panik aus.“ (Marowitz 1970, S. 129f)

„I have tried certain things in Germany when I was acting with Reinhardt. German actors are incredible from the point of view of clichés ... like rocks and stones. [...] While the other actor was speaking certain words, I did certain things by which the audience's attention was directed to me. The poor actor was very unhappy but he could not find the person who was doing it. Finally, when he discovered that it was I, he came to me pale and trembling. He begged me to allow him to act alone, instead of trying to find out what I was doing so that together we could try to do something more interesting. [...] It was very difficult to act in Germany – they are stiff there – like a corset.“ (Checkov 1985, S. 74)

Dennoch hält Ebert fest, dass der psychologische Realismus, wie ihn Stanislawski eingeführt hat, „letztlich die gültige schauspielerische Basis der Darsteller“ (Ebert 1991, S. 287) bleibt. Dieser Aussage Eberts stehen die stichprobenhaften Praxiserhebungen Trobischs gegenüber. In den von ihm 1986 mit deutschsprachigen Schauspielern verschiedener Altersgruppen aufgezeichneten Gesprächen stellt sich heraus, dass die historisch-theoretische Ausbildung, die den Kontakt mit unterschiedlichen Schauspielmethoden vermittelt, dem Darsteller nicht kommuniziert wird. Die Interviewten haben generell keine präzise inhaltliche Vorstellung von Termini wie dem *magischen Wenn* oder der Psychotechnik. Wie sehr allerdings von den systematischen Ausführungen Stanislawskis oder Strasbergs Übungen zur Konsistenz der Inspiration auch im deutschsprachigen Raum profitiert werden kann, verdeutlicht diese Aussage eines von Trobisch im Rahmen seiner Arbeit interviewten Schauspielers.

„Ich glaube nur nicht, dass man im Text Enthaltene mit dem, was man selbst erlebt hat, belegen soll. Das lebt sich tot – verbraucht sich. Ich kann z.B. ein für mich schreckliches Erlebnis ein-, zwei-, dreimal auf der Bühne in einer anderen (oder derselben) Situation verwenden, um einen Zustand zu erreichen – aber dann ist es aus.“ (J. Froschauer im Interview mit Trobisch in Trobisch 1993, S. 108)

Deutlich wird bei diesen Ausführungen, dass eigentlich für den Darsteller grundlegende Fähigkeiten in der deutschen Theatergeschichte prominenten Einzelpersonen wie Minetti oder Gründgens zugesprochen werden, die tatsächlich jeder Darsteller mit Hilfe Stanislawskis beherrschen kann. Darüber hinaus wird fälschlicherweise die Verantwortlichkeit für dieses Manko im Umfeld der schauspielerischen Arbeit verortet und weniger beim Darsteller selbst.

„Solch möglich gewordene vieldimensionale Menschendarstellung wurde schon in den achtziger Jahren immer weniger gepflegt. Junge Regisseure beherrschten sie nicht, wollten sie nicht, zertrümmerten sie sogar und setzten artifiziell perfektionierte Einseitigkeit an ihre Stelle.“ (Ebert 1991, S. 292)

Im Rahmen der sich immer weiter selbst-überwindenden¹¹⁹ Ausbildungsmethodik kommt Trobisch allerdings zu folgender Feststellung.

„Nach Angaben der Befragten steht Stanislawskis Methode nicht generell in Anwendung. Detaillierte Äußerungen über das „System“ und Befürwortungen dessen, stehen dem Extrem völliger Ablehnung gegenüber.“ (Trobisch 1993, S. 140)

Sowohl die Interviewaussagen als auch Trobischs Ausführungen sind beispielhaft für den Status quo im Umgang mit den Schauspielmethoden der letzten Jahrzehnte. Oberflächliches Wissen, die fehlende Vermittlung von Schauspielgeschichte und die Verkennung des eigentlichen

¹¹⁹ vgl. Trobisch 1993, S. 147ff.

Nutzens der Stanislawskischen Methodik als Grundlage für eine gründlichere Rollenvorbereitung, intensivere Darstellung und geringere Fehlleistungen sind die Eckpfeiler der ausbleibenden Reflektion. Das Stanislawskische Postulat nach der „Authentizität vom Empfinden der Rollenfigur“ (Trobisch 1993, S. 180) wird im deutschsprachigen Raum generell als ohne Methodik per se erreichbar eingestuft – und somit zurückgeschoben in den mystischen Bereich künstlerischen Erschaffens. Abschließend sei bemerkt, dass gerade der Darsteller, der auf einen an Jahren größeren Erfahrungsschatz in der Darstellungsarbeit zurückblickt, durchaus auf methodische Teilschritte des „Systems“ zurückgreift (vgl. Trobisch 1993, S. 114ff) und so der *integrierenden Verkörperung* der dramatischen Wirklichkeit mehr zuarbeiten, als es nach den obigen Ausführungen erwartbar ist.¹²⁰ Auf der einen Seite sind die Aussagen Stanislawskis und seiner Nachfolger nicht so haltlos, wie sie oftmals betrachtet werden. Auf der anderen Seite ist gerade vor diesem Hintergrund die Attribuierung von dramatischen Sprechakten als parasitär zu widerlegen (vgl. Austin (2002)).

3.5 Abschliessender Überblick

Da die vorliegende Arbeit keine vollständige Diskussion aller aus dem russischen Naturalismus hervorgegangenen modernen Schauspielmethodiken anstrebt und eine solche Aufarbeitung auch den Rahmen übersteigen würde, wird nachfolgend zur Abrundung des mimetischen Themenbereiches eine skizzenhafte Gegenüberstellung angestrebt, in der auch in den vorgängigen Kapiteln nicht diskutierte Ansätze zum Tragen kommen. Ziel dieses abschließenden Überblicks ist daher nicht nur das Resümieren des zuvor Explizierten, sondern gleichzeitig auch dessen Einordnung in den schauspielmethodischen Gesamtzusammenhang.

In der Nachfolge Stanislawskis steht diese Schauspiellehrmethode als „Restauration des bürgerlichen Illusionstheaters“ (Fischer-Lichte 1992, S. 133), besonders in den USA, im Mittelpunkt der Unterrichtsmodelle. Im deutschsprachigen Raum hat die Psychologisierung von Rollencharakterisierungen ebenfalls einen hohen Stellenwert erreicht. Die Selbstreflektion der deutschsprachigen Darsteller hingegen lässt auf der einen Seite auf eine ungenügende methodische Unterrichtung seitens der Schauspielschulen schließen, andererseits auf fehlendes Wissen. Es stellt sich bei Trobisch Untersuchungen heraus, dass ein Darsteller unwissentlich mit Stanislawskischer Methodik arbeitet, ohne die Herangehensweise historisch verorten zu können. In den Interviewaussagen zur Rollenerarbeitung und -charakterisierung kommen die verschiedenen Schauspielströmungen unbewusst zum Tragen. Während Strasberg und Hagen sehr stark auf die individuellen persönlichen Erinnerungen des Darstellers aus der realen Wirklichkeit rekurren, geht Boleslavsky einen anderen Weg. Zwar fordert er „die Verwendung persönlicher Erfahrungen zu[r] Schaffung von Gefühlen; die Identifikation mit Emotionen der Rolle wird aber von Boleslavsky abgelehnt. Der Schauspieler soll demnach auch nicht dem Gedankengang der Rolle, sondern jenem

¹²⁰ Aus der Introspektion heraus lässt sich an dieser Stelle auf die Erfahrungen des Autors rekurren, der weniger den Text lernte, sondern die Frage nach der Handlungsbegründung in den Vordergrund stellte. Dieses Bewusstsein führt weg vom Lernen der sprachlichen Zeichen und hin zur Verinnerlichung der spezifischen Motivik. Resultat dieser Herangehensweise ist, dass das nachgelagerte Textlernen dadurch merklich vereinfacht wird.

des Autors folgen“ (Trobisch 1993, S. 77). Diese Trennung ist analog wieder zu finden im Unterrichtssegment des *emotionalen Gedächtnisses*. Stanislawskis Lehre hingegen ist um die Psychotechniken zentriert. Das unbewusste Wirken der Natur soll durch sie angeregt werden. Der Schauspieler soll sich allerdings nicht nur mit dem schöpferischen Prozess auseinander setzen, sondern auch nach den Auslösern dafür suchen. Das Material dazu entnimmt der Darsteller seiner eigenen Vergangenheit. Somit dient die Psychotechnik zur Übertragung der Gefühle bei der Rollenarbeit während der Proben und während der Aufführung. Boleslavsky sieht den wichtigsten Aspekt im Training der Seele. Bei den von ihm vorgeschlagenen Herangehensweisen stehen allerdings weniger die Emotionen als mehr die Träume im Vordergrund. Vor dem Hintergrund psychologischen Forschens kann dies sogar als Weiterentwicklung im Sinne Jungs bezeichnet werden, da diese Träume eher auf das kollektive Unbewusste rekurrieren als die persönlichen, aus individuellen Erfahrungen resultierenden Emotionen bei Stanislawski. Mit der Postulierung einer schöpferischen Individualität, die aus der psychologisierenden Rollenarbeit entsteht, verlässt Tschechow die methodischen Grundlagen Stanislawskis und begibt sich vom Schauspieltheoretischen in die kreativitätspsychologische Forschung C. G. Jungs. Obwohl Tschechows Ausführungen als besonders praxisausgerichtet und kompakt gelten, greift hier ein vom Ansatz zwar wissenschaftlicher, von der Integration in die Schauspieltheorie aber zu verschwommener Ansatz von Ich und anderem Ich.

„Wenn Du je solche Augenblicke erlebt hast, weißt du, dass du mit dem Erscheinen jenes anderen Ich von einer Kraft durchdrungen wurdest wie nie zuvor. Dieser Kraftstrom erfüllte dein ganzes Wesen, ausstrahlend in deine Umgebung, die Bühne erfüllend und über das Rampenlicht in den Zuschauerraum sich ergießend. Er traf und ergriff das Publikum und vermittelte ihm deine Absichten, Gefühle, Gedanken und Visionen.“ (Tschechow 1992, S. 80)

Obwohl Strasberg als dedizierter Schüler Boleslavskys eher dessen Gewichtung folgen sollte, greift er auf die Ausführungen Stanislawskis zurück und manifestiert die persönlichen Gefühle und Erfahrungen des Darstellers als zentralen Ansatz zur Darstellung. Die durch Strasberg als *Method* bekannt gewordene Theorie bedient sich in diesem Zusammenhang psychoanalytischer Vorgänge zur Schaffung von Authentizität und Wirklichkeit. Hagens Ausführungen basieren so sehr auf ihren persönlichen Erfahrungen und Überlegungen, dass sie per se nicht in Form einer theoretischen Auseinandersetzung aufbereitet sind. Sie sieht sogar ein Gefahrenpotenzial in der zu starken Psychologisierung darstellerischer Arbeit. Psychologische Problematiken gehören für sie in den Wirkungsbereich der Medizin und nicht in den der Schauspieltheorie. Ungeachtet dessen lassen sich aber problemlos Elemente des Stanislawskischen Umgangs mit dem *emotionalen Gedächtnis* nachweisen (vgl. Hagen 1972, S. 56f). Bei allen aufgeführten Lehrern ist die Einstellung zum Text, die bei Stanislawski vorgegeben wird und auf die methodische Untersuchung und Erarbeitung von Handlungszielen und -motivationen fokussiert, gleich.

„Um die einfachen physischen Aufgaben zu begründen, muß der Schauspieler weitere, zunächst ÄUSSERE TATSACHEN aus dem Stück erkunden oder im Sinn des Stückes hinzuerfinden, wo die Situationen vom Dramatiker nicht vollends ausgeformt worden sind. Da hierbei – auch über Gegenstände – Beziehungen zwischen den Figuren entstehen, muß der Schauspieler nicht nur die HANDLUNGSBEDINGUNGEN und das jeweilige HANDLUNGSZIEL erfassen, sondern schrittweise auch in die MOTIVATIONEN des Handelns eindringen. Bestimmte einfache physische Aufgaben verwandeln sich so in EINFACHE PSYCHOPHYSISCHE AUFGABEN oder – wie

Stanislawski sie auch bezeichnet – in elementare psychologische Aufgaben. [...] Damit beginnt er bereits, der informativen und semantischen Ebene des Stücktextes eine weitere gestalterische Dimension hinzuzufügen. Er durchwirkt den vom Dramatiker vorgeschriebenen Text und schmilzt ihn als äußerst wichtigen Teil in das PHYSISCHE HANDELN ein, nämlich als verbalisiertes Handeln oder, wie die gebräuchliche deutsche Übersetzung hierfür lautet, als WORTHANDLUNG.“ (Hoffmeier 1993, S. 160)

Der Begriff *Worthandlung* ist in diesem Zusammenhang zwar nur bedingt im Sinne der heutigen Linguistik zu verstehen, verdeutlicht aber die analoge Sichtweise des Sprachhandelns.¹²¹ Darüber hinaus illustriert die von Stanislawski verwendete Ausdrucksweise die erfolgreichen Bemühungen einer quasi-wissenschaftlichen Herangehensweise, die es im Weiteren ermöglicht, die methodische Schnittmenge zwischen Schauspielmethode und Sprechakttheorie zu manifestieren. Der Verweis auf die psychologische Dimension des *Untertextes* verdeutlicht auf der einen Seite das methodische Herangehen bei der Festlegung von Sprechhandlungen und auf der anderen Seite die Intensionsrekonstruktion und die Motivationserstellung. Diese wiederum stehen in direkter Verbindung zum Sprachhandeln in der realen Wirklichkeit. Die Aufhebung von Fiktion, die Manifestierung von Referenzen außerhalb der realen Wirklichkeit, die *integrierende Verkörperung* von Figurenintentionen müssen nun genauer untersucht werden, um den Wechsel von der realen zur dramatischen Wirklichkeit nachvollziehbar zu machen und darüber hinaus die Gültigkeit der Searleschen Glücksbedingungen in Letzterer zu belegen.

„Da darstellendes Handeln auf der Bühne entsprechend den ‚vorgeschlagenen Situationen‘ nur unter eingebildeten, fiktiven Bedingungen vonstatten geht, muß die Tätigkeit der Phantasie so aktiviert werden, dass sich der Schauspieler etwa zu einem Stuhl wie zu einem wirklichen Baum verhalten kann. Dabei entsteht keine Sinnestäuschung.“ (Stanislawski zit. n. Hoffmeier 1993, S. 162)

Gerade in der Verbindung von Strasberg und Adler, die in der Zusammenführung ihrer antagonistischen Modelle die Vervollkommnung der Stanislawskischen Lehre darstellen könnten, findet man deutliche Ansatzpunkte für den Wirklichkeitscharakter dramatischen Arbeitens. Dieser Wirklichkeitscharakter wird sowohl für den Schauspieler als auch das Publikum schon früh von Stanislawski thematisiert und problematisiert. Die Überzeugungskraft des Schauspielers soll unterstützt werden, indem situationsentsprechende Handlungen und Aufgabenstellungen abgearbeitet werden. Infolge der aktiven Auseinandersetzung mit den situativen Begebenheiten entsteht der Stimulus zu „intuitive[m] Schaffen“ (Hoffmeier 1993, S. 162).

„Work like a dog! Justify! Make everything internally real to yourself! Serve the playwright, the director, your fellow actors and consequently the audience!“ (Hagen 1973, S. 199)

Die in diesem Kapitel vorgestellten Schauspieltheorien zeigen in verschiedenen Graden die Relevanz der eingehenden Analyse der innerdramatischen Kommunikationssituation manifestierenden Sprechakte sowie der damit verbundenen Intensionsrekonstruktion. Dabei ist die Heterogenität der Ansätze, die unterschiedliche Schwerpunkte in der Ausbildung und der Arbeit des Darstellers legen, durch die individuelle Auslegung der Stanislawskischen Theorie bedingt. Daher

¹²¹ Die Terminologie Stanislawskis darf nicht per se buchstäblich verstanden werden. Vielmehr spielt der jeweilige Argumentationskontext die entscheidende Rolle bei der differenzierten Verwendung der Begrifflichkeiten (vgl. Hoffmeier 1993, S. 161).

geht es bei der vorgelegten Gegenüberstellung auch nicht um die Erarbeitung einer vergleichenden Klassifikation (vgl. Trobisch 1993), sondern um das Herausarbeiten der Gemeinsamkeiten. Die unterschiedlichen Methodiken werden daher als sich gegenseitig ergänzend und nicht als vollständige Alternativen zu einander verstanden.

Der zentrale Aspekt des Erlebens und der daraus resultierenden schauspielerseitigen Befähigung zur *integrierenden Verkörperung* verlangen im nachfolgenden Kapitel eine eingehende Diskussion der linguistischen Begrifflichkeiten von *Fiktion* und *sprachlicher Äußerung*, die in den bisherigen Forschungsbeiträgen keine weitere Problematisierung erfahren und deren Definitionen vor den in diesem Kapitel neu gewonnen Erkenntnissen betrachtet werden müssen.

4. Sprachliche Äußerungen in möglichen Welten

Im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem „Fiktionsproblem in der Sprachwissenschaft“ (Reiser 1989, S. 5) bildet ein hohes Maß an relativ zuverlässigem, intuitivem Wissen im Umgang mit fiktionaler und wirklichkeitsbezogener Rede die Basis für ein grundlegendes Interesse der neueren Sprachwissenschaft, Pragmatik, Sprachlogik sowie Linguistik, an dieser Problematik. Die Auseinandersetzung ist maßgeblich von zwei Grundeinstellungen beeinflusst.

„Most of the philosophers which have written about fiction have not distinguished between the actions of the author and the actions of the narrator. Taking it for granted that a fictional narrative contains the author’s speech acts, philosophers have described these speech acts as ‘pretended’, ‘as if assertions’ or simply ‘fictive’ illocutions. Communication theory also argues that it is the author’s act of communication that makes a piece of writing into fiction.“ (Sutrop 2000, S. 123)

Die Besonderheit des interdependenten Verhältnisses von Fiktion und Realität, und somit die Existenz von Fiktion als sprachlicher Ausdrucksmöglichkeit generell, hat von der geisteswissenschaftlichen Forschung seit jeher komplexe Begründungszusammenhänge gefordert. Gegensätzlich dazu formuliert Searle, dass es sich bei der Fiktion um ein „ziemlich leichtes Problem (zumindest nach gebräuchlichen Maßstäben für philosophische Schwierigkeit)“ (Searle 1998a, S. 10) handelt. Die Komplexität des Untersuchungsgegenstandes im Spannungsfeld zwischen Linguistik, Sprachphilosophie und Theater beruht aber einerseits auf der Tatsache, dass „wohl kaum ein vageres, geläufigeres und zugleich umstritteneres Begriffspaar“ (Assmann 1980, S. 7) existiert. Andererseits ist die Auseinandersetzung mit der Fiktion als Untersuchungsgegenstand diachron betrachtet immer in den soziohistorischen Forschungsströmungen und gleichzeitig synchron betrachtet in der Pluralität dieser Forschungsströmungen, von der Theologie bis zur Literaturwissenschaft, untersucht worden. Am Anfang dieses Kapitels steht somit ein kurzer historisch-disziplinärer Überblick, der die Grundlage für die anschließende Fokussierung auf sprechakttheoretische Aussagen bildet. Die Hinführung zu dieser Thematik verlangt eine ausführliche Diskussion der Begrifflichkeiten. Die Sprechakttheorie leistet diese jedoch nicht. Da das in der Erörterung der Schauspieltheorien verdeutlichte Verständnis von dramatischem Sprachhandeln eine sehr genaue Betrachtung von Fiktionalität und Fiktivität literarischer dramatischer Texte verlangt, muss in diesem Kapitel die sich aus den o.g. Forschungsbereichen ergebende Schnittmenge erarbeitet werden. Demzufolge wird neben der genauen Bestimmung des Fiktionsbegriffs im Rahmen der darstellerischen *integrierenden Verkörperungsarbeit* untersucht werden müssen, welche Form von Verwendung von Sprache in dieser *integrierenden Verkörperung* erfolgt. Die Frage ob es sich um ein Vorgeben von Sprachhandeln – und wenn ja, ob um ein täuschendes oder nichttäuschendes – handelt, ist dabei von zentraler Bedeutung. Neben der Diskussion des täuschenden Vorgebens dramatischer Sprechakte muss also eine dezidierte Auseinandersetzung mit der Auffassung von dramatischer Fiktion als *Als-ob* geleistet werden. In der Folge wird eine differenziertere Entscheidung der unterschiedlichen fiktiven Welten der dramatischen Aufführung deutlich, die, in Zusammenhang mit den Theorien zu den möglichen Welten, eine klar bestimmbare Relation zwischen Darsteller, Fiktion und zu verkörperndem dramatischen Text ergibt.

4.1 Poetische Analyse als interdisziplinäres Phänomen

Die historische Veränderlichkeit des Wirklichkeitsbegriffs und damit auch die des Fiktionsbegriffs zeigt die ihnen immanente Kontroverse, die in der aktuellen sprachwissenschaftlichen Forschung existiert, bereits seit der Antike. Die Position Platons, der Fiktion als Nachahmung und somit von der Wirklichkeit entfernt bestimmt, ordnet der Fiktion die Eigenschaften künstlerischer Minderwertigkeit und der Gefährdung der menschlichen Seele zu.¹²² Während für ihn die ethische Defizienz im Vordergrund steht, liegt in der aristotelischen Tradition die „Wirkungsqualitäten der Dichtung in der Struktur der Werke und diese wiederum in einer allgemeinen anthropologischen Disposition zu Nachahmung und Spiel“ (Assmann 1980, S. 9).¹²³ So wird das Gegensatzpaar *Fiktion/Wahrheit*¹²⁴ bereits in der Antike zugunsten von Fiktion als Konzept der Wahrscheinlichkeit neu definiert. Resultat dieser Differenzierung ist neben der positiven Abgrenzung von Fiktion als eigengesetzliche, immanente Konstituente künstlerischen Schaffens auch die positive erkenntnistheoretische Wirkung auf menschliche Erfahrungswerte, z.B. im Rahmen des kathartischen Effekts.¹²⁵ Diese gegensätzlichen Positionen der Antike ziehen sich durch die Renaissance¹²⁶ und die Aufklärung hindurch bis in die aktuelle kunsttheoretische Diskussion (vgl. Knobloch 1996). Von der Untersuchung der Produktionsästhetik über die Auseinandersetzung mit der Werkästhetik bis hin zur Entdeckung der Relevanz von rezeptionsästhetischen Forschungsansätzen hat sich dabei eine Abwendung von den antiken Unterscheidungskriterien vollzogen. Assmann sieht diese Wende durch die Forschungsansätze der analytischen Sprachphilosophie und der linguistischen Pragmatik begründet. Inwiefern sich Assmanns Diagnose stützen lässt, zeigt ein kurzer Überblick derjenigen Forschungsansätze, die im Rahmen dieser Arbeit der genaueren Erforschung fiktionaler Sprechakte dienen können.

¹²² Vgl. dazu auch Platon (1963), *Der Staat*, X. Buch, 607, S. 344.

¹²³ Vgl. dazu Aristoteles (1969), *Poetik*, Kap. 24.

¹²⁴ „Alltagssprachlich verstehen wir unter ‚Wahrheit‘, dass eine Aussage mit der Wirklichkeit übereinstimmt.“ (Prechtl 1999, S. 199)

¹²⁵ Aristoteles greift in seiner *Poetik* Aspekte auf, die, in der Antike kultischen Reinigungen und medizinischen Heilungen zugeordnet, kurze Zeit später allerdings auf die Zielsetzung theatralischer Inszenierung hin interpretiert werden. Das aktuelle Verständnis der antiken Katharsis rückt sie in den Bereich psychotherapeutischer Wirkungen, in denen das Läuterungspotential von Dichtung auffindbar ist.

¹²⁶ Sir Philip Sidney (1554–1586) lebt und wirkt zur Zeit der englischen humanistischen Renaissance zeitlich nah an den modernen semiotischen Theorien. Er gilt als hoch angesehener Poet und Literat. Sidney's bekannter Essay „*Defense of Poesie*“ (1595) wird als Antwort auf den Angriff auf *Poetik* und Bühnenstücke verstanden. Darin verteidigt er sein Fiktionsverständnis, indem er Bezug nehmend auf Platons Aussagen den Poeten als den geringsten Lügner bezeichnet. „The practitioners of what we now call the academic disciplines are regularly betrayed by their literalism, while the poet, who is under no illusions, freely creates ‘fictional’ statements as true as any other, and the truer for not being asserted as literal. [...] The *Defence of Poesie* serves almost as a *copia* of Renaissance theory, for Sidney brings every available gun to bear on his objective: [...] Homer, Dante, Boccaccio, Petrarch, Empedocles, Pythagoras, Virgil, Cicero, Aristotle, More, Erasmus, Plutarch, Ovid, Norton, [...] all cited in support of his position, which as every critic will tell you is that poetry is useful because it delights as it teaches, a view that dates back to Horace and beyond.[...] Adams himself, however, notices something that ‘sounds modern’ in Sidney's argument that the poet ‘nothing affirmeth, and therefore never lieth.’ He perceptively compares Sidney on this point to I.A. Richards, but concludes that the comparison will go nowhere because Sidney does not have a modern theory of language (This Renaissance Editions publication was transcribed, with an introduction, notes, and bibliography, by Richard Bear for the University of Oregon, September-December 1992. Original material copyright 1992, 1995 the editor and the University of Oregon).

4.1.1 Die Analyse literarischer Texte

Philosophische Fragestellungen nach der ontologischen Bestimmung des Wirklichkeitsbegriffs stehen in engem Zusammenhang mit theologischen Ansätzen, Fiktion als exegetischen Erklärungskompromiss im Spannungsfeld von biblischer Dichtung und Historie zu instrumentalisieren.¹²⁷ Dem stehen erkenntnistheoretische, kognitionswissenschaftliche und phänomenologische¹²⁸ Ansätze entgegen, die mit einem komparativen und hypothetisch ausgerichteten Konzept Fiktion in einem *Als-ob*-Verhältnis zur realen Welt beschreiben. Einerseits zeichnet sich dieses Untersuchungsumfeld dadurch aus, dass Fiktion ausdrücklich mit „dem Bewusstsein ihrer Fiktivität ausgesprochen wird, also das Bewusstsein der Fiktivität, ohne den Anspruch auf Faktizität“ (Wels 1997, S. 89) postuliert wird. Auf der anderen Seite steht das Verständnis des fiktiven *Als-ob* als aktiver Prozess in der menschlichen Annäherung an Fiktion.¹²⁹

Die Transformation des *Als-ob* bedingt eine umfassende Erforschung des Wirklichkeitsanspruches fiktiver Objekte. Unterscheiden werden kann in der spezifischen Situation der Theateraufführung zwischen einer dramatischen Analyse, in der Objekte immer als real mitgewusst werden, selbst wenn sie nur in ihrem angenommenen Charakter auftauchen, und einer modernen Logikanalyse, bei der die reale Welt nicht aus der fiktionalen herausgehalten werden kann (vgl. Courtney 1990, S. 18). Insofern ist für die kognitive Forschung *Fiktion* eine durchlebhbare Erfahrung, deren durchgängige Differenzqualitäten sowohl das *Als-ob-Denken* als auch das *Als-ob-Handeln* manifestieren. Der Fokus der Untersuchung von dialogischen Strukturen liegt im Rahmen dieser Auseinandersetzung auf der Charakterisierung von Dialog als Gegenseitigkeit mit besonderer Beachtung der rezeptionsseitigen Interpretationsleistung der literarischen Fiktion und der darin vorkommenden Sprechakte, die im Rückgriff auf die sprachphilosophische Erkenntnis, dass „das literaturtheoretisch interessante Thema fiktionale Rede ist zugleich ein Problem der sprachanalytischen Philosophie“ (Klemm 1984, S. 9) sei, analysiert werden.¹³⁰ Der Text wird definiert als ein in sich geschlossenes Sinngefüge, das den versinnbildlichten Bezugsrahmen der Welt ersetzt (vgl. Assmann 1980, S. 106). Die zugrunde liegende Untersuchung von Wahrheit als Übereinstimmung lautet, dass „wahr [ist], dass p, genau dann, wenn p [...]“ (Prechtl 1999, S. 201).

„The semantic classes represented in this series of expressions suggest two possible answers to the question of fictionality: to be fictional is a mode of being, an ontological status specific to certain entities; or a mode of speaking, an intent constitutive of a type of communicative act. A definition of fiction based on the first

¹²⁷ Vgl. dazu auch Assmann (1980), S. 112ff.

¹²⁸ Vgl. dazu auch Ceynowa (1993).

¹²⁹ Da Klemm (1984, S. 170ff) eine umfassende Zusammenstellung der bestehenden sprachanalytischen und sprachphilosophischen Ausführungen zum sprachlichen Phänomen der Fiktion und der fiktionalen Rede bietet, wird an dieser Stelle auf ein solches Resümee verzichtet und stattdessen der Fiktionsbegriff von unterschiedlichen Seiten her zu bestimmen versucht.

¹³⁰ Während die analytische Sprachphilosophie referenzsemantische Aspekte des Wahrheitsanspruches und den aussagenlogischen Status fiktionaler Texte untersucht, versucht die daraus hervorgegangene Sprechakttheorie, Klassifikationsindikatoren in der Sprachstruktur des Textes selbst zu finden, mit Hilfe derer das Erkennen der jeweils vorherrschenden Kommunikationssituation ermöglicht wird. Die Pragmatik wiederum lenkt ihren Blick in diesem Zusammenhang auf die vom Wirklichkeitsbezug abhängigen unterschiedlichen Rahmen für eine gelungene Kommunikationshandlung.

possibility generates what I shall call a referential theory, while a definition based on the second leads to an intensional theory, involving a phenomenological and illocutionary approach.” (Ryan 1991, S. 13)

Fiktionale Rede wird somit verstanden als das Äußern von Behauptungssätzen unter der Suspendierung der geltenden Regeln, die für die Korrektheit der Behauptungshandlung gelten. Eine Äußerung wird in dem Moment fiktional, wenn sich der Sprecher einer fiktionalen Einstellung zum Ausgedrückten bedient. In Folge der Reduzierung der gültigen Regeln wird weder eine Präposition ausgedrückt noch ein illokutionärer Akt vollzogen. Es handelt sich somit bei fiktionaler Rede für die Sprachanalytiker lediglich um phonetische und phatische Akte (vgl. Austin 2002). Darüber hinaus führt der Regelbruch dazu, dass die Behauptungsakte nur vorgeblich vollzogen werden.

Searle setzt in seinen Ausführungen zum aussagenlogischen Status des fiktionalen Diskurses (Searle 1998a, S. 80ff) zur Widerlegung der platonischen Definition von Fiktion als Lüge¹³¹ an. Die leitende Frage gilt dabei dem Umstand, dass „Wörter und andere Elemente in einer fiktionalen Geschichte einerseits ihre normalen Bedeutungen haben, und dass andererseits die Regeln, die zu jenen Wörtern und anderen Elementen gehören und deren Bedeutungen festlegen, nicht befolgt werden“ (Searle 1998a, S. 81). Wenn die Praxis/die Ausübung von Fiktion davon ausgeht, der Leser könne die Autorenintention, fiktionale Aussagen zu vollziehen, erkennen, muss der Text an sich diese Fiktionalität zum Vorschein bringen. Zum einen kann man aus diesem Zitat die argumentatorische Schwäche bezüglich des Verhältnisses von Fiktion und Sprache im Rahmen sprechakttheoretischen Forschens herauslesen, dass auf einem bedeutungstheoretischen Erklärungsnotstand. verweist Zum anderen wird ausgesagt, dass dieser Notstand nicht ohne weiteres zu beheben ist, wie Searle selbst annimmt. Das *Zulassen von Fiktion* und in der Folge die Bezeichnung der *Scheinbehauptungen* reichen als Erklärung nicht aus, um die tatsächliche Tragweite fiktionalen Sprechhandelns zu ergründen. Die auf die Sprechakttheorie aufbauende Dialoganalyse¹³² widmet sich in diesem Zusammenhang den in fiktionalen Texten auffindbaren Dialogstrukturen, stellt die erwähnte grundlegende sprechakttheoretische Aussage jedoch nicht in Frage.

Das literaturwissenschaftliche Interesse an fiktionalen Texten erklärt literarische Texte generell „zu einem besonders komplexen und daher auch besonders illustrativen Modell verbaler Kommunikationsformen“ (Landwehr 1972, S. 22). Von literaturwissenschaftlicher Seite wird dabei gerade die Frage, ob bei fiktional verwendeten Erzähltexten stets auch fiktive nichtfiktionale Rede vorliegt, kontrovers diskutiert. Die methodologische Auseinandersetzung setzt dabei auf eine Verbindung von literaturtheoretischer Merkmalsklassifikation und Integration in erkenntnisphilosophische und phänomenologische Modelle.¹³³ Die Diskussion konzentriert sich dabei auf die

¹³¹ Im alltäglichen Sprachgebrauch ist der Gebrauch der Begriffe *die Lüge* oder *das Lügen* in vielfacher Verwendung. Zum einen werden sie als metonymische Erweiterung für Täuschen überhaupt verwendet und nichtsprachliche Täuschungshandlungen gleichrangig neben täuschendes Sprachhandeln gestellt. Auf der anderen Seite ist festzustellen, dass der Verwendung des Begriffs oft andere Begriffe vorgezogen werden wie „FLUNKERN“, „SCHWINDELN“ etc. Das wiederum scheint mit den moralischen Implikationen des Begriffs „LÜGEN“ zusammenzuhängen, die ihn aufgrund der Verurteilungskomponente, der die moralische Verwerflichkeit (vgl. Giese 1992, S. 92f) ausdrückt, als stärksten in dem Wortfeld auszeichnen.

¹³² Vgl. dazu auch Hauenherm (2002).

¹³³ Die phänomenologische Argumentation nach Ingarden argumentiert, dass Behauptungssätze in der Literatur „nicht in dem Modus des vollen Ernstes, wie bei den echten Urteilssätzen, sondern in einer eigentümlichen, diesen Ernst nur vortäuschenden Weise“ (Ingarden 1965, S. 178) verwendet werden.

Dichotomie von fiktionaler Rede und pragmatischer Rede und versucht diese in Bezug auf Sachverhalte und deren Wahrheit oder Wirklichkeit aufzuschlüsseln, um Literatur nicht mehr als Selbstzweck erscheinen zu lassen, „sondern im Hinblick auf die Gesamtgesellschaft und auf andere Wissenschaften“ (Landwehr 1972, S. 22) zu untersuchen. Aktuelle textlinguistische Forschungsergebnisse (Schmachtenberg 1982, Cornelissen 1985, Kiel 1990), die auch in dieser Arbeit aufgegriffen werden, konzentrieren sich dabei auf das Zusammenspiel von Situation und Text und unterscheiden im Bereich der dramatischen Fiktion zwischen der Buchform und der Bühnenform des Dramas. Im Gegensatz zu früheren Aussagen zu dieser dualen Existenzform konzentrieren sich diese Bemühungen auf strukturelle Merkmale des Dramentextes in der Buchform, den bisherige Forschungsergebnisse zugunsten der Bühnenform vernachlässigten. Durch diese Unterscheidung setzen sie sich von anderen Fiktionstheorien besonders im Bereich auktorialer Aussagen eines solchen Textes ab. Im fiktivweltlichen Bereich gibt es für Harweg (2002) keine Autorenbotschaften. Das gilt für den sprachlich-textuellen wie für den nichtsprachlich-situationellen, die Semantisierung des Raumes betreffenden, Bereich.

„Im Rahmen eines konsequent und radikal fiktivweltlichen Ansatzes kommuniziert nicht der Dramatiker mit einem nichtfiktiven Publikum, da kommunizieren nur Personen der Handlung mit Personen der Handlung. Natürlich kennt jener fiktivweltliche Ansatz auch Zuschauer, aber [...] nur solche, die sich fiktivisiert haben, und die Kommunikation, die mit diesen besteht, sie ist lediglich eine einseitige, ist bloße Rezeption, ohne vorgängige Adressierung.“ (Harweg 2001, S. xiii)

In diesem Zusammenhang wird auch der Sonderstatus des Wahrheitswertes problematisiert und verstärkt als Differenzqualität im Bezugsfeld der gesellschaftlichen Einschätzung und der daraus resultierenden soziokulturellen Erwartungswerte untersucht. Neben möglichen sprechaktimmanenten Indikatoren ist Fiktion auch als Teil des Kommunikationsprozesses im Sinn einer „intentionalen Umdeutung“ (Assmann 1980, S. 11) zu verstehen. Daraus ergeben sich besonders in der aktuellen Forschung interessante Fragestellungen aus anthropologischer Sicht, die ihren Blick auf Rezeptionsphänomene richtet.

„Many people derive enormous pleasure from reading works of fiction but very few ask why it is so.“ (Sutrop 2000, S. 11)

Hier manifestiert sich die Schnittstelle zu rezeptionsästhetischen Ansätzen der Fiktionsforschung am intensivsten. In dieser Auseinandersetzung treffen Rezeptionsästhetik und analytische Philosophie aufeinander, „to suggest how the question of the anthropological function of fictional literature can be answered“ (Sutrop 2000, S. 11). Dies führt zu einer Fokusverschiebung von der ontologischen hin zu einer kommunikationstheoretischen Sichtweise, wie sie auch in Iser's Ausführungen zu finden ist, der u.a. das mediale dritte Element des *Imaginären* als interpretative Brücke annimmt.¹³⁴ Fiktion dient in diesem Zusammenhang der Übersetzbarkeit von Realitäten, die sich sonst der Vergegenständlichung entziehen. Dieser Überblick verdeutlicht zweierlei. Einerseits gilt es, den Fiktionsbegriff übergreifend einheitlich zu definieren. Andererseits müssen die unterschiedlichen Konzepte genauer auf ihre Anwendbarkeit auf das Fiktionsverständnis der naturalistischen Schauspieltheorie mit dem Ziel der Erweiterung der Sprechakttheorie untersucht werden.

¹³⁴ Vgl. dazu auch Iser (1991).

4.1.2 Operationalisierung der Begriffe

Im Rahmen der hier skizzierten, vielschichtigen Auseinandersetzung mit sprachlicher Fiktion und deren Verhältnis zur realen Welt sind traditionell zwei Untersuchungspaare besonders exponiert worden: *Fiktion/Wahrheit* und *Fiktion/ Realität*. Assmann sieht in der Dichotomie zur Wahrheit „das Kernproblem des neuzeitlichen Fiktionsbegriffs“ (Assmann 1980, S. 108). Denn nur wenn das Ansinnen der Kunst nicht darüber hinausgeht, Realität deckungsgleich in Fiktion zu überführen, gilt das zweite Untersuchungspaar. Erst mit dem Hinaustreten über die fiktionale Darstellung von Realität tritt die Fiktion in das Spannungsverhältnis von Fiktion/Wahrheit. Realität wird somit zu einer soziokulturellen Größe, Wahrheit zu einer philosophischen.

„Solange sich die Fiktion als dekorative Einkleidung oder schützende Verhüllung in den Dienst einer außerhalb ihrer selbst garantierten Wahrheit stellte, blieb sie in ihrem auxiliären Charakter unumstritten.“ (Assmann 1980, S. 108)

Der Schritt von der reinen Abbildfunktion hin zu einer eigenständigen Aussage fiktionaler Texte, die ihrerseits wiederum eine neue Wahrheit in der realen Welt postulieren würde, ist derjenige hin zur Auseinandersetzung mit der Sprachfunktion fiktionaler Texte. Assmann prägt hierfür den Begriff der „unverbindlichen Wahrheit“ (Assmann 1980, S. 98), die durch den „spezifischen Sprachakt literarischer Kommunikation“ (Assmann 1980, S. 99) zum Ausdruck gebracht wird, mit der der Dichter jedoch keine Inhalte „assertiert“ (Assmann 1980, S. 99). Für die vorliegende Arbeit ergibt sich aus dieser Differenzierung der Begriff der naturalistischen Wahrheit, da die untersuchten Theaterstücke, trotz ihrer unterschiedlichen historischen Provenienz Aspekte der dem Naturalismus eigenen illusionistischen Funktion von Figuration und Narration Abbildfunktion in mehr oder minder großem Umfang implizieren.¹³⁵ Zusätzlich stellen sich Theaterstücke und Inszenierungen grundsätzlich in den Dienst einer höheren Wahrheit, die über die textlich formulierten Aussagen hinausgeht und die Searle als existent anerkennt, jedoch nicht zu analysieren vermag.¹³⁶ Dieser besonderen Ausgangssituation, „erfundene Wirklichkeiten“ (Kimminich 1998, S. 1) greifbar zu machen, soll durch die anschließende Definition der Begriffe *Wirklichkeit*, *Realität*, *Fiktion* und *Fiktivität* Rechnung getragen werden. Die Untersuchung des Wahrheitsgehalts fiktionaler Aussagen ist eine in erster Linie philosophische und weniger linguistische Kategorie, die im Rahmen sprachphilosophischer und formal semantischer Konzepte analysiert wird. Für den Wirklichkeitsbegriff als zentrale Instanz des neuzeitlichen Denkens gilt, wie für die generelle Auseinandersetzung mit der Fiktion als Konzept, dass die Definition sich über die Epochen hinweg

¹³⁵ Zwar gilt, dass „[a] century ago it was an amazingly popular view that theatre was a reflexion or copy, or “slice of life““ (Courtney 1990, S. 71). Das in der vorliegenden Arbeit zu erarbeitende Modell soll allerdings verdeutlichen, dass nicht nur für diese, dem Naturalismus nahe stehende Aussage sprechakttheoretische Glücksbedingungen beim Vollzug dramatischer Sprechakte während der Aufführung der dramatischen Texte erfüllt werden.

¹³⁶ Vgl. dazu auch die Verwendung der „ruling idea“ bei Adler 1988, S. 38.

verändert und entwickelt hat.¹³⁷ Die Wandlungen im Wirklichkeitsverständnis bilanzierend, definiert Assmann *Wirklichkeit* im Rahmen der Abkehr vom statischen Konzept als evolutiv.

„Wirklichkeit im Sinne des Resultats fortschreitender Auseinandersetzung zwischen Mensch und Mensch bzw. zwischen Mensch und Umwelt ist als ein kollektives Produkt zu verstehen, an dessen Gestaltung sämtliche Formen menschlicher Aktivität beteiligt sind: Dichtung ebenso wie Wissenschaft, Theorie wie Praxis, ideologische Normen wie sozialhistorische Erfahrungen.“ (Assmann 1980, S. 7f)

Nicht außer Acht gelassen werden darf dabei die Einflussnahme kultureller Modelle auf die Wirklichkeitsverarbeitung.¹³⁸ Für den Einzelnen wird das kollektive Modell zur Grundstruktur von Wirklichkeitserfahrung. Dadurch wird aus der Konstante außerhalb des menschlichen Wirkungsbereichs ein variables Produkt, gestaltet auf Basis der sozioökonomischen Fähigkeiten des Einzelnen und der Gemeinschaft. Dem entgegen steht die in der Fiktionsforschung thematisierte und im allgemeinen Sprachgebrauch nach wie vor verankerte Definition von Realität, die als „statisch konstante Größe aufgefasst und [...] als historisch invarianter, stabiler Gegenstand künstlerischer Bewältigung“ (Assmann 1980, S. 7) verstanden wird. Auch Klemms sprachphilosophische Abgrenzung besagt, „ ‚wirklich‘ ist zwar ein Kontrastbegriff zu ‚fiktiv‘, aber nicht zu ‚fiktional‘; durch fiktionale Rede können fiktive Begebenheiten, auch fiktive Redeereignisse, fiktive Personen usw. erzeugt werden“ (Klemm 1984, S. 9). Fiktivität bezeichnet in diesem Zusammenhang den intentional umgedeuteten Seinsmodus von Gegenständen und Sachverhalten fiktionaler Texte. Insofern gilt sie im Zusammenhang mit dramatischen Texten als Operand zur Bestimmung der Differenzqualität zwischen der Welt des Dramas und der wirklichen Welt im äußeren Kommunikationssystem. Innerhalb des Aktes der Fiktivierung (vgl. Kasisc 1990, S. 41) muss auf der einen Seite die rezipientenseitige Konstituierung von Fiktion, auf der anderen Seite eine produzentenseitige Fiktivierung angenommen werden. Dies liegt einerseits bereits in der von Landwehr angesprochenen „Aufspaltung in ein reales und ein fiktives Ich“ (Landwehr 1975, S. 165) beider Konstituentengruppen, andererseits an der Konkretisationstätigkeit des Rezipienten im Verlauf des „perspektivistisch-dynamischen Prozesses der Illusionsbildung“ (Kasisc 1990, S. 46). Darüber hinaus wird Fiktionalität im Rahmen dramatischer Literatur auch verstanden als der „(in sich stets gleichen) Seinsmodus der Welt des Dramas als eines erfundenen Gegenstandes“ (Cornelissen 1985, S. 19). In der historischen Dimension dieser Begriffsbestimmung ist die kulturelle und sprachliche Abhängigkeit der jeweiligen Definition zu beachten.¹³⁹

„In German ‘Fiktion’ is mostly understood in the sense of ‘Erdichtung’, as an invention or an unprovable assertion, a falsification. On the other hand ‘Fiktionalität’

¹³⁷ Assmann definiert den Wirklichkeitsbegriff in der Neuzeit als weder transzendent, gottausgerichtet, noch unumstößlich. An seine Stelle tritt in der Neuzeit das kontextuelle Verständnis von Wirklichkeit, mit dem der Mensch sich seine Wirklichkeit selbst schafft.

¹³⁸ „Folglich ist für den Einzelnen Wirklichkeit durch ein kollektives Kulturmodell strukturiert, das die Möglichkeiten der Wahrnehmung in bedeutungsvoller Weise einschränkt. [...] Realität als schiere Kontingenz oder konstante Gegebenheit außerhalb des menschlichen Wirkungsbereichs ist damit ersetzt durch Realität als historisch variables Produkt der sozioökonomischen Kräfte wie der gestalterischen und geistigen Inbesitznahme durch den Menschen.“ (Assmann 1980, S. 8)

¹³⁹ „The use of the word ‘fiction’ varies both historically and culturally, and has different connotations in different languages.“ (Sutrop 2000, S. 11)

is a term used for distinguishing ‘dichterischer Text’ und ‘nicht-dichterischer Text’.”
(Sutrop 2000, S. 12)

In der von Sutrop dargestellten deutschsprachigen Tradition ist Fiktionalität als „Bezug einer Äußerung [...] zu fiktiven (und nichtfiktiven) Konstituenten des Kommunikationsprozesses“ (Landwehr 1975, S. 180) zu verstehen. So ist Fiktionalität gebunden an die Mittel der Sprache und kann daher definiert werden als „Verbalisierung oder andere Kodierung von in ihrem Seinsmodus intentional umgedeuteten, d.h. fiktiven Gegenständen und Sachverhalten“ (Landwehr 1975, S. 185). Insofern wird Fiktion zu einem konstruktiv angewandten Modell, das als instrumentalisierender Verstehensentwurf für die Wirklichkeit dienen kann. Besonders die Textlinguistik leistet hier wertvolle Beiträge, die die literarische Fiktion als „die Funktion bestimmter Texte, Fiktives zu schaffen und es – aber nur aus nichtfiktiver Perspektive – zu bezeichnen“ (Harweg 2001, S. 2) benennt. Fiktivität ist in diesem Zusammenhang „das Produkt und das – aus nichtfiktiver Perspektive – Bezeichnete fiktionaler Texte“ (Harweg 2001, S. 2). Zusätzlich ist die Fiktion beschränkt auf die Phase der Konzipierens und Entwickelns und wird spätestens im Moment der Formulierung abgelöst durch die Funktion des Erzählens. Somit ist die Fiktion verankert in der nichtfiktiven Welt, produziert von einem nichtfiktiven Dichter, rezipiert von einem nichtfiktiven Leser.¹⁴⁰ Die Erzählung jedoch, erzählt durch einen fiktiven Erzähler – mithin Produzenten – und rezipiert von fiktiven Lesern oder Hörern, ist im Bereich der Fiktivität verankert.

Nach der definitorischen Eingrenzung erscheint es sinnvoll, auf das Verhältnis von Fiktion und Realität im Rahmen literarischer Verwendung genauer einzugehen. Fiktion gilt in diesem Zusammenhang als Modell der Realität¹⁴¹ in dem Sinn, dass die Modellierung von Realität zu einer nützlichen Wahrnehmungsfokussierung führen kann.¹⁴² Die Realität ist in Bezug auf die Fiktion in ihrer Aussagekraft nicht ausreichend, denn in ihr sind die Dinge zufällig und zusammenhanglos. Die Zusammenhänge müssen erst im Nachhinein geschaffen werden. Gleichzeitig allerdings steht die Realität in einer entgegengesetzten Relation zur Fiktion, denn sie „erweist sich gegenüber der Fiktion als ein Zuviel“ (Assmann 1980, S. 14). Aus der zweiten Relation ergibt sich notwendig die Selektion der realen Ereignisse für ihre Wiedergabe in der Fiktion, denn durch „Hinzufügen und Weglassen grenzt die Fiktion ihren Bereich aus dem Gesamt der Realität aus“ (Assmann 1980, S. 14). Zwar hat Assmann Recht wenn sie davon spricht, dass die Fiktion sich von der Realität auf der einen und der verbalen Realität auf der anderen Seite abhebt, weil gegenüber der kollektiven impliziten Realität, auf der die verbale Realität, verstanden als kulturelle Modellierung Ersterer, aufbaut, die Fiktion individuell und explizit ist. So wirkt das sekundäre Modell durch die Thematisierung in einem Meta-Diskurs auf das primäre Modell der Realität ein. Für die vorliegende Fragestellung allerdings ist viel

¹⁴⁰ Hauenherms Zusammenfassung der beiden möglichen Rezeptionsperspektiven unterstützt Harwegs Aussage nur in Teilen. Das Verständnis des Textes als „autonome Einheit“ (Hauenherm 2002, S. 33), der im Moment seiner Veröffentlichung aus dem „Einflussbereich“ (Hauenherm 2002, S. 33) heraustritt, steht auf der einen Seite und unterstützt Harwegs Sichtweise. Die Aussage, dass der Text als mit einer bestimmten Aussageabsicht an einen Rezipienten gerichtet ist, die der Autor verantwortet hat, widerspricht Harwegs Idee, dass der Autor bereits im Moment des Verfassens hinter die fiktive Handlung zurücktritt. Hauenherm dagegen spricht von der „Verselbständigung“ (Hauenherm 2002, S. 33) erst nach der Produktionsphase, in der der Text eine „sprachliche Handlung eines Autors“ (Hauenherm 2002, S. 34) ist. Darüber hinaus geht Hauenherm davon aus, dass der Autor in besonderem Maß den „bestimmenden Handlungsmustern seiner Zeit folgt“ (Hauenherm 2002, S. 34).

¹⁴¹ Vgl. dazu auch Lotmann (1993).

¹⁴² Courtney spricht in diesem Zusammenhang von einem kognitiven Modell (vgl. Courtney 1990, S. 50).

ausschlaggebender, dass literarische Fiktion als Substitution der realen Wirklichkeit durch eine dramatische existieren und wirken soll.

„Der Anspruch der Fiktion, Realität zu sein, kann noch so ehrgeizig und aufrichtig aktualisiert sein; was sich zwischen den beiden Buchdeckeln ausdehnt, [...] ist niemals Realität, sondern immer schon ein Modell der Realität.“ (Assmann 1980, S. 15)

Dieser Modellecharakter gilt insbesondere für dramatische Texte als Vorlage zur Aufführung, die ihr jeweiliges dramatisches Modell – in Assmanns Bild – zwischen den Ein- und Ausgangstüren des Theaters ausdehnen.¹⁴³ Rückbezüglich auf das in den vorhergehenden Kapiteln angenommene Überlagerungsverhältnis der Kommunikationssysteme während der Aufführung, stellt sich hier auch hinsichtlich der Begriffe *Realitätsmodell* und *Realität* die Frage, inwiefern die beiden Formen der Realität im Zeitraum der Aufführung parallel existieren oder ob das Modell die Realität für diese Zeitspanne ersetzt und dessen Sprechakte nicht in Bezug auf deren Fiktionalität, sondern auf dieses besondere Realitätsmodell gesetzt werden müssen. Der fiktionale Text als verschriftlichte Konstituente des Modells kann in diesem Fall als strategisches Aktionsmuster verstanden werden, dessen mimetische Funktion vor dem Hintergrund sprechakttheoretischer Bedingungen problematisiert wird.¹⁴⁴

4.1.3 Sprachliche Äußerungen in Epik und Drama

Das besondere Verhältnis von Fiktion und Sprechakt in der Literatur¹⁴⁵ lässt sich am umfangreichsten an dramatischen Texten untersuchen, da diese – abgesehen vom Nebentext (vgl. Hauenherm 2002, S. 28f und Pfister 2001, S. 35) – nahezu ausschließlich aus fiktionalen Sprechakten bestehen.¹⁴⁶ Searle stellt in diesem Zusammenhang fest, dass es generell „eine merkwürdige, sonderbare und erstaunliche Sache an der menschlichen Sprache [ist], daß sie die Möglichkeit von

¹⁴³ Assmann benutzt ein Bild, in dem sich Fiktion zwischen den Buchdeckeln ausdehnt.

¹⁴⁴ Allerdings ist zu beachten, dass im Rahmen der vorliegenden Arbeit weniger die autorensseitigen Produktionsbedingungen, sondern mehr die schauspielerseitigen Leistungen bei der Aufführung untersucht werden. „Like novelists, players create a fictional being within themselves, another persona. The events of the persona’s existence make up the story line. Whereas the Western storyteller externalizes this fictional being in words and language, the player does so with the total self – mind, body and voice in one representation.“ (Courtney 1990, S. 16)

Vgl. dazu auch Lazarowicz, der davon spricht, dass die „Schauspieler-Zuschauer-Beziehung [...] mit den für die Analyse der Text-Leser-Relation entwickelten Mitteln und Methoden nicht angemessen zu erfassen“ (Lazarowicz 1991, S. 27) ist. In Ermangelung von Forschungsergebnissen zu diesem besonderen Verhältnis und vor dem Hintergrund der Annahme des Schauspielers als Produzenten mit einem Autorenschaftsstatus in der Aufführungssituation (vgl. Brauerhoch 1993, S. 3–24) werden die in den Forschungsergebnissen vorgetragenen Aussagen zur Autorenleistung in Teilen auf den Schaffensprozess des Schauspielers übertragen. Zu diesem Zeitpunkt wird also angenommen werden, dass Schauspieler in der *Verkörperung* der Figur, zumindest während der Aufführung, als vorübergehende Produzenten der dramatischen Sprechakte im Sinne eines die Akte vollziehenden Sprechersubjektes sind.

¹⁴⁵ „The phrase ‘speech acts in literature’ has at least three possible and by no means necessarily compatible meanings. All utterances are in a sense acts, though just what is meant by ‘act’, in this case is by no means transparent.“ (Miller 2001, S. 1)

¹⁴⁶ Neben den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten dramatischen Dialogen bestehen weitere Formen literarischer Werke, die Sprechakte enthalten wie z.B. Gedichte oder Liedtexte.

Fiktion überhaupt zulässt“ (Searle 1987, S. 88). Darüber hinaus sind die poetologischen, aussagenlogischen und kommunikationstheoretischen Begründungen von Fiktionalität als grundlegende Differenzkriterium der Literatur (vgl. Landwehr 1972) bei dramatischen Texten aufgrund ihrer Dialogizität besonders augenfällig, die Rückgebundenheit von fiktionaler Rede an wirkliche Rede besonders transparent.¹⁴⁷ Da allerdings der Großteil fiktionaler Sprachforschung auf epische Texte fokussiert ist, müssen die Unterscheidungsmerkmale zwischen fiktionalem Diskurs in der Literatur und dramatischem Dialog nachfolgend kurz beleuchtet werden. So wird sichergestellt, dass die für Erstere getroffenen Aussagen zu fiktionalen Sprechakten auch auf die dramatischen Texte zutreffen. Die Definition von Literatur als fiktionalem Text basiert auf der Annahme, dass dieser, im Gegensatz zum nichtfiktionalen Text, keine extratextuellen Referenzen und einen variablen Kontextrahmen aufweist. In diesem Sinn kommt dem fiktionalen Text in Form von Literatur ein „Sonderstatus“ (Landwehr 1972, S. 157) zu, der ihn als eine Abweichung von der Normalsprache und somit in seiner Situationsabstraktheit als „wirkungslos“ (Assmann 1980, S. 16) beschreibt. Es geht somit darum, die zugrunde liegende „Übersetzungs-Konvention“ (Kimminich 1998, S. 6) zu erarbeiten, mit Hilfe derer die spezifischen Regeln zur literarischen Konstitution von erfundenen Realitäten umgesetzt werden.¹⁴⁸ Diese Konventionen, besonders die der geltenden Vorstellungen von Realität, ermöglichen eine realitätsadäquate Fiktion in der Literatur. Die Manifestation von Konventionalität als Grundlage für literarische Fiktion reicht allerdings nicht. Der Abweichung auf der extratextuellen Ebene steht die Parallelität des fiktionalen Textes zur realen Kommunikationssituation entgegen.

„Gerade am Phänomen Literatur aber können Mechanismen und Verfahrensweisen als eventuell gesetzmäßig bestimmt werden, die auch in anderen kommunikativen Interaktionen, insbesondere sprachlicher Art, angewandt und nachgewiesen werden können, so daß die Analyse von Erscheinungsformen der literarischen Kommunikation Aufschlüsse über weniger komplexe Formen sprachlichen Verhaltens und Handelns zu geben vermag.“ (Landwehr 1972, S. 21)

Dieses Leistungsspektrum subsumiert Assmann unter dem Begriff der Polyfunktionalität (vgl. Assmann 1980, S. 12), die einerseits impliziert, dass fiktionale Texte nicht in der einmaligen Anwendung einer bestimmten Situation gefangen sind und somit aufgrund dessen und aufgrund der ihnen zugesprochenen Folgenlosigkeit einen unabschließbaren Bedeutungshorizont haben.¹⁴⁹ Andererseits bergen sie die Möglichkeit, polyperspektivisch betrachtet zu werden, d.h. es gilt für sie nicht eine objektive Verständnismöglichkeit, sondern die Potentialität des Textes. Doch auch diese Ausdifferenzierung kann keine befriedigende Antwort auf die zwei ursprünglichen Fragen in der Auseinandersetzung mit fiktionalen Texten bieten, die die Erkennungsmerkmale und

¹⁴⁷ Dabei befinden sich die dramatischen Dialoge immer „im Spannungsverhältnis von Übereinstimmung vs. Nicht-Übereinstimmung mit realer Sprache“ (Cornelissen 1985, S. 20).

¹⁴⁸ Gerade in der literarischen Zeitspanne der Molièreschen Komödien handelt es sich um eine Dramenform, die „weit weniger typisiert, weit individueller die Wirklichkeit faßt als die Mehrzahl der Moralisten seines Jahrhunderts“ (Auerbach zit. n. Stuckmann 1986, S. 154). Es geht dabei allerdings weniger um ein so enges Verhältnis zur Realität als mehr um das „Wirklich-Alltägliche[]“ (Cornelissen 1985, S. 16). Cornelissen nimmt im Gegensatz zu Schmachtenberg den zentralen Aspekt der Literaturtheorie der Realisten und Naturalisten als Begründung für den „natürlichen“ Charakter der Aufführung und scheint dramatische Werke aus dem 17. Jahrhundert mit Wirklichkeitsansprüchen aus dem 19. Jahrhundert zu verbinden.

¹⁴⁹ Zusätzliche Beachtung verdient in diesem Zusammenhang das gleich bleibende, aber sich historisch verändernde Verhältnis zwischen Produzent und Rezipient.

Wahrheitsbedingungen fiktionaler Sprechakte hinterfragen und den Bezug zwischen Intentionalität und fiktionalem Sprechakt untersuchen. Das Drama ist in diesem Zusammenhang aufgrund der divergierenden „Sprechsituation“ (Pfister 2001, S. 19) explizit von der Epik zu unterscheiden.¹⁵⁰ Nicht nur in der besonderen „kommunikativen Relation zwischen Autor und Rezipient“ (Pfister 2001, S. 19), sondern im Besonderen durch „den Modus der Darstellung“ (Pfister 2001, S. 20) unterscheiden sich beide Textsorten.¹⁵¹ Darüber hinaus bildet die Unterscheidung zwischen dem dramatischen Text als Vorlage zur Aufführung und dem „literarische[n] Textsubstrat im Hinblick auf die plurimediale Bühnenwirkung“ (Pfister 2001, S. 34) ein eindeutiges Differenzkriterium. Harweg (2001) spricht sogar davon, dass der dramatische Text nicht nur in Ingardens Unterscheidung von Haupt- und Nebentext (vgl. Pfister 2001, S. 35) zu unterteilen ist, sondern vielmehr in eine „Vielzahl von Texten“ (Harweg 2001, S. XII) zerfällt. Erzähltexte bieten demnach zumeist nur eine Existenzform, die darin begründet liegt, dass epische Texte zwar fiktional sind, sich aber auf die Wiedergabe von Geschehenem konzentrieren, während dramatische Texte Gegenwärtiges enthalten.

„Als Fiktionen sind sie [epische Texte] zwar fiktional, nicht aber fiktiv [...] und gehören damit als solche unserer nichtfiktiven Welt an. Als Fiktionen schaffen sie eine solche Welt – und dabei sich selber als Erzählungen –, als Erzählungen aber sind sie ein Bestandteil dieser Welt und erzählen eine Geschichte derselben. Die Fiktionsfunktion ist damit eine welttranszendente, die Erzählfunktion hingegen eine weltimmanente.“ (Harweg 2001, S. 2)

Hinzu kommt bei dramatischen Texten die textliche Defizitität der Bühnenform gegenüber der Buchform. Erstere verdinglicht die Bühnenanweisungen und ist daher die vollständige Umsetzung der Buchform und gleichzeitig durch ihre Verdinglichung um ein Vielfaches konkreter als die Buchform. Diese Interdependenz zeigt, dass beide Erscheinungsformen gleichrangig nebeneinander existieren und in ihrem Verhältnis die Fiktion entsteht. In der Funktion des Erzählens liegt im epischen Text der Wechsel vom Dichter zum fiktiven Erzähler begründet. Somit ist das Produkt das eines Erzählaktes und die Ebene der Fiktion ist bei fiktionalen Erzählungen nicht im eigentlichen Erzähltext, sondern höchstens im ihm vorausgehenden oder nachgelagerten Inhaltswiedergaben verortet. Der Erzähltext wird als solcher durch Fiktionssignale wie *Roman* als Gattungsbeschreibungen gekennzeichnet. Formal gesehen zeigen epische und dramatische Texte auf dieser Betrachtungsebene die gleiche Form der Implementierung und des Zitierens der Figurenrede. Der Unterschied zwischen der Mittelbarkeit der erzählenden und der Unmittelbarkeit der dramatischen Dichtung greift hier nicht, weil, wie Harweg richtig herausstellt, diese Unmittelbarkeit nur eine Eigenschaft der Bühnenform des dramatischen Textes sein kann. Ein grundlegendes Differenzkriterium bietet nur das jeweilige Verhältnis zwischen den Figurendialogen und dem sie einbettenden Haupttext, denn im Drama überwiegt Ersteres, in der Epik Letzteres.

Eindeutig geklärt werden kann der Unterschied zwischen epischem und dramatischem Text durch die Untersuchung der dramatischen Analogie zum Verhältnis zwischen Dichter und fiktivem

¹⁵⁰ Fricke (1982) unterscheidet zwischen narrativer Fiktionalität, die epische Texte ausmacht, und dramatischer Fiktionalität, die für Theatertexte konstitutiv ist, vor dem Hintergrund der Art und Weise, wie beide gegen Regeln verstoßen. Das resultierende Differenzkriterium besagt dementsprechend, epische Texte verstoßen gegen semantische Regeln, während dramatische Fiktion gegen pragmatische Regeln verstößt (vgl. Fricke 1982, S. 441).

¹⁵¹ Vgl. dazu auch Pfisters Ausführungen zur Unterscheidung von Bericht und Darstellung (Pfister 2001, S. 20).

Erzähler bei epischen Texten. Kernpunkt bei dieser Zuordnung ist die Tatsache, dass der Haupttext der Dramen sowohl Informationen der fiktiven Handlung als auch der realen Bühne, auf der die fiktive Handlung spielt, enthält. Es gibt daher Versuche, die reale Welt der Bühne ebenfalls zu fiktivisieren und in der Folge die Welt der fiktiven Handlung als eine zweiten Grades zu bezeichnen, die aber mit der Annahme eines fiktiven Sprechers der Bühnenanweisungen einhergehen müsste und diese Annahme nicht weiter argumentativ belegt. Darüber hinaus kann der Sprecher aufgrund der verschiedenen Ebenen weder ein *Reporter* noch ein *Protokollant* der Handlung sein.¹⁵² Harweg schlägt als Medium daher die „Inhaltsangabe“¹⁵³ vor, da diese auf der einen Seite im Präsens geschrieben sei, auf der anderen Seite die „Zweiebenigkeit der Schauplatzangaben“ (Harweg 2001, S. 10) verbinde und somit der Buchform des Dramas sehr nahe komme. Die durch sie vermittelten Präsentien sind dauerdeiktisch, also „durch die werkexterne Zeit der literaturgeschichtlichen Existenz des inhaltlich jeweils wiedergegebenen Werkes bestimmt“ (Harweg 2001, S. 10). Die Zweiebenigkeit fängt die gleichzeitigen fiktiven und nichtfiktiven Sachverhalte auf, indem sie „als Orte der Handlung zum einen das Werk und zum anderen die in dem Werk genannten Orte“ (Harweg 2001, S. 11) nennen kann. Denn Inhaltsangaben beziehen sich gleichermaßen auf das nichtfiktive Werk als auch auf den fiktiven Inhalt. Insofern sind sie auch gleichzeitig fiktional und nichtfiktional. Harweg bezeichnet diese Form der inhaltlichen Wiedergabe, deren Objekt in der Bühnenform des Dramas besteht, als integral und originär.¹⁵⁴ Als integral ist sie zu bezeichnen, weil sie beide Ebenen verbindet. Der Hauptaspekt, der das Drama von anderen epischen fiktionalen Texten unterscheidet, ist die Existenz der Bühnenform des jeweiligen Dramas. Es geht dabei zuerst nicht um die konkrete Aufführung, sondern um die „Urform“ (Harweg 2001, S. 13), die die abstrakte, ideelle Form aller möglichen Inszenierungen darstellt. Insofern als die Buchform nun die Inhaltsangabe dieser Urform ist, ist sie auch originär. Hier ist auch nicht mehr von den sprechakttheoretischen Aufforderungen eines Autors, sich dies und jenes fiktional vorzustellen, die Rede, sondern von der Urform her betrachtet besitzt diese Inhaltsbeschreibung in Form der Buchform die Illokution Anweisung insofern „indem eine Urform die Anweisung – zwar nicht explizit, aber doch implizit – zur Realisierung in sich selber trägt“ (Harweg 2001, S. 13).

„Im dramatischen Dialog ist also der Aspekt des Performativen, den die Sprechakttheorie beschreibt, immer gegeben, denn es gilt immer die allgemeinste Bedingung des Performativen [...]. Dramatische Rede als Sprechakt konstituiert jeweils ihre Sprechsituation – im Gegensatz zu narrativen Texten, in denen die fiktive

¹⁵² „By giving the text the central place in critical history, the reader-audience became more important. Barthes claimed that the idea of the author had to give way to that of a ‘scriptor’.“ (Courtney 1990, S. 15)

¹⁵³ „Die Interpretation der Buchform des Dramas als eine Art von Inhaltswiedergabe muß die Frage aufwerfen, in welchem Verhältnis diese Inhaltswiedergabe zu jenen Inhaltswiedergaben oder -angaben steht, die wir in sogenannten Schauspielführern finden [...]. Und tatsächlich ähneln diese den Inhaltsangaben der fiktionalen Texte ja noch mehr, als die Buchform der Dramen es tut. Anders als die Buchform der Dramen nämlich teilen sie mit den Inhaltsangaben der fiktionalen Erzähltexte auch noch die Eigenschaften, außerhalb des Werkes zu stehen und von diesem jeweils nur eine kurze Zusammenfassung zu geben. Die Buchform der Dramen hingegen stellt nicht nur keine bloße, die Dramen auf ihre Kerninhalte reduzierende Zusammenfassung derselben dar, sie steht auch nicht, wie normale Inhaltsangaben, außerhalb derselben, ist vielmehr eine von zwei Formen, genauer: Existenzformen, des Dramas selber, ja darüber hinaus sogar die sprachlich umfassendere der beiden.“ (Harweg 2001, S. 12)

Vgl. dazu auch Ryan (1991), S. 7.

¹⁵⁴ Vgl. dazu auch Harweg (2001), S. 12.

Sprechsituation durch den Erzählbericht konstituiert werden kann – und sie ist damit – im Gegensatz zum philosophischen Dialog – situativ gebunden.“ (Pfister 2001, S. 24)

Diese Aussage steht nicht im Widerspruch dazu, dass der Autor die Welt erst erschöpft, weil er sie ja eher beschreibt als „jemand, der Geschehenes wiedergibt“ (Harweg 2001, S. 13).

„Beide, sowohl der Epiker als auch der Dramatiker, haben, indem sie schreiben, ihre Rolle als Schöpfer bereits übersprungen und hinter sich gelassen und sich in eine Instanz versetzt, die das, was sie als Schöpfer geschaffen haben, bereits als Objekt der Beschreibung vorfindet.“ (Harweg 2001, S. 13f)

So muss als Produzent eines Dramas nicht der nichtfiktive Autor, sondern ein fiktiver Inhaltsdeskribent angenommen werden. Da die Buchform des Dramas ein fiktionaler, nichtfiktiver Text ist, ist auch der Produzent nichtfiktiv. Demzufolge müsste auch der Inhaltsdeskribent nichtfiktiv sein. Ist dies der Fall, kann er aber in Analogie zur erzählenden Fiktion nicht das Pendant des fiktiven Erzählers sein. Die Analogie würde nur dann stimmig sein, wenn es sich dabei um die Autoren der Inhaltsangaben fiktionaler Erzähltexte handeln würde.

„Der Unterschied zwischen den beiden Typen von Inhaltsdeskribenten besteht lediglich darin, daß der Inhaltsdeskribent der Bühnen-Urform des Dramas – abgesehen davon, daß er dieselbe originär und total wiedergibt – mit dem Dramatiker, dem Dichter, grob gesprochen, personalidentisch ist, die Inhaltsdeskribenten fiktionaler Erzählungen hingegen – abgesehen davon, daß sie jeweils nur kurze Zusammenfassungen bieten – in der Regel von den Autoren der fiktionalen Texte, den Dichtern, verschiedene Personen sind.“ (Harweg 2001, S. 14)

Der Inhaltsdeskribent kann sowohl auf die Ebene des Theaters als auch auf die der fiktiven Handlung Bezug nehmen und so kann er wechseln zwischen deskriptivem Modus und präskriptivem Modus; Letzteres allerdings nur auf implizite, indirekte Art. Als Deskribent kann er wiederum nicht Schöpfer der Dialogsprechakte sein, wie die Sprechakttheorie annimmt. Neben der Betrachtung des verschriftlichten Dramentextes liegt ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen epischem und dramatischem Text auf der Ebene der Rezeption. Aufgrund der implizierten Aufführungssituation der zweiten Existenzform dramatischer Texte ergibt sich eine von der textuellen Rezeption im Akt des Lesens (vgl. Iser 1994) stark abweichende Rezeptionssituation. Ein Drama hat nur eine Urform, aber viele Aktualisierungen bzw. Inszenierungen. Das bedeutet, dass es eine nichtfiktive und unzählige fiktive Welten gibt. Diese Vielzahl resultiert aus der Vielzahl der fiktionalen Texte. Auch wenn mehrere fiktionale dramatische Texte den gleichen Stoff oder die gleiche Zeit zum Gegenstand haben, bildet jeder Text eine neue fiktive Welt. Auch verschiedene Fassungen ein- und desselben Dramas sind demnach verschiedene fiktive Welten, und sogar jede Aufführung¹⁵⁵ eines dramatischen Textes ist als Manifestation einer eigenen fiktiven Welt anzusehen. Die Begründung liegt darin, dass die fiktiven Personen der einen fiktiven dramatischen Geschichte nichts von den Personen der anderen wissen können. Selbst unter der Voraussetzung, dass an zwei aufeinander folgenden Vorstellungen, so genannten Matinées, der gleiche Schauspieler und unter Umständen der gleiche Zuschauer der Aufführung beiwohnt, etablieren vor diesem Hintergrund die Aufführungen getrennte fiktive Welten, die in keinerlei Verhältnis zueinander stehen und je ihre Eigenständigkeit postulieren.

¹⁵⁵ Inszenierungen können natürlich die Grundlage für unterschiedliche Aufführungen sein; eine Inszenierung kann an unterschiedlichen Orten aufgeführt werden.

„Sie ergibt sich, mit Notwendigkeit, aus der jeweiligen Gegenwärtigkeit, die der fiktiven Handlung einer Aufführung während dieser Aufführung zu eigen ist – einer Gegenwärtigkeit in doppeltem Sinne: in zeitlichem und in räumlichem. Das genuitive Geschehen auf der Bühne ereignet sich immer genau zu der Zeit, wo der nichtgenuine fiktive Zuschauer, der Theaterzuschauer, der sich fiktivisiert hat, es wahrnimmt, und es ist für den Zuschauer nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich gegenwärtig. Was er auf der Bühne, die für ihn, bei angemessener Fiktivisierung, natürlich keine Bühne ist –, was er also auf der Bühne sieht, ist nicht etwa bloße Darstellung eines Geschehens, es ist das jeweilige Geschehen selber.“ (Harweg 2001, S. 359)

Ein Leser, der die Buchform des dramatischen Textes rezipiert, liest jedes Mal, auch bei mehrmaligem Lesen, immer wieder die Beschreibung der Lesehandlung in ein und derselben Welt.

„Der Zeitpunkt des erzählten fiktiven Geschehens ist also – und das gilt auch für sogenannte Zukunftsromane – dem fiktiven Rezeptionszeitpunkt gegenüber, an den sich sein Rezipient, sich fiktivisierend, versetzt, vorzeitig, und eben dies erlaubt dem Rezipienten, dieses Geschehen mehrfach, ja im Prinzip beliebig oft zu rezipieren – zu rezipieren, ohne daß dieses Geschehen sich dadurch, wie im Falle des fiktiven Geschehens der Dramen, existentiell vervielfachte. Gegenwart kann man immer nur einmal, Vergangenheit indes immer wieder neu rezipieren.“ (Harweg 2001, S. 362)

Der Empfänger rezipiert also immer dieselbe fiktive Handlung in ein und derselben fiktiven Welt. Und dieser Unterschied gilt natürlich auch für das Verhältnis zur Buchform des Dramas. Während der Zuschauer, selbst fiktivisiert, in der Bühnenform Rezipient fiktiver Gegenwärtigkeit ist, nimmt der Leser, nicht fiktivisiert, die Buchform des Dramas in erster Instanz eine nichtfiktive Gegenwärtigkeit wahr, weil diese Buchform eine Inhaltsbeschreibung der Bühnenform ist. Ungeklärt bleibt zu diesem Zeitpunkt noch, ob die Rezeption des einzelnen Lesers in Relation zur Rezeption eines einzelnen Zuschauers hergestellt werden kann, oder ob Harwegs Ansatz eines kommunalen, pluriindividuellen Rezeptionsakts angenommen werden kann, bei dem jeder Zuschauer in einer gemeinsamen fiktiven Welt in der nichtgenuin fiktiven Ebene anwesend ist.

Die Harwegschen Ausführungen legen die Annahme nahe, es gebe bei dramatischen Texten grundsätzlich zwei Ebenen des Rahmentextes, nämlich die der theaterweltlichen und die der fiktiven Handlungsebene. Es gibt allerdings Ausnahmen (vgl. Harweg 2001, S. 95ff), die eine grundlegende Frage in der Auseinandersetzung mit der Erstellung fiktiver Welten auf Theaterbühnen aufwerfen und daher kurz referiert werden müssen. Wenn die Figuren der fiktiven Handlungsebene explizit in den Bühnenanweisungen aufgefordert werden, jemand oder etwas anderes darzustellen, ist zu klären, ob diese Bühnenanweisung an den Schauspieler oder die Figur ergeht. Wenn Letzteres der Fall ist, wären, so Harweg, die Bühnenanweisungen auf einer Theaterebene zweiten Grades anzusiedeln, also auf der Höhe der fiktiven Handlung und somit selbst fiktiv. Die aus den fiktiven Anweisungen resultierenden Figurenhandlungen wären demnach auf einer fiktiven Handlungsebene zweiten Grades anzusiedeln. Während die Erklärung der Beibehaltung von nur zwei Ebenen eine theaterästhetische – also weg vom naturalistischen hin zum surrealen oder symbolistischen Theater – ist, liegt die Erklärung des anderen Falles in der Genauigkeit der Konzeptualisierung. Die Anzahl der anzunehmenden Ebenen hängt dann davon ab, wie deutlich die Bühnenanweisungen die erste oder die zweite Möglichkeit einfordern. Für den Darsteller ergibt sich vor dem Hintergrund der in dieser Arbeit beschriebenen naturalistischen Ausbildung in diesem Fall für beide Ebenenmodelle die Möglichkeit der Beibehaltung der Rollenfigur. Bei einem Ebenenmodell mit Fiktivisierungen zweiten Grades muss der Darsteller lediglich eine in der fiktiven Person angelegte Motivation erarbeiten, die die erwünschte

Handlung hervorbringt. Insofern unterscheidet diese Motivierung sich schauspieltheoretisch nicht von der Arbeit mit zwei ontologischen Ebenen. Die Problematik ist daher eine rein linguistische.

Gerade die Frage nach dem jeweiligen Kommunikationsziel bedingt eine genaue Bestimmung der jeweiligen fiktivweltlichen Verortung. Jede weitere Ebene bedeutet auch einen weiteren fiktiven Bezugsrahmen, der die Glückensbedingungen für den dramatischen Sprechakt bereithält. Anpassungsrichtung, illokutionärer Zweck und die wesentliche Bedingung müssen im inneren oder äußeren Kommunikationssystem jeder fiktiven Welt bestimmt und vom Darsteller *integrierend verkörpert* werden. Für alle anderen Fälle dramatischer Texte gilt das Zwei-Ebenen-Modell, das aus eigentlichen Handlungen, Vorgängen und Zuständen und uneigentlichen Handlungen besteht. Beide Kategorien unterscheiden sich durch ihre Ebenenzugehörigkeit und verorten die eigentlichen Bestandteile fiktivweltlich, die uneigentlichen theaterweltlich. Anzumerken ist, dass die theaterweltlichen Handlungen in der Regel keine fiktivweltlichen Entsprechungen haben wie die Vorhangbewegungen. Die getroffenen Aussagen zur Fiktionalität werden im Folgenden in Bezug gesetzt zu den sprechakttheoretischen Aussagen.

4.2 Linguistische Erklärungsansätze für Äußerungen in möglichen Welten

Die sprechakttheoretischen Ansätze zur Erklärbarkeit fiktionaler Sprechakte zentrieren sich um Searles Aussagen zum fiktionalen Diskurs, der diese vornehmlich als aus Assertiven bestehende Äußerungen bezeichnet. Die im Vorfeld betrachteten Veröffentlichungen von Schmachtenberg, Cornelissen und Hauenherm gehen aufgrund ihrer starken literaturwissenschaftlichen Ausrichtung nicht in die analytische sprachwissenschaftliche Tiefe dramatischer Sprechakte. Daher ist eine neue Dimension der Auseinandersetzung mit den linguistischen Komponenten des propositionalen Gehalts, der propositionalen Einstellung, und des Regelwerks für den erfolgreichen Vollzug von Sprechakten in diesem besonderen Umfeld vonnöten. Den gängigen Interpretationen fiktionaler Sprechakte als einer Form des absichtlichen Vorgebens von propositionalen Gehalten werden neue Erklärungsmodelle aus nahe liegenden Untersuchungsbereichen beigeordnet, um so die bisherigen Forschungsergebnisse in ihrer Kompaktheit aufzubrechen und zu erweitern.

4.2.1 *Der parasitäre Charakter von Äußerungen*

Der Ausgangspunkt der aktuellen sprechakttheoretischen Klassifikation fiktionaler Rede ist bereits bei Austin (2002) zu finden. Seine grundlegende Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Sprechakten setzt einen originären, aufrichtigen Sprechakt voraus, der unter bestimmten Glückensbedingungen vollzogen werden muss.¹⁵⁶

¹⁵⁶ „For Austin, an ideally felicitous performative must be uttered by the right person in the right circumstances. The right words must be said, and they must be authorized by pre-existing institutions with the accompanying required forms of speech. A paradigmatic example, often referred to by Austin, is a marriage ceremony.“ (Miller 2001, S. 24)

„Bitte erinnern Sie sich zunächst an die Regel A.1, nach der es ein übliches konventionales Verfahren mit einem konventionalem Ergebnis geben muß; zu dem Verfahren gehört, dass bestimmte Personen unter bestimmten Umständen bestimmte Wörter äußern; und als Ergänzung forderte die Regel A.2, daß die besonderen Personen und Umstände im gegebenen Fall für die Berufung auf das besondere Verfahren passen, auf welches man sich beruft.“ (Austin 2002, S. 47)

Ein Performativ ist demnach dann geglückt, wenn der Sprecher genau das meint was er sagt, wenn er weiß, was er meint, und dass er meint, was er sagt, ohne „arrière pensée, no unconscious motive or reservations“ (Miller 2001, S. 29). Dem geglückten Vollzug eines Sprechakts stellt Austin die Unglücksfälle gegenüber, deren Fehlerhaftigkeit u.a. im Kontext oder den Umständen zu suchen ist.¹⁵⁷

„In einer ganz besonderen Weise sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler auf der Bühne sie tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt.“ (Austin 2002, S. 43)

Der Tatsache, dass „[a]cting on the stage, for Austin, is as bad as joking or writing poetry“ (Miller 2001, S. 33),¹⁵⁸ steht die ursprüngliche Aussage der Überschrift der englischen Originalausgabe entgegen, die wörtlich meint, wie Sprecher mit Worten Dinge tun.¹⁵⁹ Denn ein Austinscher Performativ darf eigentlich nicht von den Intentionen oder der Aufrichtigkeit des Sprechers abhängen, sondern die Wörter „themselves must do the work, not the secret intentions of the speaker or writer“ (Miller 2001, S. 29).¹⁶⁰ Deutlich wird, dass Austins Ausführungen zum fiktionalen Diskurs einzig auf einer negativen Abgrenzung des Phänomens beruhen. Zieht man zusätzlich den hohen Anteil literarischer Beispiele in seinen eigenen Ausführungen in Betracht, wird deutlich, dass Austin sehr stark auf diese zurückgreift, um darzulegen, dass sie ein Unglücksfall der Kommunikation sind. In letzter Konsequenz würde daraus die Annullierung der Austinschen Ausführungen aufgrund der Literarizität derselben resultieren.

„Why is excluding literature so necessary for the doctrine Austin wants to propound, and why does he, as if by an irresistible necessity, return so often and so anxiously to this topic?“ (Miller 2001, S. 28)

Auch Porter (1979) greift diesen paradoxen Umstand auf, wenn er davon spricht, dass „Austin’s work is of potential value to us here because he is dealing with dramatic facts about language (even using examples from Shakespeare)“ (Porter 1979, S. 8).¹⁶¹ An dieser Stelle soll ein

¹⁵⁷ „Felicity is always contaminated by infelicity, one of Austin’s chief names for which is ‘literature’ [...] We [...] must bear in mind the possibility of ‘etiolation’ as it occurs when we use speech in acting, fiction and poetry, quotation and recitation.“ (Miller 2001, S. 18)

¹⁵⁸ Vgl. dazu auch Albuquerque (1995).

¹⁵⁹ „How to do things with words“ lautet der Originaltitel des Buches von Austin (1983).

¹⁶⁰ Es stellt sich die Frage, ob nicht sogar Austins Werk selbst pure Fiktion ist. Schließlich hat er es nie veröffentlicht, also auch nicht nachweisbar eine solche Intention verfolgt, denn „Austin himself never published either the lectures or the talk [ein BBC Interview mit dem Titel Performative Utterances]. They were things he did with words, all right, but he was never willing to publish them and sign his name as a way of saying ‚I put these forward as done things‘.“ (Miller 2001, S. 12).

¹⁶¹ Vgl. dazu auch Felman (1983).

Blick auf eine aktuelle Tendenz der poststrukturalistischen¹⁶² Literaturtheorie, Derridas Dekonstruktivismus,¹⁶³ verdeutlichen, inwiefern und ob die sprechakttheoretische Grundaussage zum fiktionalen Diskurs zeitgemäß und generell zutreffend für die Analyse dramatischer Texte ist. Das scheinbare Versagen sprachlogischer Erklärungen führt in der Gegenüberstellung von strukturalistischen und poststrukturalistischen Ausführungen zu der Überlegung, das Ausbleiben einer konsistenten Erklärung gerade als Durchdringung der tatsächlichen Beschaffenheit literarischer Sprache (vgl. Miller (1976), S. 335ff) anzusehen. An diesem Punkt setzt die dekonstruktivistische Kritik der normativen Untersuchungsansätze und Fragestellungen der analytischen Philosophie an.

„Um sehr rasch meine Arbeit zu beschreiben: Man kann von Dekonstruktion sprechen, d.h. von einer Infragestellung einer philosophischen Tradition, die die Beziehung zwischen dem gesprochenen Wort und der Schrift, zwischen Raum und Zeit sowie die Art betrifft, in der die abendländische philosophische Kultur ihre Normen und Werte hierarchisiert und finalisiert [...]“ (Derrida in einem Interview mit dem Herausgeber Eimert 1996, S. 84)

Allein die Möglichkeit, sprachliche Fiktion in dramatischen Texten in diesem Zusammenhang zu beleuchten, zeigt, wie wichtig eine pluriperspektivistische Annäherung an dieses Phänomen von Sprache ist. Bezogen auf die Untersuchung sprachlicher Fiktion ist diese Infragestellung der Werte auf die Maxime des geglückten Sprechakts gerichtet. Im Rahmen seiner Ausführungen zur Iterabilität¹⁶⁴ eines „marque“ (Derrida 2001, S. 21)¹⁶⁵ definiert Derrida das Verhältnis zwischen geglücktem und verunglücktem Sprechakt insofern neu, als für ihn jeder Sprechakt Literatur sein kann.

„Denn ist nicht schließlich das, was von Austin als Anomalie, Ausnahme, „unernst“[...] ausgeschlossen wird, nämlich das Zitat (auf der Bühne, in einem Gedicht oder im Selbstgespräch) die bestimmte Modifikation einer allgemeinen Zitathaftigkeit - vielmehr einer allgemeinen Iterabilität - ohne die es nicht einmal einen ‚gelungenen‘ Performative gäbe?“ (Derrida 2001, S. 39)

¹⁶² „Strukturalisten nehmen die Linguistik als Modell und versuchen, Grammatiken zu entwickeln - systematische Inventarien von Elementen -, aus denen die Form und die Bedeutung literarischer Werke ableitbar ist; Poststrukturalisten untersuchen die Art, wie ein solches Projekt durch die Arbeit des Textes selbst subvertiert wird. Strukturalisten sind davon überzeugt, dass systematisches Wissen möglich ist, Poststrukturalisten behaupten die Unmöglichkeit eines solchen Wissens.“ (Culler 1994, S. 21)

¹⁶³ „Derrida prägte als Übersetzungsvorschlag zu Heideggers Begriff der Destruktion den Terminus Dekonstruktion [...]“ (Eimert 1996, S. 61)

¹⁶⁴ „Diese Iterabilität [...] strukturiert das Zeichen [marque] der Schrift selbst, übrigens ganz gleich, um welchen Schrifttypus es sich auch handeln mag [...]“ (Derrida 2001, S. 24)

Unter Iterabilität ist daher die „possibility for every mark to be repeated and still to function as a meaningful mark in new contexts, that are cut off entirely from the original context, the ‘intention to communicate’ of the original maker of the mark“ (Miller 2001, S. 78) zu verstehen.

„The three essays in *Limited Inc* taken together make up an extended treatise on iterability and its implications. As Derrida indicates more than once, iterability, which is neither a concept nor not a concept, is a new name for what is given many different names in the course of Derrida’s work [...]“ (Miller 2001, S. 77)

¹⁶⁵ „Ein geschriebenes Zeichen [signe] ist im geläufigen Sinnes des Wortes bleibendes Zeichen [marque], das sich in Abwesenheit seiner Einschreibung nicht erschöpft und da zu einer Iteration Anlaß geben kann, in Abwesenheit des empirisch bestimmten Subjektes, das es in einem gegebenen Kontext gesendet oder produziert hat, und über seine Anwesenheit hinaus.“ (Derrida 2001, S. 27)

Als *marque* definiert Derrida demnach alles, was Bedeutung trägt und somit mehr als es selbst ist. Die deutsche Übersetzung (Derrida 2001) nutzt das deutsche Wort Zeichen sowohl für *signe* als auch für *marque* des Originaltextes (vgl. Derrida 2001, S. 20f). Um in der komprimierten Diskussion im Rahmen dieser Arbeit die Aussagen Derridas transparent wiedergeben zu können, wird im Weiteren der französische Begriff *marque* verwendet.

In der Folge sind also „[f]elicitous speech acts [...] parasitic on infelicitous ones, on literature in fact, rather than the other way around“ (Miller 2001, S. 61). Die Tatsache, dass ein *marque* diese Iterabilität, also Wiederholbarkeit, aufweist, streiten auch Searle und Austin nicht ab. Allerdings stehen Derridas Folgerungen aus dieser Grundaussage im Widerspruch zur bisherigen Sprechakttheorie. Searle und Austin sehen eine Unterordnung in die Hierarchie der Ernsthaftigkeit. Ein nicht ernsthafter Sprechakt hat für sie nicht so viel Bedeutung wie ein ernsthafter Sprechakt. Derridas Iterabilität hingegen setzt voraus, dass selbst ein einmalig geäußertes Sprechakt in sich geteilt und niemals pur, Standard oder gar selbst-identisch sein kann. Wenn ein Satz oder ein *marque* in einem anderen als dem Ursprungskontext wieder verwendet wird, bleibt dieser/diese nicht dieselbe. Er/Sie wird verändert aufgrund der Temporabilität, die ihn hinsichtlich des Vorher und Hinterher bezugslos erscheinen lässt. Iterabilität ist somit eine Öffnung in der Äußerung, die sie von sich selbst abweichend macht.

„Because what exists ‘originally’ are speech acts marked [...] by iterability, that is by impurity. The impure is the original. The pure, normal, standard speech act [...] would be derived from that.“ (Miller 2001, S. 80)

Für Derrida können daher „[d]as ‚Uernste‘ und die *oration obliqua* [...] von der gewöhnlichen Sprache [*langage*] nicht mehr ausgeschlossen werden“ (Derrida 2001, S. 40). Daraus resultiert, dass die unmissverständliche Identifizierbarkeit des Bewusstseins, der Intentionalität und der Bedeutung durch den Hörer Effekte der Iterabilität sind und nicht umgekehrt. D.h. ein ‚Versprechen-geben‘ ist ein Effekt der Iterabilität und nicht die Iterabilität ein Effekt des ‚Versprechen-gebens‘. Die dem Versprechen implizite Verantwortung wird also dahingehend verschoben, dass es sich nicht mehr um eine Verpflichtung gegenüber einem juristischen System, das Versprechen als bindend versteht, handelt als vielmehr eine Verantwortung dafür, dass „I am responsible for what I say, even if what I say stems from an attempt to say again as exactly as I can [...] what somebody else uttered before me“ (Miller 2001, S. 85). Für die Definition des ernsthaften Sprechaktes, wie Austin und Searle ihn zugrunde legen, bedeutet dies die Außerkraftsetzung seines Primates und aller ihm zugesprochenen Eigenschaften durch die Iterabilität. Negiert wird dabei allerdings nur das Postulat des Originalen und Originären des ernsthaften Sprechaktes. Austins und Searles Ausgangspunkt ist für Derrida nur eine von vielen Möglichkeiten. Für die pragmatische Untersuchungsgröße *Kontext* würde diese Entwertung des originären Standardsprechaktes ebenfalls eine Auflösung der Klassifikationsmerkmale bedeuten. Denn die Annahme der Iterabilität des sprachlichen Zeichens impliziert, dass der Kontext niemals endgültig bestimmt und gesättigt (vgl. Derrida 2001, S. 26) werden kann. In der Folge können die Konditionen für gelungene Sprechakte, wie sie Searle festlegt, niemals erreicht werden. Denn die Sprechakte sind in ihrer Funktionalität auch in einem gänzlich divergierenden situativen Kontext nicht eingeschränkt.

„Meaning is determined and delimited not so much by other surrounding words as by the nonverbal ‘circumstances’ or ‘situation’. The same word spoken in different circumstances can have radically different meanings and effects, that is, both, constative and different performative efficacies.“ (Miller 2001, S.99f)

Diese Kontextvariabilität gilt es nun in Relation zur Aufführungssituation des dramatischen Textes zu setzen und zu erarbeiten, inwiefern und ob der Sprechakt den Kontext, in den er eintritt,

transformiert, obwohl dieser Kontext scheinbar bereits existiert, qua Grundlage der Wirksamkeit des Sprechakts besteht. Diese Kraft, in den Kontext zu intervenieren, wenn nicht sogar ihn zu dominieren, ist die „emancipating chance opened by a speech act theory based on iterability“ (Miller 2001, S. 111). Die Verhältnismäßigkeit von Sprache und Bedeutung im Rahmen dramatischer Texte, auf die Derrida rekurriert, entfernt sich allerdings von den dramatischen Formen, die in dieser Arbeit angesprochen werden.

„Ist die naivste Form der Repräsentation nicht die Mimesis? Wie Nietzsche [...] will Artaud also mit dem Nachahmungsbegriff der Kunst ein Ende machen mit der aristotelischen Ästhetik, in der die okzidentale Kunsttheorie sich wiedererkennt hat. [...] Die theatralische Kunst muss zum ausgezeichneten und privilegierten Ort dieser Destruktion gemacht werden: mehr als jede andere ist sie von dieser Arbeit der totalen Repräsentation gekennzeichnet. [...] Diese Repräsentation, deren Struktur sich nicht nur in der Kunst, sondern der ganzen okzidentalen Kultur (ihren Religionen, Philosophien und ihrer Politik) ausdrückt, bezeichnet daher mehr als einen bloßen Typus theatralischer Konstruktion.“ (Derrida 1976, S. 354)

Was Derrida hier in Bezug zu Artauds *Theater der Grausamkeit* (1989) ausführt, ist die Abkehr von der Repräsentationsfunktion theatralischer Umsetzung, die in der Vorherrschaft des phonetischen Textes als Sicherstellung für die „Bewegung der Repräsentation“ (Derrida 1976, S. 356) postuliert ist. Da der Text das Theater beherrscht, kann es sich lediglich um eine Repräsentation auf der Bühne handeln, deren Aufgabe es ist, „einen Logos, der sich anfänglich benennt, zu illustrieren, zu begleiten, zu bedienen oder zu verzieren“ (Derrida 1976, S. 356). In der Folge dieses Aufrufes, „die Tyrannei des Textes umzustürzen“ (Derrida 1976, S. 357) steht für Derrida die Artaudsche Vision des reinen Theaters, das sich von der Sprache entfernt. Doch selbst ohne diesen radikalen letzten Schritt der Abkehr vom sprachlichen Zeichen mit Derrida und Artaud zu gehen, verdeutlicht diese Auseinandersetzung, dass die Theatergeschichte in erster Linie als eine Historie der Repräsentation einer in Sprache gefassten Welt verstanden wird. Dieser Hintergrund erscheint im ersten Moment auf der einen Seite als Legitimation des Austinschen Modells vom parasitären Sprechakt. Auf der anderen Seite jedoch ist die von Derrida als Umkehrung der Verhältnismäßigkeit zwischen Sprechakt und Fiktion ebenso dieser mimetischen Tradition entlehnt und kann durchaus als neue sprachphilosophische Brücke zu den Forderungen Stanislawskis nach bewusstem Erleben auf der Bühne gesehen werden.¹⁶⁶

„The question is [...] whether literature may not after all be an essential part of the economy of speech acts. If How to Do things with words is taken as an example, that is certainly the case, since the parasitic, in the form of jokes, irony, hidden citations, dramatic examples, obscure dialogues, and so on, is essential to the working of the performative revolution Austin is trying to effect.“ (Miller 2001, S. 36)

Anstatt eine solche Ausblendung der schauspielerischen Verwendung von Sprache „aus systematischen Gründen“ (Schumacher 2002, S. 385) zu akzeptieren, soll die Auseinandersetzung mit dem „sprechakttheoretischen Konzept des Performativen“ (Schumacher 2002, S. 386) weitergeführt werden. Hier werden das Zitathafte und die Wiederholbarkeit des sprachlichen Zeichens als Grundlage von Performativität verstanden und als „irreduzible Abwesenheit der Intention in der

¹⁶⁶ „It is fundamental to Jacques Derrida, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Paul de Man, and others that fiction is mutually created: The writer allows for what the reader will ‘fill in’. [...] The dramatist and player allow for the audience’s creation of meaning.“ (Courtney 1990, S. 48)

ereignishaften Aussage“ (Derrida 2001, S. 41) uminterpretiert. Es ist aber genau die Intentionalität, an der sich diese Diskussion im Rahmen dieser Arbeit neu entzünden muss. Zwar geht Austin, wenn er von der Absicht eines Sprechers (vgl. Austin 2002, S. 33) als grundlegend ausgeht, einen falschen Weg, weil generell nicht von absichtslosem und mithin unernstem Sprechen die Rede sein kann. Austins Argumentation liefert Derrida in erster Linie den Hinweis, dass die Exklusion der Sprache in ihrer dramatischen Verwendung für die Sprechakttheorie haltlos ist (vgl. Derrida 2001, S. 38).

„Was hat es mit dieser *Parasitierung* auf sich? Mit anderen Worten, umgibt die Allgemeinheit des von Austin zugegebenen Risikos der Sprache [*langue*] wie eine Art *Graben*, oder äußerer Ort des Verderbens, den die Rede [*la locution*] nie verlassen, den sie aber meiden könnte, wenn sie nur zuhause, bei sich und in sich, im Schutz ihres Wesens oder ihres *telos* bliebe. Oder ist das Risiko ganz im Gegenteil ihre interne und positive Möglichkeitsbedingung?“ (Derrida 2001, S. 38)

Austins Ausführungen zur Parasität der Sprechakte werden durch Derridas Gedanken zur grundlegenden Umkehrung des Verhältnisses von geglücktem und nicht-geglücktem Sprechakt eindrucksvoll erweitert, da Derridas Ausführungen die Sprechakttheorie „für literarische und theatrale Texte öffnet“ (Schumacher 2002, S. 387). Auf Grundlage dekonstruktivistischer Konzepte kann in erster Instanz zwar dem dramatischen Sprechakt die Erfüllung der Glückensbedingungen erlassen und ihm eine gleichrangige Stellung neben den realen Sprechakten zugeordnet werden. In zweiter Instanz jedoch helfen Derridas Überlegungen wenig, da sie theatrale Kommunikation außerhalb sprachlicher Darstellung ansiedeln. Es bleibt allerdings das brauchbare Ergebnis, die Realität nicht als Maßstab sondern eher als ein Beispiel geglückter Kommunikation neben den fiktionalen Formen anzusehen. Diese Aussage gilt es nun in Bezug zu Searles Äußerungen zu stellen. Die Iterabilität des Sprechaktes und die Aufhebung des Primats der Ernsthaftigkeit und Aufrichtigkeit erscheint im ersten Moment die Lösung für das Verständnis dramatischer Sprechakte, die so in ihrer Bedeutungsfunktion emanzipiert würden. Auf den zweiten Blick impliziert die Aufhebung einer solchen Hierarchie der Aufrichtigkeit auch die Außerkraftsetzung der ethischen Komponenten für sprachliches Handeln. Lügen wären dann gleichgesetzt mit aufrichtigen und fiktionalen Sprechakten. Einfach gesagt, wäre die Konsequenz, dass jeder immer als Schauspieler spricht – im zweifachen Sinne des Wortes. Unabhängig davon, ob der Sprecher seine Sprechakte memorisiert von einer spezifischen Textvorlage oder sie generell memorisiert hat ausgehend von vorhergehenden Aufeinandertreffen mit anderen Sprechern, würde das Schauspielen mit Sprache grundsätzlich auf einer verschriftlichten Vorlage basieren. Zwar folgt der Sprecher dieser Vorlage, nutzt aber dessen Freiräume, da diese nie jedes Detail der sprachlichen Situation vorwegnehmen kann. Derridas Ausführungen eines sprachlichen Liberalismus implizieren dabei keine methodologische Alternative zu Austins Gegenüberstellung von parasitär und ernsthaft. Wenn die Eventualität ernsthafter performativer Äußerungen abhängig ist von deren Aufführung, weil „performative Äußerungen von der Iterierbarkeit abhängen, die in Aufführungen sich am deutlichsten manifestiert“ (Culler 1994, S. 133), führt diese Radikalisierung zu einer generellen Aussetzung der Unterscheidbarkeit von Fiktion und Lüge. Diese Lösung erscheint wenig sinnvoll. Aber sie verdeutlicht, dass dramatische Sprechakte in ihrer Aufrichtigkeitsbedingung untersucht werden müssen als Vorgeben mit einer Täuschungsabsicht – Vorgeben^{+Täuschung} – und Vorgeben ohne eine Täuschungsabsicht – Vorgeben^{-Täuschung}.

4.2.2 *Vorgeben+Täuschung*

Literarischen Texten und somit auch Dramentexten wird seit der Antike ein Sonderstatus bezüglich ihres Wahrheitswertes bescheinigt.

„Eher die konsequente Reaktion als ein Ausweg aus dem Dilemma ist der Relativismus der unverbindlichen Wahrheit. Mit diesem Argument haben sich die Dichter schon immer gegen den Vorwurf der Lüge verteidigt, und die Literaten der Renaissance machen sich die Standpunkte ihrer antiken Vorkämpfer zu eigen. Im Anschluß an Plutarch definiert Sir John Harrington die Dichtung als ‘honest fraud in which he that doth deceive is wiser than he that is not deceived and he that doth deceive is honest than he that doth not deceive’ [...]. Fiktion als ehrenwertes Täuschungsmanöver, als paradoxes Gemisch von Lüge und Wahrheit, Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit [...].“ (Assmann 1980, S. 98f)

Die Aussage Assmanns verdeutlicht zweierlei: die Fiktionsproblematik bei Theaterinszenierungen, wie bei fiktionaler Literatur generell, ist nicht ausschließlich auf der Äußerungsebene lösbar. Vielmehr müssen die Sprecherintention und im Besonderen der referentielle Rahmen genauer untersucht werden, um den von Assmann angesprochenen Relativismus klarer abzugrenzen. Zweitens ist das Bezugsverhältnis zwischen wirklicher Welt und fiktiver Welt genauer auf die Indikatoren von Parallelität und Differenz zu untersuchen.

Diese Annahme wird durch das Fehlen der „empirischen Verbindlichkeit“ und durch den „Mangel an Verifikationsbedingungen“ (Assmann 1980, S. 12) verstärkt.¹⁶⁷ Daraus resultiert u.a., dass ein Assertiv im fiktionalen Dialog keine behauptende Kraft besitzt und somit nur als Scheinbehauptung angesehen werden kann. Diese Sichtweise ist von der Sprechakttheorie übernommen und zum Paradigma für die Abgrenzung des fiktionalen Diskurses gegenüber der normalen Alltagssprache erklärt worden. Sie dient fortan als Erklärungsansatz für die Paradoxie, dass die Kommunikationsverhältnisse im fiktionalen Dialog analog zu denen der Normalsprache, allerdings gekennzeichnet durch die Folgenlosigkeit der illokutionären Kraft (vgl. Ohmann 1972b) und das Nicht-Eintreten perlokutionärer Effekte (vgl. Sutrop 2000, S. 99) verlaufen. Die leitende Frage für Searle ist, wie im Akte Rahmen fiktionaler Verwendung auf der einen Seite ihre „normalen Bedeutungen“ (Searle 1998a, S. 80) haben und gleichzeitig gegen die Regeln, die diese Bedeutungen haben, verstoßen wird und diese somit keine „ernsthaften Äußerungen“ (Searle 1998a, S. 82) darstellen können.¹⁶⁸

Die Erklärung für das Nicht-Einhalten der Regeln, die für Sprechakte zweckdienlich und konstitutiv sind, sieht Searle nicht in der Annahme der Existenz spezifischer fiktionaler Sprechakte, die zusätzlich zu den realen Sprechakten angenommen werden müssten. Vielmehr geht er davon aus, „daß der Autor eines fiktionalen Textes vorgibt, illokutionäre Akte zu vollziehen“ (Searle 1998a, S. 87). Als Definition für das Verständnis gibt Searle zwei Lesarten an: die absichtliche Täuschung der

¹⁶⁷ Dies gilt insbesondere, wenn sich literarische Texte in das Spannungsfeld von Fiktion und Historie begeben, wobei zu beachten ist, „that [if] historical dramas as, for example, Schiller’s Don Carlos were to be regarded as a piece of history, then to a large extent the drama would be false.“ (Sutrop 2000, S. 97)

¹⁶⁸ Ernsthaftigkeit ist bei Searle bezogen auf die Festlegung der Überzeugung desjenigen, der die Äußerung tätigt.

Umwelt und das „Als-ob-Benehmen ohne Täuschungsabsicht“¹⁶⁹ (Searle 1998a, S. 87). Zwar gibt Searle seine Entscheidung, sich auf die zweite Lesart festzulegen bekannt; allerdings ohne auf die Möglichkeit der ersten Lesart im Rahmen der Aufführung dramatischer Sprechakte genauer einzugehen. Da allerdings das Konzept der sprachlichen Täuschung ein wenig zu komplex ist, um diese einfache Entscheidung Searles zu übernehmen, wird diese Lesart im Folgenden eingehender untersucht, da sich besonders bei der Aufführung der dramatischen Sprechakte eine Kommunikationssituation ergibt, die in ihrer Anlage zwar als Verabredung zum *Als-ob* bezeichnet wird. Das impliziert jedoch nicht automatisch, dass der Darsteller das Publikum nicht doch über seine Sprecherintentionen täuscht, sei es, indem er entscheidet, die Verabredung nicht einzuhalten und sehr wohl realweltlichen Sprechakten den Anschein zu geben, diese besondere Konvention des Theaters zu durchbrechen, oder sei es, dass er aus persönlichen Gründen den Anschein erwecken will, die dramatischen Sprechakte aufrichtig und ernsthaft zu vollziehen, um so gesellschaftliche Anerkennung und Beifall für eine glaubhafte Darstellung zu erhalten, obwohl ihm die Methodik für einen derartigen Vollzug fehlt.¹⁷⁰

Bereits Platon versteht fiktionale Sprechakte als Lüge¹⁷¹, deren Definition mit der von Miller übereinstimmt, dass „[a] lie is way to do things with words if you can get people to believe the lie and act on that belief“ (Miller 2001, S. 21). Diese pragmatisch ausgerichtete Definition muss insofern differenziert werden, als verschiedene Untersuchungsansätze und Analyseschwerpunkte zulässig sind. Es kann sich dabei z.B. um ein ethisches, die Lüge als Aussage mit dem Willen, Falsches auszusagen – ein psychologisches – die Täuschungsabsicht entsteht in der Seele, nicht in der Sprache –, oder ein sprachliches Phänomen – die pragmatische Frage nach der Technik des Vollzugs unaufrichtiger Sprachhandlungen – handeln.

„Die moralische Ächtung des Lügens erhielt eine von der Sprechakttheorie begründete Stütze: die für das Lügen konstatierte Verletzung der Konvention der Aufrichtigkeit führte dazu, es als Beispiel nicht geglückter [...] oder überhaupt keiner [...] Kommunikation [zu sehen].“ (Giese 1992, S. 90)¹⁷²

¹⁶⁹ Diese Form des *Als-ob* entspricht nicht der Verwendung durch Courtney als metaphorische Klausel zur Benennung kognitiver Prozesse.

¹⁷⁰ Eine Besonderheit theatralischer Inszenierung soll hier kurz angesprochen werden: manche Inszenierungen, besonders in der surrealistischen Theatertradition, beziehen die Zuschauer mit ein, indem dass sie diese direkt ansprechen und in die Szenenhandlung hineinnehmen. Hier stellt sich natürlich auch die Frage, ob es sich um einen echten Kommunikationsversuch handelt oder um eine Täuschung auf der Ebene des interaktionskonstituierenden Akts, „wenn der Sprecher nur so tut, als würde er den Hörer ernst nehmen“ (Giese 1992, S. 106). Im Rahmen einer umfassenden Untersuchung surrealistischer Theaterstücke müsste darüber hinaus geklärt werden, inwiefern der Sinn der Inszenierung überhaupt auf der lokutionären Ebene der Sprechakte verortet werden kann.

¹⁷¹ Platon z.B. spricht in seinem X. Buch, der *Politeia*, von der Lügenhaftigkeit der Dichter. Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung allerdings ist die aristotelische Unterscheidung zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit von größerer Bedeutung. Nicht nur gilt sie als Grundlage ganzer literarischer Strömungen – im Besonderen dem französischen Naturalismus und Realismus –, sondern hat darüber hinaus auf die Beurteilung dramatischer Inhalte großen Einfluss gehabt.

„Wenn [...] das faktisch Geschehene, das den Kriterien der Wahrscheinlichkeit nicht genügt, von der Darstellung ausgeschlossen wird, das faktisch Nicht-Geschehene aber, sofern es wahrscheinlich ist, in die Darstellung eingehen kann, ist die Frage nach der Wahrheit des Dargestellten kein Beurteilungskriterium der Literatur, zumindest nicht der ‚mimetischen‘ Literatur: Drama, Epos, Dithyrambos“ (Landwehr 1975, S. 157).

Vgl. dazu auch „Aber schon lange lügt das Drama“ (Lehmann 2001, S. 126).

¹⁷² Im Originalzitat bildet „zu handeln“ den Satzabschluss. Da dieser grammatikalisch falsch ist, wurde das Zitat mit einem möglichst wenig verfälschenden Verb korrigiert.

Vor dem Hintergrund dieser Aussage ist Weinrichs Aufzählung der Berufsgruppen, „von denen das Volk von vorneherein annimmt, sie zwingen ihre Vertreter zur Lüge, zum Beispiel Theologen, Politiker, Huren, Diplomaten, Dichter, Journalisten, Advokaten, Künstler, Schauspieler, Banknotenfälscher, Börsenmakler, Lebensmittelfabrikanten, Richter, Ärzte, Gigolos, Generäle, Köche, Weinhändler“ (Kesten 1964, S. 84), wenn auch mit einem Augenzwinkern, so doch in folgender Hinsicht als richtungweisend zu verstehen.¹⁷³ Der Rezipient, besonders des der Publikums einer Theaterinszenierung, ist sich nicht der im linguistischen Sinne als ‚Unaufrichtigkeit‘ definierten Klassifizierung der vom Darsteller geäußerten Sprechakte bewusst und akzeptiert somit diesen Zustand nicht geglückter Kommunikation. Demzufolge handelt es sich beim fiktionalen Reden um eine Aufeinanderfolge vorgetäuschter Scheinsprechakte, deren Wort-auf-Welt-Verpflichtungen aufgrund der Perlusion unbedeutsam sind und dementsprechend den Sprecher nicht auf den Wahrheitsgehalt der Aussage festlegen (vgl. Searle 1987, S. 36).¹⁷⁴ Dieser Umstand führt zu der Frage, ob eine Lüge ihres Täuschungscharakters enthoben wird, wenn ihre Absicht, nämlich die bewusste Fehlinformation, fehlschlägt. Darüber hinaus muss beantwortet werden, wie der Zuschauer mit der notwendigen kommunikativen Richtigstellung der in der Täuschungshandlung gegebenen Information umgehen würde und ob generell überhaupt ein publikumsseitiges kommunikatives und ästhetisches Interesse angenommen werden kann, über einen längeren Zeitraum der Inszenierung von Lügen zuzuhören, die es permanent als solche entlarvt. Bevor diese Fragestellungen beantwortet werden können, gilt es, das Phänomen der sprachlichen Täuschung genauer zu betrachten und auf seine Valenz als Erklärungsansatz für fiktionalen Diskurs bei der Aufführung von dramatischen Dialogen hin zu prüfen.

Es muss vorweggeschickt werden, dass zwischen Täuschungen und Täuschungsversuchen zu unterscheiden ist. Ein Sprechakt ist so lange ein Täuschungsversuch, bis Sicherheit über den perlokutionären Effekt eingetreten ist. Erst dann besteht die Täuschung in der Welt, qua Ergebnis. Da der SB TÄUSCHEN sowohl den Versuch als auch den gelungenen Vollzug impliziert, muss man genau genommen vom Lügen als Beispiel für sprachliche Täuschung in Form eines perlokutionären Versuchs sprechen (vgl. Giese 1992, S. 74). Der wohl häufigste Fall einer sprachlichen Täuschung ist die Lüge oder unwahre Behauptung, die in zwei Erscheinungsformen unterteilt wird. Einerseits muss eine Konstellation angenommen werden, in der der Sprecher um die Falschheit der von ihm ausgedrückten Proposition weiß, sie aber trotzdem als wahr behauptet. Die zweite Variante impliziert, dass der Sprecher eine Einstellung zu einem Sachverhalt vorgibt, die er nicht hat. (vgl. Kiel 1990, S. 69). Eine weitere Möglichkeit, die den Täuschungscharakter erfüllt, aber eine andere Form zwischen Sprecher und propositionalem Gehalt darstellt, ist die, dass der Sprecher behauptet, dass *p*, jedoch weder weiß, „ob *p* besteht, noch ob *p* nicht besteht“ (Kiel 1990, S. 69).¹⁷⁵ Diese Unterscheidung verdeutlicht, dass nicht der ganze Sprechakt eine Täuschung ist, sondern nur die jeweilige propositionale Einstellung. Gleichzeitig muss unterschieden werden zwischen der so ausgedrückten sprachlichen Täuschung und einer anzunehmenden sprachlichen Handlung mit Täuschungsabsicht,

¹⁷³ Evident ist, dass die sprachliche Täuschung unter vielen weiteren Gesichtspunkten, wie denen der Ethik, der Juristerei, der Theologie oder der Philosophie, zu untersuchen wäre.

¹⁷⁴ Vgl. dazu auch Schmachtenberg (1982), S. 61.

¹⁷⁵ Kiel unterscheidet im Weiteren von diesen direkten Formen der Lüge die indirekten, in der der Sprecher mit einer Äußerung das Gelten einer Proposition bzw. seiner Einstellung täuschend impliziert (vgl. Kiel 1990, S. 68).

deren erfolgreicher Vollzug sie erst zu einer solchen macht und daher sprachliche Täuschungen als Perlokutionen sprachlicher Handlungen beschreibbar werden lässt (vgl. Giese 1992, S. 69).¹⁷⁶

Mit dem kommissiven Sprechakt des VERSRPECHENS geht der Sprecher in der realen Kommunikationssituation eine Verpflichtung ein. Wird derselbe kommissive Sprechakt innerhalb eines fiktionalen Diskurses vollzogen, wird davon ausgegangen, dass er die ausgedrückte Verpflichtung nicht eingeht. Auf der einen Seite steht die Annahme, der Sprecher auf der Bühne vollziehe den Sprechakt nicht mit der nötigen Wahrhaftigkeit (vgl. Prechtel 1999, S. 200) und verletze damit die von Searle definierte Aufrichtigkeitsbedingung. Die Wahrhaftigkeit des Sprechers beinhaltet die sprecherseitige Absicht, die Wahrheit zu sagen, auch wenn hörerseitige Zweifel an der Richtigkeit des Aussageinhalts bestehen. Der definierte Antipod zur Wahrhaftigkeit ist somit die Unwahrheit oder die Lüge. Hier gibt der Sprecher nur vor, eine wahre Aussage zu machen, verfolgt aber in Wirklichkeit die Absicht, den Zuhörer zu täuschen. Insofern weiß der lügende Sprecher um die Falschheit der von ihm als wahr vorgetragenen Behauptung, bzw. die Nichtigkeit der eingegangenen Verpflichtung. Ausgehend von dieser Abgrenzung stellt sich nun die Frage der Richtigkeit der Proposition, sondern auch, inwiefern die Intentionalität einer Äußerung deren Wahrheitscharakter beeinflusst. Denn Lügen ist „ein Fall von Vortäuschen, aber nicht von vortäuschen zu behaupten, sondern von vortäuschen zu glauben“ (Falkenberg 1982, S. 131). Ebendieses vorgetäuschte Glauben nutzt der Schauspieler u.U., um sich und seine Kollegen gegenseitig vom Wahrheitsgehalt ihrer Äußerungen zu überzeugen. Ferner muss in diesem Zusammenhang unterschieden werden zwischen der Möglichkeit, Behauptungen zum Schein aufzustellen, und der Möglichkeit, Scheinbehauptungen aufzustellen. Bei genauer Betrachtung stellt sich heraus, dass nur die erste Möglichkeit zutreffen kann. Denn, so argumentiert Falkenberg, die „Lüge tarnt sich also nicht als Behauptung, sie ist eine“ (Falkenberg 1982, S. 132). Dadurch, dass ein Sprecher behauptet, dass p , tut er so, als glaube er, dass p , weil er jeden spontanen Ausdruck seines tatsächlichen gegenteiligen Glaubens, dass nicht p , unterdrückt. Für Falkenberg ist der Begriff der Täuschung somit untrennbar verbunden mit dem der Intention, denn „es gibt keine unabsichtlichen Täuschungen anderer – was es gibt, sind unabsichtliche Irreführungen“ (Falkenberg 1982, S. 115).

An dieser Stelle ist zu bemerken, dass die Täuschungsintention des Lügners sich nicht zu erfüllen braucht, damit die von ihm vollzogene Äußerung als Lüge gilt. Wird die intendierte Lüge vom Hörer allerdings bemerkt, ist zwar die intendierte Täuschung misslungen, der Sprechakt der LÜGE ist allerdings auch dann erfolgreich vollzogen. Insofern kann zwischen Täuschen und Lügen folgendes Abhängigkeitsverhältnis definiert werden: ich TÄUSCHE indem ich LÜGE.¹⁷⁷ Ist demnach jede Lüge eine beabsichtigte Täuschung? Die Täuschungsabsicht ist, so Falkenberg, nicht eine eigenständige Form der sprachlichen Intention, sondern als Variante der eigentlichen Intention zu verstehen, für die der besondere Zusatz des gleichzeitigen Glaubens an das Gegenteil des Behaupteten angenommen werden muss.¹⁷⁸ Somit gehört die Täuschungsabsicht zum Wesen der Lüge (vgl.

¹⁷⁶ Fiktion ist eine Ableitung von lat. fingere (vgl. Falkenberg 1982, S. 134).

¹⁷⁷ Darüber hinaus ist zu unterscheiden zwischen „Unterlassungen, Vertuschungen und Handlungen im Verborgenen, die einen Adressaten zu dem aktiven Glauben bringen, dass p der Fall ist (wobei gilt: p ist falsch) und solchen, die nur verhindern, dass der Adressat direkt zu dem Glauben gelangt, dass das Gegenteil von p der Fall ist“ (Giese 1992, S. 25).

¹⁷⁸ Der darüber hinaus von Falkenberg aufgeführte Fall der Umkehrung der Wahrheitsverhältnisse ist auf die Aufführungssituation im Theater nicht anwendbar, sei aber der Vollständigkeit halber

Falkenberg 1982, S. 118). Daraus folgt, dass auf der einen Seite eine Lüge notwendigerweise auf eine Täuschung zielt, auf der anderen Seite aber nicht immer eine Täuschung bewirkt. Diese Ausführungen haben zur Grundlage, dass der Sprecher mit seiner Äußerung etwas zum Ausdruck bringt, was er selbst für nicht richtig hält. Er sagt also etwas, das er nicht gleichzeitig meint. Eine Form der Täuschung ist demnach damit verbunden, dass der Sprecher die Intention, die er angibt zu haben, gar nicht hat. Der Darsteller aber möchte den Zuschauer eher vergessen machen, dass er ihn täuscht, und versucht daher – der „gemeinsame[n] Verabredung des ‚Als-ob‘“ (Paul 1975, S. 186) zum Trotz – den Zuschauer dazu zu bewegen, die von ihm vollzogenen dramatischen Sprechakte nicht als vorgegeben anzusehen. Dieses Verhalten ist in der Tat, verbleibt die Argumentation im tradierten Kommunikationsmodell, ein täuschendes Vorgeben. Er beabsichtigt sozusagen das Gegenteil der im Sprechakt zu findenden Intention. Giese spricht in diesem Zusammenhang in Anlehnung an Falkenberg (1982) von starken Täuschungen, bei denen der Sprecher vortäuscht, „eine bestimmte Intention zu haben, die er nicht hat, und [vortäuscht], die Intention, die er tatsächlich hat, nicht zu haben“ (Giese 1992, S. 80f).¹⁷⁹

Die von Falkenberg in seiner Arbeit über die Lüge vorgetragenen Ausführungen zum Bühnenhandeln müssen unter den oben beschriebenen Vollzugsmechanismen für schauspielerisches Arbeiten nun angeglichen werden. Falkenbergs Beispiel des Aufschreis eines Schauspielers in der Rollenfigur „Ich bin vergiftet!“ impliziert nach eigener Aussage zwei Deutungsmöglichkeiten. Entweder handelt es sich bei dem aufgeführten Theaterstück um eine Komödie, oder die grammatikalische Verkürzung basiert auf der ästhetisch bereinigten Sprache, die literarischen Werken zu eigen ist, und müsste eigentlich „Ich bin vergiftet worden!“ heißen (vgl. Falkenberg 1982, S. 111). Dann kann er diesen Satz in der Annahme einer Vergiftung äußern, anstatt ihn als Feststellung zu vermitteln. Falkenbergs Annahme, der Schauspieler müsse zur Erfüllung der spezifischen situativen Intention, die dieser Aufruf mit sich bringt, aus seiner Rolle und somit der Welt des Theaters heraustreten, ist in diesem Zusammenhang nicht ausreichend. Gerade in der Aufführungssituation gilt der Glaube an den referentiellen Wahrheitsanspruch auch für die Kommunikation unter den Darstellern als maßgeblich, um sich in der dramatischen Wirklichkeit zu bewegen.¹⁸⁰ Insofern muss angenommen

wiedergegeben. „A – überzeugt, dass B ihm nicht glaubt – sagt zu diesem folgende Unwahrheit: ‚Auf jenem Weg lauern Räuber‘ in der Absicht, dass B glaubt, dass dort keine Räuber lauern, und nicht getäuscht wird.“ (Falkenberg 1982, S. 119)

¹⁷⁹ Dem gegenüber steht die schwache Täuschung, bei der der Sprecher vorgibt, eine bestimmte Reaktion herbeiführen zu wollen, tatsächlich aber nicht die Absicht hat. Die Ironie (vgl. Groeben 1985), die als Form der sprachlichen Verständigung sowohl in der Alltagssprache als auch in dramatischen Texten zu finden ist, verdient in diesem Zusammenhang eine kurze Erwähnung, denn bei „der Ironie wird das Gegenteil von dem gemeint, was mit den Worten gesagt wird“ (Kayser zit. nach Weinrich 2000, S. 62). Sie ist für einen Hörer deshalb verständlich, weil hier offensichtlich die Gricesche erste Maxime der Qualität – *Sage nichts, was Du für falsch hältst* (vgl. Grice 1980, S. 113f) – verletzt wird. Ihr wird allerdings aufgrund der Existenz eines „Ironiesignals“ (Weinrich 2000, S. 64) der Täuschungscharakter abgesprochen, das die Umkehrung der Satzbedeutung zur Folge hat (vgl. Searle 1998a, S. 137). Dessen Vorhandensein verdeutlicht in erster Linie, dass der Sprecher die Ironie als solche verstanden haben will und somit einer Täuschungshandlung im eigentlichen Sinne sogar selbst vorbeugt, und dieser Zustand ist durchaus auch für den dramatischen Dialog denkbar, ebenso wie die Konstellation von innerdramatischen Täuschungen, die von den bisher referierten Täuschungsakten zu unterscheiden sind.

¹⁸⁰ Falkenberg führt in diesem Rahmen eine ambivalente Unterscheidung ein. Mit der von ihm vorgeschlagenen Trennung zwischen „strong insincerity“, „weak insincerity“ und „feigning“ (vgl. Falkenberg 1990, S. 141f) klammert er Letzteres aus der linguistischen Analyse aus. „Feigning“, verstanden als positive Simulation, also den Ausdruck von Emotionen, die man nicht hat, und dementsprechend dem Gegenteil „dissimulation“ (vgl. Falkenberg 1990, S. 141f) – Verstellung –, also das Verstecken von Emotionen, die man hat, bringen das Modell der Unaufrichtigkeit an seine

werden, dass der Darsteller mit einer solchen Äußerung durchaus Kiels Interpretation folgen könnte und den Satz äußert, obwohl er sich bei der Richtigkeit der ausgedrückten Proposition nicht sicher ist. Andererseits liegt dem Darsteller daran, dem Mitspieler und dem Zuschauer in einer solchen Situation nicht zu kommunizieren, dass er sie mit dieser Äußerung täuschen möchte. Vielmehr versucht er gerade in einer solchen Situation besonders glaubhaft zu sein, damit Kollege und Rezipient eben nicht den Eindruck einer offensichtlichen Täuschung erhalten. Solches Verhalten wäre durchweg als unaufrichtiges Täuschungsmanöver zu bezeichnen. Die Berücksichtigung des Verabredungspostulats führt in diesem Zusammenhang zu der Annahme, dass die Darsteller untereinander einer Verabredung treffen, im Rahmen der Aufführung nicht in der realen Wirklichkeit miteinander zu kommunizieren, geradezu einander zu überreden.

Im Spannungsfeld zwischen dem von Courtney formulierten *Glauben* im Rahmen der Verabredung zum *Als-ob* und der damit verbundenen Infragestellung der Aufrichtigkeitsbedingung der dramatischen Sprechakte zwischen Darsteller und Rezipient steht demnach auch die Frage, inwiefern der Schauspieler seinen Kollegen in der besonderen Kommunikationssituation während der Aufführung täuscht, weil er ihm Dinge mitteilt, die seinen realen Einstellungen widersprechen, und darüber hinaus die Mitteilung im Bewusstsein der Publikumssituation vornimmt.¹⁸¹ Unterschieden werden muss dabei zwischen einem Täuschungsakt, den der Darsteller als er selbst auf der Bühne vollziehen würde, der aber nicht Teil der dramatischen Handlung ist, und den Täuschungshandlungen, die im dramatischen Text vorgegeben sind. Die innerdramatische Täuschungshandlung als literarisches Stilelement ist für das Drama und insbesondere für die Komödie als „konstitutiver Bestandteil der konventionellen Gattungserwartung“ (Schmachtenberg 1982, S. 41) anzusehen. Die innerdramatische Täuschung folgt der Zielsetzung, dass des Zuschauers in sie eingeweiht ist.¹⁸² Sie schlägt allein deshalb nicht fehl, weil der Zuschauer zwar anwesend, aber nicht Teil der direkten kommunikativen Situation ist (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 29) und nicht getäuscht werden soll, sondern zum Mitwisser des Täuschenden avanciert. Besonders in Bezug auf die Abfolge sprachlicher Äußerungen in Dramendialogen muss dabei dezidiert auf die Varianten sprachlicher Täuschung verwiesen werden. Schmachtenberg unterscheidet in diesem Kontext zwei Formen. Auf der einen Seite wird die positive Täuschung - z.B. das *Zum-Besten-Halten* ohne weitere negative Konsequenzen für die Beteiligten - definiert, auf der anderen die Täuschung in schädigender Absicht mit stärkeren sozialen Konsequenzen als Antipod festgelegt. Diese besondere Form der Täuschungshandlung ist allein aufgrund der besonderen Anordnung der Kommunikationssysteme möglich und fordert vom Schauspieler eine zweifache Leistung. Einerseits muss er im inneren Kommunikationssystem den sprachlichen und intentionalen Vorgaben der Rollenfigur folgen – also die Täuschungsabsicht mit dem Ziel verfolgen, den oder die Szenenpartner zu täuschen. Andererseits darf der Darsteller gegenüber dem Zuschauer seine Täuschungsabsicht explizit machen, damit Letzterer sie als dramaturgischen Bestandteil erkennen kann.

Grenzen, denn „emotions often get expressed in behaviour unintentionally, the assumption that the person has to be aware of his or her emotions or feelings can (most clearly here) not generally be upheld; in fact the whole idea of emotions or feelings as states of mind may be put under pressure to a point where it breaks asunder“ (Falkenberg 1990, S. 142).

¹⁸¹ Aus dem „scheinbare[n] Sich-Wenden an jemanden, wobei der Sprecher einen ganz anderen Adressaten im Blick hat als den, an den sich eine Äußerung richtet [...]“ (Giese 1992, S. 105) folgert Giese im Weiteren, es handle sich hier nicht um eine Strategie, da der Schauspieler/Hörer ja auch als (Mit-)Adressat in die Kommunikation eingebunden ist.

¹⁸² Vgl. dazu auch Beyer (1994), S. 172.

Da sich die bisherigen Ausführungen zur sprachlichen Täuschung auf die kommissiven Sprechakte konzentrieren, stellt sich an dieser Stelle die Frage, inwiefern die übrigen Sprechaktklassen ebenfalls zur sprachlichen Täuschung verwendet werden können, welche Regelverletzung bei ihrer täuschenden Verwendung vorliegt und ob „sprachliche Täuschungen Perlokutionen sind, die sich auf die verdeckte Verletzung von Regeln für sprachliche Handlungen [...] zurückführen lassen“ (Giese 1992, S. 76). Expressive Sprechakte, wie z.B. BEGLÜCKWÜNSCHEN oder ENTSCULDIGEN implizieren die Verletzung der Aufrichtigkeitsbedingung, weil sie mit der wesentlichen Bedingung untrennbar verbunden ist. Direktive Sprechakte, wie z.B. BEFEHLEN oder FRAGEN verstoßen in der Verwendung als Täuschung gegen die Einleitungsbedingung. Ein solcher Fall ist anzunehmen, wenn der fragende Sprecher z.B. die zu erfragende Information bereits besitzt. Anhand der besonderen Art des Regelverstoßes in den obigen Beispielen kann geschlussfolgert werden, dass alle übrigen Sprechakttypen durch Suspensierung der Aufrichtigkeits- bzw. Einleitungsbedingungen als Täuschung verwendet werden können. Giese unterscheidet darüber hinaus noch Täuschungen, „die über deren Zeichenbedeutung laufen [...]“ (Giese 1992, S. 70). Denn Täuschungen, die sich allein der Zeichenbedeutung illokutionärer Akte bedienen, erzeugen unaufrichtig keine illokutionären Effekte. Gieses Begründung basiert auf der Tatsache, dass zwischen der primären Intention des Sprechers und dem illokutiven Effekt als Inhalt der sekundären Intention getrennt werden muss. Die Rekonstruktion der primären Sprecherintention erfolgt dabei auf der Basis der sekundären Sprecherintention. Als primäre Intention gilt der Umstand, dass der Sprecher mit einer Äußerung eine Reaktion hervorrufen will. Darauf gründet die sekundäre Intention, mit der der Sprecher beabsichtigt, dass der Hörer zu der Annahme gelangt, der Sprecher habe diese Absicht. Diese Herleitung widerspricht der Annahme, als sekundäre Intention gelte einfach das Erkennen der Absicht. Sprachliche Täuschungen sind also perlokutionär.

Abschliessend können folgende Subkategorien sprachlicher Täuschung angenommen und auf die Aufführungssituation des dramatischen Textes bezogen werden: Täuschungen auf der Ebene des illokutiven Akts, der wesentlichen Regel, des propositionalen Gehaltes, darüber hinaus Täuschungen auf der Ebene des interaktionskonstituierenden Akts und Täuschungen auf der Ebene des situationskonstituierenden Akts inklusive der Formen des unaufrichtigen Unterstellens und unaufrichtigen Nahelegens von Tatsachen.¹⁸³

„Denn [...] es ist behauptet worden, es gebe bei dieser Lüge nicht einen Satz sondern zwei Sätze. [...] Den zweiten Satz hören wir nicht, denn er bleibt in der Brust verschlossen. Dieser Satz ist wahr. Er besagt nicht einfach etwas anderes als der gelogene Satz, sondern das gerade Gegenteil. [...] Augustin sah eine Lüge als gegeben an, wenn eine Täuschungsabsicht hinter dem Lügensatz steht. Die Linguistik sieht demgegenüber eine Lüge als gegeben an, wenn hinter dem (gesagten) Lügensatz ein (ungesagter) Wahrheitssatz steht, der von jenem kontradiktorisch, d.h. um das Assertionsmorphem ja/nein abweicht.“ (Weinrich 2000, S. 41)

Werden nun diese Ausführungen zur sprachlichen Täuschung in Relation gesetzt zu den in der Aufführungssituation vollzogenen fiktionalen Sprechakten, muss konsequent mitgedacht werden,

¹⁸³ Auf sprachliche Täuschungen im Ausdrucksakt wird hier nicht explizit eingegangen, weil diese eindeutig Teil der Inszenierungsarbeit sind. Auch Täuschungen seitens des Hörers sind nicht relevant, weil davon ausgegangen werden kann, dass die Zuschauer nicht Interesse vortäuschen für eine Situation, die sie freiwillig betreten und in die sie Zeit und Geld investieren.

dass eine Täuschungshandlung nur dann einen Sinn hat, wenn sie auf die Wahrnehmung und die Interpretation eines Adressaten hin ausgerichtet ist. Darüber hinaus werden Täuschungshandlungen in der Regel nicht um ihrer selbst willen ausgeführt, sondern haben weitergehende Intentionen. Wer z.B. eine Ausrede gebraucht, hat die Absicht zu täuschen, hat aber darüber hinaus und vor allem die Absicht, z.B. eine drohende Strafe abzuwenden. Die Untersuchung dieser weiterführenden Intention ist ausschlaggebend für die besondere dramatische Kommunikationssituation.

„Fortan wird die Auflösung des Problems, was dichterische Rede als dichterische Rede sei, unterm Aspekt einer wechselseitigen Verklammerung von dichterisch-mimetischem Schein und erkenntnistheoretisch diskreditiertem Schein qua Täuschung in der Frage nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung gesucht, wobei die Dichtung ins Kreuzverhör von Wahrheit und Schein, von Richtigkeit und Trug gerät.“ (Hilmes 1995, S. 9)

Um herauszufinden, welche Art der Täuschung in diesem Zusammenhang überhaupt eine Rolle spielt, muss definitiv zwischen der Täuschung durch Veranlassung und der Täuschung durch Unterlassung unterschieden werden. Ein Mensch, der auf der Bühne getauft wird, ist anschließend nicht wirklich getauft.¹⁸⁴ Die Schwachstelle, besonders des sprechakttheoretischen Umgangs mit dramatischen Täuschungen, liegt in zweierlei begründet. Auf der einen Seite ist der von Searle untersuchte Typ des illokutionären Akts des Versprechens bei weitem der komplizierteste, bei dessen Analyse nicht unterschieden wird zwischen der Frage, ob der Schauspieler diesen Satz als er selbst oder in der *integrierenden Verkörperung* der Figur äußert. Auf der anderen Seite schwächt der Ansatzpunkt des institutionellen Ausblicks die Theorie, denn „sincerity is simply misplaced if seen from the perspective of a most developed and intricate linguistic act such as promising. The fact [...] that certain institutional or highly conventional utterances are marked by their lack of sincerity, already points at arising difficulties“ (Falkenberg 1990, S. 144). Und nicht nur diese Problematik zeigt, dass Täuschen als Konzept für illokutionären Akte während der Aufführungen dramatischer Dialoge im Sprecher-Hörer-Verhältnis, in diesem Fall dem Figuren-Zuschauer-Verhältnis, nicht herangezogen werden kann.

Auch wenn die Aussage Falkenbergs, dass Schauspieler oder Dichter nichts tun „in der Absicht, ihre wahren Behauptungen dem Publikum zu verheimlichen“ (Falkenberg 1982, S. 132), nicht als stimmig argumentiert werden konnte, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass ein Schauspieler im ausgeführten Verständnis mit dem Zuschauer und seinen Kollegen nichttäuschend kommuniziert, indem er das Gegenteil der von ihm ausgedrückten Propositionen annimmt bzw. von den in der Äußerung enthaltenen propositionalen Gehalten abweichende *p* und diese Einstellung nicht vermittelt. Diese Annahme gilt zwar für den Fall, dass er seiner Aufgabenstellung der Rollenpräsentation aufrichtig nachkommt, denn es ist durchaus denkbar, dass ein Darsteller Kollegen und Publikum täuscht, weil er gegen die Aufrichtigkeitsbedingungen, die die soziale Situation ihm als Angestellter eines Schauspielensembles zuordnet, verstößt. Auf der anderen Seite kann nicht ohne weiteres, wie Falkenberg ausführt, davon ausgegangen werden, dass der einzelne Darsteller seine wahren Behauptungen dem Publikum offenbart. Die illokutionäre Rolle der Äußerungen der Schauspieler im Rahmen der Aufführung dramatischer Dialoge ist damit nicht erschöpfend beschrieben.

¹⁸⁴ Auffällig ist, dass Schmachtenberg die propositionalen Akte nicht eingehender untersucht.

4.2.3 *Vorgeben-Täuschung*

Mit Frege (1914) kommt der Gedanke auf, dass es Situationen gibt, in denen Behauptungssätze nicht mit behauptender Kraft ausgesprochen werden. Der Schauspieler auf der Bühne bzw. der Dichter, der aus seinem Werk rezitiert, äußert in der Regel Behauptungssätze. Den diese Äußerungen begleitenden Umständen jedoch ist zu entnehmen, dass der Vollzug nicht mit behauptender Kraft geschieht (vgl. Falkenberg 1982, S. 132). Die Pretence Theory definiert *Fiktion* als einen Fall von nichttäuschendem Vorgeben einer illokutionären Handlung. Fiktionale Rede ist dann eine Abfolge von vorgegebenen Sprechakten, bei denen es sich in der Mehrzahl um vorgegebene Assertive handelt.¹⁸⁵ Der Bezugsrahmen der Nachahmung enthebt gleichzeitig den Assertiv seiner Wort-auf-Welt-Verpflichtungen.¹⁸⁶ In der Folge legt sich der Sprecher fiktionaler Äußerungen nicht auf deren Wahrheitsgehalt fest, wie es bei Äußerungen in nichtfiktionalem Kontext der Fall ist (vgl. Searle 1987, S. 36).¹⁸⁷ Das Vorgeben von Kommunikation wird in diesem Kontext in seiner Komplexität höher bewertet, indem es eher als Manipulation denn als Misskommunikation (vgl. Parret 1993, S. XV) verstanden wird. Den Grund für die Komplexität gibt Searle in seinen Ausführungen zum logischen Status des fiktionalen Diskurses genau an, indem er die Gegenüberstellung zwischen einem nichtfiktionalem Zeitungsartikel und einem fiktionalen Buchabschnitt auf die für sie geltenden Regeln für sprachliche Äußerungen befragt (vgl. Searle 1998a, S. 85)

Die Antwort der Sprechakttheorie auf diese Fragen basiert auf der Annahme einer bestimmten sprecherseitigen Einstellung zum propositionalen Gehalt der Aussage, die es dem Darsteller ermöglicht, in der Fiktion jegliche Äußerung zu vollziehen (vgl. Courtney 1990, S. 16). Es handelt sich bei fiktionalen Sprechakten weder im epischen Verständnis, um einen illokutionären Akt des Erzählens einer Geschichte,¹⁸⁸ noch um eine Menge an Illokutionen, die den realen Sprechakten entsprechen und zusätzlich zu diesen angenommen werden müssten. Denn wenn Fiktion andere Sprechakte beinhaltet als Nicht-Fiktion, müssten Letztere andere Bedeutungen haben und neu erlernt werden, damit der Leser die Entscheidung treffen kann, ob die spezielle Verwendung die fiktionale oder nichtfiktionale Bedeutung aktiviert. Searle schließt daraus, dass fiktionale Sprechakte vorgegebene Akte sind, deren Vollzug intentional ist. Somit verortet Searle die illokutionären

¹⁸⁵ Neuere Forschungen setzen dieser Aussage Ergebnisse entgegen, die eine Vielzahl von illokutionären Typen in dramatischen Texten ausmachen. Guntners (2002) Untersuchung von englischen Komödien des 20. Jahrhunderts weisen nach, dass sich diese besonders in ihren Expositionsdialogen durch Frage-/Antwort-Sequenzen kennzeichnen. Bei Shaw stellt Guntner darüber hinaus eine Vielfalt von illokutionären Typen fest, die er als „delays, demands, emphatic requirements, excuses, imperatives, contradictions, implications, personal judgements etc“ (Guntner 2002, S. 298) bezeichnet und daraus Gattungsspezifika ableitet.

„The reason is that comedy is based on a different relationship between the world of the character’s dialogue and the audience which is expressed through speech acts.“ (Guntner 2002, S. 299)

¹⁸⁶ Ohmann spricht in diesem Zusammenhang von einem „talk without consequences“ (Ohmann 1972b, S. 61).

¹⁸⁷ Vgl. Schmachtenberg 1982, S. 61.

¹⁸⁸ Woltersdorff (1980) und Mooij (1993) definieren den kommunikativen Vorgang des Erzählens einer fiktionalen Geschichte als einen ganz eigenen illokutionären Akt. In seinen Ausführungen zu diesen textuell-sprachlichen Bestandteilen des dramatischen Textes kommt Harweg auf den der vorhergehenden Annahme widersprechenden und für seine Arbeit zentralen Aspekt, dass die Äußerungen der Personen – es heißt nur in der Außensicht der Figuren – in viele Einzeltexte zerfallen und der etische Text der Bühnen-Urform des Dramas in der Regel aus einer Vielzahl von emischen Texten besteht, deren fiktive Produzenten die Personen der Handlung sind (vgl. Harweg 2001, S. 139, 163ff). Dies widerlegt die Annahme, es könnte bei dramatischen Texten von einem einzigen illokutionären Akt die Rede sein.

Absichten des Autors für den Vollzug fiktionaler Sprechakte nicht im Text, denn „es gibt keine – sei’s syntaktische, sei’s semantische – Eigenschaft eines Texts, die ihn als fiktionales Werk“ (Searle 1998a, S. 87) ausweist. Vielmehr ist es die illokutionäre Haltung des Autors, die den Text fiktional werden lässt, wenn er ihn schreibt.¹⁸⁹

„For Searle there is no doubt that this passage [Iris Murdoch] belongs to fiction. He says that Miss Murdoch has no commitment whatever, as regards the truth of the sentence, because she is only pretending to perform an illocutionary act of assertion, which she is not really performing. Unfortunately, Searle does not tell us how he knows, that Murdoch’s utterance is not a commitment to truth of the proposition expressed in the quoted sentence.“ (Sutrop 2000, S. 127)

Die Klärung dieser Frage birgt für Searle die Überlegung, dass Fiktion durch „nicht-semantische Konventionen“ (Searle 1998a, S. 88) zugelassen wird, die die von den vertikalen „Regeln hergestellte Verbindung zwischen Wörtern und der Welt durchbrechen“ (Searle 1998a, S. 88) und so dem Sprecher ermöglichen, Wörter in ihrer realen Bedeutung zu verwenden, ohne sich auf die daraus resultierenden Konsequenzen festzulegen. Da diese Konventionen keine Bedeutungsregeln sind, hebt sich eine fiktionale Äußerung von der Lüge ab, die Searle als einen Regelverstoß beschreibt. Die vorgeblichen Illokutionen werden also erst ermöglicht durch die Existenz von Konventionen, die das normale Verhalten aufheben. Und so existieren die Vollzüge derjenigen illokutionären Akte, die das „Schreiben eines fiktionalen Werkes ausmachen“ (Searle 1998a, S. 90), darin, dass in der realen Wirklichkeit Äußerungsakte vollzogen werden, die die horizontalen Konventionen in Kraft treten lassen. Diese wiederum heben in der Folge die „normalen illokutionären Festlegungen der Äußerungen“ (Searle 1998a, S. 90) auf. Harwegs Feststellung, dass das Verschriftlichen fiktionaler Äußerungen allerdings gar nicht mehr in die Phase der Fiktion fällt, sondern bereits dort durch die Funktion des Erzählens von Fiktivem aufgehoben ist, entzieht dieser Argumentation den Boden. Die fiktionalen Äußerungen der Buchform dramatischer Texte sind nicht, wie Searle beschreibt, Anweisungen an den Schauspieler, sondern nur die nachträgliche Verschriftlichung der Handlung, wie Harweg richtig darlegt (vgl. Harweg 2001, S. 10). Ihre Bezeichnung rührt also von der realen Bestimmung als zu einem fiktionalen Text gehörig her und nicht von ihrer Bestimmung als Äußerungen in einer fiktiven Welt. Aber genau dort sind sie im Rahmen der Aufführung zu verorten.¹⁹⁰

In der im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten Schauspieltheorie Stanislawskis gibt der Schauspieler nicht in diesem Sinn vor, propositionale Einstellungen zu haben. Vielmehr zielt seine Vorbereitung darauf ab, das Vorgeben zu vermeiden und ein wahrhaftiges Erleben in der *integrierenden Verkörperung* zu bewirken, um so „to defictionalize fiction“ (Adler 1988, S. 26). Dabei ist die Herangehensweise, die Searle voraussetzt, selbst als Gegenstand schauspielerischer Darstellung in fiktionalen Werken thematisiert und widerlegt worden.

„Ist es nicht ungeheuerlich, daß dieser Schauspieler hier, [545] in einer bloßen Dichtung, einem Traum von Leidenschaft, seiner Seele der eigenen Verstellung gemäß derart Gewalt zu tun vermochte, daß durch ihr Wirken sein ganzes Abbild erlebte, Tränen in seinen Augen, Zerrüttung in seinem Ausdruck, die Stimme gebrochen, und sein gesamtes Äußeres [550] in der Erscheinung seiner Vorstellung angepaßt; [...]“ (Shakespeare 1984, S. 153)

¹⁸⁹ Murdoch, I. (1965) „The Red and the green“, Viking Press, New York zitiert bei Searle 1998a, S. 83.

¹⁹⁰ Vgl. dazu auch Searle (1998a), S. 91.

Es ist zwar richtig, dass der dramatische Autor Anweisungen gibt, „wie man sich beim So-Tun-Als-ob anstellen soll“ (Searle 1998a, S. 91). Allerdings werden diese Anweisungen nicht in der von Searle angenommenen Weise vom Darsteller übernommen. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit den dramatischen Sprechakten von Theaterinszenierungen und ihrem spezifischen Wahrheitsverhältnis zeigen sich grundlegende geisteswissenschaftliche Missverständnisse über die Schauspieltheorie, die in dieser Arbeit korrigiert werden sollen. Paradigmatisch für diese Irrtümer stehen unter anderem Klemms sprachphilosophische Ausführungen zur fiktionalen Rede. Ausgehend von der Searleschen Definition, die das Nachahmen einer Handlung als eine Handlung, die in der Nachahmung der sie konstituierenden Teilhandlungen besteht, definiert, kritisiert sie den Vorwurf, das Theater ahme Handlungen der Wirklichkeit lediglich nach.

„Diese eine Handlung des Typs ‚einen anderen schlagen‘ ahmt man nicht nach, sondern man führt sie aus, wenn man die Bewegung macht, die man macht, wenn man einen schlägt.“ (Klemm 1984, S. 157)

Anhand dieses Beispiels zeigt sie auf, dass es zwar Handlungen geben kann, die man vorgeben kann auszuführen. Allerdings gilt dieses Prinzip nicht für beliebige Handlungen, dass man diese nachahmen kann, ohne die Handlung selbst zu vollziehen (vgl. Klemm 1984, S. 157). Diese Annahme setzt Klemm in Bezug zum „Schmerzbehmen“ (Klemm 1984, S. 158f) eines Darstellers in seiner Rolle während der Aufführung.

„Ich unterstelle einmal, dass es eine bestimmte Schmerzempfindung gibt, die sich charakteristischerweise darin ausdrückt, dass man sein Gesicht in einer bestimmten Weise verzieht.“ (Klemm 1984, S. 158)¹⁹¹

Der Täuschungsfall liegt für Klemm dann vor, wenn jemand sein Gesicht in der fraglichen Weise verzieht, obwohl er die entsprechenden Schmerzen nicht hat. An dieser Stelle muss darauf verwiesen werden, dass Klemm sich eines Klischeebildes für das schauspielerische Zeigen von Schmerzempfindungen bedient. Die naturalistische und im Besonderen die Method-Schauspieltheorie fordern jedoch genau das Gegenteil: den Weg vom illustrierenden Klischee hin zur individuellen Erfahrung. Insofern, als das Schmerzbehmen bei jedem Menschen unterschiedlich zutage tritt, wird dies auch auf der Bühne verlangt und somit Klemms generalisierende Aussage negiert.

„Wenn nun diese Geste von einem Schauspieler, der eine bestimmte Person in diesem Drama spielt, ausgeführt wird, fasst man das so auf, dass der Schauspieler zwar Schmerzbehmen zeigt, ohne die betreffenden Schmerzempfindungen zu haben und ohne einen dazu bringen zu wollen, zu meinen, dass er sie hat.“ (Klemm 1984, S. 159)

Hier liegt die besondere Problematik von Schauspiel und Fiktion auf der Bühne. Die angestrebte dramatische Wirklichkeit nach Stanislawski impliziert, wie die vorhergehenden Kapitel verdeutlichen, dass der Schmerz durch den Schauspieler gefühlt wird (vgl. Manderino 1985, S. 38). Die schauspielerische Arbeit geht hier weit über den Vollzug konstitutiver Teilhandlungen der Gesamthandlung hinaus, da die Gesamthandlung vollständig aufrichtig vollzogen wird. Der Handlungsvollzug bildet somit die Voraussetzung für die Verschmelzung der realen mit der dramatischen Wirklichkeit und den Grund für die Reintroduktion der *vertikalen Regeln* (vgl. Klemm

¹⁹¹ Auch neuere Ansätze wie die von Clark (1996) gehen noch von dieser Form des *Vorgebens* aus.

1984, S. 159), die für nichtfiktive Kommunikation gelten. Insofern muss über Klemms Ausführungen (ebd., S. 160) zum Wahrheitsgehalt der assertorischen Propositionen hinausgegangen werden und das *Vorgeben* (ebda, S. 165) seitens des Schauspielers durch das *Erleben* ersetzt werden. Trotz dieser Korrektur bleibt Klemms Äußerung zur Nachahmung als Grundkritik an den Searleschen Ausführungen bestehen. Auf Grundlage der Annahme, dass der Vollzug einer Behauptungshandlung nachgeahmt werden kann, hinterfragt Klemm die Übertragung dieses Prinzips auf eine beliebige nichtsprachliche Handlung (vgl. Klemm 1984, S. 156). Das Ergebnis der Übertragung führt sie zu der Aussage, dass die Nachahmung der Handlung identisch ist mit der Handlung selbst.

Um diesem Paradoxon entgegenzutreten, wird, in Beleihung kommunikationstheoretischer Ansätze, argumentiert, nicht nur eine physische Handlung, auch ein fiktionaler Sprechakt sei kein vorgegebener Behauptungsakt, sondern vielmehr ein Kommunikativakt (vgl. Currie 1990),¹⁹² dessen rezipientenseitiges Verständnis auf z.B. dem Argument der willentlichen Suspendierung des Nicht-Glaubens, wie sie Courtney annimmt, basiert. Angenommen wird ein der fiktionalen Kommunikation zugrunde liegender Aufforderungssprechakt der Form „Lasst uns uns vorstellen, dass...“, der die Leser autorensseitig auffordert, an dessen Vorstellungswelt teilzunehmen, wie in den Dramen Shakespeares zu finden.¹⁹³ Der direktive Charakter des Prologs ist in Bühnenstücken des Naturalismus jedoch in dieser Form nicht zu finden, weil einerseits ein komplexes Bühnenbild die Erklärung von Ort und Zeit der Handlung in einem so umfangreichen Maß wie es in der viktorianischen Zeit üblich und notwendig war, überflüssig macht und andererseits der bevorzugte, direkte Einstieg in das Handlungsgeschehen den Eindruck des Unmittelbaren, Wirklichen verstärken soll. Wollte man also den obigen Ansatz weiterverfolgen, müsste vielmehr ein Erklärungssprechakt, der der Searleschen Definition entspricht, angenommen werden, bei dem der erfolgreiche Vollzug des Deklarativs die Übereinstimmung zwischen propositionalem Gehalt und Realität mit sich bringt. Sutrop führt zur Unterstützung dieser Hypothese das auf Genette basierende Modell an, auf dessen Überlegungen aufbauend folgende Autorenformel angenommen werden kann:

„I, the author, declare fictionally that I will bring the world in correspondence with the words, without fulfilling any truth conditions.“ (Sutrop 2000, S. 104)¹⁹⁴

¹⁹² Während für Searle *Meinen*-Intentionen das Ziel haben, das Verstehen, also den illokutionären Effekt zu verursachen – dabei inkludierend die Umstände, in denen der Sprecher seinen Sprechakt vollzog – sollen sie bei Grice eine Reaktion des Publikums verursachen und somit einen perlokutionären Effekt erzielen. Im Sinne Searles müsste nun dem Zuschauer immer wieder ins Bewusstsein gerufen werden, welche besondere Kommunikationssituation herrscht. Das genau versucht das Theater, mit Ausnahme der Brechtschen Ansätze, aber gerade zu unterbinden. Die Fiktionstheorie von Currie (1990), die sehr stark auf den Griceschen Annahmen basiert, greift im Bereich der Aufführung dramatischer Sprechakte zu kurz.

¹⁹³ Aufforderungssprechakte dieser Art lassen sich u.a. in den Prologen von Shakespeares Dramen (Henry V., *Romeo und Julia*, et. al.) nachweisen. Dort dienten sie, in Ermangelung aufwendiger Bühnenbauten, als Hilfestellung, die dem Publikum eine historische, geographische und dramaturgische Einordnung der nachfolgenden Handlung ermöglichte.

„And let us, ciphers to this great accompt, on your imaginary forces work [...] suppose within the girdle of these walls are now confined two mighty monarchies [...] Think, when we talk of horses, that you see them printing their proud hoofs i'th' receiving earth: for it is your thoughts that now must deck our kings, carry them here and there: jumping o'er times;“ (Shakespeare [1994, S. 3f])

¹⁹⁴ Ein umstrittenes Beispiel dazu bietet Pavel (1986), der *Shakespeare* als wirklichen Namen bezeichnet und ihn *Hamlet* als fiktiver Person gegenüberstellt. Auf der einen Seite ist nicht sicher verbürgt, dass Shakespeare selbst je gelebt hat oder ob er nur das literarische Pseudonym eines Aristokraten jener Zeit war. Auf der anderen Seite hieß Shakespeares Sohn, so es denn Shakespeare gab, Hamlet (vgl. Cuneo 1998). Pavel gerät so mit seinem etwas unglücklichen Beispiel selbst in das Spannungsfeld zwischen historischer Fiktion und literarischer Wirklichkeit.

Sutrops Annahme wiederum widerspricht der Searleschen Theorie nicht, da sie genau jene illokutionäre Einstellung des Autors beschreibt, vielmehr geht sie über Searles Ausführungen hinaus. Ein in diesem Sinn vollzogener Deklarativ führt, so Sutrop, insofern zu einem perlokutionären Effekt, als durch das bloße Lesen einer fiktiven Aussage die rezipientenseitige Reflexion über den fiktionalen Status dieser einsetzen wird. Die Anwendbarkeit dieser Hypothese wird allerdings durch die aus ihr entstehende Konsequenz unterminiert, dass die Klassifikation von *Fiktion* als Direktiv oder als Deklarativ dazu führt, den ganzen fiktionalen Text als einen einzigen Sprechakt aufzufassen.

Grundsätzlich kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass in den Augen der Fiktionsforschung der Autor - und bei der Aufführung der Schauspieler - im äußeren Kommunikationssystem einen kommunikativen Akt in Form einer Einladung an das Publikum begeht, an einer Form von „make-believe“ (Sutrop 2000, S. 106)¹⁹⁵ teilzunehmen. Dieser Ansatz wiederum führt weg von der sprachlichen Wirklichkeit der fiktiven Welt im Rahmen der Theateraufführung hin zur rezipientenseitigen Generierung mentaler Bilder, die durch den Text aufgerufen werden.

„The reader’s task is to find out what the fictional author believes. What the teller believes is true in fiction. Because the teller – the fictional author – is a fictional construct, his beliefs are not discovered by a reading but constructed by it.” (Sutrop 2000, S. 106)

In diesem Zusammenhang kann nicht mehr von Vorgeben gesprochen werden, da der Autor und im Theater der Darsteller einen aufrichtigen kommunikativen Akt mit der Intention vollzieht, eine publikumsseitige Teilnahme am „make-believe“ der dargestellten Inhalte zu erzielen (vgl. Lamarque/Olsen 1994). Diese Sichtweise verbleibt aber im äußeren Kommunikationssystem und vermag daher nicht ausreichend zu klären, welcher Status dem schauspielerseitigen Vollzug dramatischer Sprechakte während der *integrierenden Verkörperung* der Figuren im Rahmen der Aufführung zugesprochen werden muss. Sie beantwortet daher nicht die Frage nach der Verbindlichkeit fiktionaler Äußerungen, sondern verschiebt lediglich die definitiorische Einordnung fiktionaler Sprechakte in den Bereich der Intention, wie es Searle schon anstrebt. Dieser Reduktion, die demnach sowohl für den Schauspieler als für den Produzenten gilt, erteilt auch Sutrop eine klare Absage.

„It is wrong to reduce the author’s intention to that of achieving a certain response.“ (Sutrop 2000, S. 108)

Eine sinnvolle Erweiterung dieser Annahme kann jedoch in Rückgriff auf Grice vorgenommen werden. Grice stellt die individuelle Sprecherintentionalität: er versteht Bedeutung als ein Produkt des individuellen Akts des *Meinens* und spricht dem Autor damit eine zweifache Intention zu. Der Autor hat die Intention, dass der Rezipient den Text, bzw. die ihn konstituierenden Propositionen versteht und verfolgt parallel die Zielsetzung, dass dieser durch ebendieses Verständnis seine Intention erkennen und somit den fiktionalen Akt erfolgreich vollziehen kann. Sprecherseitig muss daher eine gewisse Form der Antizipation des hörerseitigen Verständnisses angenommen werden, das der Aufführungssituation Rechnung trägt. Da der Darsteller in der *integrierenden*

¹⁹⁵ „The common distinction between opinion, conviction and absolute conviction [...] places belief on a continuum from the pole of mere acceptance (‘the unreasoned absence of dissent’) to that of belief proper (assent upon evidence).“ (Courtney 1990, S.17)

Verkörperung während der Aufführung jedoch nicht auf hörerseitige Anzeichen für erfolgreiche Kommunikation reagieren kann, scheint auch dieses Modell der Reflexivität der besonderen Aufführungssituation nicht gerecht zu werden. Ungeklärt bleibt daher in diesem Zusammenhang auch die Frage, welche Einstellung der Rezipient zu den fiktionalen Äußerungen der Figuren während der Aufführung einnimmt und in welchem Kommunikationssystem er diese während der Aufführung in Relation zu den ihm bekannten Glückensbedingungen für aufrichtige Sprechakte setzt.

Abschließend soll deshalb ein kurzer Blick auf die für diesen Begründungszusammenhang relevanten Bedingungen verdeutlichen, inwiefern die dramatische Fiktion der Aufführung sich von der literarischen Fiktion unterscheidet. Vor diesem Hintergrund erscheinen die von Searle eingeführten Regeln für sprachliches Handeln im inneren Kommunikationssystem der fiktiven Welt durchaus in Takt zu bleiben. Die Problematik der Bedingungserfüllung und der Aufrichtigkeit besteht somit nicht im innerdramatischen Dialog oder Diskurs, sondern in der Besonderheit der Aufführungssituation. Von Searles Aussagen zum fiktionalen Diskurs bleibt somit bestehen, dass die Fiktionalität in der Intention desjenigen zu suchen ist, der die Äußerungen verfasst bzw. wiedergibt – und zwar aus Sichtweise der nichtfiktiven Perspektive der realen Welt. Während diese Annahme für den Autor epischer Texte noch zulässig ist, gilt er in keinem Fall für den Schauspieler während der Aufführung, von denen Searle annimmt, sie gäben vor, die Sprechakte und Handlungen der fiktiven Personen auszuführen (Searle 1998a, S. 90). Allein die Ausführungen zur Stanislawskischen Theatertheorie widerlegen diese Annahme. Es muss, um die Argumentationsschwäche der Sprechakttheorie zu verhindern, untersucht werden, ob im Rahmen der Aufführung des dramatischen Textes überhaupt von fiktionalen Sprechakten die Rede sein kann oder ob die fiktiven Personen in der fiktiven Welt die eigentlichen Sprechhandelnden sind. Diese Annahme hätte jedoch Auswirkungen auf die Behandlung der suspendierten Regeln und den Unterschied zwischen natürlicher und nicht-natürlicher Sprecherbedeutung, weil geklärt werden muss, ob eine Bedeutungsidentität der Sprechakte in der realen und fiktiven Welt überhaupt zulässig ist.

4.2.4 *Regelsuspendierung und nichtnatürliche Bedeutung*

Reboul (1990) bezweifelt generell, dass es aufgrund der Suspendierung der vertikalen Regeln durch horizontale, nichtsemantische, extra-linguistische Konventionen überhaupt eine semantische Interpretation geben kann, da unklar ist, welcher illokutionäre Akt vollzogen wird, wie die semantischen Regeln in der Fiktion suspendiert werden und wie der Autor von fiktionalen Sprechakten ohne Täuschungsabsicht vorgeben kann, einen Illokutionsakt zu vollziehen. Klemm (1984) bezieht diese Argumentationslücke auch auf Searles Äußerungen zum schauspielerseitigen Umgang mit fiktionalen Sprechakten.

„Wenn die fiktionale Verwendung von Behauptungssätzen im Vollzug vorgegeblicher Behauptungshandlungen besteht, bzw. wenn man mit der fiktionalen Verwendung von Behauptungssätzen vorgibt, Behauptungshandlungen zu vollziehen, dann kann fiktionale Rede nicht darin bestehen, daß lediglich Behauptungssätze unter Suspendierung der Geltung der Regeln für die Korrektheit der Behauptungshandlung geäußert werden. Die Thesen, daß fiktionale Rede darin besteht, vorgebliche Behauptungshandlungen zu vollziehen, und daß fiktionale Rede darin besteht, lediglich

Behauptungssätze unter Geltung ‚horizontaler Konventionen‘ zu äußern, schließen sich gegenseitig aus.“ (Klemm 1984, S. 166)

Demzufolge würde eine Suspendierung von konstitutiven semantischen Regeln durch nicht konstitutive nichtsemantische erreicht, die zu einer Art Sprachspiel führt, das Konventionen enthält, die „specific of the fiction language game“ (Reboul 1990, S. 341) sind. Gleichzeitig aber ist „a semantic analysis appearing in fiction [...] still possible because the conventions governing the constitutive rules in each language still apply“ (Reboul 1990, S. 341). Es lässt sich folgern, dass in fiktionalem Diskurs kein illokutionärer Akt vollzogen wird, sondern ein Äußerungsakt – obwohl ein Äußerungsakt auf der anderen Seite nicht die Äußerung eines kompletten oder grammatikalischen Satzes sein kann, denn das wäre der Vollzug eines illokutionären Aktes. Diesen Umstand bedingt jene Suspendierung der Regeln mit Hilfe der horizontalen Konventionen. Die fehlende Illokution, die sich aus der alleinigen Intention des Vorgebens, und nicht wie beim Lügen der Doppelintention des Vorgebens und gleichzeitigen Täuschens, ergibt, ist allerdings für Reboul nicht das grundlegende Kriterium für Fiktion. Vielmehr ist es „not only the speaker’s intention which matters but the truth or falsehood of the propositions as well as in which way they are perceived by the hearer“ (Reboul 1990, S. 343). Während also bei der Lüge der Hörer glaubt, dass die Proposition, dass p , wahr ist, glaubt er bei der Fiktion eben gerade nicht, dass p wahr ist, sondern er gibt seinerseits vor zu glauben, dass p wahr ist. Es gibt also eine Art Symmetrie „between the attitude of the speaker and that of the hearer“ (Reboul 1990, S. 343). Basierend auf der Grundannahme, S habe die Absicht des Vorgebens_{Täuschung}, dass er einen illokutionären Behauptungsakt $Ass(p)$ vollzieht, fügt sie dementsprechend die zweite Kondition hinzu, S hat die Absicht durch das Vorgeben_{Täuschung}, dass er $Ass(p)$ vollzogen hat, dass H vorgeben soll zu glauben, dass p , und beschreibt diese als Glückensbedingung für Fiktion (vgl. Reboul 1990, S. 344). Diese linguistische Formulierung des Prinzips der *Verabredung zum Als-ob* ist für Reboul ein Beweis dafür, dass der Sprecher weit mehr als nur eine Intention verfolgt. Ihm kann neben der Intention Vorgeben_{Täuschung} auch die Absicht zugeordnet werden, dass der Hörer erkennen soll, dass er die Proposition nicht glauben soll, und gleichzeitig nicht glaubt, dass der illokutionäre Akt, den der Sprecher vorgibt zu vollziehen, auch tatsächlich vollzogen wurde. Somit hat der Sprecher auch die Intention, dass der Hörer vorgeben soll, dass der illokutionäre Akt, den der Sprecher vorgibt zu vollziehen, auch tatsächlich vollzogen wurde.

Während bei der Lüge ganz klar die Erfolgsbedingungen zu klären sind – die Täuschungsabsicht darf vom Hörer nicht erkannt werden –, ist in der Fiktion die Bedingung für den erfolgreichen Vollzug, dass der Hörer vorgibt zu glauben, dass p . Da nun der Akt des Vorgebens_{Täuschung} sprecherseitig intentional ist, kann ein hörerseitiger Akt des Vorgebens_{Glauben} angenommen werden. Um den Hörer dazu zu bringen, diese Intention zu haben, muss dieser wissen, dass er diese Absicht auch verfolgen soll. Und mit dieser Schlussfolgerung werden die Griceschen Ausführungen zum Intensionsbegriff in die Argumentation erneut eingeführt. Auf der Basis der Griceschen Unterscheidung zwischen natürlicher und nichtnatürlicher Bedeutung,¹⁹⁶ die sich aus dessen

¹⁹⁶ „I will [...] only repeat briefly his conclusion on the difference between natural and non-natural meaning: ‘what we want to find is the difference between, for example, ‘deliberately and openly letting someone know’ and ‘telling’ and between ‘getting someone to think’ and ‘telling’. [...] Grice comes to the general conclusion that for an utterance A to be an example of non-natural meaning, it should be possible to describe this utterance, in intentional terms, in the following way: ‘A uttered x with the intention of inducing a belief by means of the recognition of his intention’ (Grice 1971, S. 441).“ (Reboul 1990, S. 346)

Kommunikationsmodell erschließt, diskutiert Reboul Searles Ansatz.¹⁹⁷ Das Vorgeben-Täuschung steht für Reboul sehr nah an der Griceschen Definition der nichtnatürlichen Bedeutung, die sie in der Griceschen Tradition präzisiert und damit einen perlokutionären Effekt annimmt.

„S utters sentence *T* and intends to pretend without intent to deceive (i.e. means literally what he says) = *S* utters *T* and
 (a) *S* intends (*i-I*) the utterance *U* of *T* to produce in *H* the pretence that *H* believes that the states of affairs specified by (certain of) the rules of *T* obtain. (Call this effect the perlocutionary effect, *PE*)
 (b) *S* intends *U* to produce *PE* by means of recognition of *i-I*.“ (Reboul 1990, S. 346)

Das widerspricht Searle, für den Fiktion nicht ein Beispiel von nichtnatürlicher Bedeutung ist. Die sprecherseitige Absicht des Vorgebens, ohne daran zu glauben, kann demnach nur befriedigt werden, wenn sie hörerseitig erkannt ist. Für Reboul ist es in diesem Zusammenhang unvorstellbar, dass Fiktion etwas anderes sein kann als eine nichtnatürliche Bedeutung im Griceschen Sinn. Und das würde auch für Searle gelten, weil seine Fiktionstheorie keine ausreichend präzisen Angaben der Konventionen enthält, die diesen besonderen Diskurs nichternst machen. Denn Searles Kriterium der Sprecherintention ist dafür nicht ausreichend, weil sie dem Hörer nicht zugänglich ist. Dieses Kriterium stellt somit nicht die Lösung des Problems dar, sondern ist Teil des Problems.

„It would then be an example of non-natural meaning in Searle’s formulation but at the price, which Searle would quite evidently not want to pay, of considering that there is a peculiar language, different from ordinary language, and specific to fiction. This explains why Searle’s position is as difficult as it is: his definition of non-natural meaning implies that fiction, if it is to be an example of non-natural meaning, should use a peculiar language, an idea which he quite rightly rejects.“ (Reboul 1990, S. 348)

Das zweite Problem, das Reboul bei Searle in diesem Kontext sieht, ist dessen Aussage, dass Fiktion auch Sätze enthalten könne, die nichtfiktional sind, sondern bei denen „tatsächlich über etwas gesprochen wird“ (Searle 1998a, S. 94). Wird in fiktionalen Texten von realweltlich existenten Orten gesprochen, so sind die diese implizierenden Äußerungen nichtfiktional. Die Entscheidung über die Fiktionalität einer Aussage ist daher in diesem Fall gleichbedeutend mit der Entscheidung über den Wahrheitsgehalt einer Aussage, da sich der Sprecher nur bei nichtfiktionalen Dingen irren kann. Ernsthafter Diskurs kann wahr oder falsch sein, fiktionaler, also nichternster, Diskurs kann das in Rebouls Augen nicht. Äußerungen über die Stadt London wären in fiktionalen Texten somit auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüfbar, Äußerungen zu den Figuren Sherlock Holmes oder Dr. Watson jedoch nicht. Allerdings ist es bei fiktionalen Texten, abgesehen von offensichtlichen Dingen wie bekannten Orten (z.B. Paris oder London), nicht einfach festzustellen, ob etwas, das in einem fiktionalen Text vorkommt, real ist oder nicht.

Reboul fügt im Rekurs auf Lewis (1983) ein Beispiel an, das die Problematik der Searleschen Annahme noch eingehender verdeutlicht. Holmes, der Dr. Watson zu einem früheren Zeitpunkt eine Wunde zugefügt hat, verändert in seiner eigenen Erinnerung den Ort der Wunde auf Dr. Watsons Körper. Searles Aussagen zufolge besteht hierin keine Problematik, da sowohl Holmes als auch Dr. Watson als auch die Wunde rein fiktional sind. Dementsprechend wäre es also ein Fehler, wenn

¹⁹⁷ Searles bekannte Einwände gegen die Griceschen Annahmen sind, dass diese nicht besagen, dass Bedeutung von Regeln und Konventionen abhängt und, da die Bedeutung auf Basis von Effekten definiert wird, es keine Unterscheidung zwischen illokutionären und perlokutionären Akten gibt.

Conan Doyle die Adresse von Sherlock Holmes in London falsch anlegt, indem er die Straßenlage verändert. Reboul schlägt in diesem Zusammenhang eine Beurteilung dieser beiden Fälle „according to intuition“ (Reboul 1990, S. 349) vor. In ihren Augen resultierte aus einer solchen Sichtweise, dass DoYLES Veränderung der Londoner Topographie weniger als „mistake“ (Reboul 1990, S. 349) anzusehen wäre als „the perambulating wound on Dr. Watson’s body“ (Reboul 1990, S. 349). Da Searles Kriterium für die unterscheidende Beurteilung von fiktionalen und nichtfiktionalen Äußerungen in fiktionalen Texten diesen Schluss zulässt, kann man in ihren Augen nicht von einem sehr befriedigenden Kriterium sprechen.

„The proximity between the problem which Searle rightly pointed out in Grice’s description and that which I have tried to point out in Searle’s description of fiction thus leads to an even more disagreeable conclusion: that fiction not only is not, as such, an example of non-natural meaning, but that it is not, as such, an example of meaning.“ (Reboul 1990, S. 349)

Damit hat Reboul hinreichend bewiesen, dass Searle nicht über seine Ausgangsüberlegung hinauskommt und nicht umfassend beantwortet, wie es sein kann, dass die reale Bedeutung bestehen bleibt und man sich gleichzeitig dessen bewusst ist, dass den Regeln, die diese Bedeutung determinieren, nicht gefolgt wird. Zur Beantwortung der Frage nimmt Reboul zwei Voraussetzungen an. Auf der einen Seite sollte anzunehmen sein, dass fast alles, was in Fiktion vorkommt, auch als Fiktion betrachtet werden sollte, weil es alles im Rahmen einer Handlung des Vorgebens-Täuschung produziert wurde. Auf der anderen Seite soll die Tatsache, dass eine Äußerung in Fiktion vorkommt, ein „linguistic and conventional mark“ (Reboul 1990, S. 350) sein für die Tatsache, dass es im Rahmen einer Handlung des Vorgebens-Täuschung produziert wurde. Diese Modifikationen werden durch systematisches Hinzufügen eine „circumstances“-Komponente „C“ (vgl. Reboul 1990, S. 351) erreicht. So wird aus der grundlegenden Überlegung „S äußert T“ die modifizierte Überlegung „S äußert T in C“. Jeder Akt, der als nichtnatürliche Bedeutung in einer Formulierung nahe dem Searleschen Verständnisses stehen kann, ist dadurch gleichzeitig ein Akt der illokutionären Art und müsste einen Satz konstitutiver Regeln zugewiesen bekommen. Neben der grundlegenden Annahme „S äußert T in C“ kommt nun noch hinzu, S suspendiert die nachfolgend wiedergegebenen konstitutiven Regeln des illokutionären Akts des Assertivs durch die Äußerung von T. Die von Searles semantischen Regeln des Assertivs abgeleiteten suspendierten konstitutiven Regeln formuliert Reboul wie folgt (vgl. Reboul 1990, S.351):¹⁹⁸

3. S verpflichtet sich durch die Äußerung von T zur Wahrheit von p.
4. S ist in einer Position, Beweise zu liefern oder Gründe für die Wahrheit von p.
5. p ist nicht offensichtlich wahr für beide, S und H im Kontext der Äußerung.
6. S verpflichtet sich zu einem Glauben an die Wahrheit der ausgedrückten Proposition.

Reboul stellt diesen die aus ihrer Analyse resultierenden Reformulierungen gegenüber.

1. S äußert T in C.
2. S suspendiert die konstitutiven Regeln 3, 4, 5 und 6 des illokutionären Assertivaktes in der Äußerung von T.
3. S intendiert die Äußerung U von T in C, um in H das Wissen K über die

¹⁹⁸ Vgl. dazu Searle (1998a).

Suspension der Regeln 3, 4, 5, und 6 für Assertive hervorzubringen.

4. *S* intendiert (*i-I*) von *T* in *C*, um in *H* das Wissen *K* hervorzubringen und *S* intendiert *K* durch das Erkennen von *i-I* durch *Hs* Wissen um die Regeln von ‚*T* in *C* hervorbringen‘.

5. Die semantischen Regeln, die *T* bestimmen sind derart, dass *T* korrekt geäußert wird falls und nur falls die Bedingungen 1–4 gelten.¹⁹⁹

Die verbleibenden Searleschen Glücksbedingungen 1, 2, 7, 8 und 9 sind in Rebouls Regelsatz impliziert. Gerade 7, 8 und 9 beinhalten aber den Rekurs auf die Wahrheit von *p*, und Searles Regel 9 steht damit konträr zu Rebouls Regel 2, die die Suspendierung der Searleschen Regeln 3, 4, 5, 6 benennt. Die Regeln 7, 8 und 9 benennen außerdem die Wahrheit von *p*. Diese inhärente Problematik des Reboulschen Vorschlages wird weiter dadurch verfestigt, dass die durch ihre zweite Regel suspendierten Searleschen Regeln 3–6 nur einen Teil der Sprecherintention wiedergeben; nämlich die Herstellung des Tatbestandes, dass der Hörer nicht glaubt, dass *p*. Aber das ist nicht hinreichend für einen erfolgreichen Vollzug des Akts Vorgeben-Täuschung, weil dieser Akt auch sprecherseitig erfordert, dass der Sprecher vorgibt zu glauben, dass *p*, was vonnöten ist, um Searles Forderung nach Kreation und Referenz zu fiktionalen Charakteren zu stützen.

„Thus, as I already noted, pretending without *intent to deceive* is not sufficient to bring about the desired results, and it would be better to describe fiction in terms of an intentional act with a double intention: the intention of pretending and the intention not to deceive. Thus, fiction would be described as the act of pretending with the intention not to deceive. On the hearer’s side, *pretending to believe that the rules are complied with* is not equivalent to *suspending the rules*.“ (Reboul 1990, S. 353)

Es besteht somit die Möglichkeit, eine Beschreibung nicht als den Akt des Vorgebens-Täuschung zu definieren, sondern ihn als illokutionären Akt des Vorgebens-Täuschung des Vollziehens eines Assertivs anzusehen, der als „illocutionary act specific to fiction“ (Reboul 1990, S. 354) definiert werden kann. Grundlage dieser Annahme ist, dass die Bedeutung zwischen realen und fiktiven Wörtern und Sätzen äquivalent ist. Das ist der Fall, weil das Vorgeben-Täuschung nicht nur die Searleschen Regeln suspendiert, sondern sie vielmehr durch einen neuen Satz Regeln (vgl. Reboul 1990 S. 353f) ersetzt, die Reboul als die genaue Umkehrung der Searleschen Regeln verstanden haben will. Da der Hörer nun nicht glaubt, dass *p*, sondern vorgibt zu glauben, dass *p*, was deckungsgleich ist mit Vorgeben-Glauben, dass die konstitutiven Regeln des Assertivs befolgt würden, würde er die Sätze einer fiktionalen Geschichte interpretieren, als wären sie ernsthafter Diskurs. Diese Schlussfolgerung stünde sprechakttheoretischem Forschen allerdings so entgegen, dass es keiner Modifikation von, sondern einer Absage an Searles fiktionslogische Theorie gleichkommt. Die Hinzufügung von *C* bedeutet jedoch keine Veränderung der Bedeutung von *T*. Gäbe es jedoch eine Bedeutungsänderung, würde diese implizieren, dass Fiktion kein Diskurs im eigentlichen nichtübertragenen Sinn ist. Dieser Unterschied überträgt sich auf die Absicht von *S* durch die Äußerung von *T* in den Umständen *C*, bei *H* das Wissen, dass die Dinge und Zustände durch die Regeln von *T* in *C* spezifiziert sind, hervorzurufen. Das wiederum bedeutet, dass Fiktion ein Beispiel für nichtnatürliche Bedeutung ist. So würde der Fall, dass *S* intendiert, dass der illokutionäre Akt erkannt wird, aufgrund *Hs* Wissen der Regeln, die *T* in *C* bestimmen, sich ebenfalls vom Beispiel ohne *T* in *C*, sondern nur mit *T* unterscheiden müssen. Sonst wäre es unmöglich, den Akt des Vorgebens-Täuschung als illokutionären Akt zu behandeln. Konsequenz dessen ist, dass die grundlegenden Formeln „*S* äußert *T*“ und „*S* äußert

¹⁹⁹ Vgl. dazu Reboul (1990), S. 351f.

T in C^c unterschiedlich sein müssen. Das bedeutet, dass T in einer dieser beiden Situationen nicht wörtlich genutzt würde, mithin als Fiktion eine besondere Form von nichtwörtlichem Diskurs wäre. Das widerspricht Searle vollkommen, da Fiktion für ihn wörtlicher Diskurs ist. Da aber kein illokutionärer Akt vollzogen werden kann, ohne die wörtliche Bedeutung, gibt es keine Möglichkeit zu zeigen, dass Vorgeben-*Täuschung* ein illokutionärer Akt ist. Übrig bleibt, dass Fiktion maßgeblich durch den Hörer mitbestimmt wird, also eine Gricesche Komponente zwangsweise Eingang findet.

„Thus fiction, from that point of view, is a cooperative activity in which both parties must willingly engage and which must be played according to a set of conventions commonly known [...].“ (Reboul 1990, S. 358)

Obwohl Reboul mit der Einbindung des Griceschen Ansatzes des Kooperationsprinzips nicht erfolgreich ist, stellt sich die Frage, ob nicht durch einen erweiterten Blickwinkel auf die dramatische Wirklichkeit diese Einwände (Reboul 1990, S. 350ff) von Reboul korrigierbar sind. Diese Formulierung eines besonderen Kooperationsprinzips impliziert nach wie vor eine Kommunikation zwischen Schauspieler und Zuschauer. Die bisherigen Korrekturen am Modell der Kommunikationssysteme sowie die Ergebnisse über die schauspielerseitige *integrierende Verkörperung* der Rollenfiguren müssen allerdings auch hier die Korrektur zulassen, dass der Zuschauer Hörer einer innerfiktiven Kommunikationssituation ist, bei der sich die Figuren auf propositionale Gehalte beziehen, deren Beweislage für den Zuschauer als Teil des äußeren Kommunikationssystems nicht zugänglich ist. Während Reboul also die Spezifizierung des Kommunikationsvorgangs vornimmt, indem sie „ C^c “ einführt, bleibt sie Aussagen zum Wahrheitsgehalt von p in der fiktiven Kommunikationssituation schuldig. Ihr Verdienst ist, dass Fiktion mit Grice und im Rückgriff auf die Begleitumstände im äußeren Kommunikationssystem für den Fall der Rezeption verschriftlichter fiktionaler Sprechakte erklärbar wird. Unbeantwortet bleibt die Frage nach dem Umgang mit den propositionalen Gehalten. Die Klärung betrifft dabei nicht nur die sprecherseitige Einstellung zu diesen, sondern auch die von Reboul vorgetragene Problematik der Ortsangabe. Es erscheint nicht schlüssig, dass in einem fiktionalen Sprechakt auf einen nichtfiktionalen Sachverhalt verwiesen werden kann, egal ob es durch Kooperation oder Überredung zustande kommt. Hier müsste nachvollzogen werden, ob ein Darsteller tatsächlich den nichtfiktionalen Sachverhalt im fiktionalen Sprechakt thematisiert oder ob er einen fiktionalen Sachverhalt als Teil der Proposition annimmt, der bedeutungslogisch nicht mit dem realen zusammenfällt. Im folgenden Kapitel wird zunächst die besondere Stellung des propositionalen Gehalts untersucht. Denn wenn die hörerseitige Kooperation nicht ausreicht, um den Status fiktionaler Äußerungen zu beschreiben, liegt dies u.U. daran, dass die propositionalen Gehalte der fiktiven Äußerungen nicht ausreichend problematisiert werden.

4.2.5 *Propositionaler Gehalt und horizontale Konventionen*

Eine Äußerung ist nur dann auf etwas in der Welt gerichtet, und die jeweils geäußerten Dinge haben nur dann eine Äußerungsbedeutung, wenn die Äußerung gleichzeitig die Repräsentation oder der Ausdruck eines psychologischen Zustands ist. Hinzu kommt, dass eine Äußerung nur dann mit einem Zustand in der Welt verbunden ist, wenn es sich um einen ernsthaften illokutionären Kommunikationsakt handelt oder es zumindest die Realisierung der prä-kommunikativen repräsenta-

tionalen Hälfte eines solchen Sprechaktes ist, der sich auf Objekte und Sachverhalte bezieht, die existieren und wahr sind.

„There are utterances which, although quite clearly directed at the world, are not serious speech acts. There are speech acts in the performance of which a speaker is uttering linguistic elements, sentences and the like, quite literally without meaning what he or she says (seriously).“ (Christensen 1991, S. 268)

Christensens Untersuchung geht von der Feststellung des indikativen Modus als sprecherseitigem Anzeichen dafür, dass eine Äußerung die ganze Kraft eines Assertivs hat, aus. Darauf Bezug nehmend argumentiert er, dass Indikativsätze in Witzen oder Geschichten einerseits in vollständiger Übereinstimmung mit ihrer sprachlichen Bedeutung geäußert werden, andererseits jedoch keine Assertive sind, obwohl ein Sprecher mit ihnen versucht, etwas zu assertieren. Es ist daher zu klären, wie ein Sprecher eine Äußerung wörtlich vollziehen kann, dabei aber nicht assertiert, und gleichzeitig (vgl. Searle 1998a) die Bedeutung eines von einem Sprecher geäußerten Satzes derart ist, dass sie nur wörtlich geäußert wird, wenn der Äußernde etwas in seiner Äußerung assertiert. Christensen weist zu Recht auf die der Searleschen Annahme inhärente Inkonsistenz hin (vgl. Christensen 1991, S. 269). Die inkonsistente Triade (vgl. Christensen 1991, S. 269) kann in Christensens Augen nur durch ein Dementi der Wörtlichkeit der Äußerung aufgehoben werden. Denn wenn ein von einem Schauspieler vorgegebener Assertiv auf keinen Fall ein realer oder genuiner Assertiv sein kann, dann wäre es eine nichternsthafte Spezies einer assertiven Illokution, deren Status durch den Wegfall der Wahrheitsbedingung noch unterstützt würde. Wenn Searle im Weiteren darauf besteht, dass sich die Konventionen der Bedeutung dessen, was geäußert wird, nicht verändern, impliziert das zugleich, dass die hervorstechenden Merkmale dieser Bedeutungen unberührt bleiben (vgl. Christensen 1991, S. 271).

Es scheint, dass „clearly something wrong“ (Christensen 1991, S. 271) ist, wenn Searle in diesem Zusammenhang darauf besteht, dass die Konventionen die Bedeutung dessen, was geäußert wird, nicht verändern. Denn trotz dieser Annahme äußert Miss Murdoch ihren Satz wörtlich, obwohl sie dabei nichts assertiert. Ferner scheint die Bedeutung dessen, was sie äußert, immer noch derart zu sein, dass, wenn sie wörtlich geäußert wird, es sich um einen Assertiv handelt. Daraus folgt, so Christensen, dass Miss Murdoch gleichzeitig assertiert und nicht assertiert, was wiederum zur Folge hat, dass diese horizontalen Konventionen „useless“ (Christensen 1991, S. 271) sein müssen. Es bleibt eigentlich nur die Möglichkeit, dass diese Konventionen doch auf eine Bedeutungsveränderung hinwirken, da sie sonst die Inkonsistenz selbst bestätigen würden. Searle schreibt den Konventionen die Kraft zu, dass sie dem Sprecher ermöglichen, ohne Wörter zu verwenden, ohne Verpflichtungen einzugehen, die normalerweise verlangt werden. Der Gebrauch des Wortes *normal* verdient dabei eine etwas genauere Untersuchung. Im ersten Moment würde man *normal* als *wie eine Regel* oder *entsprechend einer Regel* verstehen. Die Folge dieses Verständnisses ist, dass Konventionen es dem Sprecher erlauben, Wörter mit ihren wörtlichen Bedeutungen zu verwenden, ohne Verpflichtungen einzugehen, die Sprecher eingehen durch das Äußern von Wörtern in Übereinstimmung mit den Regeln, die die Bedeutung dieser Wörter konstituieren oder determinieren. Wenn man die Wörter in Übereinstimmung mit den Regeln äußert, bedeutet das, dass man sie wörtlich äußert. So ist ein Sprecher in der Lage, Wörter wörtlich zu äußern, ohne die Verpflichtungen einzugehen, die er eingehen muss, wenn er sie wörtlich äußert.

Für die Äußerung fiktiver dramatischer Sprechakte stellt sich daher die Frage, wie ein Schauspieler, der weder täuscht, noch vorgibt etwas zu tun, erreicht, dass er in der *integrierenden Verkörperung* der Figur keine Verpflichtung eingeht. Fest steht, dass nicht der Darsteller Verpflichtungen eingeht, da er die Akte gar nicht vollzieht. In der *integrierenden Verkörperung* vollzieht er als Figur die Akte. Das hat zur Konsequenz, dass die Akte in ihrer Bedeutung unverändert bleiben. Nur wenn diese *integrierende Verkörperung* nicht angenommen werden darf – weil sie der Darsteller nicht beherrscht –, können also Searles horizontale Konventionen helfen, diesen Widerspruch aufzulösen, wenn ihre Wirkung auf die Bedeutung des geäußerten Satzes oder seines indikativen Modus (vgl. Christensen 1991, S. 272) als bedeutungsschwächend analysiert würde. Ihre Wirkung müsste derart sein, dass der Darsteller mit einem vorgegebenen Assertiv einen ganzen indikativen Satz äußern kann, relativ zu einer neuen, geschwächten Bedeutung, die von der originären abgeleitet ist. Die Bedeutungsschwächung betrifft in diesem Fall den indikativen Modus und die Regeln, die die Bedeutung konstituieren oder determinieren. Eine derartige Wirkweise der Searleschen Konventionen ermöglicht damit eine wörtliche Äußerung eines indikativen Satzes in einer fiktionalen Äußerung eines indikativen Satzes. In fiktionalem Diskurs können indikative Sätze wörtlich geäußert werden, weil die horizontalen Konventionen auf die originäre linguistische Bedeutung wirken. Sie lösen gewisse Regeln, denen solche Sätze in der Sprache unterliegen auf. Dadurch bringen sie eine neue, reduzierte Bedeutung hervor, „a new set of rules of utterance, relative to which they [utterances] can then be used literally“ (Christensen 1991, S. 272). Die bedeutungsändernde Wirkweise der Searleschen Konventionen führt aber nicht zu einer Annäherung an die Auflösung der inkonsistenten Ausgangstriade. Um das zu erreichen, reicht es nicht aus, dass die horizontalen Konventionen irgendeine Art von wörtlicher Äußerung seines Indikativsatzes im fiktionalen Diskurs, relativ zu einer neuen Bedeutung, mit Hilfe eines neuen Regelsatzes sichern.

„What they must do is secure the possibility of literal utterance relative to that original meaning which such sentences have in the language, that set of rules of correct utterance to which they are originally subject, prior to the operation of ‘horizontal conventions’ and their production of a new meaning and a new set of rules.“ (Christensen 1991, S. 272)

Aber Searles horizontale Konventionen leisten genau das nicht. Wenn sie als Grundlage für einen neuen Bedeutungs- und einen neuen Regelsatz verstanden werden, unter dem die Äußerungen eines Sprechers wörtlich sein können, bedeutet das gleichzeitig die Gewährung dessen, dass die Äußerung nicht wörtlich sein kann in Bezug zur einzigen Bedeutung dessen, was sie vermittelt. Schlussendlich bedeutet das, dass die Triade durch horizontale Konventionen höchstens insofern eine Veränderung erfährt, als die erste Annahme falsifiziert wird. Diese Folge verkehrt den damit einhergehenden Grundsatz in sein Gegenteil (Christensen 1991, S. 273). Christensen schließt daraus, dass das Problem des fiktionalen Diskurses „quite a classical refutation of the central assumption of Searles theory of speech acts“ (Christensen 1991, S. 273) darstellt. Für ihn ist es falsch zu behaupten, dass man nur Sätze mit illokutionäre Kraft anzeigenden Mitteln wörtlich äußern kann, wenn man den illokutionären Akt zu vollziehen intendiert, den die Mittel in irgendeinem Sinn anzeigen. Dementsprechend ist es auch falsch, dass Propositionen nur im Vollzug eines illokutionären Aktes ausgedrückt werden können. Propositionen bedürfen keines Modus, wenn damit ein wirklich illokutionärer Modus eines wirklich ernsthaften Sprechaktes gemeint ist. Auf der anderen Seite ist es auch falsch, den Schluss zu ziehen, dass man einfach eine Proposition ausdrücken kann, ohne etwas

anderes zu tun. Christensen formuliert damit, ebenso wie Reboul, die Kritisierbarkeit der Searleschen Ausführungen zum fiktionalen Diskurs, bietet aber, ebenso wie sie, keine umfassende Lösung des Widerspruchs. Die Ursache für das Ausbleiben der Lösung muss dabei keineswegs in der Inkonsistenz der Grundannahmen bestehen, sondern in einer nicht ausreichenden Analyse des Verhältnisses von realem und fiktionalem Sprechakt in Bezug auf die Verortung des Sprechers. Weder Reboul noch Christensen nehmen den Gedanken auf, dass eine fiktionale Äußerung einen fiktionalen Rahmen oder Kontext hat, auf den sie bezogen werden muss und innerhalb dessen sie untersucht werden muss. Die Formulierung des *Als-ob*, das sowohl bei Searle als auch in der Schauspieltheorie zu finden ist, lässt darauf schließen, dass sie diese Transformation bereithält, die die horizontalen Konventionen nicht ausdrücken können.

4.2.7 *Die dramatische Metapher in der möglichen Welt*

Während Searle sich von vorneherein auf die Untersuchung der Sprechakte unter dem Blickwinkel der Vorgabe konzentriert, bietet Schmachtenbergs Unterscheidung einen wichtigen Ansatzpunkt für eine differenziertere Sicht der dramatischen Sprechakte, die die Abgeschlossenheit und Autarkie der innerfiktiven Sprechsituation berücksichtigt (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 8). Während die Aussage, dass die Figur im Drama, und somit auch der Schauspieler während der Aufführung, lokutionäre Akte vollzieht, mit sprechakttheoretischem Denken konform geht, entkräftet auch Schmachtenberg mit seiner Argumentation nicht die These, dass die innerfiktive Sprechsituation ein nachgeahmtes Modell der sprachlichen Wirklichkeit ist, dessen Umsetzung „[is] made possible by the existence of a set of extralinguistic, nonsemantic conventions, which enable the author to pretend to perform assertions [...]“ (Sutrop 2000, S. 100). Gabriel (1975) entwickelt eine sprachanalytische Analyse der fiktionalen Rede, die weitgehend mit Searles Aussagen übereinstimmt.²⁰⁰ Allerdings führen ihn seine Annahmen zu der Schlussfolgerung, dass im Rahmen der Suspendierung der Gültigkeitsregeln für Behauptungssätze die Reduktion der Äußerung auf das Ausdrücken einer Proposition limitiert wird und im Rahmen derer er fiktionale mit ironischer oder metaphorischer Sprache vergleichbar sei, da es sich bei den genannten Fällen um „mock speech“ (Sutrop 2001, S. 101) handelt.²⁰¹

Die vorhergehenden Kapitel verdeutlichen, dass sprechakttheoretische sowie sprachphilosophische Ansätze nicht umfassend zu klären vermögen, „inwiefern assertorische Propositionen, die fiktional erzählt werden, unter einem besonderen Aspekt oder in einer besonderen Weise als wahr zu beurteilen sind“ (Klemm 1984, S. 187). Als mögliche Lösung bietet Klemm zwar an, das Besondere der fiktionalen Verwendung eines Behauptungssatzes *p* durch die ihm implizierte Aufforderung, sich zu denken, dass *p*, zu verstehen, ihm somit semantische Qualitäten der Wirklichkeit zuzuordnen und damit die erzählte assertorische Proposition in einer besonderen Weise als wahr zu erklären (vgl. Klemm 1984, S. 187). Aber dieser Vorgang des Sich-Etwas-Als-Etwas-

²⁰⁰ Zur genaueren Differenzierung zwischen Gabriel und Searle, die im Rahmen dieser Untersuchung nicht relevant ist, vgl. Klemm (1984, S. 153ff).

²⁰¹ Zu dieser nicht ganz unproblematischen Sichtweise hat Klemm ausführlich Stellung bezogen (vgl. Klemm 1998, S. 153f). Vgl. dazu auch Sutrop (2001), S. 101.

Anderes-Vorstellens ist im weitesten Sinn ein transformativer Umgang mit Propositionen, die davon ausgehen, dass Dinge, die gleichzeitig wirklich und fiktiv sind als metaphorisch angesehen werden müssen. Es gilt also herauszufinden, inwiefern fiktionale Sprechakte metaphorische Transformationen der wirklichen Sprechakte sein können und in inwiefern ein solcher Ansatz der besonderen Kommunikationssituation der Aufführung dramatischer Sprechakte gerecht wird.²⁰²

Das Fiktionale, hier verstanden als *Als-ob*-Welt des Möglichen, wird durch die Verbindung der kreativen Imagination und des dramatischen Handelns zu einem kognitiven Ganzen erschaffen und hat zum Ergebnis die Transformation, die parallel zur wirklichen Welt arbeitet und ein kognitives Werkzeug dieser darstellt. Imaginieren und dramatisches Handeln funktionieren in diesem Zusammenhang einerseits aufgrund der Parallelität der Welten, andererseits durch die Transformation der kognitiven Inhalte. Dieser Zugang macht Fragen nach der menschlichen Existenz, die in der Wirklichkeit verortet werden, infolge des bilateralen Austauschs zwischen wirklicher und dramatischer Welt erst beantwortbar. Die Aufführung des dramatischen Textes wird so als Ausdruck einer metaphorischen Aktivität verstanden. Diese dramatische Metapher, und mit ihr das Denken in der dramatischen Welt, wird gleichzeitig als ein Ganzes und als Schaffungsgrundlage für ein weltliches Double angesehen, das die dramatische Welt eben nicht als Kopie der realen Welt definiert. Diese Sicht ist jedoch nicht unumstritten.

„Die Frage ist, welchen Beitrag die mögliche Welt der Fiktion zur aktuellen Welt der Realität zu leisten vermag. Ist sie so nicht in die Sphäre autonomer Belanglosigkeit und zu hoffnungsloser Heiterkeit (Weinrich) verurteilt? Mit dem Verlust an gesicherter oder assertierter Bedeutung entsteht ein semantisches Vakuum. Im Bereich des Nicht-Affirmierten, Allegorischen und Figurativen kann es, so versichert Sidney, keine Lügen geben. [...] Wo es aber keine Lügen gibt, kann es da überhaupt Wahrheiten geben?“ (Assmann 1980, S. 99)

Gleichzeitig drückt das *Als-ob* nicht Dualität aus, da die zwei konstituierenden Teile der Metapher nicht isoliert betrachtet werden können, ohne ihre spezifische Bedeutung, die sie im Rahmen der dramatischen Metapher erhalten, zu verlieren. Somit ist die Metapher nichtlinear, sondern funktioniert durch das Prinzip der Ähnlichkeit (similarity)²⁰³ der wirklichen und der dramatischen Welt. Imaginieren und Handeln sind in diesem Kontext hochkomplexe Aktivitäten, die, während wir sie erleben bzw. durchleben, nicht trennbar sind und dementsprechend in unserer Erfahrung eine Einheit bilden.²⁰⁴

Fiktion wird somit verstanden als eine Sichtweise auf die Umwelt, die die wirkliche Welt komplementiert, neue Perspektiven eröffnet und durch die angestrebte Verbindung des Wirklichen und des Fiktiven das individuelle Weltverständnis verändert. Mit dieser Interpretation der kognitiven Untersuchung von Drama und Fiktion geht Courtney über die Ansätze von Dewey (1988) und Burke (1966) hinaus. Für ihn sind alle dramatischen Handlungen, inklusive der des Schauspielers auf einer Bühne, als inhärent kognitiv (vgl. Courtney 1990, S. 11) anzusehen, und allen dramatischen Akten in

²⁰² Der Begriff der dramatischen Metapher rekurriert auf die Verwendung durch Courtney (1990) und ist insofern abzugrenzen von Searles Verwendung des Metapher-Begriffes (1998, S. 98ff). Zur weiteren Abgrenzung siehe auch Keims Ausführungen zum Theater als metaphorischen Modell (vgl. Keim 1998, S. 12).

²⁰³ vgl. Harweg 2001, S. 123.

²⁰⁴ Auch moniert Swinden dabei das Desinteresse der Sprachwissenschaftler wie Austin, Strawson et al. an dieser Thematik, dessen Wurzeln er bei den britischen Ästhetikphilosophen des 18. Jahrhunderts sieht. Als noch ausschlaggebender in diesem Kontext ist anzusehen, dass sie annehmen, dass Sprache in diesem Zusammenhang unpraktisch verwendet wird „in the sense that the primary effect the works are calculated to have on the reader is not that of changing his action“ (Swinden 1999, S. 40).

einer Inszenierung wird aufgrund ihrer temporalen Verortung im Präsens eine ebenso hohe Aktualität zugeordnet wie allen untersuchten Formen dramatischer Handlungen in der realen Wirklichkeit. In diesem Zusammenhang kann das *Als-ob* als der fiktionale Operationsmodus des Selbst, bei dem es sich aus funktionalistischer Sicht um eine imaginative Aktivität der Art und Weise und um eine Supposition handelt, definiert werden. Dramatisches Handeln wird zu einer praktischen, mithin sprachlich pragmatischen Realisierung. Das *Als-ob* birgt vor diesem Hintergrund zwei Formen von Transition in sich. Einerseits denken und handeln Menschen, als ob sie jemand anders wären, also mit einer kognitiven Distanz zu ihrem täglichen Selbst, und transformieren sich so in andere Rollen, so wie sich der Schauspieler Laurence Olivier im Rahmen der Inszenierung von Shakespeares gleichnamiger Tragödie in die dramatische Figur des *Hamlet* verwandelt.²⁰⁵ Andererseits verändern die *Als-ob*-Handlungen den Wissensstand des Einzelnen. Im Resultat verursachen beide *Als-ob*-Handlungen eine Veränderung im Wissen des Einzelnen insofern, als die Transformation der Persona eine neue Perspektive auf einen Sachverhalt oder ein Ereignis erlaubt und somit die Rückbindung von der dramatischen in die reale Wirklichkeit vollzieht.

„Forms of fiction then are imaginative representations in parallel worlds, and one of these worlds centers on dramatic action.“ (Courtney 1990, S. 14)

Das *Wirkliche* und das *Fiktionale* sind also keine separaten kognitiven Kategorien, sondern sie komplementieren einander, basierend auf dem hypothetischen Wirklichkeitscharakter der fiktionalen Welt. Somit bildet die fiktionale Welt eine Alternative zur aktuellen, denn „they share common properties, such as concrete reality of the actual and many of their operations are remarkably similar“ (Courtney 1990, S. 18). Das Konzept der *Ähnlichkeit* bildet neben dem des *Doubling* die für das dramatische Handeln ausschlaggebenden Grundstrukturen (vgl. Courtney 1990, S. 30). Das Primat der Ähnlichkeit impliziert dabei sogar die permanente Veränderlichkeit der kognitiven Inhalte des Einzelnen, die fortlaufend in einer zweidimensionalen Matrix eingeordnet werden.²⁰⁶

„If I say ‘My mind is a little rusty today’ I create a fictional relationship between my mind (main subject – whole) and a machine (second subject – part) for the purpose of creating a meaning through language.“ (Courtney 1990, S. 31)

Dieses Grundprinzip unterscheidet sich insofern stark von bisherigen linguistischen und strukturalistischen Analyseansätzen, als die Suche nach einer universalen Bedeutungsstruktur von dramatischer Fiktion zugunsten von poststrukturalistischen mehrfachen Bedeutungen neu ausgerichtet wird. Diese soziokulturelle Sichtweise beruht auf der spezifischen sprachlichen Umsetzung dramatischer Inhalte. Die Metapher, die diese Repräsentation erst ermöglicht, ist die imaginative Wurzel des dramatischen Handelns. Sie existiert, so Courtney, nicht nur in der Sprache, sondern ist

²⁰⁵ An dieser Stelle muss Courtneys Aussage weiter differenziert werden. Während das *Als-ob* eine kognitive Distanz zwischen wirklicher Person und dargestelltem Inhalt impliziert, wird diese bei der sich anschließenden Transformation bzw. Verwandlung inexistent. Dieser Vorgang entspricht aber nur einem Teil des Stanislawskischen Ideals der Verkörperung, in dem das *Als-ob* etwas im Darsteller auslöst, ihn bewegt und zu inneren und äußeren Handlungen anregt (vgl. Rellstab 1992, S. 24).

²⁰⁶ Einerseits findet die Zuordnung der Ereignisse auf der Ebene der Affirmation bzw. des Bezweifelns von dramatischem Handeln, andererseits auf der Ebene vom Glauben bis zur Verneinung der Wahrheit statt. Das eine Ende der Skala (Affirmation+Glaube) kriert Junktion, das andere Disjunktion, basierend auf dem Unterscheidungsprinzip Ähnlichkeit/Unterschiedlichkeit. Das Konzept des *Doubling* greift die Parallelität zwischen realer und dramatischer Wirklichkeit auf, auf die das Metaphorische aufsetzt.

inhärent im menschlichen Denken. Sie kann also eine stilistische Sprachfigur, als Teil der Rhetorik, oder eine mentale Operation, also der Ausdruck einer Person von einer Idee in einem Medium wie z.B. einem Kunstwerk, sein. Die Metapher funktioniert in diesem Zusammenhang insofern durch die Struktur der *Ähnlichkeit*, als sie eine Familienähnlichkeit zwischen zwei Ideen erschafft, die vorher in keiner Weise in Verbindung standen. Darüber hinaus wirkt sie aufgrund des Blickwinkels im metaphorischen Rahmen auf die Realität als alternative Form der Perzeption, indem sie die Realität auf Basis des neu gewonnenen Verständnisses mit Hilfe der metaphorischen Verbindung definiert. Die kognitive Funktion der Metapher unterstützt die heuristische Kraft von Fiktion und vermittelt eine Teilreferenz. Sie funktionalisiert das Denken im dramatischen Modus, indem sie Bilder (images) in Vorstellungen (imagination) transferiert, und ist insofern die Rekonstruktionsgrundlage für die Interpretation des Denkens eines Senders und gleichzeitig Grundlage für die daraus resultierenden Inferenzen. Mit Hilfe der Transformation wird aus der aktuellen Bedeutung eine alternative, fiktionale Bedeutung gewonnen, die als kreative Funktion der Metapher diese gleichzeitig der logischen Kategorie der Falschaussage enthebt.

Das Konzept der dramatischen Metapher bietet daher einen umfassenderen Zugang zur Wirklichkeitsreferenz fiktionaler Sprechakte, indem sie die Prinzipien der *Ähnlichkeit* und des *Doubles* als Voraussetzungen für die Existenz der dramatischen Welt ansetzt.

„The dramatic metaphor has many implications, one of which we have addressed a number of times: thinking in the dramatic mode is the core of imagining, which when expressed in action is dramatic.“ (Courtney 1990, S. 71)

Grundsätzlich kann also festgehalten werden, dass für Courtney die dramatische Metapher genau den Übergang von der realen in die dramatische Wirklichkeit bildet. Courtneys Konzept der dramatischen Metapher verbindet den Gedanken des Handelns und Denkens im Zustand des *Als-ob* mit der Verknüpfung von wirklichen und fiktionalen Bedeutungsinhalten. Diese Amalgamierung bestätigt nicht nur die Nähe von realer und dramatischer Wirklichkeit, sondern lässt darüber hinaus auch die Schlussfolgerung zu, dass Fiktion ohne Realität nicht funktioniert. Aber sie erklärt so nur den funktionalen Zusammenhang und nicht die Funktionen des sprachlichen Handelns im Rahmen der *integrierenden Verkörperung*. Die Metapher als schauspielerisches Hilfsmodul wiederum dient letztlich nur der Erschließung des semantischen und kognitiven Potentials der dramatischen Handlungen und nicht deren Umsetzung. Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit verwendbare Grundaussage bezieht sich darauf, dass fiktionale Sprechakte Veränderung von kognitiven Gehalten implizieren. Wenn dem so ist, können nicht alle semantischen Regeln außer Kraft sein. Die *Als-ob*-Metapher lässt damit das Bezugnehmen auf imaginierte Objekte und Sachverhalte ebenso wie deren zusätzliche schauspielerseitige Attribuierung zu. Gerade diese Überlegungen bedeuten allerdings für die Erweiterung sprechakttheoretischer Erklärungsmodelle, dass ein hoher Anteil introspektiver Erfahrungsberichte über den metaphorischen Vorgang während der Aufführung mit in das Untersuchungsfeld aufgenommen werden muss. Die bisherigen Modelle der Sprechakttheorie gehen aber weniger von einer metaphorischen Umdeutung der illokutionären Akte und der propositionalen Gehalte aus als vielmehr davon, dass die Illokutionen gleich bleiben und lediglich ihre Erfüllungsbedingungen verändert werden. Da weder der metaphorische noch der sprachphilosophische Ansatz die argumentatorische Lücke in Searles Ausführungen schließen kann, bleibt zu fragen, inwiefern

nicht eine grundlegend andere Form der Illokution angenommen werden muss, die der dramatischen Kommunikationssituation gerecht wird.

4.2.6 *Mimetische Äußerungen als Deklarative*

Der Großteil dramatischer Texte bedient sich der sprachlichen Mittel, die Sprecher auch in realweltlichen Situationen anwenden. Mit anderen Worten, die illokutionären Ziele der Sprechakte des verschriftlichten dramatischen Dialogs stimmen überein mit der Verwendung dieser in der realen Welt. Während der Aufführung des dramatischen Textes jedoch herrscht eine außergewöhnliche Kommunikationssituation, in der die relevanten Informationen²⁰⁷ über die fiktive Welt und die Gegenstände und deren Eigenschaften, auf die im Rahmen des dramatischen Dialogs referiert wird, dem Zuschauer vor dem Hintergrund „produktions- und wirkungsästhetisch[er]“ (Pfister 2001, S. 73) Interessen vermittelt werden müssen. Neben der Zeichenfunktion des Bühnenbildes²⁰⁸ als Informationsträger stehen während der Aufführung des dramatischen Textes nur die Aussagen der Figuren zur Verfügung, um diese informierende Kommunikationsleistung zu erbringen. Betrachtet man die Aufführung aus theaterweltlicher Perspektive außerhalb der fiktiven dramatischen Welt, leisten die vom Schauspieler geäußerten Assertive in bestimmten Fällen mehr, indem sie weitere, außerhalb der innerdramatischen Kommunikationssituation stehende Hörer, den Zuschauer, mit den für das Verständnis der dramatischen Handlungen notwendigen Informationen versorgen.

„Und so gibt es im Bereich der Kommunikation Repliken, die für den fiktiven Hörer auf der Bühne kaum Neuigkeitswert haben, dem Zuschauer jedoch wichtige Zusammenhänge deutlich machen.“ (Pfister 2001, S. 68)²⁰⁹

Aus diesen Präliminarien ergibt sich, dass aufgrund der notwendigen Informationsvergabe ein Großteil der dramatischen Sprechakte die Form von direkten oder indirekten Assertiven hat, die diese Informationsvergabe leisten muss. Gemäß Pfisters Aussagen ist diese Informationsvergabe vornehmlich in den Expositionsdialogen (vgl. Pfister 2001, S. 68) dramatischer Texte zu finden, mit

²⁰⁷ Pfister schlägt in diesem Zusammenhang der dramatischen „Informationsvergabe“ (Pfister 2001, S. 67) die Übernahme der kommunikationstheoretischen Unterscheidung zwischen Kommunikation und Information vor. Die Information wird dabei als „Neuigkeit einer Nachricht“ (Maser 1971, S. 14) bestimmt, auf der basierend Kommunikation als die „Übermittlung einer Information“ (Maser 1971, S. 14) definiert wird. Dürrenmatt postuliert die Relevanz der unterschiedlichen Informiertheit als grundlegendes Gattungsspezifikum, das die besondere Relation von innerer und äußerer Kommunikationssituation ausmacht (vgl. Dürrenmatt 1955).

²⁰⁸ „So ist zum Beispiel ein bestimmtes Interieur für die darin agierenden Figuren meist von geringem Informationswert, da ein Teil ihrer vertrauten und nur noch automatisiert wahrgenommenen Umgebung, während es dem Zuschauer wichtige Informationen über den Charakter der hier wohnenden Figuren geben kann [...]“ (Pfister 2001, S. 67)

Das Vermittlungsverhältnis zwischen sprachlichen und außersprachlichen Informationen kann durch die „Identität“ (Pfister 2001, S. 74), also die gleichzeitige Vermittlung in beiden Formen, durch die „Komplementarität“ (Pfister 2001, S. 75) der sich ergänzenden Vermittlung beider Formen oder durch die „Diskrepanz“ (Pfister 2001, S. 77) beider Formen, die Pfister als „logisch nicht auflösbar[]“ (Pfister 2001, S. 78) beschreibt, geleistet werden.

²⁰⁹ Zusätzlich muss noch der umgekehrte Fall angenommen werden, in dem der Zuschauer eine redundante Information erhält, die aber für die Figuren in der jeweiligen Szene einen hohen Informationswert besitzt.

Hilfe derer z.B. personelle Benennungen und gesellschaftliche und berufliche Positionierungen vorgenommen werden:

„HUBERT Berthold, schau, die Ulmer schlafen.

BERTHOLD Es geht auf halb elf, Herr Direktor.“²¹⁰

Zwei Formen von Informationsvermittlung müssen dabei unterschieden werden, mit Hilfe derer die Informationsvergabe möglich ist. Unter der Prämisse, dass der Schauspieler die Figur nicht *integrierend verkörpert* und in einem Sprecher-Hörer-Verhältnis zum Zuschauer steht, könnte er kraft der Institutionalität des Theaters Zustände als seiend repräsentieren, indem er Deklarative vollzieht, deren „point is to change the world by saying so“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 37). Eine solche Kommunikationssituation widerspricht allerdings dem Postulat, eine geschlossene autarke fiktive Welt zu erstellen, in der nicht der reale Darsteller mit dem realen Zuschauer, sondern die fiktiven Figuren miteinander kommunizieren. Während also dieses Verständnis des Vollzugs dramatischer Sprechakte nicht greift, bleibt die zweite Möglichkeit, den figurenseitigen Vollzug dieser Akte als realitätsschaffende Deklarative zu bezeichnen.²¹¹ Diese personelle Informationsvergabe muss dabei keineswegs mit Hilfe einer Feststellung oder einer Behauptung vorgenommen werden.

Die erste Figurenäußerung in Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter* vermittelt diese Information mit einem indirekten Sprechakt, dessen primäre Illokution im Sinne des Searleschen Schlussfolgerungsmodells der INFORMATIV „ANNA Er ist immer noch da.“ (Frisch 1963, S. 10) ist, der mit einer Höflichkeitsformel in Form der Rückversicherung über die Aufmerksamkeit des Hörers begonnen wird und so die Benennung der Figur bedingt.

„ANNA Herr Biedermann?“²¹²

Die Figur *Anna* vollzieht in der fiktiven Welt einen Assertiv, dessen „assertive point is to say how things are“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 37). Sie präsentiert eine Proposition, die einen tatsächlichen Sachverhalt in der Welt der Äußerung repräsentiert, und verbindet ihn mit einer expliziten Ansprache des Hörers, die aufgrund der gesellschaftlichen Konvention, also der Art der Zustandebringung (vgl. Searle/Vanderveken 1985, S. 15), verlangt wird. Ein solcher „Benennungsakt“ (Klemm 1984, S. 145) trifft zwar in der Art zu, dass der Benennende sich „in einer Situation befinde[t], in der er den gemeinten Gegenstand als solchen identifizieren kann und feststellen kann, ob er existiert“ (Klemm 1984, S. 146). Diese Art der demonstrativen Kennzeichnung allerdings, die zu einer Benennung führt, die auch außerhalb der initiierten Benennungssituation – in den meisten Beispielen eine Taufe o.Ä. – verwendet werden kann. Im obigen Beispiel sind aber die zu späteren Zeitpunkten auftretenden Figuren nicht bei diesem Benennungsakt anwesend. Sie müssten daher über

²¹⁰ Martin Walser: *Die Abstecher*, 1961 [1987, I. Akt, 1. Szene, S. 9).

²¹¹ Inwiefern im Rahmen modernen postdramatischer Theaterformen diese Funktion von physischen und sprachlichem Handeln als „interaktive Performanz“ (Lehmann 2001, S. 255) verstanden werden kann, die Theater als Zeremonie begreift und mithin im Rahmen des Zeremoniellen performative Handlungen vollziehen kann, übersteigt den Rahmen der vorliegenden Arbeit und wird daher nur im abschließenden Ausblick skizzenhaft thematisiert.

²¹² Max Frisch: *Biedermann und die Brandstifter* (1963, I Akt, 1. Szene, S. 10).

das Ergebnis dieses Benennungsaktes an anderer Stelle informiert worden sein, um zu wissen, dass mit dem Eigennamen „Herr Biedermann“ auf genau diese Person Bezug genommen werden kann.

„Die Verwendung des Namens wird von denjenigen, die bei der Benennung oder Taufe (bewußt) dabei waren, gewissermaßen weitergegeben an andere, die ihn mit der Absicht verwenden, damit dieselbe Person zu bezeichnen wie der Sprecher, von dem sie die Verwendung des Namens übernommen haben.“ (Klemm 1984, S. 147)

In der nichtgenuin fiktiven Kommunikationssituation wird dem unwissenden Zuhörer zugleich vermittelt, dass es sich bei der angesprochenen Person um genau diese Person handelt. Denn im Rahmen der angenommenen Kommunikation aller an der Kommunikation Beteiligten erfüllt sie den illokutionären Punkt eines Deklarativs, indem sie mit ihrer Äußerung den Zustand herbeiführt, der im propositionalen Gehalt enthalten ist.

Unabhängigkeit von der Problematik der einleitenden Bedingung für Deklarative, die verlangt, dass der den Deklarativ vollziehende Sprecher institutional in die Lage versetzt sein muss und zu solchen Deklarativen in Form von Benennungen weitere Kontextmechanismen einer möglichen Zeremonie gehören sollten, führt diese Interpretation dramatischer Äußerungen auch vor einem anderen Hintergrund zu Grenzfällen im Spannungsfeld zwischen Assertieren und Deklarieren.

„PEYMANN *steht auf und betrachtet den Haufen aus den Koffern Herausgeworfenes* Ein erschreckendes Durcheinander / Dramaturgen Stücke Socken / Schauspieler Hemden Ideen / das ist ja entsetzlich / Wie soll da Ordnung in die Koffer kommen.“²¹³

Bei diesem Beispiel kann von einem erfolgreich vollzogenen Assertiv gesprochen werden, solange der propositionale Gehalt mit dem repräsentierten Sachverhalt auf der Bühne übereinstimmt. Es liegt natürlich im Rahmen der Inszenierung, wie Dramaturgen, Schauspieler oder Ideen in dem Koffer Platz gefunden haben bzw. was in der fiktiven Welt des Stückes *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien* als Dramaturg, Schauspieler oder Idee bezeichnet wird. Die gemeinsame Nennung von konventionell benannten Dingen – Stücke, Socken Hemden –, die in der Regel in einem Koffer Platz finden, und Dingen, die in der Regel nicht in einem Koffer Platz finden, kann allerdings nur in einem Deklarativ erfolgreich vollzogen werden, da dieser den propositionalen Gehalt durch seinen erfolgreichen Vollzug zustande bringen kann. Im Rahmen einer kooperativen Kommunikationsabsicht (vgl. Gu 1993) aller an der fiktiven Kommunikationssituation Beteiligten, die im Moment des Vollzugs dieses Deklarativs angenommen werden kann, ist die Umbenennung bestehender Dinge und Sachverhalte zwar argumentierbar. Ferner ist dem Deklarativ inhärent, dass er keine Wahrheitsbedingungen erfüllen muss, gerade weil er die Sachverhalte, die er repräsentiert, selbst zustande bringt. In diesem Zusammenhang kann allerdings nur bedingt vom Gebrauch der natürlichen Sprache vor dem Hintergrund einer realen Wirklichkeit gesprochen werden, da nicht zu klären ist, ob *Peymann* in diesem Fall die institutionellen Rahmenbedingungen erfüllt, die ihn im Rahmen der Art des Zustandebringens (Searle/Vanderveken 1985, S. 15) autorisieren (vgl. Wirth 2002, S. 10), diesen Akt zu vollziehen.

²¹³ Thomas Bernhard: *Claus Peyman verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien* (1990, S. 13).

„In general declarations require an extralinguistic institution and a special position of the speaker and sometimes also of the hearer in that institution.“
(Searle/Vanderveken 1985, S. 205)

Darüber hinaus sind weitere Grenzfälle anzunehmen, wenn sich assertorische Figurenaussagen auf sensorische Informationen oder außerszenische Dinge und Sachverhalte beziehen, die den propositionalen Gehalt bestimmen.

„LOTH tritt aus der Haustür, steht still, dehnt sich, tut mehrere tiefe Atemzüge.
H!...h! Morgenluft!“²¹⁴

Die Morgenluft, auf die sich *Loth* bezieht, ist im Nebentext zum zweiten Akt mit „gegen vier Uhr“ (Hauptmann [2003, S. 41]) konkretisiert und durch die Kleidungshinweise „Sommerpaletot“ (Hauptmann [2003, S. 7]) als in einer warmen Jahreszeit angesiedelt anzunehmen. Würde diese Äußerung *Loths* als Assertiv verstanden werden, mit dem er feststellt, dass er Morgenluft eingeatmet hat, müsste diese Morgenluft auch für die anderen Teilnehmer (vgl. Kühn 1995, S. 29ff) der Kommunikationssituation sensorisch erlebbar sein. Ferner müsste der Darsteller auch dasjenige wahrnehmen, was er im propositionalen Gehalt ausdrückt. Während Ersteres nur sehr schwer zu eruieren ist, kann Letzteres aufgrund der zuvor dargelegten Schauspielmethodik *ver-wirklicht* werden. *Loths* Äußerung als Deklarativ zu verstehen ist in diesem Zusammenhang nicht möglich, da er nicht über die institutionelle Macht verfügt, diesen Zustand herbeizuführen, der ausdrücken würde *hiermit erkenne ich das und das zu Morgenluft*.²¹⁵ Es könnte sich daher nur um eine weitere Form von Deklarativen in Form von nichtinstitutionellen Bezeichnungskonventionen handeln.

„The only exceptions to these institutional requirements are, first, that some declarations invoke supernatural rather than merely institutional powers, as when someone is blessed or cursed, and, secondly, that some declarations such as ‘name’ or ‘call’ concern only language and therefore do not require an extralinguistic institution.“
(Searle/Vanderveken 1985, S. 205)

In diesem Sinn handelt es sich nicht um eine Umbenennung, die „does duty“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 210) für einen anderen Begriff, indem sie sich nur auf die Sprache selbst bezieht. Daher kann *Loths* Äußerung nicht als Deklarativ verstanden werden.

Ein weiterer relevanter Fall, der durch den Erklärungsansatz der deklarativen dramatischen Sprechakte analysierbar sein muss, ist der Bezug auf außerszenische Dinge und Sachverhalte, auf die im Rahmen der dramatischen Dialoge Bezug genommen wird, die sich aber außerhalb der theaterweltlichen Bühne (vgl. Pfister 2001, S. 341) befinden.²¹⁶

„Das donnernde, stampfende Geräusch eines vorbeirasenden Schnellzuges. Vor dem Bahnhof der Bahnhofsvorsteher salutierend. Die Männer auf der Bank deuten mit einer Kopfbewegung von links nach rechts an, daß sie den vorbeirasenden Express verfolgen.“

DER ERSTE Die „Gudrun“, Hamburg-Neapel.

²¹⁴ Gerhart Hauptmann: Vor Sonnenaufgang (1889) [2003, 2. Akt, S. 44].

²¹⁵ Nur institutionelle und keine natürlichen Tatsachen können durch Deklarative verändert werden (vgl. Searle 1983, S. 80f).

²¹⁶ Im Besonderen gilt das für Dinge, die sich an der *vierten* Wand oder dahinter befinden.

Der ZWEITE Um elfuhrsiebenundzwanzig kommt der „Rasende Roland, Venedig-Stockholm.

DER DRITTE Das einzige Vergnügen, das wir noch haben: Zügen nachschauen.“²¹⁷

Die vier Figuren dieser Szene hören und sehen offensichtlich einen Zug, dessen Benennung ihnen bekannt ist. Diese Benennung ist ein Deklarativ, der nicht in Form einer „Repräsentativdeklaration“ (Searle 1980, S. 99) einer Institution zugeordnet werden muss, sondern einer Bezeichnungskonvention folgt. Gleichzeitig referiert die Äußerung von *Der Erste* allerdings auf einen Gegenstand seiner intentionalen optischen Wahrnehmung, die auch die anderen fiktiven Figuren teilen. Ein unbeteiligter außenstehender Beobachter jedoch kann diese Wahrnehmung nur auditiv, nicht aber optisch mit den fiktiven Figuren teilen. Mit anderen Worten, wenn der Schauspieler kraft der Institution des Theaters, ungefähr vergleichbar mit der Art, wie die Institution des Fußballspiels einem Schiedsrichter die Möglichkeit von Repräsentativdeklarationen gibt, etwas als *die Gudrun* deklarieren, so muss zumindest der Gegenstand, auf den referiert wird, vorhanden sein. Der Schiedsrichter kann nur sagen, dass der Ball aus ist, wenn ein Ball vorhanden ist, der aus ist. Eine Schauspielerin kann einen auf der Bühne befindlichen Schauspieler als *Herrn Biedermann* anreden, wenn er tatsächlich vorhanden ist. Ist der Gegenstand jedoch nicht sichtbar vorhanden, wird aber als sichtbar vorhanden in den Äußerungen repräsentiert, kann auf ihn nicht mit Hilfe eines Deklarativs referiert werden. In diesem Fall ist die Äußerung *Die Gudrun* und die damit einhergehende optische Wahrnehmung auch in der fiktiven Welt nicht vollziehbar – weder als Deklarativ noch als Assertiv. Es würde sich um eine Scheinbehauptung handeln, bei der sich der Darsteller den anderen in der Szene präsenten Figuren anschließt.

Dieser Vollzug dramatischer Sprechakte in Form von Deklarativen kann der dramatischen Kommunikationssituation im Rahmen der Aufführung nicht gerecht werden. Da die Funktion von Sprache aber weder durch die Suspendierung der sprechakttheoretischen Gelingensbedingungen noch durch eine metaphorische Verwendung analysierbar ist, die Aussagen darüber zulässt, welche Form von Verwendung von Sprache überhaupt und im Weiteren welche Illokutionen welchem Hörer gegenüber geäußert werden, muss ein Erklärungsmodell für die dramatische Kommunikation im Rahmen der Aufführung entwickelt werden, das zwischen den beiden Welten, der realen und der dramatischen Wirklichkeit, unterscheidet und beide als eigenständige Kommunikationssituationen voneinander trennt, anstatt sie in Abhängigkeit zueinander zu setzen. Nur ein solches Modell kann die eingangs aufgestellte Hypothese, es handle sich um eine autarke Welt, in der der Darsteller kraft *integrierender Verkörperung* der Figur in der Lage ist, gelungene Sprechakte zu vollziehen, und die den Zuschauer in einer gewissen Form als Teil dieser autarken fiktiven Welt versteht, verifizieren.

²¹⁷ Friedrich Dürrenmatt: *Der Besuch der alten Dame* (1956)[1998, I Akt, S. 13].

4.3 Genuin und nichtgenuin fiktive Welt

Dramatische Fiktion als Metapher zu beschreiben wird der speziellen Kommunikationssituation des Dramas ebenso wenig gerecht wie das Konzept der *pretended illocutions* bei Searle oder die Annahme von *Scheinbehauptungen* bei Frege. Würde man diesen Annahmen folgen, ergäbe sich direkt die Frage, warum ein Publikum die Mühe auf sich nimmt, sich in ein Theater zu begeben und für die ausdauernde Länge von bis zu drei Stunden der Nachahmung oder Metaphorisierung von sprachlichem Handeln beiwohnen. In diesem Zusammenhang ist auch die Frage von Interesse, wem das Publikum im Anschluss an die Aufführung applaudiert: dem Darsteller für die gelungene Nachahmung von Sprechakten, dem Autor für sein Geschick, Scheinbehauptungen in einer Fiktion des *Als-ob* wahr erscheinen zu lassen, oder dem Theaterapparat für die Produktionsleistung als solcher? Die Antwort auf diese Fragen liegt in der angenommenen Rezeptionshaltung des Zuschauers, die großen Einfluss auf die Beurteilung der illokutiven Kräfte von Sprechakten in der Aufführung dramatischer Texte hat. Darüber hinaus liegt die Antwort in der differenzierten Etablierung der Aspekte der fiktiven dramatischen Welt. Um diese Frage beantworten zu können, muss das Ergebnis des Harwegischen Kommunikationsansatzes (vgl. Harweg 2001) verdeutlicht werden, der zwar von einer textlinguistischen Herangehensweise analysiert, deren Aussagen aber auf ihre Relevanz für sprechakttheoretische Erklärungsmodelle geprüft werden können. Harweg geht es dabei um die Klärung der Situation im Drama, die er als „Fiktivweltlichkeit einer Bühnenform“ (Harweg 2001, S. XIII) beschreibt. Er unterscheidet dabei zwischen *genuiner Fiktivweltlichkeit* der Figuren und *nichtgenuiner Fiktivweltlichkeit* des sich fiktivisierenden Zuschauers, der vor diesem Prozess der Fiktivisierung aus der nichtfiktiven Welt kommt: der Realität.²¹⁸ Diese Unterscheidung basiert auf der differenzierteren Sichtweise des Verhältnisses von Buch- und Bühnenform eines dramatischen Textes auf der einen und der graduell unterscheidbaren Fiktivweltlichkeit der an der Bühnenform Beteiligten. Die Bühnen-Urform ist das fiktivweltliche Gegenstück zum fiktionalen Text, der Buchform des Dramas. Harweg prägt diesen Begriff, um zu verdeutlichen, dass es sich bei der Urform um eine ideelle Bühnenform handelt, die nicht mit ihrer Aktualisierungsform, der eigentlichen Aufführung, verwechselt werden darf. Diese Unterscheidung trifft allerdings nicht die dieser zugrunde liegende Abkopplung der realen von der dramatischen Wirklichkeit.

„Der Begriff indes, mit dem wir den Begriff der Bühnen-Urform spezifiziert haben, der Begriff der genuinen Fiktivität, er hat den Begriff, ja das Phänomen der Bühnen-Urform gewissermaßen unterderhand, von Begriff und Phänomen der Buchform des Dramas abgekoppelt und verselbständigt – eine Abkopplung und Verselbständigung, der zufolge es streng genommen auch besser wäre, den Begriff der Bühnen-Urform in Verbindung mit jener Spezifizierung auszugeben und ihn zu ersetzen durch den Begriff der fiktiven Welt.“ (Harweg 2001, S. 139)

²¹⁸ Pavis strebt eine ähnliche Unterscheidung an, wenn er sich von der Aussage, der Theatertext habe eine ihm innewohnende Theatralität, abwendet und von einer „Theorie der Fiktion“ (Pavis 1989, S. 16f) spricht, die Konnektor „zweier fiktionaler Welten [ist], von denen die eine durch den Text strukturiert und die andere durch die Bühne hervorgebracht wird“ (Pavis 1989, 16f). Nachfolgend wird, wenn von der darstellerischen Arbeit gesprochen wird, diese sowohl auf die genuin wie auf die nichtgenuin fiktive Welt bezogen, da der Schauspieler in beiden auf die gleiche Art und Weise in der *integrierenden Verkörperung* anwesend ist.

Harweg lässt jedoch von der Verwendung dieses Weltbegriffes ab, um den „systematischen Ort“ (Harweg 2001, S. 139), also den dargestellten Teil der fiktiven Welt, nicht aus den Augen zu verlieren. Die Bühnen-Urform ist „ein Phänomen, das einen Ausschnitt aus einer fiktiven Welt manifestiert“ (Harweg 2001, S. 123). Das Verhältnis zwischen der fiktiven Welt und der nichtfiktiven ist auf Simularität – starke oder weniger starke Ähnlichkeit – aufgebaut. Es wird dementsprechend keine graduelle Übergangsphase angenommen. Eine „fiktive Welt ist für denjenigen, der sich in ihr befindet, eine nichtfiktive“ (Harweg 2001, S. 123). Unterschieden werden kann hier zwischen einer Gruppe, „die sich ständig von Geburt an in ihr“ befindet, und einer, „die ihr nur temporär und durch imaginative Versetzung“ angehört (Harweg 2001, S. 124). Obwohl nun beide Gruppen in dieser fiktiven Welt vorhanden sind, haben sie unterschiedliche Wahrnehmungsmodalitäten aufgrund der o.g. Stärke ihrer Zugehörigkeit: genuin oder nichtgenuin. Dementsprechend nimmt Harweg zwei Bühnen-Urformen an: die genuin fiktive Bühnen-Urform und die nichtgenuin fiktive Bühnen-Urform.

4.3.1 *Genuin fiktive Bühnen-Urform*

In der genuin fiktiven Bühnen-Urform ist nur der Schauspieler während der *integrierenden Verkörperung* der genuin fiktiven dramatischen Figur existent, denn sie betrifft nur die Personen der fiktiven Handlung, also der dramatischen Geschichte. Die Vielzahl der fiktiven Personen ist die Grundlage für die inhärente Multiperspektivität, die in der nichtgenuinen Urform ersetzt wird durch die Perspektivität des sich fiktivisiert habenden Zuschauers. Darüber hinaus besteht eine andere Bewusstseinslage der fiktiven Personen über sich und die anderen fiktiven Personen in Bezug auf Personenverhältnisse, Lebensläufe, Orte et al. Diese entspringen der literaturimmanenten Realität. Die Schauspieler müssen sich diese erst erarbeiten, bevor sie in die genuine Welt eintauchen. Die genuin fiktive Bühnen-Urform unterteilt Harweg in eine direkte, die die Informationen direkt bereithält und auf der Bühne zu sehen ist, und eine indirekte, die die Informationen, „die in den Dialogen der Bühnen-Urform erwähnt werden oder genauer: erwähnt werden, aber nicht zu sehen sind“ (Harweg 2001, S. 125), impliziert. Die direkten Informationen der Bühnen-Urform sind dabei keine Paraphrase der Bühnenanweisungen der Buchform, weil sie sich grundlegend von diesen unterscheiden. Auf der einen Seite enthalten sie keine Informationen der nichtfiktiven Theaterbühne. Andererseits können die Bühnenanweisungen per se nicht in der fiktiven Bühnen-Urform als Information auftauchen, weil sie nicht Teil der fiktiven Welt sind.

„Zum indirekten Bereich der genuin fiktiven Bühnen-Urform eines Dramas gehören schließlich auch noch eine Unzahl von Entitäten, die in den Dialogen des Dramas überhaupt nicht erwähnt sind, die aber in Analogie zu den Verhältnissen in dieser unserer nichtfiktiven Welt – einer Analogie, die durch den Vergleich der in den Dialogen tatsächlich beschriebenen Verhältnisse mit den Verhältnissen in dieser unserer nichtfiktiven Welt gesichert erscheint – auch die fiktive Welt der genuin fiktiven Bühnen-Urform unseres Dramas als existent anzunehmen sind.“ (Harweg 2001, S. 138)

Die Orte und Zeitpunkte der Buchform werden in der Bühnen-Urform verdinglicht. Die Orts- und Zeitwechsel im Rahmen der dramatischen Handlung der genuin fiktiven Welt sind „möglich, allerdings bedürfen sie – falls, wovon wir ausgehen wollen, die Verhältnisse der Gullenwelt [Handlungsort der fiktiven Welt] denen unserer nichtfiktiven Welt homolog sind – einer gewissen

Zeit“ (Harweg 2001, S. 132). Außerdem sind sie vor dem Hintergrund der sprachlich-textuellen Bestandteile der fiktiven Bühnen-Urform wichtig. Auch hier unterteilt Harweg direkte, den verschriftlichten Dialogen entnommene und auf der Bühne geäußerte, Bestandteile und indirekte, die zu rekonstruieren sind, da sie durch sprachlich-textuelle Ingredienzien der direkten Bühnenform vorausgesetzt werden. Die indirekten sprachlich-textuellen Bestandteile müssen darüber hinaus mit den Orts- und Zeitwechselln in Übereinstimmung gebracht werden.

Eigentümlich ist dieser fiktiven Welt, die keinerlei Verhältnis zur realen Welt hat, jedoch, dass sie zeitliche, örtliche und personale fiktive Zwillinge (vgl. Harweg 2001, S. 141) enthalten kann. Von fiktiven Zwillingen spricht Harweg, wenn Entitäten der fiktiven Welt die gleichen Namen tragen, z.B. Ortsnamen oder Personennamen, wie Entitäten, die in der realen Welt existieren. So sind Personen, die in der fiktiven Welt auftauchen, fiktiv und haben keinen Bezug zur realen Welt. Auch fiktive Personen, die nicht auftauchen, zu denen also rein fiktivsprachliche Bezüge hergestellt werden, sind in diesem Zusammenhang unproblematisch. Kompliziert wird es bei Personen, deren Namen auch in der realen Welt auftauchen und die dort wie auch in der fiktiven Welt identisch bekannt sind. Beispiele dieser Personen sind Staatsführer, Komponisten, Entdecker, Künstler et al. Sie sind scheinbar mit denen der realen Welt in personellen und beruflichen Merkmalen identifizierbar, aber genau betrachtet sind sie fiktiv und haben nichts mit den realen Personen zu tun. Aussagen in der fiktiven Welt beziehen sich daher auch nicht auf diese und unterliegen somit nicht realweltlichen Wahrheitsbedingungen für die sie implizierenden Propositionen. Eine Identifikation mit Personen der Wirklichkeit ist „fiktionslogisch nicht statthaft“ (Harweg 2001, S. 140), obwohl sie „von den gleichnamigen Gestalten dieser unserer nichtfiktiven Welt zwar existentiell verschieden, aber im Übrigen, und das heißt eigenschaftsmäßig gänzlich homolog sind“ (Harweg 2001, S. 141). Für die anderen fiktiven Personen zeigt sich diese Problematik nicht, da sie *nur* die fiktiven Personen und nicht deren nichtfiktive Zwillinge betreffen. Vor diesem Hintergrund erscheint die zuvor thematisierte Aussage Searles, dass Aussagen über Sherlock Holmes fiktiv sind, während solche über die Stadt London es nicht sind, unhaltbar. Vor Harwegs Erklärungsmodell erscheint Sherlock Holmes als genuin fiktive Person, mithin also als fiktionale Figur, während die Stadt London ein genuin fiktiver Zwilling der realweltlichen Stadt London ist, nicht aber identisch mit dieser.

Während die Anzahl der Personen, bei denen eine solche Doppelexistenz eruierbar wäre, generell gering ist, gilt für Orte in der fiktiven Welt, dass sie mit wenigen Ausnahmen grundsätzlich nichtfiktive Zwillinge haben. Ungeachtet dieser Häufigkeit gilt allerdings die bereits für Personen festgestellte Beziehungslosigkeit zur topologischen Wirklichkeit. Formale Zeitpunkte und Zeitabschnitte können wiederum nicht ohne nichtfiktive Zwillinge vorkommen. Jede Uhren- und Kalenderzeit der fiktiven Welt findet ihre Entsprechung in der jeweiligen analogen Zeitangabe der nichtfiktiven Welt. Ähnliches gilt für Jahres-, Monats-, und Tagesverlaufsangaben. Diesen formalen Zeitbestimmungen steht der materielle Zeitbegriff gegenüber, der besonders in der genuin fiktiven Bühnen-Urform relevant ist. Mit ihm bezeichnet Harweg „die Zeit, die den Sachverhalten, den Handlungen, Vorgängen und Zuständen als solchen inhärent ist“ (Harweg 2001, S. 149). Anders als Erstere wird diese Zeit aber nicht thematisiert, schon gar nicht in der fiktiven Welt selbst.²¹⁹ Erwähnenswert ist allerdings, dass diese materielle Zeit parallel, also gleichzeitig, weil in unterschiedlichen Erzählsträngen ablaufen kann. Dargestellt wird sie in den meisten Fällen linear, in

²¹⁹ Daher ist sie bei Harweg auch in einem unklaren Zusammenhang erwähnt. Sie kann nur außerhalb, sogar außerhalb der nichtgenuin fiktiven Welt thematisiert werden.

dem gleichzeitig Passiertes nacheinander dargestellt wird.²²⁰ Die materielle Zeit muss in diesem Zusammenhang natürlich konform gehen mit der formalen. Harweg korrigiert hierbei Pfisters Ausführungen zur Unterscheidung zwischen der gespielten Zeit, dem fiktiven Gesamtgeschehen, und der Spielzeit, dem sichtbar Inszenierten.²²¹

4.3.2 Nichtgenuin fiktive Bühnen-Urform

Die von Harweg für die genuin fiktive Bühnen-Urform beschriebenen Gesetzmäßigkeiten müssen nun überführt werden in die nichtgenuin fiktive Urform der Aufführungssituation. Als nichtgenuin bezeichnet Harweg diese Bühnenform, weil in ihr neben den in der fiktiven Welt existierenden Personen nun auch der reale Zuschauer mittels eines Transformationsprozesses einbezogen wird. Durch diese Implementierung wird eine Verschiebung der Perspektivität erreicht und die fiktive Bühnen-Urform „aus der Sicht der sich fiktivisiert habenden Zuschauer“ (Harweg 2001, S. 302) thematisiert, die am Geschehen teilnehmen, jedoch nicht beteiligt sind. Sie können dementsprechend auch als „[e]avesdroppers [...] who listen without the speaker’s awareness“ (Clark 1996, S. 14) bezeichnet werden. Die eigentliche Abweichung zur genuin fiktiven Welt besteht in den unterschiedlichen Perspektiven der *Perspektivträger*²²², die die fiktive Welt inklusive ihres näheren und weiteren Umfeldes auf eine besondere Weise wahrnehmen. Im Rahmen dieses Umfeldes hat der Zuschauer Anteil an den spezifischen Handlungen eines Weltausschnittes, dessen Bildung von mehreren Funktionen abhängt. Auf der einen Seite stehen die in gebilde- und sachartige und wahrnehmungsartige unterscheidbaren Faktoren, die durch ihre eigenen Limitierungen natürlich nur in begrenzten Ausschnitten vorhanden sein können. Auf der anderen Seite ist die Auswahl des spezifischen Ausschnitts, in dem die dramatische Handlung angesiedelt ist, bedingt durch die Ereignisse, die für den Handlungsablauf konstitutiv sind.

Neben diesen *äußeren* Bedingungen nimmt Harweg eine *innere* (vgl. Harweg 2001, S. 305) Kondition an, die diesen auf den ersten Blick entgegensteht. Den Zeitablauf betreffend können die

²²⁰ Es existieren auch dramatische Texte, die eine andere Inszenierungsform (z.B. im Jahr 2000 im Kölner Art-Theater) dieser Gleichzeitigkeit nahe legen, wie z.B. „Die geliebte Stimme“ von J. Cocteau, die die ihr innewohnende Gleichzeitigkeit durch ein inszenatorisches Nebeneinander der Schauplätze durch die Trennung der Bühnenhälften mit Hilfe eines Vorhangs vermittelte. Vgl. dazu auch Pfister (2001), S. 359–381.

²²¹ „Wenn die fiktiven Geschehnisse an den aufeinander folgenden Schauplätzen der direkten Bühnen-Urform eines Dramas nicht nur im Nachzeitigkeitsverhältnis zueinander stehen, sondern auch durch – mal größere, mal kleinere – Abstände auf der fiktivweltlichen Zeitachse voneinander getrennt sind, dann könnte es so aussehen, als habe die von mir in Anm. 55 verworfene – und zwar unter anderem mit dem Argument, daß die Dialoge einer Szene die fiktive Zeit derselben ganz und gar ausfüllten, ja manifestieren, verworfene – Pfistersche Unterscheidung zwischen gespielter Zeit und Spielzeit vielleicht doch einen Sinn, da ja die fiktive Zeit des für den Zuschauer sichtbaren Geschehens deutlich kürzer sei als die des aus sichtbarem und zwischenszenischem unsichtbarem Geschehen bestehenden fiktiven Gesamtgeschehens und es naheliegen könnte, die erstere als Spiel und die letztere als gespielte Zeit zu bezeichnen. Tatsächlich aber ist auch schon die erstere gespielte Zeit, nämlich – in Pfisters Terminologie – primär gespielte Zeit, während die letztere (sofern man nur Pfister darin folgt, auch sichtbare Geschehnisse unter den Begriff der gespielten Zeit zu subsumieren) sekundäre gespielte Zeit (in Pfisters Terminologie ist).“ (Harweg 2001, S. 150f)

²²² „When we are caught up in a story, says Kendall Walton, we become part of the fiction by projecting a fictional ego; this ego attends to imaginary happenings (but does not participate in them) and it is moved by these events (which we are not).“ (Courtney 1990, S. 37)
Vgl. dazu auch Walton (1993).

dargestellten Inhalte in der fiktivweltlichen Zeit weit über die Aufführungszeit hinausreichen. Ein Ereignis, das sich „über eine Reihe von Tagen“ (Harweg 2001, S. 305) erstreckt, wird in einer Bühnen-Urform von „etwas mehr als zwei Stunden“ (Harweg 2001, S. 305) wiedergegeben. Die örtliche Begrenzung limitiert die Vielzahl der möglichen Orte der fiktiven Welt auf diejenigen, die die Bühnen-Urform zeigen kann. Dieses Verhältnis muss auch für die Anzahl der Personen in der fiktiven Welt und der Bühnen-Urform angenommen werden. Im Zusammenspiel dieser Aspekte ergibt sich, dass die Vielzahl der Personen an der Vielzahl der Orte ebenfalls eine Vielzahl von Handlungen erzeugt, die ebenfalls nicht dargestellt werden. Das heißt, die Bühnen-Urform stellt auch gegenüber den die Handlung auslösenden Ereignissen nur einen Ausschnitt dieser dar. Die dargestellten Bestandteile sind in ihrer Auswahl auf dieser Ebene nicht logisch durchgehend zu erklären. Harweg geht in seiner Untersuchung einen Schritt weiter, indem er diese Auswahl „wahrnehmungstheoretisch-perspektivisch gesehen, immanent“ (Harweg 2001, S. 307) nicht für begründbar hält. Aus dieser Limitierung ergibt sich die Frage, wie die Anwesenheit der nichtgenuin fiktiven Zuschauer generell und wie sie in Bezug auf die Auswahl der Handlungsorte speziell im Zusammenhang mit dieser Auswahl steht und zu begründen ist. Harweg erbringt den Nachweis auf der nichtgenuin fiktiven Ebene des sich fiktivisierten Zuschauers, den er als den grundlegenden „nichtsprachlich-situationellen Bestandteil“ (Harweg 2001, S. 307) und als Konstituent der Handlungsauswahl auf dieser Ebene annimmt. Der in der fiktiven Welt zufällige Ausschnitt ist identisch mit den dargestellten Handlungsteilen, die dieser Zuschauer wahrnimmt. Er ist es, der die Szenenfolge durchgehend wahrnimmt. Allerdings ist er passiver Rezipient, Beobachter, der sich mal mehr, mal weniger stark fiktivisiert hat.²²³

Als solche muss der Zuschauer aber entweder den Szenenwechsel voraussehen können, also aktive selbst bestimmte Ortswechsel durchführen können, oder er folgt passiv einem Handelnden an den für ihn nächsten relevanten Ort – nur, für wen entscheidet er sich? Denn auch wenn der Zuschauer aktiv das Sichfiktivisieren betreibt, um Teil der nichtgenuin fiktiven Bühnen-Urform zu werden, fehlt eine Begründung für einen im Weiteren aktiven Zuschauer. Da er in den meisten Fällen die Ortswechsel nicht präzise aus den Informationen der Handlungen ableiten kann, ist ein bewegungsmotivational aktiver Zuschauer nicht denkbar. Angenommen werden muss vielmehr der „bewegungsmotivational passive“ (Harweg 2001, S. 323) Zuschauer. Harweg attestiert dem Zuschauer als Begründung für diese Attribuierung eine übernatürliche Eigenschaft, „sich von Schauplatz zu Schauplatz einfach versetzen zu l a s s e n oder besser noch: versetzt zu w e r d e n, und diese Form von Versetzung selber, wäre, bewegungsmotivational gesehen, einer jener Bewegungsmodi [...], die wir dem als homolog oder genuin fiktiven Personen begriffenen nichtgenuin fiktiven Zuschauertypus zunächst kategorisch geglaubt haben absprechen zu müssen, absprechen zu müssen, weil wir unter den genuin fiktiven Personen der Handlung niemanden haben

²²³ „Die Zuschauer der Bühnen-Urform eines Dramas aber sind, wie bereits betont, keine konkreten, sondern ideelle – und in einem gewissen Sinne auch ideale – Zuschauer, und diese ihre Idealität hat zwei wichtige Implikationen: einmal die, daß wir absehen können von den konkreten Unterschieden, die zwischen individuell-konkreten Zuschauern bestehen, und zum anderen die, daß wir unterstellen [...], daß diese Zuschauer sich angemessen, und das heißt: nicht halbherzig fiktivisieren. Zwar mag das Sichfiktivisieren als naiv und ein Sich-dem-Sichfiktivisieren-Verweigern demgegenüber als ein Zeichen besonderer Intellektualität und Abgeklärtheit [gelten], aber das ändert nichts an der Tatsache, daß das Sichfiktivisieren gegenüber Fiktivem für Rezipienten, die von Haus aus nichtfiktiv sind, gleichsam die natürliche, und das Sich-dem-Sichfiktivisieren-Verweigern dem Fiktiven gegenüber für diese Rezipienten eine künstliche und in gewisser Weise sogar un- und widernatürliche [...] Option ist.“ (Harweg 2001, S. 309f)

finden können, der die Zuschauer hätte in Bewegung versetzen und führen können“ (Harweg 2001, S. 325f).²²⁴ Abgesehen von der Art und Weise der zuschauerseitigen Ortswechsel, steht aber die generelle Versorgung des nichtgenuinen Zuschauers mit Informationen durch die Personen der dramatischen Handlung zur Disposition. Häufig wird der Zuschauer in dem Umfang informiert wie auch die Personen der Handlung. Interessant für diese Arbeit sind jedoch die Bestandteile, die auf genuin fiktiver Ebene uninformativ sind. Harweg legt zur Unterscheidung den Maßstab der „Natürlichkeit“ (Harweg 2001, S. 336) dieser Bestandteile an. Als natürlich bezeichnet er in diesem Sinn Äußerungen, die in einmaligen Situationen vorgenommen werden, wie Sinneswahrnehmungen, Vokative oder Orte. Diese können Bestandteile informativer Dialoge, aber auch Bestandteile reiner, nicht adressatenbezogener Wahrnehmungsäußerungen sein. Der Zeitpunkt der Information kann dabei vor oder nach dem jeweiligen Handlungszeitpunkt liegen. Unnatürlich können Äußerungen auf der genuin fiktiven Bühnenform denn sein, wenn sie für alle Personen der fiktiven Welt uninformativ sind, weil sie diese Informationen mit Sicherheit schon längst haben.

Zu unterscheiden ist zwischen koreferenten kohärenzstiftenden und referentiell kontiguären, kohärenzstiftenden Bestandteilen.²²⁵ Während Erstere dazu dienen, dass auf nichtgenuin fiktiver Ebene der Zuschauer als kohärenzstiftend angesehen wird, sind Letztere aufgrund der zeitlichen Kontinuität kohärenzstiftend. Als informationsstiftende Bestandteile werden auf der einen Seite für die Personen, nicht aber der Zuschauer und auf der anderen Seite für den Zuschauer und die Personen relevante Informationen bezeichnet. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass keinerlei Hinweis darauf zu finden ist, wann dem Zuschauer sämtliche grundlegenden Informationen übermittelt worden sind.

„In Wirklichkeit ist die Situation doch etwas komplizierter, die – freilich inverse – Parallelität keine derart direkte; denn auch in den Fällen, wo wir auf der Ebene der genuin fiktiven Bühnen-Urform eine Mehrheit von Texten nur aufgrund der Tatsache haben, daß wir dort verschiedene Rezeptionsgemeinschaften haben, der Produzent dieser Mehrheit von Texten also identisch ist, auch in diesen Fällen schafft die Projektion dieser Mehrheit auf eine einheitliche Textgemeinschaft, nämlich die einheitliche Zuschauerschaft, keine Texteinheit.“ (Harweg 2001, S. 346)

Interessant für Schauspieler und Zuschauer wiederum ist, dass ganz genaue Zeitangaben, wie auch Altersangaben von Personen, in der Aufführung gar nicht materialisierbar sind – niemand kann *visuell determinieren*, ob die Figur 31, 32 oder 35 ist. Der Rezipient kann es nur durch die Textlektüre oder im Rahmen des Vollzugs der Sprechakte während der Aufführung erfahren. Auf der anderen Seite muss der Darsteller bei seiner Vorbereitung nach Stanislawski diese Informationen in seine Rollenfindung einbauen. Entweder kann er diese aus der Vorlage zur Bühnenform generieren oder er muss selbst eine Entscheidung zur Konkretisierung treffen. Das gilt für Altersangaben fiktiver Personen ebenso wie für makrozeitliche Abläufe im Rahmen der dramatischen Geschichte. Besonders komplex werden diese Rekonstruktionen, wenn die Entitäten nur in den Dialogen angesprochen werden, nicht aber im Bühnenbild als Vorlage für einen fiktiven Zwilling vorhanden sind. Die Annahme, dies würde die Arbeit des Darstellers vereinfachen, weil der Schauspieler sich irgendetwas

²²⁴ Harweg bietet als „übernatürlichen Führer“ (Harweg 2001, S. 326) einen „Deus ex machina“ (Harweg 2001, S. 326) an, den er als fiktiven Dramaturgen oder Regisseur, ähnlich denen bei Shakespeare (vgl. Shakespeare Henry V.) annimmt. Inwiefern die Auflösung dieses Kernproblems der Harwegschen Ausführungen voranzutreiben ist, kann im Rahmen der späteren Diskussion der zuschauerseitigen Kooperation weiter diskutiert werden.

²²⁵ Harweg prägt dafür den Begriff der „syntagmatische[n] Substitution“ (Harweg 2001, S. 345).

unter den Dialogbeschreibungen der indirekten Entitäten vorstellen könne, trifft nicht zu. Diese Visualisierung muss sehr genaue und für alle Darsteller nachvollziehbare Antworten auf das *Wo*, das *Wie* und das *Warum* enthalten. Dieses Wissen bzw. die Imaginationsinhalte müssen im optimalen Fall den anderen Darstellern mitgeteilt werden, damit alle Darsteller die Möglichkeit eines nahezu identischen visuellen Erlebnisses haben, wenn einer von ihnen sich auf das jeweilige Objekt bezieht. Wie komplex diese Rekonstruktionen werden können, zeigen Harwegs Ausführungen zur Verortung von Personen im direkten oder indirekten Bereich der genuin fiktiven Bühnen-Urform.

Aufgrund des schon benannten Harwegschen Similaritätsprinzips kann der Rezipient mit einer gewissen Verlässlichkeit Rückschlüsse über den Aufbau und Ablauf der o.g. temporalen Einheiten ziehen. Während der Schauspieler genauestmöglich diese Zeitangaben auf den Punkt bringen muss, ist diese enge Rezeptionshaltung für den Zuschauer nicht zwingend notwendig. Hier wird auch deutlich, dass der Theaterapparat nicht „nachspielt“, sondern die fiktive Welt zur Gänze rekonstruiert.

„Natürlich ist die Unbestimmtheit des Kalendertages nur eine Unbestimmtheit für diejenigen, die außerhalb der Geschichte stehen, also auch für die – sich fiktivisiert habenden und damit nichtgenuin fiktiven – Zuschauer des Geschehens der fiktiven Bühnen-Urform. Die Güllener [Einwohner des fiktiven Ortes Güllen in der dramatischen Geschichte] selber nämlich wissen sehr wohl, um welchen Kalendertag es sich handelt, und wenn der eine oder andere es zufällig einmal nicht wissen sollte, so könnte er es doch leicht in Erfahrung bringen.“ (Harweg 2001, S. 148)

Ein in der nichtgenuin fiktiven Welt stehendes Problem, das mit der zeitlichen Begrenzung der Aufführung zu tun hat, sind die unterschiedlichen Ortswechsel und Zeitsprünge. Der Darsteller, so Stanislawski, muss in seiner Vorbereitung auch diese motivieren, d.h. topologisch und chronologisch die Lücken auffüllen, um für die Figuren eine Art fortlaufender Handlung zu rekonstruieren. Dies verdeutlicht im gleichen Maß wie die Tatsache, dass Informationen zu Person, Beziehungen, Sachverhalten nicht alle zu Beginn der dramatischen Handlung gegeben werden, wie auch, dass die Szenenbeschreibungen sowohl in den Rahmentexten als auch in den Dialogtexten erst nach und nach vermittelt werden, wie stark die Rekonstruktionsleistung seitens des Schauspielers ist. Auf der sachlichen Ebene impliziert sie Dinge, Orte, Zeiten, Zeit, Personen, Beziehungen zwischen den Personen, während sie auf der personalen Ebene die Biographie, die daraus resultierenden generellen Lebensintentionen wie auch die sich wiederum daraus ergebenden Intentionen für die Einzelhandlungen in den Szenen darstellt.

Die Beschreibung des eigentlichen „Schauplatz[es]“ (Harweg 2001, S. 29) und der Zeitangabe der Handlung ist in der Buchform des dramatischen Textes zumeist nach dem Personenverzeichnis zu finden. Dabei besteht nie eine Beziehung zu Orten und Zeitpunkten in der nichtfiktiven Welt. Der Zuschauer weiss in der Bühnenform entweder über den fiktiven Ort und Zeitpunkt Bescheid, weil sie sich durch die Buchform - wenn erhältlich – damit vertraut gemacht haben. Oder sie schließen aus Äußerungen in der Figurenrede oder Teilen des Bühnenbildes auf den Ort und den Zeitraum der Handlung. Diese Aussagen zum nicht vorhandenen Interdependenzverhältnis zwischen nichtfiktiver und fiktiver Welt stehen in Bezug auf die Unabhängigkeit beider im Spannungsfeld der unterschiedlichen Ausprägungen der Theorien der möglichen Welten. Mit Hilfe derer lassen sich die Sprechakte in fiktionalen Texten intensiver analysieren.

„Die Vorstellung von Fiktion als einer nichtaktualisierten, von der *actual world* abhängigen möglichen Welt entspricht zwar einerseits unserem intuitiven Verständnis von fiktionalen als nicht-existenten Entitäten, würde aber jede Bezugnahme auf die Theorie möglicher Welten hinfällig machen.“ (Gutenberg 2000, S. 47)

Die konkrete Existenz der fiktiven Welt, die ihre Bewohner annehmen, muss daher in Bezug gesetzt werden zu den Möglichkeiten einer Erschaffung dieser Welt durch die schauspielerseitige *integrierende Verkörperung* und Aussagen treffen zu der Frage der ontologischen Privilegierung der *actual world* (vgl. Ryan 1991, S. 16).

4.4 Kontextkoordinaten in möglichen Welten

Ryan verweist darauf, dass die Verbindung von literarischem Diskurs und den Theorien der möglichen Welten bereits in den 1970er Jahren geknüpft wurde (vgl. Ryan 1991, S. 3)²²⁶ und in der Folgezeit immer differenziertere Ausführungen erschienen, die eine genauere Bestimmung des fiktionslogischen Status ermöglichen als es bei Searles ursprünglichen Ausführungen der Fall ist.

„To avoid this dead end, we must abandon the claim that reference to an object presupposes its existence in the actual world. When we use the name ‘Emma Bovary’ we do indeed refer to a specific individual: the two readers who exchange their opinion of Flaubert’s heroine have the same object in mind. Remaining within the referential perspective, could we then say that it is the ontological status of the referent, rather than the ability to refer, which spells the difference between fictional and nonfictional language?“ (Ryan 1991, S. 15)

In Bezug auf die Beziehung zwischen der Referenzwelt und den weiteren möglichen Welten müssen Ansätze unterschieden werden, die den Realitätsgrad der möglichen Welten abweichend bestimmen (vgl. Ronen 1994, S. 21 - 24). Lewis’ (1973) Modalrealismus versteht mögliche Welten als „autonome Konstrukte mit eigenen Gesetzmäßigkeiten, die den gleichen Wirklichkeitsgehalt und die gleiche Existenz besitzen wie die *actual world*. Der moderate Realismus (vgl. Kripke 1980) sieht die *actual world* als Referenzwelt an, deren Gesetzmäßigkeiten für die in Beziehung zu dieser stehenden möglichen Welten ausschlaggebend ist. Die Zugänglichkeit der möglichen Welt, auf die sich auch Searle/Vanderveken (1985) in ihren Aussagen zur Illokutionslogik beziehen, postuliert Widerspruchsfreiheit und die Möglichkeit der Zuordnung von Wahrheit oder Falschheit der Propositionen. Während also Harwegs Äußerungen der radikal konstruktivistischen Herangehensweise der Parallelität aller möglichen Welten nahe steht, sind die sprechakttheoretischen Formulierungen auf den moderaten Realismus, der ein „klares Hierarchisierungsverhältnis“ (Gutenberg 2000, S. 43f) vertritt, aufgebaut. Zunächst werden daher die Aussagen von Searle/Vanderveken vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussion der möglichen Welten in der Literaturwissenschaft skizziert und dann den Harwegschen Ausführungen gegenübergestellt.²²⁷

²²⁶ Ryan bietet im Weiteren einen Überblick über die Entwicklung der Theorie der möglichen Welten (vgl. Ryan 1991, S. 16ff).

²²⁷ Im Widerspruch zu Ingarden nimmt Buksiński in seinen textlinguistischen Untersuchungen Folgendes an:

„In unserer Auffassung besitzt jedes Werk, unabhängig von der intentionalen Stellung des Verfassers, folgende Merkmale: 1) es enthält die dargestellte Welt, 2) es bildet die in Bezug auf den Text äußere

Der Äußerungskontext, nach Searle/Vanderveken bestehend aus Sprecher, Hörer, Zeit, Ort und den jeweiligen psychologischen Zuständen, spielt bei der *integrierenden Verkörperung* eine zentrale Rolle. Die sechs bezeichneten Elemente, die den Äußerungskontext bestimmen, müssen dabei in ihrer Komplexität vom Darsteller bearbeitet werden, „*the world of the utterance*“²²⁸ (Searle/Vanderveken 1985, S. 28) entwickeln lassen und ihm so den Sprung in die „mögliche Welt unter ganz besonderer Beachtung der Wahrheitsindifferenz“²²⁹ ermöglichen, die den erfolgreichen und aufrichtigen Vollzug des Sprechaktes in der möglichen Welt zulassen.

„Possible worlds are needed in illocutionary logic for at least two reasons. First, the determination of the exact nature of the illocutionary force of an utterance requires certain information about the speaker, hearer, and the objects of reference in the world of utterance which can be conveniently explained using the notion of a possible world [...] Secondly, the propositional content can be conveniently explained using the notion of possible worlds, because a proposition can be identified by the conditions under which it is true (or false) in any given possible world.“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 28)

Es ergeben sich fünf Kontextkoordinaten, die aus Sprecher, Hörer, Zeit, Ort und Welt bestehen. Die Koordinate Welt steht in diesem Zusammenhang dementsprechend für alle Regeln und Konventionen, die auf das physische und sprachliche Handeln von Sprecher und Hörer Einfluss haben.

„We can think of a possible world as a world in which the objects of the actual world (the actual objects) have different properties and/or as a world which has objects different from actual ones.“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 29)

Grundlegende Voraussetzung für diesen Ansatz in der Erklärung schauspielerischer *integrierender Verkörperung* ist die Tatsache, dass diese Welt „accessible“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 29) in der Art sein muss, dass alle Naturgesetze, die in der einen gelten, auch in der anderen Geltung haben, wenn also kein Zustand einer Welt irgendein physikalisches Gesetz der anderen verletzt. Gutenberg verweist in diesem Zusammenhang auf die Problematik bei der Anwendung des moderaten Realismus auf fiktionale Texte, da dieser einen Konflikt mit dem „Theater des Absurden,

Wirklichkeit in einem größeren oder kleineren Grade ab. Trotzdem ist die Erkenntnisrolle der sprachlichen Schicht und der Schicht der dargestellten Welt nicht in allen Typen sprachlicher Werke gleich. Es ist ein allgemeines Prinzip formulierbar: je größer die Erkenntnisrolle der sprachlichen Schicht ist, desto kleiner ist die Rolle der dargestellten Welt und umgekehrt. Die sprachliche Schicht ist informationsreicher und präziser als die Schicht der dargestellten Welt.“ (Buksiński 1993, S. 745) Dementsprechend ist für Buksiński die im Kunstwerk dargestellte Welt unabhängig von der Erkenntnisinterpretation des Werkes. Damit wendet er sich durchaus polemisch gegen tradierte Ansichten zu diesem Thema, die den Erkenntniswert der Werke als zum Wesen der Literatur gehörig zählen. Daraus entwickelt er ein Modell, mit Hilfe dessen die unterschiedlichen literarischen Texte auf ihre Erkenntnisstruktur bestimmt werden können. In naturalistischen Texten wird demnach „die Erkenntnisfunktion der grammatischen und semantischen Bedeutungen eingestellt“ (Buksiński 1993, S. 746), während phantastische Literatur die „Erkenntnisfunktion aller Typen sprachlicher Bedeutungen, und in manchen davon auch die Erkenntnisfunktion der Strukturen (Hervorhebungen) einstellt. In der Erkenntnisfunktion treten dann ausschließlich verschiedene Repräsentationsarten auf.

²²⁸ In diesem Zusammenhang sprechen Searle/Vanderveken von „‘possible worlds’, which are just ways things might have been in addition to the ‘actual world’ “ (Searle/Vanderveken 1985, S. 28).

²²⁹ „The idea of a plurality of systems of reality makes it possible to use the notions of actual and possible world in the characterizations of fiction without resorting to this tempting but fallacious generalization: nonfictional describe the actual world; fictional ones describe alternative possible ones.“ (Ryan 1991, S. 24)

surrealistische[r] Lyrik oder de[m] postmodernen Roman“ (Gutenberg 2000, S. 45) bedeutet. Um die Anwendbarkeit der Theorie der möglichen Welten auf fiktionale Texte – Gutenberg bezieht sich in ihren Ausführungen ausschließlich auf Romantexte – zu bewerkstelligen, muss „das Spektrum von Zugänglichkeitsrelationen folglich erweitert werden“ (Gutenberg 2000, S. 45). Dazu rekurriert sie auf die Ausführungen Ryans (1991)²³⁰ und erweitert die Zugänglichkeitsrelationen, um sie mit einer größeren „Beschreibungsadäquatheit“ (Gutenberg 2000, S. 64) auszustatten.²³¹

Die Übereinstimmung von Eigenschaften besagt, dass die TAW²³², die *textual actual world*, von der AW, der *actual world*, zugänglich ist, wenn die Objekte in beiden Welten die gleichen Eigenschaften besitzen. Darüber hinaus gilt aufgrund der Forderung nach Übereinstimmung des Inventars an Objekten, dass beide Welten mit den gleichen Objekten ausgestattet sind. Die Kompatibilität des Inventars (vgl. Ryan 1991, S. 33f) geht davon aus, dass die TAW neben den in der AW beinhalteten Mitgliedern auch eigene „native members“ (Ryan 1991, S. 32) besitzt. Ferner muss noch eine chronologische Kompatibilität vorhanden sein, die eine Zugänglichkeit ohne zeitliche Relokalisierung ermöglicht. Diese Relation sieht Ryan besonders in Bezug auf die Posteriorität von TAW zu AW. Der Zusammenhang wird allerdings von den wenigsten fiktionalen Texten erfüllt. Einige Theatertexte verweisen zwar im Nebentext darauf, dass die Zeit der Handlung die Gegenwart (vgl. Dürrenmatt *Der Besuch der alten Dame* und Hauptmann *Vor Sonnenaufgang*) ist. Aber die Realisierung wird besonders bei der Vielzahl historischer Stücke, deren Figuren fiktive Zwillinge geschichtlicher realer Personen sind notwendig. Trotz völliger Unabhängigkeit der nichtfiktiven und der genuin fiktiven Welt weist Letztere in der Regel ähnliche historische Zusammenhänge und eine ähnliche historische Verortung auf wie Erstere. Die physische Kompatibilität fordert, dass die Naturgesetze der AW auch für die TAW Geltung haben. Die taxonomische Kompatibilität hebt ab auf die Identität der Spezies mitsamt ihrer Eigenschaften zwischen beiden Welten während die logische Kompatibilität fordert, dass die Prinzipien der „noncontradiction and of die excluded middle“ (Ryan 1991, S. 33) Gültigkeit haben. Die TAW ist ferner zugänglich von der AW, wenn beide auf die gleichen analytischen Wahrheiten rekurrieren. Die linguistische Kompatibilität zwischen beiden Welten basiert darauf, dass die Sprache, die in der fiktionalen Welt benutzt wird, auch in der realen Welt verstanden wird. Darüber hinaus führt Ryan weitere Kriterien an: die historische Kohärenz, die Anachronismen ausschließt, die psychologische Glaubwürdigkeit, die die Identität von möglichen mentalen Eigenschaften der Figuren betrifft, die sozioökonomische Kompatibilität, die eine Übereinstimmung der Wirtschaftsgesetze und der Gesellschaftsstruktur impliziert sowie die kategoriale Kompatibilität, die eine Unterscheidungsmöglichkeit der logischen Kategorien einfordert

²³⁰ Gutenberg verweist auf die Ausführungen Doležels (1976), auf denen Ryans Überlegungen maßgeblich basieren.

²³¹ Gutenbergs Modifikationen betreffen die forschungsleitende Frage nicht, seien aber der Vollständigkeit halber in Form ihres Fazits wiedergegeben.

„Das vorgeschlagene, differenziertere Modell möglicher Welten besitzt gegenüber Ryans Entwurf den Vorteil einer größeren Beschreibungsadäquatheit. Es unterstellt keinerlei Prototyp der Erzählform, kann alle potentiellen Ausprägungen von Erzählsituationen erfassen und bietet aufgrund der variabel gestaltbaren Schnittmengendarstellung die Möglichkeit, spezifische Mögliche-Welten-Modelle, wie sie in konkreten Einzeltexten zu finden sein, auch kontrastiv zu veranschaulichen.“ (Gutenberg 2000, S. 64)

²³² Die „[t]extual actual world“ (vgl. Ryan 1991 Glossar) definiert Ryan als „[t]he image of TRW proposed by the text“ (Ryan 1991, Glossar).

(vgl. Ryan 1991, S. 45ff).²³³ Gutenberg verweist darauf, dass nicht alle diese Relationen in einem konkreten Text realisiert sein müssen. Während sie in der Kombination der auffindbaren Zugänglichkeitsrelationen Kriterien für die Genreklassifikation sieht, steht im Rahmen dieser Arbeit im Vordergrund, dass besondere Zugänglichkeitsrelationen grundlegend sind für die *integrierende Verkörperung* bzw. für die aus dem Modell der *integrierenden Verkörperung* resultierenden Widerspruchsmöglichkeiten wie z.B. die psychologische Glaubwürdigkeit oder die linguistische Kompatibilität.

Darüber hinaus stellt Gutenberg fest, „dass eine fiktionale Welt keine modale Erweiterung der wirklichen Welt darstellt“ (Gutenberg 2000, S. 46). Stattdessen wird die fiktionale Welt als Parallelwelt zur realen betrachtet, die nur deswegen nicht völlig unabhängig ist, weil sie „mittelbare Beziehbarkeit über den Modus der Verallgemeinerung“ (Gutenberg 2000, S. 47) impliziert. In diesem Punkt findet Lewis' radikalere Position Eingang in die Überlegungen der modalen Realisten, die nicht von der völligen Unabhängigkeit von realer und fiktionaler Welt ausgehen, sondern von einem auf ontologischen Analogien basierenden eigenen Realitätssystem. Dem zugrunde liegt die Überlegung, dass die Erschaffung fiktionaler Welten ein „Akt der Rezentrierung“ (Gutenberg 2000, S. 47) ist, mit Hilfe derer die Indexikalität in Relation zur situativen Perspektive des Sprechers zu analysieren ist.

„Folglich spricht einiges dafür, im Anschluß an Ryan der fiktionsintern realen Welt (TAW oder *textual actual world*) einen ontologischen Sonderstatus einzuräumen und von einer absolut existierenden TAW und relativen Figurenwelten auszugehen.“ (Gutenberg 2000, S. 47)

Der von Gutenberg beschriebene und zu Beginn dieser Arbeit vorgestellte hypothetische Vorgang der temporären Ersetzung folgt dieser Indexikalisierung und ermöglicht so auf der einen Seite dem Darsteller die *integrierende Verkörperung* und auf der anderen Seite dem Zuschauer die Nachfolge in die fiktive Welt. Nimmt man mit Ryan die fiktionale Welt als *textual reference world* (vgl. Ryan 1991, S. 113) an, schreibt man dieser die Eigenschaft einer Referenzwelt im Rahmen der Fiktion zu, die es dann ermöglicht, dass die fiktiven Figuren, von dieser ausgehend, weitere fiktive Welten einführen. Diese wiederum hängen ab von den einzelnen „Figurenwelten“ (Gutenberg 2000, S. 52), die in Wissenswelten, Wünschenswelten, Pflichtenwelten und Absichtswelten (vgl. Gutenberg 2000, S. 51 und Ryan 1991, S. 113ff) unterteilt werden.²³⁴

„Während die *K-world* (Wissenswelt) eine individuelle Repräsentation der TAW durch eine Figur darstellt, handelt es sich bei der *W-* (Wunsch-) und der *O-world* (Pflichtenwelt) um hypothetische Idealmodelle der TAW, die ebenfalls mental von einer Figur etabliert werden.“ (Gutenberg 2000, S. 52)

²³³ Die Tatsache, dass Ryan die „Ebene der erzählerischen Vermittlung“ (Gutenberg 2000, S. 53) außer Acht lässt, spielt im Rahmen der vorliegenden Arbeit keine Rolle, da bei dramatischen Texten ohnehin in der Regel keine erzählerische Vermittlung vorzufinden ist.

²³⁴ Ryan nimmt damit eine Einteilung vor, die nicht der Searleschen Intentionalitätstheorie, die im Nachgang auf ihre Relevanz für den Vollzug von Sprechakten geprüft wird, entspricht. So unterscheidet Gutenberg in der Diskussion des Ryanschen Modells zwischen Wünschen und Intentionen, während Searle Intentionen als Zielgerichtetheit von Handlungen generell versteht und klar trennt zwischen Wünschen, Glauben und Absichten und nicht Gutenbergs graduelle Unterscheidung (vgl. Gutenberg 2000, S. 53) mittragen würde. Es wäre aber trotzdem denkbar, dass die verschiedenen psychischen Zustände, von denen Searle spricht, den von Ryan angenommenen unterschiedlichen Welten entstammen, ohne die daraus resultierende Argumentation zu teilen.

Die fiktionalen Welten, die sich die fiktiven Figuren ausdenken und gestalten, sind wiederum Teil von Phantasieuniversen, die „in sich komplette Welten und nicht Satelliten der TAW“ (Gutenberg 2000, S. 53) sind. Diese erschafft sich die fiktive Figur auf die gleiche Weise, wie der reale Mensch sich die Welt der fiktiven Figur erschafft. In diesem Zusammenhang weist Gutenberg auf die Problematik in Ryans Modell hin, das in besonderem Maß den Umgang des Schauspielers mit der fiktiven Welt im Rahmen der *integrierenden Verkörperung* dieser thematisiert. Der *actual world* als Referenzwelt eignet Vollständigkeit im Vergleich zu den möglichen Welten. Diese Relation überträgt Ryan auf das Verhältnis zwischen einer „umfassenden textuellen Referenzwelt“ (Gutenberg 2000, S. 54), in der absolut physisch existierende (fiktive) Realität zu verorten ist und die die Überprüfung des Wahrheitsgehaltes von Aussagen ermöglicht und einer selektiven *textual actual world* (vgl. Ryan 1991, S. vii). Auf der anderen Seite zielt Gutenbergs Kritik darauf, dass „es sich bei einer als textuell bezeichneten und auf das Erzähluniversum bezogenen Referenzwelt TRW anscheinend um ein fiktionsspezifisches Phänomen handelt, das mit der TAW gleichgesetzt und damit überflüssig wird“ (Gutenberg 2000, S. 54). Gutenberg gründet ihre Kritik darauf, dass ein Sprecher in der TAW Aussagen treffen kann, die in keiner Weise vor dem Hintergrund einer TRW verifiziert oder falsifiziert werden können. Das heißt, die TRW kann nicht für den Wahrheitsgehalt von in der TAW getroffenen Assertiven genutzt werden. Es muss darauf hingewiesen werden, dass die Notwendigkeit der Einführung einer solchen Referenzwelt überhaupt in der leserseitigen Rezeption der Leerstellen (vgl. Fischer-Lichte 1989, Bd. 3, S. 12 und Hiß 1993, S. 131)²³⁵ begründet wird.

Der Schauspieler hat die Aufgabe, die *textual actual world* so umfassend zu erstellen, dass er unabhängig auch Objekte und Sachverhalte einbindet, die „nirgendwo textuell lokalisierbar sind“ (Gutenberg 2000, S. 54). Insofern kann Gutenberg zwar Recht gegeben werden, dass in Bezug auf den Leser von Romanen diese Aussage über die Notwendigkeit der Implementierung einer fiktionalen Referenzwelt weniger zutrifft. Vor dem Hintergrund der schauspielerischen Arbeit der *integrierenden Verkörperung* allerdings muss genau die Form angenommen werden, in der der Darsteller im Verkörpern der Figur eine „unabhängig von individuellen Weltrepräsentationen existierende physische Realität“ (Gutenberg 2000, S. 55) erschafft, in der die Grundlage für die einleitenden, notwendigen und wesentlichen Bedingungen von Sprechakten verortet sind, die in den repräsentierten Ausschnitten der TAW nicht explizit zum Tragen kommen, die aber im Rahmen der vorgenannten Erfolgsbedingungen notwendig sind. Die Figuren der fiktiven Welt sind Teil der TRW. Dementsprechend muss der Darsteller sich bei der *integrierenden Verkörperung* mit der TRW auseinandersetzen. Vor diesem Hintergrund erscheint die von Ryan vorgeschlagene Unterscheidung sinnvoll und kann beibehalten werden.

Die vorbereitenden Bedingungen sind insofern von der physikalischen Ermöglichung von Zuständen, die möglich sind, wenn es mindestens eine mögliche Welt gibt, in der sie existieren, abhängig, als die Fähigkeiten von Sprecher und Hörer diese Bedingungen des illokutionären Aktes beeinflussen. Cornelissen fasst diese Bestimmung umfassender auf.

„Die wesentliche Bedingung, der auch eine realitätsferne Dramenwelt gehorchen muß, ist wohl weder die psychologische Stimmigkeit noch die Wahrscheinlichkeit der Situation, sondern die Forderung nach ‚Einheitlichkeit‘: es dürfen in der jeweiligen fiktionalen Welt des Schauspiels keine Vorgänge auftreten, die

²³⁵ Vgl. dazu auch Hauenherm (2002), S. 28, der auf diese charakterlichen Leerstellen in dramatischen Texten Bezug nimmt.

eben dieser Welt widersprechen bzw. in sie nicht integriert werden können; die Wahrheits-Werte der empirischen Lebenswelt sind damit bewußt außer Kraft gesetzt – lediglich die logischen Forderungen des ausgeschlossenen Widerspruchs bzw. genauer, nach Identität der Dramenwelt mit sich selbst, bleiben als notwendige, weil die Erkenntnis eines (fiktionalen) Gegenstandes allererst ermöglichende Bedingungen bestehen [...].“ (Cornelissen 1985, S. 19)²³⁶

Der illokutionslogische Umgang mit der möglichen Welt unterscheidet sich jedoch in der Komplexität der Informationsmenge erheblich von dem der Schauspieltheorie. Ersterer benötigt lediglich das Wissen um die illokutionären Punkte, die der Sprecher zu erreichen intendiert, die Arten des Zustandebringens, die Stärkegrade der propositionalen Akte und die psychologischen Zustände sowie deren Stärkegrade. Der Darsteller muss in der *integrierenden Verkörperungsarbeit* im Rahmen der Rollenvorbereitung und des Probenprozesses zusätzlich noch die von ihm zu spielende Figur, die anderen Figuren und die Orte sowie alle weiteren Koordinaten erarbeiten, um eine den Zugänglichkeitsrelationen entsprechende Welt zu erschaffen.

„Insofern jedoch i.a. ein Minimum an Übereinstimmung mit der wirklichen Welt angenommen werden kann, lassen sich die Dramendialoge ebenso betrachten und beurteilen wie Dialoge der Realität [...].“ (Cornelissen 1985, S. 100)

Vor dem Hintergrund der Hierarchisierung von Referenzwelt und möglichen Welten ist zwar auch nach Gutenbergs Erweiterung die Einbeziehung bestimmter literarischer Genres wie z.B. der Werke der Science Fiction nicht möglich. Davon unabhängig muss die anscheinende Radikalität des Harwegschen Ansatzes der voneinander unabhängigen Welten so verstanden werden, dass die in der fiktiven Welt vorkommenden fiktiven Zwillinge nicht eine Entsprechung der realweltlichen sind, aber dennoch im Rahmen der Ryanschen Zugänglichkeitsrelationen Eigenschaften besitzen, die Objekten in beiden Welten zugeschrieben werden. Insofern ist Harwegs Ansatz vereinbar mit dem des modalen Realismus und führt nicht zu einem „Prinzip der Beliebigkeit“ (Gutenberg 2000, S. 47), das die Unterscheidung zwischen möglichen und unmöglichen Welten gänzlich unterminieren würde.

Die Bestimmung der hier wiedergegebenen Faktoren Sprecher, Hörer, Zeit und Ort werden im Kontext des nachfolgenden Modells bereits auf der ersten Stufe im Rahmen der Figurencharakterisierung näher bestimmt. Die jeweiligen psychologischen Zustände werden zu gewissen Teilen durch die im Gefüge der Figurencharakterisierung entwickelten ersten Motiv- und Intentionsbestimmung mit beeinflusst. Die *integrierende Verkörperung* dieser liegt daher auch vor der Illokutionsrecherche und bestimmt diese daher maßgeblich.

²³⁶ Die wesentliche Bedingung, von der Cornelissen spricht, muss unterschieden werden von der wesentlichen Bedingung für den erfolgreichen Vollzug von Sprechakten.

4.5 Resümee

Abschließend muss also konstatiert werden, dass der Erklärungsansatz von Lüge oder Behauptungen zum Schein nicht ausreicht, um den Sprechhandlungen im dramatischen Dialog gerecht zu werden.²³⁷ Vielmehr muss eine außergewöhnliche situative Komponente angenommen werden, die die Fiktion als eine spezifische Form von Realität annehmen lässt und die scheinbare Behauptung in eine reale umwandelt, die allerdings nur in der TAW gilt.

„Für die Satzäußerung des Schauspielers ist zwar die Geltung der Behauptungsregeln suspendiert, so daß der Schauspieler mit der Satzäußerung keine Behauptungshandlung vollzieht; es ist aber richtig, sich zu denken, dass die Person, die der Schauspieler spielt, mit der Äußerung des Satzes eine Behauptungshandlung vollzieht. Es ist nicht nur richtig, zu behaupten, daß der Schauspieler etwas tut, was auch getan würde, wenn etwas behauptet würde, sondern es ist richtig (nicht zu behaupten, aber) in irgendeinem Sinn als wahr zu unterstellen, daß etwas behauptet wird.“ (Klemm 1984, S. 165)

Trotz dieser Schlussfolgerung geht Klemm davon aus, dass der Schauspieler eine vorgebliche Behauptungshandlung vollzieht, anstatt den Schluss zu ziehen, dass der Schauspieler gar nicht die Behauptungshandlung im Moment der Äußerung vollzieht, sondern in der *integrierenden Verkörperung* die Figur – Klemm spricht in diesem Zusammenhang von Person – die Handlung vollzieht. Um diese Figur jedoch zu einer Person in der fiktiven Welt zu machen, verkörpert der Schauspieler die Figur mit Hilfe der naturalistischen Schauspielmethoden und erreicht so, dass die fiktionale Figur in Form der fiktiven Person durch die *integrierende Verkörperung* des Schauspielers eine tatsächliche Behauptungshandlung vollzieht.

Daher muss klar getrennt werden zwischen der Absicht des Schauspielers und der *integrierend verkörperten* Absicht der Rollenfigur. Die Unterscheidung zwischen dramatischem Sprechakt und realem Sprechakt ist ebenso wie bei einer Täuschung äußerlich kaum zu unterscheiden. In Anlehnung an Gieses Beispiel *A ist nicht zu Hause* (vgl. Giese 1992, S. 2f) kann festgestellt werden, dass diese Feststellung im dramaturgischen wie im realen Dialog identisch vorkommt. Auch hat sie im dramatischen Dialog den gleichen dialoginternen Wirklichkeitsbezug. Denn die Rollenfigur kann ebenso wie die reale Figur A nicht zu Hause sein. So wäre die Äußerung im dramatischen Dialog ebenso eine Täuschung wie im realen Beispiel.

„Was der Schauspieler tut, wenn er mit der Äußerung des Satzes ‚p‘ vorgibt, dass ‚p‘ behauptend verwendet wird, wird durch Searles Theorie vom Äußern von Behauptungssätzen unter Geltung ‚horizontaler Konventionen‘, die die Geltung der Regeln für die Korrektheit der Behauptungshandlung suspendieren, nicht erklärt.“ (Klemm 1984, S. 166)

Ein großes Problem bei Rebouls Aussagen zum fiktionalen Diskurs ist, wie bei allen Auseinandersetzungen mit Fiktion, dass sie zwar einen Kontext *C* annimmt, aber nicht genauer

²³⁷ Falkenbergs Bemerkung darüber, was sei, „wenn nur ein Teil des Publikums auf A hereinfällt? Hat der dann gleichzeitig gelogen und nicht gelogen?“ (Falkenberg 1982, S. 110), ist vor dem Hintergrund der Harwegschen Ausführungen in diesem Kapitel zu vernachlässigen. In diesem Kapitel ist die Rede von einem ideellen Publikum, das diese Problematik nicht verursacht. Inwiefern überhaupt die Anwesenheit des Zuschauers als in der genuin fiktiven Welt intendierter, anwesender Hörer angenommen werden kann, wird nachfolgend eingehender problematisiert.

differenziert. Die sprecher- und hörerseitige Einstellung, *p* nicht zu glauben, ist der fiktionalen Transformation entgegengesetzt und auch von den Produzenten fiktionaler Werke in der Regel nicht intendiert. Wie sonst hätte Aristoteles eine Katharsis annehmen können, wenn der Zuschauer durch seinen Nicht-Glauben perlokutionäre Effekte dieser Art vereitelt hätte?²³⁸ Rebouls *C* ist aber nicht Teil der dramatischen Wirklichkeit, sondern Teil der realen Wirklichkeit. Ihre Spezifizierung des Kommunikationsvorgangs durch *C* ist damit folgenlos für die Bestimmung des Wahrheitsgehalts von *p*. Daher ist ihr Erklärungsansatz ebenfalls nicht ausreichend, denn solche Aussagen können nur getroffen werden im realweltlichen Rekurs über Fiktion. Wenn ein Sprecher in der Fiktion etwas sagt, dann ist es zwar fiktiv, aber nicht fiktional und somit auch nicht als fiktionaler Diskurs im Rahmen des schauspielseitigen Umgangs mit den dramatischen Sprechakten überhaupt klassifizierbar. Christensens Ausführungen verdeutlichen die Inkonsistenz der Searleschen Ausgangsposition, können allerdings ebenso wenig wie die Ergebnisse Rebouls neue Verständniskonzepte für den Vollzug fiktionaler Sprechakte vorlegen. Die von Courtney thematisierte kognitive Wirkung der dramatischen Metapher erscheint vor diesem Hintergrund ein Hinweis darauf zu sein, dass in der Tat nicht nur von einem lautlichen Vorgang des Vorgebens von Sprechakten die Rede ist.

Die kognitiven Veränderungen, die unter dem Aspekt der dramatischen Metapher als Konzept für eine Anwendung der Theorien der möglichen Welten mit dem Vollziehen der fiktiven Sprechakte in der genuin fiktiven Welt zusammenhängen, deuten auf die bereits durch die schauspieltheoretischen Ausführungen vermittelte Überlegung, dass mit dem schauspielerseitigen Vollzug dramatischer Sprechakte mehr als ein vorgebendes Vollziehen gemeint sein kann.

Bezüglich Harwegs Ausführungen ist festzustellen, dass sich während der Aufführung, sowohl in der ideellen Bühnen-Urform als auch in der Aktualisierung dieser durch reale Aufführungen, Zuschauer und Schauspieler in der nichtgenuin fiktiven Welt der dramatischen Handlung befinden. Da dies der Fall ist, kann erstens in dieser Welt nicht von fiktionalen Sprechakten gesprochen werden. Zweitens ist geklärt, dass dadurch diese Sprechakte reale Sprechakte in einer nichtgenuin fiktiven Welt sind und in dieser, zumindest unter dem Postulat der Naturalismus, den gleichen Glücksbedingungen gehorchen wie die nichtfiktiven. Das bedeutet, es muss im Rahmen der Aufführung dramatischer Texte nicht von den Konventionen ausgegangen werden, die Searle für fiktionale Sprechakte annimmt.²³⁹ Diese Überlegungen werden durch die Modelle der Theorien der

²³⁸ Wie der Schauspieler das Sichfiktivisieren und den Eintritt in die fiktive Welt erreicht, ist vor dem Hintergrund der Schauspieltheorie des Naturalismus erörtert worden. Wie und warum der Zuschauer sich fiktivisiert, ist eine eigenständige Frage, die umfassend vor dem Hintergrund aktueller Diskussion um die Narrativität (vgl. Gutenberg 2000, S. 71–92) in Bezug auf die Aufführung des dramatischen Textes analysiert werden muss und den Rahmen der vorliegenden Arbeit übersteigt. Das Augenmerk kann dabei auf die Gründe für die Wahl fiktiver Zwillinge gelenkt werden, da diese Similarität die Akzeptanz der Strukturen der fiktiven Welt erleichtert. Schumann (1982) führt in ihrer Aufarbeitung der Inszenierungshistorie von Hauptmanns *Die Weber* Beispiele an, die einen solchen perlokutionären Effekt nahe legen.

„Auf das Publikum übte die Inszenierung durch die Neue Freie Volksbühne eine gewaltige Wirkung aus [...]“ (Schumann 1982, S. 43)

Das verdeutlicht, dass es sich weniger um reines Vorgeben ohne Täuschung handeln kann. Denn wenn der Hörer weiß, dass ein illokutionärer bzw. ein perlokutionärer Akt nur vorgegeben ist, warum sollte dann ein perlokutionärer bzw. irgendein Effekt beim Hörer eintreten, geschweige denn ein solcher wie Schumann ihn als „Ergriffenheit und Begeisterung des Publikums war gewaltig“ (Schumann 1982, S. 45) beschreibt.

²³⁹ Die Theorie der fiktiven Zwillinge ist für die sprachanalytische Philosophie ein relevanter Aspekt, da diese durch Rekurs auf solche fiktiven Zwillinge der Fragestellung enthoben ist, fiktionale

möglichen Welten unterstützt, die die Zugänglichkeitsrelationen für den Bezug zwischen einer *actual* und einer *textual actual world* regeln. Dieser entscheidende Gedanke ist zwar auch in Searle/Vanderveken (1985) zu finden, allerdings nicht mit Bezug auf Searles frühere Aussagen zum logischen Status von fiktionalem Sprechakt. Insofern schließen die Theorien der möglichen Welten die argumentatorische Lücke und öffnen so einen adäquaten Verständnishorizont für die weitere Diskussion des schauspielerseitigen identifizierenden Umgangs mit der dramatischen Figur der genuin fiktiven Welt und dem daraus resultierenden Umgang mit den relevanten Sprechakten. Somit sind Searles Überlegungen auf der nichtfiktiven Ebene richtig, auf der ausschlaggebenden fiktiven Ebene greifen sie jedoch zu kurz. Die von Stanislawski postulierte Rekonstruktionsarbeit des Schauspielers ermöglicht diesem, die illokutionären Kräfte der Sprechakte aufrichtig zu vollziehen. Diese Beobachtungen weisen darauf hin, dass dem gelungenen Vollzug der Sprechakte in der fiktiven Welt eine besondere Form der Intentionalität zugrunde liegen muss. Unter Hinzunahme der Theorie der möglichen Welten, die in Searle/Vandervekens Ausführungen zur Illokutionslogik von 1985 zu finden ist, erschließt sich ein Erklärungshorizont, der rückwirkend die Richtigkeit seiner Annahme bedeutet.

„Mögliche Welten zeigen somit, daß Fiktion logisch und semantisch keine außergewöhnliche Erscheinung ist.“ (Gutenberg 2000, S. 69)

Die Theorie der möglichen Welten führt dazu, dass die propositionalen Gehalte in der genuin fiktiven Welt als einer möglichen Welt verortet werden können. Diese Verortung wiederum bedeutet, dass sprachliche Äußerungen, die ein Darsteller kraft der *integrierenden Verkörperung* der Figur in der genuin fiktiven Welt vollzieht, im Bezug auf die den jeweiligen propositionalen Gehalt betreffenden Glücksbedingungen, erfolgreich, konsistent, aufrichtig und nicht-defektiv vollzogen werden können. Die Anwendbarkeit der Wahrheitsbedingungen wird dabei einerseits durch die Zugänglichkeitsrelationen, andererseits durch die erfolgreiche Applikation der Schauspielmethodik für den Weltensprung der Darsteller geleistet. Letztere sorgt neben der *integrierenden Verkörperung* bzgl. der propositionalen Gehalte auch für diejenige der einleitenden Bedingungen. Die Modifikation des ursprünglichen Searleschen Verständnisses über den logischen Status von fiktionalem Diskurs ist somit erfolgreich abgeschlossen.

Es ist daher im nächsten Schritt zu klären, inwieweit Searles Intentionalitätstheorie anwendbar ist auf das sprachliche und physische Verhalten des Darstellers in der *integrierenden Verkörperung* der Figurenintentionen in der *TRW*. Bisherige Antworten zum schauspielerischen Umgang mit dramatischen Intentionen grenzen die Theateraufführung als Untersuchungsobjekt aus, wenden sich nicht dem „empirischen Bereich der Erfahrung oder des Erlebnisses“ (Pavis 1992, S. 98) zu, sondern entstammen einer „ideale[n], abstrakte[n] Theorie“ (Pavis 1992, S. 98). Pavis fordert im Rückgriff auf Vodičkas (1975)²⁴⁰ das in „Zeit-und-Raum-Setzen der Schauspieler und der Bühne“ (Pavis 1992, S. 98) als Erfassung der Konkretisation.²⁴¹

Sprechakte auf die Möglichkeit zu untersuchen, inwiefern sie „nicht lediglich als Wiedergabe fiktionaler Rede“ (Klemm 1984, S. 200) zu verstehen sind.

²⁴⁰ Vgl. dazu auch Vodička, F. (1976) Die Struktur der literarischen Entwicklung. Mit einer einleitenden Abhandlung von Jurij Strieder (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Texte und Abhandlungen 34). Fink, München.

²⁴¹ Der von Pavis verwendete Begriff der Konkretisation, der die Aufführung als „theatralische Umsetzung“ (Košny 1992, S. 115) des dramatischen Textes in allen ihren rezipierbaren Faktoren meint. Dem gegenüber steht der im Rahmen der vorliegenden Arbeit entwickelte Begriff der *Verkörperung*, der sich auf den schauspielerseitigen erfolgreichen Vollzug der dramatischen Sprechakte beschränkt.

„Die Bühnenaussage beschreiben heißt [...] verfolgen, wie die Inszenierung die Fiktion organisiert und konkretisiert, und zwar dank einer Reihe von Aussagen: dem Schauspieler in letzter Instanz, namentlich den paralinguistischen Elementen seiner Stimme, seines Tonfalls und überhaupt der ganzen Bühne, insofern sie die gegenwärtige Situation erläutert.“ (Pavis 1992, S. 98)

Ohne dem übergreifenden Analyseansatz, den Pavis anstrebt, nachzufolgen, kann aus dieser Herangehensweise abgeleitet werden, dass ein zentraler Aspekt des dramatischen Umgangs mit dramatischen Sprechakten in deren Realisierung zu suchen ist. Diese Realisierung wiederum ist nicht in der Textvorlage, sondern nur in der konkretisierenden Aufführungssituation der *integrierenden Verkörperung* auffindbar. Im Spannungsfeld zwischen Konkretisation und intentionaler *integrierender Verkörperung* der dramatischen Sprechakte ist demnach zu untersuchen, inwiefern dramatisches sprachliches Handeln als intentionales sprachliches Handeln durch den Schauspieler in der *integrierenden Verkörperung* der Figur nachweisbar ist.

5. Gerichtetheit und genuin fiktive Welt

In den vorhergehenden Kapiteln ist deutlich geworden, dass aufgrund der Unterscheidung zwischen fiktionalen Äußerungen im Sinne Searles und den Figurenäußerungen in der nichtgenuin fiktiven Bühnen-Urform eine andere Beschreibung der fiktionalen Sprechakte gefunden werden muss. Auf der letztgenannten Ebene ist Searles Äußerungsabsicht aufgrund der Harwegischen Argumentation als nicht mehr haltbar nachgewiesen worden. Da die Propositionen in der genuin fiktiven Welt einen dieser Welt immanenten wahren Charakter haben, muss die Untersuchung der Sprecherabsichten des Darstellers in der *integrierenden Verkörperung* der dramatischen Sprechakte in der nichtgenuin fiktiven Welt Klärung über diesen Wahrheitsanspruch geben. Es stellt sich also die Frage nach der Intentionalität²⁴² dramatischer Sprechakte in der nichtgenuin fiktiven Welt. Diese Frage kann nur im Rekurs auf die Intentionen, die der Schauspieler, der die Rollenfiguren und die Ersteren bei der *integrierenden Verkörperung* Letzterer hat, beantwortet werden. Dieses Kapitel verfolgt das Ziel, eine linguistische Theorie der Intentionalität abzubilden, vor deren Hintergrund die *integrierende Verkörperung* der dramatischen Intentionen näher betrachtet werden kann. Mit der Erörterung der Searleschen Grundannahmen und deren kritischer Diskussion geht eine Verknüpfung mit schauspieltheoretischen Anleitungen zur Intensionsübernahme einher. Dabei soll verdeutlicht werden, wie der Schauspieler die Intentionen der Rollenfigur zu den *seinen* macht, bzw. wie der Darsteller von der nicht-fiktiven Welt der fiktionalen Sprechakte in die fiktive Welt der Figurenintentionen springt und diese Intentionen durch sein Handeln im Searleschen Sinn realisiert.²⁴³

Die Theorie Intentionalität und im Besonderen die Theorie der intentionalen Wahrnehmung, auf deren Basis die *integrierende Verkörperung* der dramatischen Intentionen diskutiert werden soll, wird in ihren Grundannahmen in Bezug zum Konzept der schauspielerseitigen Intensionsübernahme aufgearbeitet und modifiziert. modifizierten Konzept der Searleschen intentionalen Wahrnehmung erfolgreich vollzogen ist. Zentraler Aspekt ist die Verdeutlichung der darstellerischen Intentionalisierung des Figurenhandelns. Gerade vor der Searleschen Diskussion des *Hintergrundes* wird dabei die Erarbeitung und Verquickung der schauspielerseitigen und figurenseitigen intentionalen Zustände und Wahrnehmungen zu betrachten sein. Dabei gilt es ebenfalls die Harwegischen Aussagen in Bezug zur Intentionalitätstheorie zu setzen, um von einem Zirkelschluss der Intentionalität abzurücken.

Der grundlegende Aspekt der Searleschen Intentionalitätstheorie ist die Verankerung seiner Sprachtheorie in einer Philosophie des Geistes. Die Veränderung seiner Aussagen in „Sprechakte“

²⁴² In seinen Aussagen zur Intentionalität unterscheidet Searle (1987) zwischen Absicht und Intention. Während der Begriff der Intention die verschiedenen geistigen Zustände beschreibt, sieht Searle den Begriff der Absicht als Teil einer dieser Zustände. Zillig (1994) widerspricht dieser Unterscheidung. „Eine ‚Überzeugung‘, daß das und das der Fall ist, oder eine ‚Befürchtung‘, daß etwas Schlimmes geschehen könnte, mögen Eigenschaften von geistigen Zuständen und Ereignissen sein [...]; ich sehe aber keine substantielle Verbindung zwischen der Tatsache, dass eine Überzeugung immer einen Inhalt haben muß, und den schlichten Worten *Absicht* und *Intention*.“ (Zillig 1994, S. 131) Es scheint, dass Zilligs Verweis auf die normalsprachliche Verwendung von Intention dem Searleschen Gedanken, dass unterschiedliche geistige Zustände unterschiedliche Formen von Intentionalität im Sinne von Gerichtetheit haben nicht gerecht wird. Da aber eine solche Begriffsdiskussion außerhalb der vorliegenden Arbeit liegt, soll im Weiteren die Searlesche Begriffsunterscheidung bevorzugt werden.

²⁴³ Alle relevanten Aspekte der Intentionalitätstheorie werden den schauspieltheoretischen Anleitungen aus Manderino (1985), Adler (1990), Strasberg (1988), Stanislawski (1992) und Tschechow (1985), (1989) gegenübergestellt.

(1983) über „Meaning, Communication and Representation“ (1986)²⁴⁴ bis hin zu „Intentionalität“ (1987) lässt eine progressive Zunahme an Erklärungsansätzen der psychologischen Zustände, einen „intentionalist turn“ (Christensen 1991, S. 37f), feststellen. Ziel dieses Vorgehens ist, Sprechakttheorie und repräsentationalen Charakter zusammenzuführen, ohne die grundlegenden Aussagen in Bezug auf die Sprechakte zu gefährden. Der repräsentationale Charakter der Sprechakte soll dabei eine Beschreibung erhalten, die, trotz der Beinhaltung von propositionalem Gehalt und propositionaler Wahrheit, nicht auf linguistische Ideen zurückgreift und sich gleichzeitig auf psychologische Zustände beziehen lässt. Sprechermeinen soll in diesem Zusammenhang als Intention, einen illokutionären Akt zu vollziehen, analysierbar werden und somit eine „propositional non-reductionist“ (Christensen 1991, S. 59) Auffassung von Repräsentation in einer nichtlinguistischen und daher nichtzirkulären Art erreicht werden.²⁴⁵ Vanderveken (1990) unterstützt Searles Ansatz mit dem Gedanken, dass illokutionäre Akte, bevor sie grundlegende Einheiten von Bedeutung sind, im Gebrauch der natürlichen Sprachen auch grundlegende Einheiten von „conceptual thought“ (Vanderveken 1990, S. 56) darstellen.²⁴⁶ Diese Überlegungen haben jedoch einige Kritiker auf den Plan gerufen. Denn dieser Ansatz beinhaltet parallel die „anti-linguistic“ (De Mulder 1993, S. 171) Annahme, dass intentionale Zustände logisch vor den Sprechakten anzusiedeln sind.²⁴⁷ De Mulder, der ebenso wie Christensen Searle den pragmatischen Ansätzen von Habermas und Apel gegenüberstellt, kritisiert diese Wendung gerade wegen ihrer psychologischen Ausrichtung. Denn während Searle in seinen ursprünglichen Ausführungen die Sprache als Teil einer allgemeinen Handlungstheorie ansieht, wird diese nach der Wende zu einem Teil der Philosophie des Geistes (vgl. Liedtke 1990, S. 196). Dieser Wechsel von *Searle I* zu *Searle II*²⁴⁸ ist ein Wechsel von der reinen Untersuchung kommunikativen Verhaltens hin zur Untersuchung bedeutungsvollen Verhaltens (vgl. Liedtke 1990, S. 195). Wenn Bedeutung mit Hilfe der Intention analysiert wird, muss dieser Begriff besonders eingehend untersucht werden. In

²⁴⁴ Searle, J. (1986): „Meaning, Communication and Representation“. In: Grandy, R. E./Warner, R. (Hrsg.): *Philosophical Grounds of Rationality – Intentions, Categories, Ends*, Clarendon, Oxford 1986. S. 209–226.

²⁴⁵ Vgl. dazu (Baumgartner/Klawitter (1990), die darauf verweisen, dass Searle keine direkte Stellung zur Christensenschen Kritik bezogen hat.

„I have very little interest in the traditional sceptical puzzles of classical epistemology. I believe that such puzzles as ‘How can we be sure that we are not brains in a vat, not dreaming, not having hallucinations, etc.’ are very peripheral to the central questions of philosophy. I think Descartes set us off on three hundred and fifty years of wasted energy attempting to answer the sceptical paradoxes [...]. Just as the paradoxes of Zeno are interesting without seriously challenging anybody’s conviction that we can talk across the room, so the sceptical puzzles of the Cartesian tradition are interesting, but they do not seriously challenge the existence of human knowledge.“ (Searle 2002, S. 15f)

²⁴⁶ Vgl. dazu auch Jaci de Sousa Melo, C. (2002): „Possible Directions of fit between Mind, Language and the World“ In: Vanderveken, D./Kubo, S. (Hrsg.): *Essays in speech act theory*. John Benjamins Publishing, Amsterdam, (2002). S. 109–118.

²⁴⁷ Sowohl Searle als auch Grice sehen linguistische Bedeutung in den vorlinguistischen mentalen Intentionen. Searle aber grenzt Grices Arbeit aus, da sie in seinen Augen verfehlt, neben der Sprechintention die Regeln und Konventionen zu betrachten. Darüber hinaus kritisiert Searle Grices Definition von *Meinen* im Sinne intendierter Effekte, da diese illokutionäre Akte und perlokutionäre Effekte vermengt und so u.a. dazu führe, Fiktion aufgrund der von ihr intendierten Effekte zu definieren. Es gab schon früher Versuche, Searle und Grice miteinander zu verbinden. Vgl. dazu auch Strawson (1964). Für ihn waren illokutionäre Akt-Typen Formen des kommunikativen oder institutionellen Handelns.

„Einige Gedanken von Grice hatte er [Searle] ohnehin schon in seine *Speech Acts* (1963) eingebaut; noch mehr steckt inzwischen in *Intentionality* (1983), freilich so, daß Searle am Wortlaut seiner wichtigsten Thesen auch weiterhin festhalten kann.“ (Ulkan 1992, S. XII)

²⁴⁸ Liedtke versucht durch diese Unterscheidung die unterschiedliche Ausrichtung der Searleschen Forschung zwischen Sprechakten und Intentionalität zu manifestieren (vgl. Liedtke 1990, S. 194).

dem Sinn ist die Searlesche Untersuchung der Intentionalität eine Erweiterung der Ausführungen in „Sprechakte“, weil sie die dort angenommenen Grundkategorien wie *Referenz* und *Bedeutung* weiter hinterfragen will. Darüber hinaus geht es Searle aber auch um eine Modifikation seiner ersten Aussagen und eine umfassende Reorientierung in seinem grundlegenden Ansatz.

„Clearly, if this is so, then the call for an explication must acquire an urgency which it could not possess if understood simply as motivated by a desire for greater comprehensiveness and completeness, for in this case it is motivated not just by a need felt to extend and deepen, but at least also by desire to rescue.“ (Christensen 1991, S. 2)

Searles Überlegungen, die sich auf das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit konzentrieren, folgen der grundsätzlichen Annahme, dass Sprache in Relation zur Wirklichkeit steht, weil Sprecher in der Ausführung sprachlicher Handlungen auf sie Bezug nehmen. Die nachfolgenden Ausführungen zu Searles Intentionalitätstheorie sollen daher zweierlei leisten. Die Darstellung dient einerseits der kritischen Betrachtung im Rückgriff auf die zuvor genannten Kritiker. Andererseits soll die Analyse der intentionalistischen Aussagen in Bezug zu den bisherigen Ergebnissen der *integrierenden Verkörperung* von Figurensprechakten gesetzt werden. Gerade vor dieser Fragestellung hat die zu erweiternde Relation zwischen sprachlicher Äußerung und der ihr zugrunde liegenden sprecherseitigen Bedürfnisstruktur, die einen der zentralen Aspekte der Glückensbedingungen betrifft, die Aufrichtigkeitsbedingung, einen hohen Stellenwert.

5.1 Das Konzept der Ausrichtung

Zentral und neu für Searles Ausführungen ist die Idee der *Ausrichtung* und dementsprechend die Überlegung, dass ein Sprechakt, als Repräsentation, auf Anpassung zielt. Diese Überlegungen sind auch bei Husserl zu finden.

„Husserl goes on to discuss the difference of descriptive and intentional contents. By ‘contents’ he means the object of an intentional state, its material, and its intentional essence [...]. This seems to be the part of the directedness of Intentionality Searle has in mind.“ (Baumgartner/Klawitter 1990, S. 222)

Diese Überlegung ist ein Fortschritt von der ursprünglichen Idee der unterschiedlichen Richtungen der Kausalbeziehungen zur Welt hin zu der Idee der unterschiedlichen Anpassungsrichtungen. Searle bezeichnet dies als das Verhältnis der propositionalen Bezüglichkeit auf die Welt. Der ursprüngliche kausale Erklärungsansatz wird nun erweitert um die Anpassung zwischen propositionalem Gehalt und Welt, also zwischen einer Proposition und ihrer Wahrheit. Die Anpassung ist in diesem Zusammenhang die Akteigenschaft, die ein propositionaler Gehalt annimmt, der in Relation zu einem existierenden wahren Zustand in der Welt steht. Damit wird die Anpassung zum zentralen Punkt in der Erstellung spezifischer repräsentativer Aspekte des illokutionären Witzes von repräsentativen Sprechakten. Darauf baut auch die von Searle postulierte sprecher- und hörerseitige Verantwortung, dass Wort und Welt bzw. Welt und Wort übereinstimmen sollten.

Dieser Argumentationszusammenhang gründet auf der teleologischen Begründungsform dieser Forderung. Da der Akt einen wahren propositionalen Gehalt haben soll, hat er auch ein

gewisses Ziel. Dieses Ziel ist, dass der propositionale Gehalt des Akts in Übereinstimmung zur Welt, und zwar auf die richtige Art und Weise, steht. Ein Sprechakt mit Wort-auf-Welt-Ausrichtung besitzt einen propositionalen Gehalt, der wahr wird. Dies geschieht entweder durch sprecher- oder durch hörerseitiges Handeln, das diesen durch den Vollzug des Aktes wahr macht. Dieser Zusammenhang lässt die Frage zu, ob dieses Handeln notwendig zur Charakterisierung der Ausrichtung gehört oder ob es sich dabei um eine zusätzliche, nicht in die Ausrichtung eingebettete Spezifikation handelt. Wenn die erste Alternative der Fall ist, hätte der Sprechakt, der eine solche Welt-auf-Wort-Ausrichtung besitzt, ein reicheres Eigenschaftspotential, das darin bestünde, einen propositionalen Gehalt zu haben, den Sprecher oder Hörer infolge des Aktes wahr machen würden. Die zweite Alternative hingegen besagt, dass der Besitz der Welt-auf-Wort-Ausrichtung zu nichts anderem führt als der Annahme einer Eigenschaft, dass der Sprechakt einen propositionalen Gehalt hat, der einfach wahr wird. In der Auseinandersetzung mit Sprechakten greift die erste Variante, denn auf linguistischer Ebene hat ein Sprecher keine Probleme damit zu sagen, dass eine Eigenschaft durch den Sprecher oder den Hörer wahr gemacht wird.

Gleichzeitig problematisiert Christensen jedoch den Versuch, dieses Konzept auf Wünsche anzuwenden, da es ihm im Fall der willentlichen psychischen Zustände problematisch erscheint. Die Anpassungsübereinstimmung und das Ziel diese herbeizuführen, sind die Grundpfeiler von Searles Theorie der Intentionalität. Die Sprecherintention ist dabei von zweifacher Bedeutung: auf der einen Seite im ursprünglichen Sinn, dass die Sprecherintention verantwortlich ist für die Korrelation von Akt und Welt; auf der anderen Seite im weiteren Sinn der Sprecherintention, einen illokutionären Akt vollziehen. Die Verknüpfung von Sprechakttheorie und der Intentionalität von Handlungen muss insofern bezüglich des vorgenannten Begründungszusammenhangs analog exemplifizierbar sein.

5.2 Intentionale Zustände und sprachliche Äußerungen

Bei Überzeugungen, Befürchtungen, Hoffnungen und Wünschen – also den intentionalen Formen geistiger Zustände – muss unterschieden werden zwischen „logischen Eigenschaften intentionaler Zustände und ihrem ontologischen Status“ (Searle 1987, S. 31). Als Überzeugung selbst z.B. ist ein propositionaler Gehalt in einem gewissen psychischen Modus zu verstehen, der eine Geist-auf-Welt-Verpflichtung festlegt, während der propositionale Gehalt eine Anzahl von Erfüllungsbedingungen bestimmt. Die Annahme eines propositionalen Gehaltes präsупponiert in diesem Zusammenhang, dass es sich dabei um „sprachlich abbildbare[] und sprachlich fixierbare[] mentale[] Gebilde“ (Zillig 1994, S. 132) handelt. Diese Form der Konkretisierung der propositionalen Gehalte von Sprecherintentionen ist nicht unumstritten.

„Aus der Tatsache, daß man Sätze wie (5), mit dem propositionalen Kern *Ich erlebe einmal die Karnevalstage in Venedig*, formulieren kann, folgt nicht, daß es einen Bewusstseinszustand gibt, der die Struktur dieser Proposition aufweist.“ (Zillig 1994, S. 137)²⁴⁹

²⁴⁹ Der Beispielsatz, auf den Zillig hier verweist, lautet: „(5) Ich hatte schon immer den Wunsch, einmal den Karneval in Venedig zu erleben, und jetzt waren wir endlich da.“ (Zillig 1994, S. 133)

Vielmehr geht Zillig davon aus, dass die geistigen Zustände sich „wie unscharf aquarellierte Bilder [] zu Federzeichnungen verhalten“ (Zillig 1994, S. 137). Zilligs Beispiel allerdings, in dem der Sprecher in der Formulierung seines Wunsches auf einen Sachverhalt Bezug nimmt, von dem er eine so genaue Vorstellung haben muss, dass diese in ihm den Wunsch auslöst, den in der Vorstellung enthaltenen Sachverhalt zu erleben, widerspricht seiner Metapher. Eine unklare und vage Vorstellung von einem Sachverhalt, wie dem Karneval in Venedig, kann nicht als ausreichende Grundlage für die Formulierung eines Wunsches angesehen werden, dessen propositionaler Gehalt durch diese Vorstellung bestimmt wird, um eine intentionale Handlung zu motivieren. Auf der anderen Seite ist die Annahme, dass die Vorstellung, die Teil des propositionalen Gehaltes ist, und der erlebte wirkliche Sachverhalt nichtidentisch sind, kein Indiz für die Mangelhaftigkeit der Searleschen Überlegung. Ist die individuelle Vorstellung, die der Sprecher vom Karneval in Venedig hat, ausreichend und klar genug, um in ihm den Wunsch auszulösen, diesen Karneval zu sehen, muss sie ein klar umrissener propositionaler Gehalt sein. Inwiefern diese Vorstellung im Nachhinein mit der Wirklichkeit übereinstimmt, hat keinen Einfluss auf die sprecherseitige Motivation zur Intentionserfüllung, sondern lediglich auf die Brechung einer individuellen Erwartungshaltung. Insofern ist die Formulierung der Vagheit als einer Dimension, die bei der Bestimmung eines intentionalen Handlungsbegriffs zu berücksichtigen ist, nicht den „tatsächlichen Realisierungen“ (Zillig 1994, S. 137) gegenüberzustellen. Die Vorstellung als Teil des propositionalen Gehaltes ist vielmehr als eine klare Realisierungsform anzusehen, die mit der Wirklichkeit übereinstimmen oder nicht übereinstimmen kann. Ausschlaggebend ist demnach der Grad der Übereinstimmung und weniger die Vagheit der Vorstellung. Insofern kann die Searlesche Definition des Existenzmodus von intentionalen Zuständen, wie z.B. einer Überzeugung, als auf der einen Seite in kausaler Beziehung stehend zu neurophysiologischen und auch anderen Zuständen und auf der anderen Seite in der Neurophysiologie des Hirns realisiert aufrechterhalten werden.

Aus dem Repräsentationscharakter intentionaler Zustände können deren logische Eigenschaften abgeleitet werden. Der intentionale Zustand setzt sich also aus der Art der Erfüllungsbedingungen, den Aspekten unter denen die Bedingungen von intentionalem Gehalt repräsentiert werden, und dem psychischen Modus (S) des jeweiligen Zustands zusammen. Stanislawski leitet den Darsteller an, den propositionalen Gehalt der im dramatischen Verlauf der Inszenierung verlangten psychischen Zustände – von Stanislawski als *Gefühl* bezeichnet – in der *integrierenden Verkörperung* in der genuin fiktiven Welt zu kreieren, um ihn in genau der Spezifik zu erleben und zu empfinden, die Zillig problematisiert.

„Mit dem Begriff Gefühl wird in den Theatern viel Unheil angerichtet. Eine wichtige Voraussetzung ist das Streben nach Echtheit des Gefühls. Wie prüft Stanislawski Echtheit? Danach, ob es mit der vorausgesetzten Situation und der gespielten Figur übereinstimmt, ob die innere Handlung, die Gemütsbewegung innerhalb dieser Situation möglich und wahrscheinlich ist.“ (Rellstab 1992, S. 16)

Einen besonderen ontologischen Status hingegen kann man einem intentionalen Gegenstand nicht zuordnen, denn er ist ein Gegenstand wie jeder andere auch.²⁵⁰ In der umgekehrten Abhängigkeit dieser beiden Größen bedeutet das, dass es sowohl „bei Sprechakten als auch bei

²⁵⁰ Die Präsentation des intentionalen Gegenstandes geschieht immer unter irgendeinem Aspekt. Das Objekt der Präsentation ist jedoch immer der Gegenstand selbst und nicht nur derjenige Aspekt, unter dem die Präsentation geschieht (vgl. Searle 1987, S. 75)

intentionalen Zuständen [...] keine Erfüllung des jeweiligen Aktes geben“ (Searle 1987, S. 34) kann, die der Existenz eines durch sie bezeichneten Gegenstandes abgehen. Also, ohne Gegenstand keine Erfüllung des propositionalen oder repräsentativen Gehalts. Wenn der Repräsentationsgehalt nicht erfüllt wird, dann hat der intentionale Zustand keinen intentionalen Gegenstand. Zwischen dem Gehalt einer Überzeugung und dem Gegenstand einer Überzeugung muss dabei unterschieden werden.

Searle nimmt an, dass intentionale Zustände fundamentaler sind als Sprechakte, da die Intention als „the soul of speech act“ (Albuquerque 1995, S. 190) bezeichnet werden kann. Geistige Zustände und Ereignisse stehen in Beziehung zu Gegenständen und Sachverhalten. Zustände mit Inhalt sind dabei zu unterscheiden von anderen Geisteszuständen, die zwar eine Ursache aber keinen Inhalt haben. Intentionalität ist also zu unterscheiden von Bewusstsein.²⁵¹ Dieses Verständnis von Intention ist abzugrenzen von der allgemeinen Verwendung der Formulierung *eine Absicht*²⁵² zu *haben*. Während Intentionalität die generelle Gerichtetheit von Geisteszuständen erfasst, ist der Begriff der Absicht eine mögliche Realisierungsform dieser Gerichtetheit, die neben Überzeugung, Hoffnung, Befürchtung, Wunsch und vielen anderen Formen (vgl. Searle 1987, S. 18) steht und denen Intentionalität als intrinsische Eigenschaft zugeschrieben werden kann.²⁵³

„Intentionalität ist diejenige Eigenschaft vieler geistiger Zustände und Ereignisse, durch die sie auf Gegenstände oder Sachverhalte in der Welt gerichtet sind oder von ihnen handeln.“ (Searle 1987, S. 15)

Um zu wissen, was ein intentionaler Zustand mit einer Anpassungsrichtung ist, muss der Sprecher die Erfüllungsbedingungen, die Aspekte und Bedingungen der Repräsentation durch den intentionalen Gehalt und den psychischen Modus des fraglichen Zustands kennen. Harnisch strebt nach Aufklärung darüber, wie das Wissen von Aspekten das Wissen der Erfüllungsbedingungen determiniert, und zwar nicht nur für die Wahrnehmung und Handlung, sondern auch für Aspekte im Generellen.

„How do aspects-of-water-thoughts determine water-conditions-of-satisfaction.“ (Harnish 1990, S. 188)

²⁵¹ Unterscheidungen wie diese sind es, die die Kritiker auf den Plan rufen.

„He apparently thinks introspection shows that we have such beliefs. However, if you ask people about such cases you get quite a variety of responses.“ (Harnish 1990, S. 187)

Harnisch verfolgt diesen Kritikpunkt nicht weiter. Es ist jedoch anzunehmen, dass er mit dem Verweis auf den introspektiven Charakter der Searleschen Annahme auf die Spekulativität dieser aufmerksam machen will. Hier hilft die Schauspieltheorie, die zwischen Handlungen unterscheidet, die der Darsteller vor dem Hintergrund einer komplexen Intentionenverkörperung erarbeitet, und den Wahrnehmungen muskulärer, sensorischer und emotionaler Eindrücke, die ebenfalls integrierend verkörpert werden können.

²⁵² Swinden (1999) kommt zu dem Schluss, dass Intentionen sich in spezifischen Aktionen oder in Konzeptionen von Aktionen darstellen, die in enger Beziehung zu ihnen stehen. Absichten sind sehr viel weniger spezifisch. Eine Figur kann eine Absicht haben, ohne ein bestimmtes Ziel vor Augen zu haben, aber eine Intention ist bewusst und von ihrer Natur her auf ein Ende ausgerichtet. Intentionen sind somit „private states“ (Swinden 1999, S. 81), wohingegen das Ausdrücken von Intentionen offen zugänglich und untersuchbar ist. Ferner wird die Analyse erschwert, da sowohl Pläne also auch Ziele in der Form von Intentionen ausgedrückt werden können (vgl. Swinden 1999, S. 80).

²⁵³ „Intentionalität-mit-einem-t ist die Eigenschaft des Geistes (Hirns), durch die er (es) andere Dinge zu repräsentieren vermag; Intentionalität-mit-einem-s ist die Eigenschaft gewisser Sätze, Feststellungen usw. gewisse logische Tests für Extensionalität zu erfüllen.“ (Searle 1987, S. 42) Jedes kann dabei extendiert werden, um den Funktionsbereich des anderen zu inkludieren.

Darüber hinaus stellt er in seinen Ausführungen in Frage, wie das Wissen des Modus das Wissen der Anpassungsrichtung determiniert. Searle gibt keine dezidierten Ausführungen von Modus und Anpassungsrichtung und bietet stattdessen eine Liste, die die beiden in einer Paarung gegenüberstellt. Intentionale Zustände sind Repräsentationen, auf die sprechakttheoretisches Vokabular insofern angewendet werden kann als auch diese einen propositionalen Gehalt (p), den Repräsentationsgehalt²⁵⁴ (r) und eine illokutionäre Rolle (F), den psychischen Modus (S), besitzen.²⁵⁵

<p>„speech acts consist in</p> <p>propositional content (p) and illocutionary force (F) which presents the propos. Cont. (F (p))</p> <p>(Baumgartner/Klawitter 1990, S. 213)</p>	<p>Intentional states consist in</p> <p>representative content (r) and psychological mode (S) which presents the repr. Cont. (S (r)).“</p>
--	--

Das führt zu folgender Analogie bei assertiven Sprechakten und intentionalen Zuständen mit einer Anpassungsrichtung:

<p>„assertive speech acts (true or false statements etc) match the world or not“</p>	<p>word (F)→ (F):→ changed faulty</p>	<p>to world (p) d.o.f unchanged unfaulty</p>	<p>beliefs (S): (true or false) unchangeable</p>	<p>→ mind (S) d.o.f (S (r)) unchanged</p>	<p>→ to world (r)</p>
--	---	--	--	---	-----------------------

(Baumgartner/Klawitter 1990, S. 213)

Die Art, in der intentionale Zustände repräsentieren, ist dieselbe, wie Sprechakte repräsentieren. Sowohl Sprechakte als auch intentionale Zustände haben Anpassungsrichtungen. Mit dem Vollzug eines Sprechaktes, der einen gewissen propositionalen Gehalt hat, drückt ein Sprecher einen intentionalen Zustand mit demselben propositionalen Gehalt aus. Für jeden Sprechakt, der eine Anpassungsrichtung hat, wird der Sprechakt erfüllt, wenn und nur wenn der ausgedrückte psychische Zustand erfüllt wird und die Erfüllungsbedingung des Sprechaktes und des ausgedrückten psychischen Zustands identisch sind. Bemerkenswert ist laut Harnish, dass Searles Theorie weder voraussagt noch erklärt, warum diese Verknüpfung existiert.²⁵⁶ Bei Searles Analyse der unaufrichtigen Sprechakte verspricht der Sprecher, A zu tun, drückt aber die Intention aus, „that the utterance will make responsible for intending to do A“ (Harnish 1990, S. 187f). Diese beiden Fälle haben jedoch unterschiedliche Erfüllungsbedingungen. Daher zieht Harnish eine Analyse von unaufrichtigen Sprechakten als Akte, die vollzogen werden, ohne die ausgedrückte Einstellung zu haben, vor. Die Komplexität der sprachlichen Täuschung, die in den vorhergehenden Kapiteln verdeutlicht wurde, lässt den Schluss zu, dass dieses Beispiel von Bach/Harnish (1979) weniger geeignet ist, um die

²⁵⁴ Searles Verständnis von Repräsentation im Rahmen seiner Sprechakttheorie und der Ausführungen zur Intentionalität „soll durch die Analogie zu den Sprechakten völlig erschöpft sein: Der Sinn von ‚repräsentieren‘, in dem eine Überzeugung ihre Erfüllungsbedingungen repräsentiert, ist derselbe Sinn, in dem eine Feststellung ihre Erfüllungsbedingungen repräsentiert. [...] Für mich ist eine Repräsentation durch ihren Gehalt und ihren Modus definiert, nicht durch ihre formale Struktur“ (Searle 1987, S. 28f).

²⁵⁵ Die Frage, ob und wenn ja warum Searle bei dieser Gegenüberstellung die Kraft (F) ausgelassen hat, wird im Rahmen der nachfolgenden Ausführungen geklärt.

²⁵⁶ Harnish hat bereits zuvor alle kommunikativen Akte in Form propositionaler Einstellungen analysiert und in diesem Rahmen wird Searles Analogie zu einem Theorem. Vgl. dazu auch Bach/Harnish (1979).

Intentionalität von Zuständen und Sprechakten zu analysieren. Das Searlesche Beispiel erscheint jedoch weitaus geeigneter. So wie der Sprechakt den Befehl, das Zimmer zu verlassen, als „Befehlen (Zimmer verlassen)“ ausdrückt, kann der intentionale Zustand, dass ein Sprecher die Hoffnung hat, dass ein Hörer das Zimmer verlasse, als „Hoffen (Zimmer verlassen)“ wiedergegeben werden.²⁵⁷ Dieses Beispiel verdeutlicht gleichfalls, dass die Ausrichtungen von Wort und Welt beider für den erfolgreichen Vollzug ausschlaggebend sind. Ist die Beziehung zwischen Wort und Welt nicht geglückt, müssen die Überzeugungen geändert werden, um die Situation richtigzustellen. Die enge Verbindung von Sprechakten und geistigen Zuständen zeigt sich darüber hinaus auch dadurch, dass der Sprecher beim Vollziehen eines Illokutionsaktes mit einem Propositionsgehalt einen intentionalen Zustand mit Letzterem verbindet, den Searle als „die Aufrichtigkeitsbedingung des betreffenden Sprechakttyps“ (Searle 1987, S. 25) bezeichnet. Neben dieser Glückensbedingung lassen sich auch die weiteren für Sprechakte geltenden Konditionen auf die intentionalen Zustände übertragen.

Da die hier hergestellte Analogie allerdings auf den Repräsentationseigenschaften von Sprechakten und damit auf ihrem intentionalen Charakter basiert, würde diese Art der Verbindung zu einem Zirkelschluss führen, wenn die Intentionalität der beiden Formen identisch wäre. Intentionalität von Geisteszuständen, das impliziert die Benennung, hat allerdings einen Zustandscharakter, während der Intentionalität des Sprachlichen ein Handlungscharakter zugeordnet werden kann. Letzterer verortet den Sprechakt als notwendig an Physikalischer gebunden, während intentionale Zustände diese Bedingung nicht erfüllen müssen. Sie sind „an sich intentional“ (Searle 1987, S. 47). Im Gegensatz zur intrinsischen Intentionalität ist die abgeleitete Form der Intentionalität sprachlicher Äußerungen durch eine ihr eigene zweifache Intentionalitätsebene bedingt. Zum ausgedrückten intentionalen Zustand kommt die Absicht, mit der die Äußerung gemacht wird und die der Versprachlichung die Intentionalität verleiht, indem die Erfüllungsbedingungen, die zum ausgedrückten intentionalen Zustand gehören, auf die Äußerung mit Hilfe des Geistes übertragen werden.

„Indem ich absichtlich etwas mit gewissen Erfüllungsbedingungen äußere (die von der für diese Sprechakte angegebenen wesentlichen Bedingung angegeben werden), mache ich die Äußerung zu etwas Intentionalem und bringe mithin notwendig den entsprechenden psychischen Zustand zum Ausdruck.“ (Searle 1987, S. 48)

Searle will die Wahrnehmungserlebnisse in der Folge in die zuvor formulierten Aussagen zur Intentionalitätstheorie einpassen. Er wendet sich dazu – wie viele andere Philosophen vor ihm – visuellen Beispielen der Wahrnehmung zu, um die daraus gewonnenen Ergebnisse anschließend als allgemein gültig auszudifferenzieren.

257

R	(p)
SA: Ich befehle Ihnen, das Zimmer zu verlassen.	
Befehlen (Zimmer verlassen)	
Z	(r)
IZ: Ich hoffe, dass Sie das Zimmer verlassen. (IZ= intentionaler Zustand)	
Hoffen (Zimmer verlassen) (vgl. Searle 1987, S. 22)	

5.3 Intentionales Wahrnehmen in der genuin fiktiven Welt

Es geht Searle um die begriffliche Fassung des Sehens, die sich aus den Bestandteilen der Wahrheitsbedingungen des visuellen Vorgangs *X sieht Y* erklärt. Die visuelle Wahrnehmung, die sich selbst auf den Gegenstand richtet, ermöglicht dabei ein visuelles Erlebnis, das von dem Gegenstand handelt.

„Es ist aber – um etwas Erwähntes zu wiederholen – ein Kategorienfehler anzunehmen, daß – wenn ich einen gelben Kombi sehe – das visuelle Erlebnis selbst auch gelb und kombiförmig ist. Wenn ich glaube, daß es regnet, dann habe ich auch keine buchstäblich nasse Überzeugung; und genauso wenig habe ich ein buchstäblich gelbes visuelles Erlebnis, wenn ich etwas Gelbes sehe.“ (Searle 1987, S. 66)

Bezogen auf schauspielerische Arbeit bedeutet das, dass der Darsteller auf der Bühne einen eckigen Esstisch²⁵⁸ sieht und dabei das visuelle Erlebnis hat, das Teil der Wahrnehmung ist und von dem eckigen Tisch handelt. „Wenn ich meine Augen schließe, verschwindet das visuelle Erlebnis“ (Searle 1987, S. 60), während der Tisch auf der Bühne nicht verschwindet. Außerdem hat das visuelle Erlebnis des Schauspielers nicht die Eigenschaften des Gegenstandes, den er sieht. Nur weil der Tisch eckig ist, so Searle, ist es das visuelle Erlebnis nicht, denn diese Eigenschaft ist der Wahrnehmung zugänglich, „aber das visuelle Erlebnis ist nicht selbst ein visueller Gegenstand“ (Searle 1987, S. 60), sonst würde es zu einer zweifachen Wahrnehmung kommen – der des Tisches und der des visuellen Erlebnisses.

Ganz im Gegenteil dazu kann es aber zu einem visuellen Erlebnis ohne Wahrnehmung kommen. Der traditionellen Beschreibung eines solchen Phänomens als Halluzination steht die schauspielerische Praxis gegenüber, bei der der Darsteller umgeben ist von solchen imaginierten visuellen Erlebnissen ohne dazugehörige Wahrnehmungen. Denn während der Aufführung, also in der genuin fiktiven Welt, nimmt der Schauspieler nicht mehr den eckigen Esstisch als Requisit aus dem Theaterfundus wahr, sondern den eckigen Esstisch, der zur Einrichtung des Krauseschen Bauernhauses gehört (vgl. Hauptmann 2003 S.4, Bühnenskizze). Der Unterschied zwischen der umgangssprachlich bezeichneten Halluzination und dem Vorgang, den der Schauspieler anstrebt, ist der einer absichtsvollen Handlung: Das vom Schauspieler erlebte visuelle Erlebnis wird intentional durch seinen Umgang mit ihm und der dazugehörigen teil-imaginierten Wahrnehmung. Von teil-imaginiert muss insofern gesprochen werden, als der Tisch als physische Wahrnehmung vorhanden ist, ihm aber zusätzliche imaginierte Attribute beigeordnet werden. Dabei muss unterschieden werden zwischen dem schauspielerischen Prozess des Erinnerns von Gegenständen, der in seiner Prozesshaftigkeit dem der realen Welt gleicht und der Zuordnung von Eigenschaften und Erfüllungsbedingungen zu real existierenden Gegenständen und Sachverhalten. Die Harwegsche Umdeutung der fiktiven Zwillinge erreicht der Darsteller in diesem Kontext mit Hilfe der „Verwandlung durch Phantasie“ (Rellstab 1992, S. 31). Die Unterteilung zwischen passiver und aktiver Phantasie ist die zwischen Nicht-Handeln und der durch individuelles Handeln initiierten Aktivierung des imaginierten Sachverhaltes oder Gegenstandes.

²⁵⁸ Vgl. dazu Hauptmann (2003), S. 4 (Bühnenskizze).

„Unter schauspielerischer Phantasie verstehen wir die schöpferische Fähigkeit des Schauspielers, sich Bilder von Handlungen und Vorgängen auszudenken, sich einfallen zu lassen, Vorgänge aus- und weiterzuspinnen, aus eigenen Quellen schöpfend die Erfindungen des Dichters in eigenen Bildern zu verwirklichen und mit Eigenem zu ergänzen.“ (Rellstab 1992, S. 28)

Einzig der propositionale Gehalt des visuellen Erlebnisses, das durch den eckigen Tisch verursacht wird, verändert sich durch die Imagination des Darstellers. Um diese Unterscheidung überhaupt so vorschlagen zu können, muss aber die Intentionalität des visuellen Erlebnisses aufgezeigt werden.

„Das visuelle Erlebnis *handelt* genauso sehr *von* Gegenständen und Sachverhalten in der Welt (oder ist genauso sehr *auf* sie *gerichtet*), wie dies bei den paradigmatischen intentionalen Zuständen der Fall ist, die wir im vorherigen Kapitel erörtert haben, also beispielsweise Überzeugung, Furcht und Wunsch.“ (Searle 1987, S. 61)

Die Begründung für diese Annahme findet Searle in den Erfüllungsbedingungen des visuellen Erlebnisses. Das visuelle Erlebnis ist derart, dass es von einem Gegenstand handelt, über den oder über dessen Eigenschaften Irrtümer seitens des Wahrnehmenden bestehen können. Darüber hinaus ergeben sich die Erfüllungsbedingungen des visuellen Erlebnisses aus dem Wissen des Wahrnehmenden darüber, was der Fall sein muss, damit dieses Erlebnis wahr ist. Es handelt sich also um ein geistiges Phänomen, das an sich intentional und dessen Gehalt des Erlebnisses immer einer ganzen Proposition äquivalent ist.

„Visuelles Erleben handelt niemals bloß *von* einem Gegenstand, vielmehr muß immer erlebt werden, *daß* das-und-das der Fall ist. Wenn mein visuelles Erlebnis von einem Kombi handelt, dann muß es beispielsweise immer zum Gehalt dieses Erlebnisses gehören, dass sich vor mir ein Kombi befindet.“ (Searle 1987, S. 63)

Der Gehalt bezieht sich nicht bloß auf den Gegenstand, sondern auf einen Sachverhalt, und ordnet der visuellen Wahrnehmung somit eine Geist-auf-Welt-Ausrichtung aus. Hierin liegt auch der Unterschied von Wunsch und Absicht, da fehlerhafte Aussagen über die Welt immer auf Seiten des visuellen Erlebnisses und nicht auf Seiten der Welt liegen.

„Falls die Erfüllungsbedingungen tatsächlich nicht erfüllt sind, wie im Falle der Halluzination, der Sinnestäuschung usw., dann liegt das am visuellen Erlebnis und nicht an der Welt. Und in solchen Fällen sagen wir dann, daß ‚unsere Sinne uns trügen‘ [...].“ (Searle 1987, S. 65)

Searle spricht in diesem Zusammenhang von einer Sinnestäuschung. Aber sind die Objekte und Sachverhalte, die der Schauspieler sieht, nämlich die Requisiten und die anderen Personen, dann in diesem Sinne eine Sinnestäuschung, sogar eine bewusste Selbsttäuschung mit Täuschungsabsicht? Aufgrund der vorausgegangenen Aussagen zur Täuschung ergibt sich, dass es Selbsttäuschungen in diesem Sinn nicht geben kann. Denn wenn eine Täuschung darauf beruht, dass der Täuschende weiß, dass nicht p , er aber gleichzeitig behauptet, dass p , dann ist eine Selbsttäuschung nicht möglich. Diese würde beinhalten, dass der Täuschende gleichzeitig glauben müsste, dass p und dass nicht p , um die Täuschung erfolgreich zu vollziehen. Auf der anderen Seite ist gerade Searles Wahl der Halluzination eine interessante Umschreibung eines solchen Wahrnehmungsphänomens, da diese Halluzinationen so starke Wahrnehmungen beinhalten, dass sie Reaktionen, Emotionen und Verhaltensänderungen

auslösen können, und somit der schauspielmethodischen Umschreibung der affektiven und emotionalen Gedächtnisses. Ein visuelles Erlebnis ist ein bewusstes geistiges Ereignis, das sich von einem intentionalen Zustand, dessen Repräsentation einer Intentionalität in ihrer Realisierung unabhängig vom Bewusstseinsgrad ist, unterscheidet. Ein visuelles Erlebnis hat außerdem eine Ontologie, die Letzterer nicht hat, weil er nicht im Allgemeinen ein bewusstes geistiges Ereignis sein muss. Vielmehr handelt das Erlebnis direkt von dem Gegenstand, denn es „repräsentiert“ den Gegenstand nicht bloß, sondern liefert einen direkten Zugang zu ihm“ (Searle 1987, S. 69). Wahrnehmungserlebnisse unterscheiden sich also insofern durch ihre zusätzliche ontologische Klassifikation und ihren Zugang, der sie eher als „Präsentationen“ (Searle 1987, S. 69) und somit als eine Teilklasse der Repräsentationen beschreibbar macht.

Außerdem gilt, dass die Intentionalität des Sehens typischerweise in visuellen Erlebnissen realisiert wird. Die Erfüllungsbedingungen dieses Erlebnisses bedingen gleichzeitig dessen Verursachung. Der intentionale Gehalt wiederum fordert für seine Erfüllung, dass sich vor dem Darsteller – in der *integrierenden Verkörperung* der Figur *Alfred Loth* – ein eckiger Esstisch befindet. Zusätzlich postuliert er auch, dass der Umstand, dass sich der eckige Esstisch dort befindet, die Ursache für das visuelle Erlebnis ist. Intentionale Zustände sind nicht mit diesen Forderungen verbunden und ihr Gehalt wird somit selbstbezüglich (vgl. Searle 1987, S. 72).

„Wahrnehmung ist eine intentionale und kausale Transaktion zwischen Geist und Welt.“ (Searle 1987, S. 73)

An dieser Stelle soll die von Searle angebotene Zusammenfassung um die Kategorie der *integrierenden Verkörperung*, wie sie im schauspielerischen Arbeiten nach Stanislawski vermittelt wird, erweitert und den anderen Arten der Intentionalität gegenübergestellt werden.

	Sehen	Glauben	Wünschen	Erinnern	Verkörpertes Sehen
Natur der intentionalen Komponente	Visuelles Erlebnis	Überzeugung	Wunsch	Erinnerung	Teil-imaginiertes Visuelles Erlebnis
Präsentation oder Repräsentation	Präsentation	Repräsentation	Repräsentation	Repräsentation	Präsentation
Kausal selbstbezüglich	Ja	Nein	Nein	Ja	Ja
Ausrichtung	Geist-auf-Welt	Geist-auf-Welt	Welt-auf-Geist	Geist-auf-Welt	Geist-auf-Welt
Verursachungsrichtung, wie vom intentionalen Gehalt festgelegt	Welt-auf-Geist	Keine	keine	Welt-auf-Geist	Welt-auf-Geist

Abb. 7: Modifizierte Gegenüberstellung der intentionalen Wahrnehmung nach Searle (vgl. Searle 1987, S. 77)

Ebenso wie die Verben *sehen* und *erinnern* beinhaltet das *ver-wirklichen* die Existenz eines intentionalen Gehaltes. Der Grund, warum *integrierendes Verkörpern* in dieser Tabelle die intentionale Komponente hat, ist in der Aussage der naturalistischen Schauspielmethodik zur Imagination kraft Phantasie zu finden.

„Man kann mit Hilfe der Phantasie innerlich für sich die Welt der Sachen umwandeln.“ (Rellstab 1992, S. 31)²⁵⁹

Der direkte Zugang, den das visuelle Erlebnis ermöglicht, ist auch hier gegeben, denn der Schauspieler sieht in genau dem Sinne, wie Searle seinen gelben Kombi sieht, den eckigen Esstisch der Familie Krause in deren Ess- und Empfangszimmer. Dieser bewirkt das visuelle Erlebnis wohlgerne nicht als Tisch der nichtfiktiven Theaterwelt in Form des Requisites, sondern vielmehr als Teil der genuin fiktiven Welt, in der der Darsteller im *integrierenden Verkörpern* der Figur existiert. Die kausale Selbstbezüglichkeit verdeutlicht in diesem Zusammenhang überhaupt erst die Grundlage für die Annahme einer solchen Form von *integrierender Verkörperung*. Wenn „visuelle Erlebnisse desselben Typs verschiedene Erfüllungsbedingungen und folglich verschiedene intentionale Gehalte haben können“ (Searle 1987, S. 74), dann ist es ohne weiteres möglich, dass der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* der Figur in der genuin fiktiven Welt ein anderes visuelles Erlebnis von einem fiktiven Zwilling des Gegenstandes (eckiger Esstisch im Haus der Familie Krause) hat, als von dessen nichtfiktivem Zwilling in der nichtfiktiven Welt (Requisit), dessen Erfüllungsbedingungen dementsprechend unterschiedlich sind.

„Dieselbe Phänomenologie; verschiedene Gehalte; und folglich verschiedene Erfüllungsbedingungen.“ (Searle 1987, S. 74)

Die Ausrichtung und die Verursachung sind auch hier nicht voneinander unabhängig. Es könnte der Einwand erhoben werden, dass das schauspielerische *integrierende Verkörpern* auf erinnerten Sachverhalten beruht, die intentional hervorgerufen werden, um das visuelle Erlebnis zu repräsentieren. Da sich aber im Haus der Familie Krause ebender Tisch befindet, den der Darsteller als Figur wahrnimmt, geht auch von ihm das visuelle Erlebnis aus und nicht von einer Erinnerung an den Tisch. Das heißt, hier passt er nur dann zur Welt, wenn der andere, wahrgenommene Sachverhalt das Zusammenpassen von Geist und Welt bewirkt. Analog können auch die intentionalen Vorgänge des Erinnerns, des Wünschens und des Glaubens mit Hilfe der *integrierenden Verkörperung* in die genuin fiktive Welt einfließen. Nicht nur für Searles Argumentation, sondern auch für den hier vertretenen Sonderfall muss die Klärung der Verwendung des Begriffes *bewirken* bzw. *verursachen* geleistet werden, um auf der einen Seite die von Searle angesprochene Frage nach der notwendigen Objektivität der Beobachtung zu gewährleisten. Andererseits verlangt die *integrierende Verkörperung* sogar eine besondere Beobachtung der Kausalbeziehung, weil sie für den nichtgenuin fiktiven Zuschauer des Geschehens ebenso wie für die anderen Figuren, die auf den Gegenstand des jeweiligen visuellen Erlebnisses zum gleichen oder zu einem anderen Zeitpunkt ebenfalls referieren, relevant ist, um zu sehen ob das visuelle Erlebnis wirklich erfüllt ist. Die zweite Frage nach der Objektivität wird gegen Ende des aktuellen Kapitels beantwortet, während die Diskussion der intentionalen Verursachung in größerem Umfang im Anschluss an dieses Kapitel geleistet wird.

²⁵⁹ Stanislawskis ursprüngliches Bestreben nach dem künstlerischen *Als ob*, das in den modernen naturalistischen Schauspielschulen – Lee Strasberg Theatre Institute London, The Method Institute London, Stella Adler Conservatory L.A. – so nicht mehr gelehrt wird, schult Phantasie als Einfälle, die Einfluss auf die Wahrheit des Empfindens (vgl. Stanislawski 2002a, S. 72) haben.

5.3.1 *Erfüllungsbedingungen für visuelle Erlebnisse*

Für die schauspielerische visuelle Wahrnehmung, von der im vorhergehenden Kapitel die Rede ist, ist die Begriffsbeherrschung ebenso sehr eine Voraussetzung des visuellen Erlebnisses wie für die visuelle Wahrnehmung generell. Diese sprachliche Fähigkeit verankert das Erlebnis in Fähigkeiten und Hintergrundwissen und setzt die Intentionalität der Wahrnehmung in Bezug zu weiteren Formen der Intentionalität und insbesondere zur Sprache als Repräsentationssystem. Die Einflussnahme von *Netzwerk* und *Hintergrund* (vgl. Baumgartner/Klawitter 1990, S. 223) nicht-repräsentationaler geistiger Fähigkeiten bewirken eine Veränderung der Erfüllungsbedingungen von visuellen Erlebnissen, die genauer betrachtet werden muss. Eine im Rahmen dieser Arbeit wichtige Form dieses Zusammenspiels ist der Fall, bei dem das Netzwerk der Überzeugungen und der Hintergrund tatsächlich den Gehalt des visuellen Erlebnisses erheblich beeinflussen.

„Wenn man glaubt, ein ganzes Haus zu sehen, dann sieht die Vorderseite des Hauses tatsächlich anders aus, als wenn man glaubt, die Kinoattrappe eines Hauses zu sehen – obwohl die optischen Reize in beiden Fällen identisch sein mögen. Und dieser Unterschied in der tatsächlichen Beschaffenheit der beiden visuellen Erlebnisse spiegelt sich in den unterschiedlichen Erfüllungsbedingungen wider. Wenn ich ein ganzes Haus anschau, dann gehört es zum Gehalt meines visuellen Erlebnisses, daß ich *erwarte*, daß das restliche Haus da ist, wenn ich beispielsweise in dieses Haus hinein- oder um es herumgehe.“ (Searle 1987, S. 80)

Searle stellt fest, dass es sich zwar um identische optische Reize handelt, diese aber, basierend auf dem unterschiedlichen Glauben, zu unterschiedlichen Wahrnehmungen führen. Seine Beschreibung ist identisch mit dem schauspielerischen Zugang zur Gegenstandswahrnehmung. Es handelt sich im theatralischen Rahmen lediglich um den umgekehrten Weg: der Wahrnehmende glaubt von einer Attrappe, dass sie der wahre Gegenstand sei, und beeinflusst so sein visuelles Erlebnis, weil es von seinen Überzeugungen abhängig ist und der Wahrnehmende, besonders der Schauspieler, diese gerichtet beeinflussen kann. Searles Argumentation basiert auf der Ausgangslage, dass der Betrachter, wenn er das Haus anschaut, ein visuelles Erlebnis hat, zu dessen Gehalt es gehört, dass er erwartet, dass das Haus da ist. Daraus schließt er, dass der „Charakter des visuellen Erlebnisses und seine Erfüllungsbedingungen vom Inhalt der Überzeugungen beeinflusst“ (Searle 1987, S. 80) werden. Wahrgenommen werden grundsätzlich nur attribuierte Aspekte von Gegenständen, die Anhaltspunkte dafür sind, welcher Art die nicht wahrgenommenen Aspekte des Gegenstandes sein können.²⁶⁰ So äußert auch Searles Betrachter, er sehe ein Haus, anstatt die Wahrnehmung konkret als das Sehen einer Hausfassade auszudrücken. Beide Äußerungen gehen nicht über den Gehalt des visuellen Erlebnisses hinaus. Für die erste Äußerung gilt die Erfüllungsbedingung, dass dort ein Haus zu stehen habe.

„Ich *schließe* nicht von der Hausfassade darauf, daß da ein Haus steht; ich sehe einfach ein Haus.“ (Searle 1987, S. 80)

²⁶⁰ Diese Argumentation ist überraschend nah an Husserls Beispiel, in dem ausgesagt wird, dass der Betrachter eines Tisches diesen niemals in seiner ganzen Gestalt sehen kann. Das jeweils Wahrgenommene jedoch verweist auf das Nichtwahrgenommene. (vgl. Husserl, E. (1966): *Die Selbstgebung in der Wahrnehmung*“. In: Fleischer, M. (Hrsg.): *Husserliana*, Bd. 9, Nijhoff, Den Haag (1966). Baumgartner/Klawitter (1990) weisen mehrere Bezugspunkte nach, an denen Searles Aussagen nah an phänomenologischen Untersuchungen von Brentano und Husserl liegen.

Die Untrennbarkeit des Gehalts des visuellen Erlebnisses von den Überzeugungen, die man über dieses Erlebnis hat, führt dazu, dass das Haus „tatsächlich anders [aussieht], wenn wir andersartige Überzeugungen über es haben“ (Searle 1987, S. 80). Die Intentionalität der Überzeugung kann sich also über die des visuellen Erlebnisses hinwegsetzen. Baumgartner/Klawitter sprechen sogar davon, dass „the representation ‚overrides‘ the visual experience“ (Baumgartner/Klawitter 1990, S. 217). Wenn diese Annahmen Searles richtig sind, dann ist es für einen Schauspieler – für jeden Menschen eigentlich und für den Schauspieler aufgrund seiner speziellen Ausbildung besonders – ohne weiteres möglich, ein Haus zu sehen, wo nur eine Attrappe steht, solange die Intentionalität seiner Überzeugung beinhaltet, dass dort ein Haus steht, und der Darsteller diese im Rahmen der *integrierenden Verkörperung* urbar macht.²⁶¹ Diese Schlussfolgerung führt zu einer Erweiterung der Modelle, die Searle für seine Variante des „naiven‘ (direkten Common-sense-) Realismus“ (Searle 1987, S. 83) darstellt.²⁶²

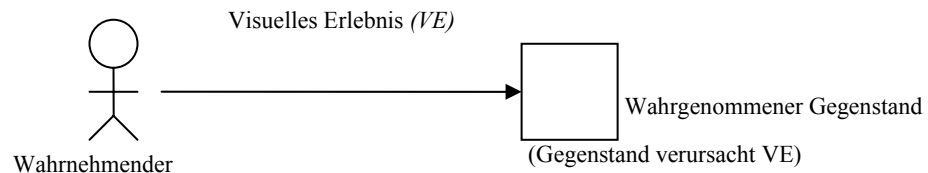


Abbildung 1

²⁶¹ Searle nimmt noch einen zweiten Fall an, in dem der Gehalt der Überzeugung und der Gehalt des visuellen Erlebnisses im direkten Widerspruch zueinander stehen, und einen dritten Fall, in dem die visuellen Erlebnisse unterschiedlich, die Erfüllungsbedingungen jedoch identisch sind (Searle 1987, S. 80ff).

²⁶² Searles hier wiedergegebene Modelle stehen im Widerspruch zu philosophischen Konkurrenzmodellen, wie denen der Repräsentationstheorie und des Phänomenalismus. Da seine weiteren Aussagen dazu für die vorliegende Arbeit nicht relevant sind, ist das nachstehende Zitat zur Vervollständigung seiner im Rahmen dieser Arbeit relevanten Aussagen ausreichend.

„Ich möchte dafürhalten, daß die traditionellen Sinnesdaten-Theoretiker damit recht hatten, daß wir (visuelle und andere) Erlebnisse haben, daß sie aber den Ort der Wahrnehmungsintentionalität falsch bestimmt haben, indem sie Erlebnisse als Wahrnehmungsgegenstände aufgefasst haben. Die naiven Realisten hatten damit recht, daß sie materielle Gegenstände und Ereignisse als die typischen Wahrnehmungsgegenstände anerkannt haben; aber viele von ihnen haben nicht erkannt, daß der materielle Gegenstand nur deshalb der Gegenstand der visuellen Wahrnehmung sein kann, weil die Wahrnehmung einen intentionalen Gehalt hat und das visuelle Erlebnis das Vehikel des intentionalen Gehalts ist.“ (Searle 1987, S. 87)

Searles Darstellung der Halluzination ist im Rahmen dieser Argumentation ungewöhnlich, denn auch das halluzinatorische visuelle Erlebnis hat einen Sachverhalt, der gesehen wird, nur ist es kein realer Gegenstand. Also ist ein intentionaler Gegenstand anzunehmen, denn auch hier geht ja von irgendwoher eine Verursachung aus – nur nicht von einem Gegenstand in der wirklichen Welt. Das geht auch aus dem Kausalzusammenhang hervor, den Searle postuliert.

„Mein Wissen, dass das Auto mein visuelles Erlebnis verursacht hat, rührt daher, dass ich weiß, daß ich das Auto sehe – und nicht umgekehrt.“ (Searle 1987, S. 102)



Abbildung 2

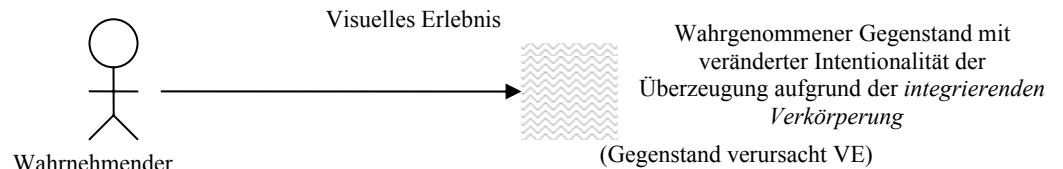


Abbildung 3

Abb. 8: Modifizierte Gegenüberstellung der visuellen Wahrnehmungsformen

Während *Abbildung 1* alle zur Wahrnehmung gehörenden Bestandteile aufzeigt und *Abbildung 2* die halluzinatorische Wahrnehmung im Searleschen Verständnis wiedergibt, bildet die dritte Abbildung die schauspielerisch veränderte Wahrnehmung ab. Dabei kann sowohl der Fall auftreten, dass der wahrgenommene Gegenstand wie bei der Halluzination nicht vorhanden ist, als auch der Fall, dass der wahrgenommene Gegenstand durch die intentionale Veränderung der Überzeugung ein anderes visuelles Erlebnis verursacht als der reale, nichtfiktive Gegenstand, oder einfach eine andere Attribuierung dessen. Diese Erweiterung des Searleschen Modells ist allerdings nur dann zulässig, wenn sie die von ihm erstellten Wahrheitsbedingungen erfüllt, die er wie folgt für einen Satz mit einem propositionalen Gehalt des Sehens formuliert. Für den Satz „X sieht, daß vor X ein gelber Kombi ist“ (Searle 1987, S. 87) lauten die Searleschen Bedingungen:

- „1. X hat ein visuelles Erlebnis, das
 - (a) gewisse Erfüllungsbedingungen
 - und (b) gewisse phänomenale Eigenschaften hat.
2. Die Erfüllungsbedingungen sind: daß vor X ein gelber Kombi ist und daß das visuelle Erlebnis dadurch bewirkt wird, daß vor X ein gelber Kombi ist.
3. Die phänomenalen Eigenschaften sind derart, daß sie die in (2) beschriebenen Erfüllungsbedingungen festlegen. Das heißt, das Erlebnis legt diese Erfüllungsbedingungen fest.
4. Die Form der Kausalbeziehung in den Erfüllungsbedingungen ist stetige und regelmäßige intentionale Verursachung.[...]
5. Die Erfüllungsbedingungen sind tatsächlich erfüllt. Das heißt, da ist tatsächlich ein Kombi, der (auf die in (4) beschriebene Weise) das (in (3) beschriebene) visuelle Erlebnis mit dem (in (2) beschriebenen) intentionalen Gehalt verursacht.“ (Searle 1987, S. 87f)

Diese Bedingungen erfüllt auch der Satz Der Schauspieler sieht, dass vor dem Schauspieler ein eckiger Esstisch aus dem Theaterfundus steht ebenso wie der Satz Loth sieht vor sich den Esstisch der Familie Krause. Searles Umgang mit dem zuvor von ihm erwähnten Abhängigkeitsverhältnis von

intentionalem Gehalt des visuellen Erlebnisses und intentionalem Gehalt der Überzeugungen kommt in diesen Bedingungen allerdings nicht zum Tragen. Daher ist der Satz mit dem folgenden propositionalen Gehalt des Sehens *Der Schauspieler als Rollenfigur sieht vor dem Schauspieler in der identifizierenden Verkörperung der Rollenfigur den eckigen Esstisch der Familie Krause mit den Wahrheitsbedingungen vereinbar*. Es scheint, als habe Searle die eingangs getroffene Feststellung, dass die Intentionalität visueller Wahrnehmung nicht nur sprachlich ausgerichtet, sondern auch vom jeweiligen Hintergrund beeinflusst ist, nicht in seine Formulierung der Bedingungen einfließen lassen. Gerade dieser Hintergrund, so hat Searle am Beispiel des visuellen Erlebnisses des Hauses dargelegt, beeinflusst den Gehalt der Überzeugung, der wiederum den Gehalt des visuellen Erlebnisses beeinflusst. Searles Wahrheitsbedingungen sind also zu stark, um für alle Fälle von visuellen Erlebnissen zu gelten. Es fehlt eine Wahrheitsbedingung für das visuelle Erlebnis, die den Einfluss des intentionalen Gehalts berücksichtigt. Diese könnte wie folgt lauten:

1.1 Das visuelle Erlebnis wird in seinem intentionalen Gehalt vom intentionalen Gehalt der dazugehörigen Überzeugung bestimmt.

Diese Formulierung hebt die Wahrheitsbedingungen aus der Philosophie des Geistes zurück in die linguistische Argumentationskette. Diese Problematik wird u.a auch von anderer Seite angesprochen (vgl. Christensen 1991 und Harnisch 1990) und scheint ein grundlegendes Problem der Searleschen Intentionalitätstheorie zu sein. Die vorgeschlagene Lösung bietet zumindest für den in dieser Arbeit relevanten Argumentationszusammenhang eine adäquate Lösung des Problems, ohne eine grundsätzliche Infragestellung der Intentionalitätstheorie zu implizieren.

5.3.2 *Die Beantwortung der Frage nach der Verallgemeinerung*

Ein weiterer Unterschied ist zwischen Searles Beispiel des gelben Kombis und dem neuen Beispiel des eckigen Esstisches unbeachtet geblieben: die Problematik der Partikularität. Die Possessivpronomen und deren Bezug zu den Gehalten der visuellen Objekte müssen mit Hilfe einer Intentionalitätstheorie auch geklärt werden können. Searle bemüht dafür die Parameter, die die Erfüllungsbedingungen des intentionalen Zustands beeinflussen. Wie in einem Netzwerk stehen die intentionalen Inhalte in Beziehung zu den anderen intentionalen Inhalten und zu nicht-repräsentationalen Fähigkeiten, und so haben sie relativ zueinander Erfüllungsbedingungen. Hinzu kommt die Beeinflussung durch den Hintergrund des Wahrnehmenden. Searles Annahme der intentionalen Verursachung besagt, dass die Kausalbeziehung ein Teil des intentionalen Gehalts ist. Das heißt, ein Sprecher hat den Gegenstand als solchen identifiziert, vor dem Hintergrund und im Netzwerk, dass es zu den Erfüllungsbedingungen des Zustands gehört, dass er von genau diesem Gegenstand verursacht sein muss. Darüber hinaus sind Netzwerk und Hintergrund obligatorisch personengebunden; kein anderer Mensch kann diese spezifischen persönlichen Verbindungen und Hintergründe haben.

Die Lösung der Partikularitätsproblematik ergibt sich durch den Nachweis, dass „Hintergrund und Netzwerk in den intentionalen Gehalt hineinreichen und festlegen, daß die kausalen Erfüllungsbedingungen partikulär und nicht allgemein sind“ (Searle 1987, S. 93). Denn die Erlebnisse

von zwei eigenständigen Personen können zwar qualitativ identisch sein, haben aber grundsätzlich verschiedene Gehalte und Erfüllungsbedingungen.²⁶³

5.4 Absicht und Handlung

Mit Hilfe der Analyse der visuellen Wahrnehmung und der Bestimmung der intentionalen Zustände hat Searle ein Analysevokabular entwickelt, das im Folgenden auf intentionale Handlungen angewendet werden soll. Im Rahmen dieser Arbeit wird mit der Nachverfolgung dieser Übertragung zu erreichen versucht, dass die Intentionalität sprachlicher Handlungen auf die Figuren der genuin fiktiven Welt im Rahmen der *integrierenden Verkörperung* ihrer Intentionen angewendet werden kann, ohne das Regelwerk sprachlichen Handelns an irgendeiner Stelle zu suspendieren. Searle strebt keine reduktive Analyse an, sondern eine, die die intentionalen Phänomene im Zirkel intentionaler Begriffe analysiert.

„Wie meine Überzeugung genau dann erfüllt ist, wenn der vom Überzeugungsgehalt repräsentierte Sachverhalt tatsächlich besteht und mein Wunsch genau dann erfüllt ist, wenn der vom Gehalt des Wunsches repräsentierte Sachverhalt zustande kommt, genauso ist meine Absicht gerade dann erfüllt, wenn die vom Absichtsinhalt repräsentierte *Handlung* tatsächlich ausgeführt wird.“ (Searle 1987, S. 108)

Searle geht davon aus, dass die Erfüllungsbedingung einer Absicht durch eine absichtliche Handlung ausgefüllt wird. Alles, was die Erfüllung einer Absicht, zu verstehen als einer von mehreren möglichen intentionalen Zuständen, sein kann, kann eine absichtliche Handlung sein.²⁶⁴ Die enge Verbindung von Erfüllungsbedingungen und intentionalem Zustand, die nur für die Kombination aus Absicht und Handlung gilt, ist dadurch bestimmt, dass Handlung die Bezeichnung für die Erfüllungsbedingungen von Absichten ist. Die Absicht, eine Handlung zu vollziehen, ist genau dann erfüllt, wenn die Handlung vollzogen ist. Dieses besondere Verhältnis bringt auch Asymmetrien im Vergleich zu den anderen intentionalen Zuständen mit sich. Einerseits kann es keine Handlungen ohne Absichten geben, andererseits bestehen viele Tatbestände, deren Existenz nicht gewünscht oder geglaubt wird. Hinzu kommt die Möglichkeit, dass ein im Gehalt einer Absicht repräsentiertes Ereignis eintritt und trotzdem die Absicht nicht erfüllt.²⁶⁵

²⁶³ Darüber hinaus sind bei Searle allerdings auch Fälle aufgeführt, „in denen man einen Gegenstand zu erkennen lernt, ohne daß die Fähigkeit, die man erwirbt, vom Gegenstand verursacht wird“ (Searle 1987, S. 98).

²⁶⁴ Searles Beispiele zur *Absicht* sind durchweg juristische Fälle von *Absicht*. Aufgrund der Verknüpfung mit einem Tötungsdelikt müsste allerdings die Unterscheidung zwischen *mit Tötungsabsicht* oder *ohne Tötungsabsicht* mitbeachtet werden.

²⁶⁵ Bei Searle gibt es unabsichtliche Handlungen auch nur dann, wenn es gleichzeitig ein absichtliches Pendant gibt (vgl. Swinden 1999, S. 103).

5.4.1 *Vorausgehende Absichten*

Die Lösung des von Searle formulierten Widerspruchs liegt in der Unterscheidung von zwei trennbaren Formen von Absichten. Einerseits bestehen Hauptabsichten, „die vor der Handlung gebildet werden“ (Searle 1987, S. 113) und viel bewusster sind als die andererseits anzunehmenden Unterabsichten, die keine solchen vorausgehenden Absichten sind.

„This is to distinguish between (1) cases where the agent has the intention to perform the action prior to the performance of the action itself (prior intention), e.g. somebody knows what he is about to do because he already has the deliberate, conscious intention to perform it; and (2) cases, where an intention was in action without being a prior, conscious intention, cases in which one just performs things or just acts.“ (Baumgartner/Klawitter 1990, S. 218)

Diese Letzteren (2) fallen mit der Handlung zusammen und erscheinen somit als spontaner. Darüber hinaus ist zu beachten, dass eine Handlung, die durch eine vorausgehende Absicht initiiert wird, eine Mehrzahl von ihr untergeordneten Unterhandlungen hat, die zur Erfüllung der eigentlichen Handlung in direktem „um-zu“-Bezug stehen. Searle kehrt die Sicht des Abhängigkeitsverhältnisses in seiner Beschreibung um²⁶⁶, indem er sie als „dadurch, daß-Beziehung“ (Searle 1987, S. 165) formuliert.

„Der Test, der zeigt, daß sie zum Gehalt der Handlungsabsicht gehören, ist: ‚Was gilt als Erfolg bzw. Scheitern?‘, das heißt, welches sind die Erfüllungsbedingungen des intentionalen Gehalts.“ (Searle 1987, S. 130)

Diese Frage nach den Erfüllungsbedingungen, die verlangen, „that the Intentional states themselves stand in certain causal relations to the rest of their c.o.s.“ (Baumgartner/Klawitter 1990, S. 218), und das damit einhergehende Testverfahren sind besonders für die Grundlagen schauspielerischen Verkörperns relevant.

„Auch im wirklichen Leben machen wir uns keine Gedanken darüber, und doch sind unsere Handlungen dort logisch und folgerichtig. Woher kommt das? Dort sind all unsere Handlungen notwendig und wir tun aus motorischer Gewohnheit alles, was zu ihrer Durchführung erforderlich ist, und fühlen schon unbewusst alles, was wir dazu tun müssen.“ (Stanislawski 2002b, S. 165)

Also ist der erste Schritt zum Wiedererlangen der Natürlichkeit auf der Bühne, das Verhalten und die Logik auf Folgerichtigkeit zu prüfen. Es zeigt sich im Weiteren bei Searle, dass zwar nicht alle Handlungen prinzipiell eine vorausgehende Absicht aufweisen, im Umkehrschluss aber absichtliche Handlungen ohne Handlungsabsichten nicht denkbar sind (vgl. Searle 1987, S. 115). Ferner gilt für beide Formen von Handlungsabsichten, dass sie ebenso kausal selbstbezüglich sind, wie zuvor für Wahrnehmungserlebnisse festgestellt wurde. Das ist bedingt durch die analoge Forderung seitens der Erfüllungsbedingungen nach einer Kausalbeziehung zwischen den intentionalen Zuständen und den übrigen Erfüllungsbedingungen. Wenn also die Kausalverbindung zwischen Absicht und Handlung zerstört wird, dann handelt es sich nicht mehr das Ausführen einer Absicht. In

²⁶⁶ Die Frage nach der Zugehörigkeit zur intentionalen Kette, also das Mittel zur Intentionsrekonstruktion wird dabei von der Schauspieltheorie wie von Searle (vgl. Searle 1987, S. 130ff) gleichermaßen angewandt.

dieser Form wird die Absicht von *S* missachtet, wenn er *H* befiehlt, den Raum zu verlassen, und dieser antwortet, er werde den Raum ohnehin verlassen, allerdings nicht auf *S*'s Befehl hin, sondern weil er den Raum ohnehin verlassen wollte. *H* missachtet den Befehl dann zwar nicht, er befolgt ihn aber auch nicht. Hier ist die Searlesche Missinterpretation schauspielerischen Arbeitens, die er in seinen Aussagen zum fiktionalen Diskurs dargelegt hat, sehr auffällig. In der Folge seines Verständnisses von Theater würde er anführen, dass der Darsteller, der *H* spielt, ebenso ohnehin den Raum verlassen würde, weil entweder das Skript oder die Regieanweisung der Inszenierung es von ihm verlangt.²⁶⁷

Aufgrund der *integrierenden Verkörperung* handelt aber gerade der Schauspieler nicht als er selbst, sondern eben in der *Verkörperung* der Figur. Die Frage muss daher in diesem Zusammenhang lauten, an wen überhaupt ein Befehl als dramatischer Sprechakt gerichtet ist. Die Trennung von fiktiver und realer Welt und die *integrierende Verkörperung* deuten darauf hin, dass nicht das Handeln des Darstellers *H* Teil der Erfüllungsbedingungen sein kann, sondern nur das Handeln der Person *Loth* (vgl. Hauptmann 2003), die von *H* dargestellt wird. Diese wiederum ist nicht Teil der theaterweltlichen Regieanweisungen. Insofern, als der Darsteller *H* für die Dauer der Aufführung die Person *Loth* aufgrund der *integrierenden Verkörperung* ist, führt er dessen intentionales Handeln aus.²⁶⁸ Die daraus folgende Handlung erfüllt dementsprechend die sprechakttheoretischen Erfüllungsbedingungen. Durch den Weltensprung *lebt* der Darsteller als Figur sowohl das Erlebnis als auch die physische Bewegung, die beide nicht unabhängig voneinander sind, und er erfüllt somit die Intentionalität des Weggehens, oder in Searles Beispiel, die des Armhebens (vgl. Searle 1982, S. 211). Es ist bei der Schauspielerei nicht der Fall, dass der Darsteller das Erlebnis hat, sein Arm sich aber nicht hebt. Es geht also nicht darum, dass der Darsteller ein Erlebnis mit einer Intentionalität hat, deren Gehalt nicht erfüllt würde. Der umgekehrte Fall, dass der Arm sich hebt, der Darsteller aber das Erlebnis nicht hat, würde bedeuten, dass dieser den Arm nicht gehoben hat, sondern dass der Arm nach oben ging. Auch diese Interpretation für schauspielerisches Arbeiten scheidet aufgrund der obigen Interpretation aus.

Insofern hat der Darsteller, ebenso wie beim schauspielerischen visuellen Erlebnis im vorhergehenden Kapitel nachgewiesen, auch ein „Erlebnis des Handelns“ (Searle 1987, S. 119). Es unterscheidet sich, genau wie in der wirklichen Welt, in der Ausrichtung und der Richtung der Verursachung, wobei die intentionale Komponente die Welt-auf-Geist-Ausrichtung ist. Das Erlebnis des Handelns verursacht das Ereignis. Die Erfüllung des intentionalen Gehalts, also das Heben des Arms, verursacht das Erlebnis des Handelns, dass sich der Arm hebt. Und insofern ist, trotz der unterschiedlichen Ausrichtung, das Erlebnis des Handelns eine Präsentation seiner Erfüllungsbedingungen.²⁶⁹ Der intentionale Gehalt der Handlungsabsicht und das Erlebnis des Handelns sind identisch.

„Warum brauchen wir dann beide Begriffe? Weil das Erlebnis des Handelns ein bewusstes Erlebnis mit einem intentionalen Gehalt ist, und weil die Handlungsabsicht bloß die intentionale Komponente ist, gleichgültig, ob sie in einem

²⁶⁷ Vgl. dazu auch Swinden (1999).

²⁶⁸ Inwiefern die Befehle der Inszenierung und des Regisseurs im Rahmen der Proben bis hin zur Premiere und den weiteren Aufführungen in die Handlungsabsichten der Figur eingehen, wird im Verlauf der Nachzeichnung der Probenarbeit erläutert.

²⁶⁹ Das Erlebnis des Handelns ist für Searle kein passives Erlebnis, es wird auch nicht vom Handelnden vollzogen; ebenso wenig wie Individuen visuelle Erlebnisse *sehen*.

bewußten Erlebnis des Handelns enthalten ist oder nicht. Manchmal führt man absichtliche Handlungen aus, ohne bewußt zu erleben, daß man das tut; in solchen Fällen gibt es die Handlungsabsicht ohne ein Erlebnis des Handelns.“ (Searle 1987, S. 123)

Daraus ergibt sich für Searle folgendes Schema:

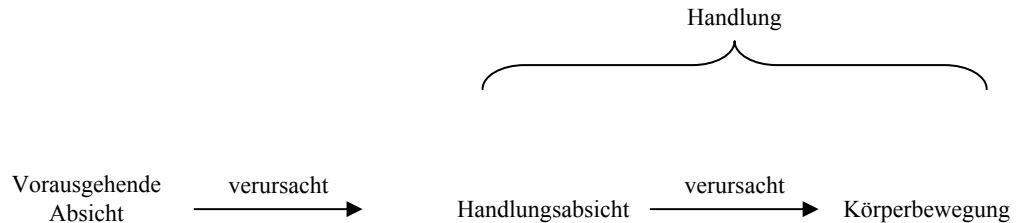


Abb. 9: Schema der intentionalen Wahrnehmung nach Searle in (Searle 1987, S. 125)

Was die Schauspieltheorie als *ruling idea* oder *action* bezeichnet, sind bei Searle also die komplexen Absichten. Dementsprechend stimmen die schauspieltheoretischen *activities* mit den Handlungsbestandteilen überein.²⁷⁰ Die kausale Verknüpfung von Absicht und Bewegung verdeutlicht, dass Handlungsabsichten obligatorische und prinzipiell zusammengesetzte Entitäten im Sinne von Handlungskomponenten sind. Darauf beruht der enge Zusammenhang zwischen Handlung und Absicht. Im obigen Beispiel besteht die Beispielshandlung aus der Handlungsabsicht und der Bewegung des Armes. Würde die Absicht entfernt, spräche man nicht mehr von einer Handlung, sondern lediglich von einer Bewegung. Die Entfernung der Bewegung hat wiederum zur Folge, dass kein Erfolg mehr eintritt, sondern nur noch von einem gescheiterten Handlungsversuch gesprochen werden kann. Handlungen ohne Absichten kann es demnach nicht geben. Der intentionale Gehalt der Handlungsabsicht ist darin wiedergegeben, dass dieser die Bewegung oder auch den Zustand des Handelnden verursachen soll, der deren Erfüllungsbedingung ist. Beide zusammen machen die Handlung aus. Searles ursprüngliche Bestimmung, eine absichtliche Handlung sei die Erfüllungsbedingung für eine Handlung, muss nun dahingehend korrigiert werden, dass Handlungen nicht obligatorisch vorausgehende Handlungen sein müssen und die Erfüllungsbedingung der Handlungsabsicht nicht die Handlung, sondern eben die Bewegung (oder der Zustand) des Handelnden als durch die Handlungsabsicht Verursachtes ist. Nur wenn die Handlungsabsicht den Rest ihrer Erfüllungsbedingungen verursacht, ist das Ereignis oder der Zustand eine erfolgreich vollzogene Handlung. Schauspielpraktisch sehr relevant ist das Verhältnis, in dem die Hauptabsicht zu den Unterabsichten steht.

„Doch woher holt sich der Schauspieler aber den Maßstab, der ihm sagt, welche Handlung und welches Gefühl logisch und folgerichtig sind?“ (Rellstab 1992, S. 74)

²⁷⁰ Rellstab übersetzt Stanislawskis Idee der Unterteilungen von Handlungsabsichten mit „Aufgaben“ und „Teilen“ (Rellstab 1992, S. 77f). Die in den englischen Schauspielschulen dieser Tradition gebräuchlichere Beschreibung als *action* für die vorausgehenden Absichten und *activity* für die untergeordneten Handlungsabsichten erscheint im Rahmen der sprechakttheoretischen Ausführungen sinnvoller und wird daher bevorzugt. Eine ähnliche Form der Unterteilung ist bei Adler zu finden (vgl. Adler 1988, S. 35f).

Der Darsteller gelangt, ebenso wie der Linguist, über die genaue Beschreibung jedes Teils der Handlung zum Verständnis der kausalen Zusammenhänge. Darüber hinaus soll er in der Folge seiner Übungen dieses Verständnis auch auf die „verschiedenartigsten Handlungen mit vorgestellten Gegenständen“ (Stanislawski 2002b, S. 165) ausdehnen. Gerade dadurch gelingt es anfänglich besonders gut, „in die Logik und Folgerichtigkeit der einzelnen kleinen Teilhandlungen einzudringen“ (Rellstab 1992, S. 75) und „Wahrhaftigkeit [zu] empfinden“ (Stanislawski 2002b, S. 165).

5.4.2 *Intentionale Verursachung*

Die intentionale Verursachung ist einer der Kernpunkte der naturalistischen Schauspieltheorie. Auf der einen Seite steht die Problematik, dass in der Antizipation der Wirkungen von Handlungen durch den Darsteller dessen Kausalität unwirksam wird und in der Folge nicht mehr von intentionaler Verursachung gesprochen werden kann. Dementsprechend wäre die Annahme einer eigenständigen Welt, in der sich der Darsteller im Verkörpern der Figur aufhält hinfällig. Auf der anderen Seite gilt diese Antizipation sowohl für die *eigenen* intentionalen Handlungen des Darstellers in der *integrierenden Verkörperung* der Figur als auch für die Reaktionen auf Handlungen anderer Figuren. In der naturalistischen Schauspieltheorie ist die Handlung einer Figur *Loth* als Reaktion auf die vorhergehende Aktion einer anderen Figur *Hoffmann*, deren Handeln bei dieser Aktion wiederum auf *Loth* gerichtet war oder eben in *Loth* etwas ausgelöst hat, ein grundlegender Aspekt für die „Wahrhaftigkeit des erlebten Gefühls“ (Stanislawski 2002a, S. 150).²⁷¹ Zum einen muss also in diesem Kapitel vermittelt werden, wie die intentionale Verursachung, die von großer Wichtigkeit für den Schauspieler ist, weil er sie u.a. vom anderen Darsteller *abnimmt*²⁷², erreicht wird. Zum anderen kann nur auf der Annahme von Verursachung und Kausalität basierend der für den Schauspieler wichtigen Intentionsrekonstruktion vor dem Hintergrund der Forderung nach „Wahrhaftigkeit des Gefühls“ (Stanislawski 2002a, S. 149) nachgekommen werden. Wenn aber nach Searle der Sprecher nicht buchstäblich sehen kann, „daß ein Ereignis ein anderes verursacht hat“ (Searle 1987, S. 147), ist sowohl in der realen als auch in der dramatischen Wirklichkeit der Nachweis dieser Kausalität der Dreh- und Angelpunkt der Theorie. Darüber hinaus stehen Kausalitäten zumeist in Beziehung zu entsprechenden Regularitäten. Diese Festlegung erfolgt auf zwei unterschiedlichen Ebenen. Während auf der metaphysischen Ebene jede einzelne ein Fall einer allgemeinen Regularität ist, wird in sprachlichen Versionen davon gesprochen, dass es dem Begriff der Verursachung inhärent ist, „daß aus jeder singulären Kausalaussage folgt, daß es ein Kausalgesetz [...] gibt, das Ergebnisse beiden Typs unter der einen oder anderen Beschreibung korreliert“ (Searle 1987, S. 147f). Diesen Grundüberlegungen der Regularitätstheorie stellt Searle seine Überlegungen zur intentionalen Verursachung gegenüber, die im Gegensatz zu Humes Annahmen besagen, dass die Verursachung mehr impliziert als reine Kausalität.

²⁷¹ Zwar erkennt Stanislawski die Künstlichkeit der Theaterrealität an, verweist aber zugleich darauf, dass die psychischen Zustände, wenn auch nicht grundsätzlich durch die Wirklichkeit der Umgebung, so doch immer durch das wahrhaftige Erleben seitens der Darsteller gekennzeichnet sind.

²⁷² Als *abnehmen* wird umgangssprachlich das Übernehmen einer Stimmung, Intensität oder Art und Weise bezeichnet, in der der Vorhergehende Schauspieler seine Handlung, ob sprachlich oder physisch, vollzogen hat.

„Wenn ich auch tatsächlich daran glaube, daß es wahrscheinlich einige Gesetze der Wahrnehmung und des absichtlichen Handelns gibt, so ist es überhaupt nicht selbstverständlich, daß ich, wenn ich diese singulären Kausalbehauptungen mache, auf die Existenz solcher Gesetze festgelegt bin – daß die Existenz solcher Gesetze zur Bedeutung dieser Behauptungen selbst gehört. Folgender Fall ist vielleicht etwas komplizierter: Ich gehe die Straße entlang, als plötzlich ein entgegenkommender Mann in mich hereinstolpert, wobei er mich in die Gosse stößt.“ (Searle 1987, S. 154)

Der Grund für den Stoß in die Gosse ist also, dass der Mann ihn angerempelt hat. Searle weiß das, weil er es gespürt hat, weil er den Mann gesehen hat und gesehen hat, dass der Mann es war, der das getan hat. Dies ist in Searles Augen nur eines von vielen Beispielen dafür, dass diese Formen von Verursachung von der Standardtheorie abweichen. Es gibt daher für Searle diese Gesetze nicht, weil die Verknüpfung von Ursache und Wirkung, besonders im Bereich von menschlichen Geisteszuständen, Erlebnissen und Handlungen (Searle 1987, S. 151), keiner logischen, sondern einer Verknüpfung durch intentionalen Gehalt und Erfüllungsbedingungen (vgl. Searle 1987, S. 157) gleichkommt. Diese intentionalen Gehalte wiederum können natürlich die Ereignisse logisch zueinander in Beziehung setzen.

„Für die einfachen Fälle von Wahrnehmung und Handlung ist die formale Struktur des Phänomens intentionaler Verursachung wie folgt: In jedem Fall gibt es einen selbstbezüglichen intentionalen Zustand, und die Form des Selbstbezugs besteht im Falle der Handlung darin, daß es zum Inhalt gehört, daß seine Erfüllungsbedingungen (im Sinne von ‚Forderung‘) verlangen, daß er den Rest seiner Erfüllungsbedingungen (im Sinne von ‚Gefordertes‘) verursacht; und die Form des Selbstbezugs besteht im Wahrnehmungsfall darin, daß der Rest der Erfüllungsbedingungen den Zustand selbst verursacht.“ (Searle 1987, S. 157f)

Die Abhängigkeit von intentionaler Präsentation und Erfolgsbedingungen ist eine Abhängigkeit von Ursache und Wirkung. Also X ist ein intentionaler Zustand und Y die Erfolgsbedingungen oder Teil der Erfolgsbedingungen, wenn X Y verursacht. Dann ist der intentionale Gehalt von X ein kausal relevanter Aspekt, unter dem X Y verursacht. Intentionales Verursachen heißt in diesem Zusammenhang, dass Sprecher die Kausalbeziehung bei Handlungen und bei Wahrnehmungen direkt erleben, ohne dass ein Gesetz das besagt. Nicht nur die *Beschreibung* der Ursache steht zur Beschreibung der Wirkung in einer internen Beziehung, sondern auch Ursache und Wirkung selbst stehen in einer solchen internen Beziehung zueinander, „weil die eine die Präsentation oder Repräsentation der anderen ist“ (Searle 1987, S. 163).

5.4.2 *IV und intentionale Verursachung*

Intentionale Verursachung auf der Bühne ist ein sehr komplexes Thema. Die Intentionalität des Darstellers in der *integrierenden Verkörperung* der Figur ist durch dreierlei außer Kraft gesetzt. Erstens sind die Aktionen und Reaktionen, selbst die Wirkungen von intentionalen Ursachen, die im realen Leben nicht abschätzbar sind, bereits von der Vorgabe durch den dramatischen Handlungsverlauf antizipiert und zur Handlung der Buchform des Dramas zusammengefasst. Zweitens werden die Anweisungen des Regisseurs diese intentionalen Verursachungen weiter und abschließend determinieren. Und drittens lässt die Tatsache, dass intentionale Verursachungen nicht

sichtbar zu machen sind, zu, dass der Schauspieler sie nur nachahmt, ohne durch die Nachahmung den Handlungsablauf zu gefährden. Dieser letzte Punkt steht insofern mit den beiden vorausgehenden in Bezug, als die Vorbestimmtheit der Wirkungen eine solche Nachahmung noch leichter umsetzbar macht. Dieser Fall geht weit über Klemms (1984) Beispiel der Nachahmung hinaus, da die intentionalen Verursachungen sich nicht nur auf Gegenstände, sondern im Besonderen auf andere Figuren beziehen können. Diese Vorwegnahme der Wirkungen kann also zu einer Antizipation dieser durch den Schauspieler führen und so die Existenz der fiktiven Welt unterminieren, weil so nicht von intentionaler Verursachung gesprochen werden kann. Um dem zu entgegnen, wird im Rahmen der naturalistischen Schauspielausbildung das Erleben des einzelnen Momentes trainiert.

„Moment-to-moment investigation requires an open awareness of the unique existence of each moment. With this kind of approach you have the feeling of being able to have absolute freedom in a moment without being concerned about the nuances of the next moment. It is being aware of what precisely is occurring in the moment. It is often referred to as ‘living in the now’.“ (Manderino 1985, S. 21)

So kann der Darsteller nicht nur seine Antizipation von Handlungsausgängen verhindern, er kann darüber hinaus auch die Aktionen anderer Figuren *integrierend verkörpern*, indem er diese Arbeit „bis zu realistischen Einzelheiten verfolgt, damit unsere Natur physisch glaubt, was man auf der Bühne tut“ (Rellstab 1992, S. 43).²⁷³ So erreicht der Darsteller in der Verkörperung der Figur, dass die intentionalen Verursachungen seines Gegenübers reale Wirkungen haben. Neben diesen Anleitungen zur Wahrhaftigkeit ist das Bestreben sowohl naturalistischer Schauspielkunst wie auch naturalistischer Dramatik, die Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge der nichtfiktiven Wirklichkeit in die *integrierende Verkörperung* der genuin fiktiven Welt einzubringen.²⁷⁴ Der Stein wird die Vase ebenso zerstören wie in der realen Welt. Das bedeutet letztlich nicht mehr, als dass die „Wahrheit auf der Bühne“ (Rellstab 1992, S. 106) ohnehin den Prinzipien der nichtfiktiven Welt entspricht und somit den Vorgang der *integrierenden Verkörperung* dieser genuin fiktiven Welt ermöglicht.

Nun wäre es vermessen zu sagen, dass ein Schauspieler gänzlich vergisst, dass er auf der Bühne ist, sonst liefe er Gefahr, so Strasberg, von selbiger zu fallen (vgl. Strasberg 1988, S. 52). Das ist auch nicht das Ziel. Das Ziel besteht vielmehr darin, an den Handlungsorten der fiktiven Welt die Prinzipien der intentionalen Verursachung umzusetzen. Sprecher vergessen im wirklichen Leben auch nicht, dass sie *bei jemandem zu Gast sind* und dass der situative Kontext das zugehörige bestimmte Handlungsmuster mit sich bringt. Die Eventualität, dass dieser Transfer bei der *integrierenden Verkörperung* in der genuin fiktiven Welt funktioniert, liegt in zwei Aspekten des von Searle beschriebenen Hintergrundes. Zum einen ermöglicht der Hintergrund, dass wir die in ihm bestehenden nichtrepräsentationalen Fähigkeiten der fiktiven Welt so anpassen, dass dieser einen gewissen Anteil an dem *Weltensprung* vom nichtfiktiven Darsteller zur fiktiven Person hat. In den Bereichen, in denen das Wissen des Darstellers das der Figur aufgrund der Nachzeitigkeit seiner realen Existenz übersteigt, modifiziert und filtert der Darsteller dieses Wissen im Rahmen der Biographisierung der Figur, um es dementsprechend anzupassen.

²⁷³ Vgl. dazu auch Stanislawskis Aussagen zum Umgang mit dem Partner auf der Bühne.

„Die Instanz ist der Partner. Hat ihn der Schauspieler beeindruckt, hat er ihn gezwungen, an die Wahrheit seiner Gefühle und seiner Beziehung zu ihm zu glauben, dann ist der schöpferische Zweck erreicht und die Lüge bezwungen.“ (Stanislawski 2002a, S. 153)

²⁷⁴ Diese Problematik tritt ganz besonders in Science-Fiction-Stücken auf, in denen Verursachungsprinzipien, die in der aktuellen realen Welt nicht bekannt sind, eingeführt werden.

5.4.3 Searles Konzept des Hintergrundes in der möglichen Welt

Ferner ist gerade bei naturalistischen und im engeren Sinn historischen – also vor der Aufführungszeit liegenden – Stücken das Wissen des Hintergrundes des Darstellers in gewissen Bereichen deckungsgleich mit dem der Figur. Die Vorintentionalität des Hintergrundes²⁷⁵ ist durch seinen Charakter als Vorbedingung für das Wirken intentionaler Zustände bestimmt. Die in ihm bestehenden nichtrepräsentationalen geistigen Fähigkeiten ermöglichen dem Handelnden das Repräsentieren. Searle unterscheidet zwischen einem tiefen Hintergrund, in dem alle basalen biologischen Fähigkeiten zusammengefasst sind und einem lokalen Hintergrund, der die kulturellen Fähigkeiten beinhaltet. Die vorintentionalen Einstellungen und die vorintentionalen Fähigkeiten sind nach Rubriken geordnet und ermöglichen das Verstehen sowohl wörtlicher als auch metaphorischer Bedeutung. Die wörtliche Satzbedeutung ist nur relativ zu den vorintentionalen Hintergrundannahmen und Praktiken verständlich. Bereits hier zeigt sich, dass Searles Plan, die Sprache in der Theorie des Geistes einzubetten, nicht vollständig gelingen kann. Dementsprechend passen sich die relevanten Wahrheitsbedingungen relativ zur Verwendung der Wörter vor dem unterschiedlichen Hintergrund an. Die Veränderung betrifft dabei nur die Art, wie etwas verstanden wird, und nicht den semantischen Gehalt.

„Wir wissen, wie man Türen, Bücher, Augen, Wunden und Wände öffnet; und die Unterschiede im Netzwerk und im Hintergrund der Praktiken bringen unterschiedliches Verständnis desselben Verbs hervor.“ (Searle 1987, S. 187)

Die Teile des Hintergrunds gehören dabei noch nicht zum semantischen Gehalt, da sie sonst nicht als Teil des Hintergrunds, sondern selbst als Repräsentationen eines anderen Hintergrundes aufzufassen wären. Vielmehr wirkt der semantische Gehalt erst vor dem Hintergrund, „und gerade dieses Hintergrund-Know-how befähigt uns dazu, wörtliche Bedeutungen zu verstehen“ (Searle 1987, S. 188). Wenn Searle hier davon spricht, dass der vorintentionale Hintergrund die Grundlage für das wörtliche Verstehen bildet, und die in der fiktiven Welt gesprochenen Sätze, wie bewiesen worden ist, wörtlich zu verstehen sind - mit Ausnahme von fiktivweltlichen Metaphern –, dann müsste das Know-how über schauspielerische Verwendung von Sprache auch im Hintergrund verankert sein. Die Relevanz des Hintergrundes wird auch bei Hagens mimetischem Ansatz erkennbar.

„Customs, architecture, fashion, social needs, politics – all change, all come and go, but throughout history people have breathed, slept eaten, loved, hated and had similar feelings, emotions, needs. Anything which allows for a realization of this by the actor is vital. It must be grasped fully so that if, on stage, you live now or at any other time in history, you will be able to put yourself there [...]“ (Hagen 1973, S. 31)

Eine weitere Aufklärung dieses Zusammenhanges leistet Searles Darstellung der Verinnerlichung von intentionalen Gehalten. Gemäß einer kognitivistischen Auffassung, die bereits im vorhergehenden Fiktionskapitel zum Tragen gekommen ist, *verinnerlicht* der Handelnde

²⁷⁵ Vgl. dazu auch Baumgartner/Klawitter (1990), S. 217, die eine klare Parallele zwischen Searles und Husserls *Hintergrund* sehen und auf Searles ausbleibenden Verweis zu diesem Bezug hindeuten.

Anweisungen, deren Wirken dadurch im Unbewussten verankert wird (vgl. Searle 1987, S. 191). Diese Aufnahme des Unbewussten (vgl. Stanislawski 1999, S. 26) als relevante Größe bei der Verarbeitung von intentionalen Gehalten leistet dem Gedanken Vorschub, dass die Vorbereitungs- und Probenarbeit des Darstellers ein der bei Searle vorgestellten „körperliche[n] Geschicklichkeit“ (Searle 1987, S. 190) vergleichbares Phänomen ist. Die schauspielerische Vorbereitung auf die *integrierende Verkörperung* bestimmter Handlungen in der genuin fiktiven Welt kann in Anlehnung an Strasberg wie folgt beschrieben werden.

Der Schauspieler gibt sich selbst die Anweisung, sich „so-und-so“ zu verhalten, wie es die Figur in der genuin fiktiven Welt tut. Durch die mehrfache Wiederholung der Anweisungen und des damit verbundenen Verhaltens resp. der damit verbundenen Handlungen erreicht der Darsteller die Verinnerlichung dieser, die ihn in die Lage setzt, „in der Figur [zu] handeln“ (Rellstab 1992, S. 113). Aufgrund der Vielzahl der verinnerlichten Anweisungen wird der *Weltensprung* von der nichtfiktiven in die genuin fiktive Welt möglich. Dabei gilt: Je mehr und je präzisere Anweisungen der Schauspieler verinnerlicht, umso leichter fällt der *Weltensprung*.

„Ja, einigen Autoren – z.B. Polanyi [...] – zufolge ist es für ihr [Anweisungen] Funktionieren geradezu wesentlich, daß die intentionalen Gehalte unbewusst wirken, denn wenn man an sie denkt oder versucht, sie sich ins Bewusstsein zu rufen, dann werden sie hinderlich, und man fährt nicht mehr so gut Ski.“ (Searle 1987, S. 191)

Die expliziten Repräsentationen in Form der sprachlichen Anweisungen spielen eine kausale Rolle beim Zustandekommen des Verhaltens, denn sie stellen die intentionale Verursachung dar, wobei die Anweisungen durch eine Welt-auf-Wort-Ausrichtung und eine Wort-auf-Welt-Verursachungsrichtung gekennzeichnet sind. Nach und nach werden die expliziten Repräsentationen in Form der sprachlichen Anweisungen verinnerlicht. Searle umschreibt dies als unbewusstes Wirken (vgl. Searle 1987, S. 191). Und genauso arbeitet der Schauspieler. Nun kann man beim Skiläufer in diesem Zusammenhang wohl von aufrichtigem Skilaufen sprechen, das kein Vorgeben – ob nun mit oder ohne Täuschungsabsicht – ist. Es wäre natürlich denkbar, erscheint aber in diesem Kontext nicht sinnvoll. Ebenso kann in diesem Hinblick von aufrichtigem Handeln des Schauspielers gesprochen werden. Searle allerdings widerspricht dieser Auffassung und findet diese Darstellung unplausibel. Er nimmt an, dass nicht die Regeln durch Übung perfekt eingeprägt werden, sondern vielmehr die übende Wiederholung dem Körper eine gewisse Autarkheit ermöglicht, und die Regeln dabei in den Hintergrund treten. Es stellt sich die Frage, inwiefern sich die erste von der zweiten Erklärung tatsächlich unterscheidet.

Wenn ein Schauspieler die Regeln für ein bestimmtes Verhalten der Figur immer wieder in seiner Vorbereitung wiederholt, dann spricht Searle davon, dass die Regeln immer unwichtiger werden, während die andere Argumentationslinie von einer fortschreitenden Verinnerlichung spricht. Es wäre dabei durchaus denkbar, dass die fortschreitende Verinnerlichung genau dazu führt, dass die Regeln in den Hintergrund treten, mithin beide Ansätze das gleiche Phänomen beschreiben. Auch die zweite Gegenüberstellung lässt einen solchen Schluss zu, wenn Searle ausführt, die Regeln gingen in Fleisch und Blut über, und darin einen Gegensatz zu der Annahme manifestieren will, dass diese Regeln besser verdrahtet werden. Genau betrachtet erklären hier zwei sprachliche Bilder einen ähnlichen Vorgang. Für Searle erzeugen die wiederholten Erfahrungen „körperliche Fähigkeiten, die vermutlich als Nervenbahnen realisiert werden“ (Searle 1987, S. 191). Das würde bedeuten, dass intentionale Zustände und Verursachungen, die vor dem Hintergrund wahrgenommen werden, durch

die wiederholte Ausübung Teil des Hintergrundes werden. Searle geht also nicht davon aus, dass nicht zu unterstellen ist, „daß jeder einzelnen körperlichen Fertigkeit eine Vielzahl unbewusster mentaler Repräsentationen zugrunde liegt“ (Searle 1987, S. 191). Er nimmt vielmehr an, „daß wiederholtes Üben und Training in mannigfachen Situationen schließlich die kausale Rolle der Repräsentation bei der Ausübung überflüssig macht“ (Searle 1987, S. 191). Für Searle folgt der fortgeschrittene Skifahrer nicht den Regeln besser, er fährt vielmehr ganz anders Ski. Searles finale Gegenüberstellung verdeutlicht, warum beide Argumentationslinien so ähnlich scheinen. Die Frage, ob es sich bei den Fertigkeiten um „eine Reihe unbewußter Rechnungen“ (Searle 1987, S. 192) handelt oder ob es das Training einer Form des körperlichen Gedächtnisses (vgl. Kott 1990) ist, das z.B. das Skifahren ermöglicht, scheint eine behavioristische und weniger eine sprachphilosophische oder linguistische Problemstellung zu sein. Searle selbst lässt die endgültige Beantwortung der Frage offen.

Stanislawski fordert, dass der Darsteller in der Vorbereitung die zum Leben der Figur gehörenden Handlungen so lange ausführen soll, „bis deren Einfachheit und Natürlichkeit ihn zwingt, die Wahrheit der Handlung physisch zu empfinden, psychisch zu glauben“ (Stanislawski 1981, S. 24). Diese Aussage gibt Aufschluss darüber, dass die naturalistische Schauspieltheorie davon ausgeht, sprachliches Verhalten erst infolge physischer Handlungsveränderungen zu beeinflussen. Die Klärung des Abhängigkeitsverhältnisses ist jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht so relevant wie die Tatsache, dass sowohl die Schauspieltheorie als auch Searles Intentionalitätstheorie bewusste und unbewusste intentionale Zustände annehmen, die in Bezug zu nichtrepräsentationalen geistigen Fähigkeiten des Hintergrunds stehen und „das gesamte Netzwerk intentionaler Zustände“ (Searle 1987, S. 193) durchdringen. Die charakteristische Leistung des Hintergrunds ist die Fähigkeit, intentionale Gehalte anzuwenden oder zu interpretieren.

„Der Hintergrund ist die Menge von Fertigkeiten, Einstellungen, vorintentionalen Annahmen und Voraussetzungen, Praktiken und Gewohnheiten.“ (Searle 1987, S. 196)

Die Bestimmung des Hintergrunds als weder transzendental noch metaphorisch ist eine unzureichende Definition, die Searle durch die Voranstellung des Wortes *vorintentional* zu fokussieren versucht, um den nichtrepräsentationalen Charakter herauszustellen. Für die intentionalen Zustände stellt der Hintergrund notwendige, aber nicht hinreichende Bedingungen zur Verfügung, die ihm eine kausale Rolle zuordnen, „Bedingungen zu liefern, die das Funktionieren von intentionalen Zuständen erlauben“ (Searle 1987, S. 201). Im Rahmen der Rollenvorbereitung erarbeitet sich der Darsteller ebendiese Form des Hintergrundes. Im Verlauf der weiteren Auseinandersetzung in der anschließenden Probenarbeit wird durch die bewusste Auseinandersetzung mit der Figurenintentionalität das Bewusstsein über die Adaption dieses fremden Hintergrundes zunehmend verdrängt, bis es in seiner Anlage der von Searle beschriebenen Weise gleicht.

Searles Verständnis einer Repräsentation als Bedürfnis dessen, worauf es gerichtet ist, zwingt ihn dazu, dasjenige, für das der Zustand benötigt wird, als eine Form von Erfolg anzusehen. Wenn aber ein Sprecher, der aufrichtig etwas feststellt, notwendigerweise glaubt, was er behauptet, dann deutet die Tatsache, dass nur aufrichtige Feststellungen Bedürfnisse sind an, dass in gewissem Sinne Glauben ein solches Bedürfnis ist (vgl. Christensen 1991, S. 92). Das wiederum ist für Searle nur unter der Prämisse behauptbar, dass Feststellungen und Glaube Repräsentationen im gleichen Sinne sind, weil beide eine Anpassungsrichtung haben und beide Repräsentationen der gleichen Realität

sind. Um die qualitative Gleichheit, z.B. in Bezug auf richtig oder falsch beider, aufrecht zu erhalten, ist Searle darauf festgelegt, dass die voranalytisch feststellbaren essentiellen Bedingungen eines Glaubens qua Repräsentation, die er zu rekonstruieren versucht, als Besitz eines propositionalen Gehaltes in Propositionsgehalt-auf-Welt-Anpassungsrichtung, auch essentielle Bedingungen von Feststellungen sind. Der Glaube, dass p , determiniert, dass etwas als Fehler gelten kann. Wenn Feststellungen genauso angelegt sind wie Glaubensinhalte, dann müsste dementsprechend auch für die Feststellung gelten, dass p , allein aufgrund der Determinierung durch die Feststellung, dass p .

„In short, Searle believes there is a through going qualitative identity between statements and beliefs.“ (Christensen 1991, S. 93)

Da für Searle Glaube und Feststellungen die gleiche Form von Repräsentationen aufgrund der identischen Anpassungsrichtung sind, muss der Glaube, inklusive seines intrinsischen Ziels der Anpassung aus der Propositionsgehalt-auf-Welt-Richtung, als psychische Realisierung dessen angesehen werden, was eine Feststellung linguistisch realisiert. Searle zieht daraus den Schluss, dass beide dementsprechend auf genau die gleiche Art erfolgreich sind oder misslingen, weil sie sich als falsch herausstellen können. Stanislawskis Theorie entwickelt eine ähnliche Relation zwischen den beiden Größen.

„Der Wille, etwas zu tun, etwas anzupacken, und das daraus sich ergebende Gefühl der Bereitschaft, des Offenseins und der Lust auf Taten sind für Stanislawski also Geschwister, Zwillinge. Sie helfen, neben Vorstellung und Urteilsvermögen, das Erleben anzutreiben.“ (Rellstab 1992, S. 19)

In diesem Sinne kann sowohl der Glaube als auch die korrespondierende Feststellung wahr oder falsch sein. Christensen weist auf die genaue Unterscheidung zwischen den Begriffspaaren ‚wahr/falsch‘ und ‚richtig/falsch‘ im Sinne von ‚korrekt/inkorrekt‘ hin und verweist auf einen Searleschen Denkfehler. Jedes der Paare drückt eindeutig den Erfolg und den Misserfolg aus, einen propositionalen Gehalt zu haben, der einfach wahr ist. Christensen bemerkt, dass Searles Bezeichnungen schwanken zwischen der Beschreibung eines Glaubens als korrekt oder als wahr. In Bezug auf die psychische Komponente stimmt Christensen dieser Sichtweise zu, denn „in this case the predicates “right“ and “wrong“, “correct“ and “incorrect“, etc., are always appropriate and applicable“ (Christensen 1991, S. 94). Die bloße Existenz des Glaubens, dass p , wenigstens auf der Annahme, dass dessen propositionaler Gehalt für den Glaubenden korrigierbar ist, determiniert, dass etwas als Fehler zählt. Dieser Umstand ist es, der Searles Annahme, Feststellung und Glauben seien die gleichen Arten von Repräsentation, widerlegt. Durch die Aufrechterhaltung der qualitativen Identität ist Searle aber im Weiteren ebenso auf die Aufrechterhaltung dessen festgelegt, dass die voranalytisch feststellbaren notwendigen Eigenschaften eines Glaubens als Repräsentation, die er als Besitz eines propositionalen Gehalts in propositionaler-Gehalt-auf-Welt-Anpassungsrichtung zu rekonstruieren versucht, auch essentielle Eigenschaften von Feststellungen sind.

„However, if the very existence of the belief that p determines [...] that something “counts as” a *mistake* in every sense of the word; and if statements are just like beliefs, so much that someone can reconstruct them as having the same representational character: then the existence of the statement that p must also determine [...] that something ‘counts as’ a mistake in every standard sense.“ (Christensen 1991, S. 94)

Und genau das trifft nicht zu. Eine Feststellung, im Gegensatz zu einem Glauben, ist nicht eo ipso richtig oder falsch. Die Korrigierbarkeit des Feststellenden oder des Glaubenden präsupponiert die Aufrichtigkeit der Person, die korrigiert wird. Das bedeutet, die Prädikate sind auch nur anwendbar entweder auf eine Feststellung oder einen Feststellenden, wenn Letzterer aufrichtig ist. Daher determiniert die Feststellung, dass p , nur dann, dass etwas als Fehler gelten kann, wenn sie aufrichtig ist. Was also eine notwendige Eigenschaft von Glauben ist, ist keine notwendige Eigenschaft der Feststellung. Daher können sie nicht im gleichen Sinn Repräsentationen sein. Wenn aber diese Seite der Gleichung nicht aufgeht, folgert Christensen, „the right hand side of this biconditional must also be false“ (Christensen 1991, S. 93). So falsifiziert Christensen Searles Behauptung, dass Sprechakte und psychologische Zustände gleichermaßen Realität repräsentieren, und demonstriert gleichzeitig die Unzulänglichkeit des dazugehörigen Konzeptionsapparates der „aims of fitting, directions of fit and conditions of success“ (vgl. Christensen 1991, S. 95) für die Analyse von Feststellungen. Denn Searles Konzept lässt sich zwar vollständig auf Glauben, aber nur auf aufrichtige, und nicht auf alle, Feststellungen anwenden. Bezogen auf die Befriedigung der Wünsche, Bedürfnisse, Verlangen, Ansprüche hat Glauben die Eigenschaft, dass es – zumindest als eine Regel – einen wahren propositionalen Gehalt hat. Da dies eine Konsequenz der Tatsache ist, „that the believer has certain wants, desires and interests“ (vgl. Christensen 1991, S. 95), ist es teleologisch abgeleitet, aus welchem Grund ein Glaube, als ein Besitz eines wahren propositionalen Gehaltes, eine intrinsische Absicht oder Funktion haben kann.

„We can therefore describe a belief as essentially a psychological state which is supposed to be true for success in (fulfilling an essential function or purpose of) enabling behaviour which leads to the efficient realisation of the needs and desires of the being which has the psychological state.“ (Christensen 1991, S. 96)

Wenn also dem Glauben dementsprechend eine gewisse Übereinstimmungsfunktion oder Anpassungsfunktion zugeordnet werden kann, ist es möglich, Glaube auch als Repräsentation zu bezeichnen. Allerdings kann er nicht im gleichen Sinn eine Repräsentation sein wie Feststellungen als solche. Christensen sieht in dieser Unvereinbarkeit den Grund dafür, ein gänzlich anderes Analyse-vokabular einzuführen (vgl. Christensen 1991, S. 97), um mit der Reformulierung in erster Linie der Intentionalitätstheorie mit seinen früheren Ansätzen zur Sprechakttheorie zusammenzuführen. Das Ziel der Korrekturen ist „that some stronger account in terms of e.g., mind-to-world direction of fit and aims of fitting is necessary even in the case of more primitive beings who cannot reflect on their beliefs, i.e., know that they have this and not that belief“ (Christensen 1991, S. 99). Es gibt also Feststellungen, deren bloße Existenz nicht ausreichend ist, um zu bestimmen, dass diese Feststellungen die disjunkte Eigenschaft „richtig“ oder „falsch“ hat. Das gilt aber durchaus für Glauben.

„Someone who states falsely that p , therein lying is not in this way incorrect, wrong or mistaken, as is demonstrated by the senselessness of pointing out to such a speaker that his or her statement has a false propositional content and is therefore incorrect. Only sincere statements and assertions can in this sense be right or wrong, correct or incorrect.“ (Christensen 1991, S. 99)

Diese Modifikation der Searleschen Aussagen zu den aufrichtigen Sprechakten, insbesondere den Assertiven, muss nun in das Spannungsfeld von genuin fiktiver Welt, identifizierender

Verkörperung und Intentionalität eingebunden werden, um den Weg für eine schauspielseitige Applizierung der sprachphilosophischen und sprechakttheoretischen Aussagen zu ebnet.

5.5 Resümee

Die Theorie der Intentionalität, vor deren Hintergrund die *integrierende Verkörperung* der dramatischen Intentionen näher betrachtet wurde, zeigte sich in der Erörterung der Searleschen Grundannahmen und deren kritischer Diskussion insofern erfolgreich, als die Verknüpfung schauspieltheoretischer Intensionsübernahme und dem modifizierten Konzept der Searleschen intentionalen Wahrnehmung erfolgreich vollzogen ist. Dabei konnte verdeutlicht werden, wie der Darsteller die Intentionalisierung des Figurenhandelns vornimmt.

Auch die Frage, ob der Schauspieler seinen eigenen Hintergrund ganz oder zumindest partiell durch den der Figur ersetzt, indem er ja auch seine eigenen intentionalen Zustände und Wahrnehmungen durch die rekonstruierten der Rollenfigur ersetzt, konnte eingehend beantwortet werden. In Bezug auf die dramatische Handlung, die in der fiktiven Welt abgebildet wird, lässt sich prinzipiell sagen, dass der neu geschaffene Hintergrund zumindest für die in der fiktiven Welt ausgeführten Handlungen ausreichen sollte. Da in der praktischen Umsetzung die Vorbereitungszeit des Darstellers für die *integrierende Verkörperung* einer Figur begrenzt ist, wird er die Hintergrundschaffung bzw. -erweiterung nicht immer für den vollständigen Hintergrund einer Figur leisten können. Hilfe bietet in diesem Zusammenhang die Jungsche Annahme der Archetypen (vgl. Stevens 1999), die die Verankerung basaler sowie kultureller Erfahrungen vorhergehender Generationen im Hintergrund der Nachkommen als bereits verankert ansieht.²⁷⁶ Folgt man Searle, so ist das sogar unumgänglich, da er die Existenz des Hintergrundes nicht als Hypothese, sondern als Vorbedingung versteht.

„Aber natürlich könnte ich das niemals zeigen oder beweisen, denn wann immer etwas *gezeigt* oder *bewiesen* wird, wird dabei immer der Hintergrund vorausgesetzt, und der Hintergrund ist die Verkörperung dessen, daß ich auf den Realismus festgelegt bin.“ (Searle 1987, S. 202)

Die Frage, ob es eine wirkliche Welt unabhängig von den menschlichen – und eventuell auch tierischen – Repräsentationen gibt, kann somit nicht beantwortet werden. Searles heuristischer Zirkelschluss mag die endgültige Sicherheit über die unabhängige Existenz von Entitäten nicht klären, aber er öffnet Harwegs Aussagen zu den genuin fiktiven Welten, ebenso wie die Theorien der möglichen Welten eine grundlegende Argumentation für die *integrierende Verkörperung* dramatischer Sprechakte liefern. Wenn keine Belege einer Realität unabhängig von unserer Repräsentation bestehen, dann kann ohne weiteres mit Hilfe von Repräsentationen eine Realität geschaffen werden, so wie Harweg sie als Realität der genuin fiktiven Bühnen-Urform annimmt und auf die nichtgenuin

²⁷⁶ Die Klärung, ob unterschiedliche Hintergründe nebeneinander in einem Menschen manifestiert sind, die durch eine Makrosituation aktiviert werden, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Die größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Hintergrundwissen des Rezipienten – egal ob Zuschauer oder Darsteller –, die besonders im Naturalismus gerade in Bezug auf die intentionalen Zustände der Figuren angestrebt wird, hilft dabei dem Rezipienten, weil die unterschiedlichen Hintergründe, wenn man diese annimmt, dadurch in vielen Bereichen deckungsgleich sind.

fiktive Bühnen-Urform überträgt. Nur so kann auf Christensens Hinweis eingegangen werden, indem die dramatischen Sprechakte grundsätzlich aufgrund ihres intentionalen Geäußertwerdens durch den Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* als *sincere* bezeichnet werden können.

6. Gerichtetheit und Mimetik

Mit den folgenden Ausführungen sollen die Zusammenhänge zwischen Searlescher Intentionalitätstheorie und der Verwendung von Sprache durch den Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* betrachtet werden. Als kritischer Ausgangspunkt dienen auch in diesem Kontext die Christensenschen Ausführungen. Searle will „die Theorie der Handlung und der intentionalen Zustände dazu benutzen, dem Begriff der Bedeutung, des Meinens und sprachlichen Handelns eine Grundlage in einer allgemeineren Theorie des Geistes und der Handlung zu geben“ (Searle 1987, S. 204) und die Erfüllungsbedingungen zu untersuchen, die diejenigen Handlungsabsichten von Äußerungen haben, durch die sie semantische Eigenschaften erhalten. Für die vorliegende Arbeit ist die Diskussion der Searleschen Bedeutungsverleihung von Sprecherabsichten vor dem Hintergrund des Wahrheitspostulats relevant. Feststellungen haben, im Gegensatz zu Versprechen und Befehlen, die Gründe für ihre Erfüllungsbedingungen liefern, keine inhärenten Anhaltspunkte für die Wahrheit der durch sie getroffenen Feststellung. Beim Vollzug illokutionärer Akte gibt es zwei Bedeutungsabsichten: Die erste beinhaltet den intentionalen Zustands, während die zweite die Absicht, den Akt zu vollziehen, birgt.

„Die Bedeutungsabsicht hat nur die Absicht, den ersten Teil zu vollziehen und gleichzeitig hat sie eine ‚interne‘ Beziehung zum zweiten Teil, denn die Absicht, eine bestimmte Feststellung zu machen, muß festlegen, was als die Wahrheit dieser Feststellung gilt.“ (Searle 1987, S. 208)

Mit dem Ausdrücken der Feststellung, dass es regnet, drückt der Sprecher gleichzeitig die Überzeugung aus, dass es regnet, und vollzieht die absichtliche Handlung des Feststellens, dass es regnet (vgl. Searle 1987, S. 207). Diese Identität der Erfüllungsbedingungen von Geisteszustand und Sprechakt besagt, dass eine Feststellung genau dann wahr ist, wenn die zum Ausdruck gebrachte Proposition es ist. Sie impliziert das Wahrheitskriterium, aufgrund dessen die Unterscheidung zwischen dem Vollzug einer Feststellung und dem einer wahren Feststellung vorgenommen werden kann. Dadurch, dass ein Sprecher assertiert, *dass p*, realisiert er, so Searle, die notwendige Bedingung oder den illokutionären Punkt eines assertiven Sprechaktes. Harnish zweifelt die Deckungsgleichheit der Erfüllungsbedingungen an und spricht von einer deutlichen Unterscheidbarkeit.

„Sincerity Condition: *S* intends [*S* do *A*]
Essential Condition: *S* intends [the utterance of *T* will place him under an obligation to do *A*].“ (Harnish 1990, S. 189)

Dieser Unterscheidung für alle Extensionen der Searleschen Analyse wird nur die Theorie von Bach/Harnish (1979) aufgrund der Analyse aller kommunikativen illokutionären Akte als propositionale Einstellungen ausdrückend gerecht.²⁷⁷ Den illokutionären Punkt zu realisieren, also

²⁷⁷ Der Ansatz von Bach/Harnish (1976) impliziert die konventionalen, institutionalisierten Handlungsweisen (Taufen, Verheiraten, Exkommunizieren et. al.). Er kommt zustande aufgrund der Definition, dass intendierte illokutionäre Effekte dann erfüllt sind, wenn der Hörer die vom Sprecher ausgedrückten Einstellungen erkennt. Eine Einstellung mit einer Äußerung auszudrücken bedeutet in diesem Zusammenhang, dass der Hörer die Äußerung als Grund annimmt, zu glauben, dass der Sprecher diese Attitüde auch hat. In der Folge nehmen Bach/Harnish vier Klassen kommunikativer illokutionärer Akte an, die sich an Searles Repräsentative, Direktive, Kommissive und Expressive anlehnen: Constatives, Directives, Commissives, Acknowledgements. Hinzu kommen allerdings noch

einen Zustand als seiend zu repräsentieren, bedeutet eine Äußerung zu machen, die das Ziel hat, einen propositionalen Gehalt zu haben, der einfach wahr ist. Und es ist der Besitz dieses Zieles des Übereinstimmend-Machens, das verantwortlich ist dafür, dass ein Assertiv als zutreffend auf eine unabhängig existierende Welt angenommen wird. Die Eigenschaft der Wort-auf-Welt-Ausrichtung, einer gewissen Verantwortung der Übereinstimmung, ist in diesem Fall eine, die der Akt auf sich selbst hat. Wenn aber ein Assertiv das Ziel hat, mit der Welt übereinzustimmen, dann stellt sich die Frage, wessen Ziel das ist. Da die Interpretation als Sprecherziel „insincere assertives logically impossible“ (Christensen 1991, S. 79) machen würde, kann Searle in Christensens Augen nur Ziele meinen, die alles andere sind als Sprecherziele. Wenn ein Sprecher assertiert, dass p , hat er das originäre Sprecherziel, einen Zustand als wirklich zu repräsentieren und sich zur Wahrheit der Proposition zu bekennen. Aber die Realisierung dieses originären Sprecherziels besteht darin, der Äußerung selbst ein Ziel zu geben, einer unabhängig existierenden Realität zu entsprechen und dieses Ziel des Entsprechend-Machens kann wiederum kein Ziel auf der Sprecherseite sein. Das bedeutet, der Akt hat nicht aus sich heraus die Funktion, ein Sprecherziel zu realisieren, mit dem die Wörter mit der Welt in Übereinstimmung gebracht würden, sondern das Ziel des Aktes selbst muss unabhängig vom Sprecherziel sein.

„Is it not absurd to speak of such an inbuilt aim or *telos* of the act which has nothing to do with the speaker?“ (Christensen 1991, S. 80)

Die Annahme eines intrinsischen Ziels ist möglich, wenn Searle nicht irgendein originäres Sprecherziel in dem Sinn einer Sprecherintention meint, Wörter zu äußern, die mit der Welt übereinstimmen. Denn das würde in der Tat bedeuten, dass ein Sprecher nur assertieren könnte, wenn er aufrichtig assertierte. Die Möglichkeit, Wörter zu äußern, die nicht mit der Welt übereinstimmen, impliziert auf der anderen Seite das Vorgeben, aufrichtig zu sein und den Anschein zu erwecken, ein gewöhnliches Ziel der Übereinstimmung für den Sprecher zu haben. Searles Aussagen zu den Zielen der Übereinstimmungen ist daher eine „loose way of talking“ (Christensen 1991, S. 80) über die Tatsache, dass alle Feststellungen, zumindest dem Anschein nach, einen propositionalen Gehalt ausdrücken, der übereinstimmt. Während Christensen die Meinung vertritt, es reiche nicht aus zu zeigen, dass ein Akt wenigstens den Anschein haben müsse, ein Ziel zu haben, ist Searle der Ansicht, dass ein Assertiv als Assertiv ein solches Ziel bereits hat. Jeder Assertiv ist derart, dass er bei der Ausrichtung bestimmten Standards und Erfolgsbedingungen unterworfen ist. Diese Erfolgsbedingungen hat der Akt aufgrund dessen, dass er tatsächlich ein Ziel der Anpassung besitzt. Und während die Aussage, ein Akt habe wenigstens dem Anschein nach eine Funktion und semantische Eigenschaften, für Christensen im besten Fall irrelevant (vgl. Christensen 1991, S. 80) ist, geht sein Bemühen dahin zu zeigen, wie jeder Assertiv tatsächlich eine Art Ziel der Anpassung haben kann.

„If this is the best Searle can do in explaining or elucidating the content of the concept (word-to-world) direction of fit, then surely it would be preferable to say that a statement is an expression of a propositional content as true – or, if you please, a representation of a possible state of affairs as actual – and leave it at that. It would be preferable to drop all talk of aims, purposes, goals, functions, directions of fit and all the

die beiden Unterklassen der konventionalen illokutionären Akte, die als Vergleich zu Searles Deklarativen zu sehen sind: die Effectives und die Verdictives.
Vgl. dazu auch Bach/Harnish (1976), S. 110. In enger inhaltlicher Nähe zu Searle ist also hier ein Alternativvorschlag erarbeitet.

rest of this teleological talk. For one cannot mean it seriously and literally, not even in part.“ (Christensen 1991, S. 85)

Um bei einer teleologischen Analyse des Assertivs nicht zu dem Ergebnis zu kommen, dass die einzigen Assertive aufrichtige Assertive sind, muss das dem repräsentationalen Charakter eigene spezifisch assertive Ziel der Anpassung sprecherunabhängig verstanden werden. Ein solches Postulat der Sprecher-externalität bedeutet, dass der Besitz niemals den Zustand als durch den propositionalen Gehalt der Äußerung „bezeichnet“ darstellen kann, der bestimmt, dass etwas vom Sprecher verlangt wird. Das sprecherunabhängige Verständnis verlangt vom Darsteller, dass er Anpassungsziele nur auf Gegenstände und Sachverhalte anwenden kann, wenn diese nachweisbar sind. Im Gegensatz zu Searles Argumentation macht es der Christensensche Ansatz für den Darsteller unmöglich, Anpassungsziele aufrichtig zu implizieren, wenn die dazugehörigen Gegenstände nicht im Rahmen des für den Hörer erreichbaren Umfeldes liegen. Die Externalität dieses Ziels macht es unmöglich zu bestimmen, dass ein Zustand, der vom propositionalen Gehalt der Äußerung bezeichnet wird, benötigt würde, der vom Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* im Rahmen der genuin fiktiven Welt verlangt, dass er das Ziel hat, einen propositionalen Gehalt auszudrücken, der zutrifft. Der Besitz eines solchen Ziels kann nicht bestimmen, dass vom Sprecher verlangt wird, entweder auf Übereinstimmung zu zielen oder zu glauben, dass diese Übereinstimmung da ist.

In Searles Terminologie würde von einem Festlegen, daran zu glauben, was man feststellt, das irgendwie mit dem Akt des Feststellens verbunden ist, gesprochen werden müssen. Denn der Vollzug eines solchen Sprechaktes verlangt vom Sprecher, dass er darauf abzielt, einen wahren Assertiv zu machen. Diese Tatsache erklärt, warum ein Sprecher nicht ernsthaft assertieren kann, sowohl, dass p , und dass er nicht glaubt, dass p . Also erklärt es, warum der Versuch, das zu tun, „fails to be an assertion at all“ (Christensen 1991, S. 86). Wenn also ein Sprecher S intendiert A zu tun, muss es einen Sinn geben, in dem die Tatsache, dass S die Intention hat, es von S verlangt, dass er glaubt, dass er in der Lage ist, A zu tun.

„As specified for stating, this would amount to the claim that *if* S , in stating that p , is aiming at expressing a propositional content which fits, then he or she is required to believe him- or herself capable of doing so, hence is required to believe that p .“ (Christensen 1991, S. 86)

Die daraus resultierende Forderung, von Sprecherzielen der Anpassung einen korrespondierenden Sinn abzuleiten, in dem der Sprecher durch den Akt darauf festgelegt ist, auch zu glauben, dass p , ist nicht ausreichend. Christensen vertritt die Annahme, dass das Ziel der Anpassung genuin sprecherseitig ist, das die Aufrichtigkeit der Feststellung impliziert, von Beginn an besteht. Die zu beantwortende Fragestellung geht viel eher auf den Modus des Anpassungszieles ein, der die sprecherseitige Verpflichtung zu einem solchen mit sich bringt. Kann das nicht verdeutlicht werden, besteht auch keine Möglichkeit zu zeigen, wie der Besitz oder die Auferlegung dieses Ziels zu irgendeiner Form von Sich-Festlegen führt, an die Wahrheit der ausgedrückten Proposition zu glauben. Damit sucht Christensen einen Nachweis dafür, dass das Haben eines Zieles Teil der Aufrichtigkeitsbedingungen ist (Christensen 1991, S. 88).

Ausgehend von der Überlegung, eine Feststellung zu machen, die einen wahren Gehalt hat, verlange nach einem aufrichtigen Sprecher, kann man einer solchen Feststellung zuschreiben, dass sie das Ziel hat, in einer grundsätzlichen und einfachen Art die Anpassung vorzunehmen. Daraus

resultiert eine enge Beziehung zwischen der Ernsthaftigkeit, die dem Feststellen eigen ist, und ihrer Aufrichtigkeit. Searle hingegen will zeigen, dass etwas-zu-meinen wenn nicht immer eine Sache des Intendierens zu kommunizieren, so doch wenigstens immer eine Sache des ernsthaften Meinens sei. Um das zu erreichen, versucht er die Gerichtetheit eines repräsentativen Sprechaktes, wie z.B. einer Feststellung, zu verstehen „as a matter of its being a requiring of what it can be said to be directed at“ (Christensen 1991, S. 88). Die von ihm implizierte Prämisse liegt dabei in der Intentionalität dessen, was der Aktvollzug an Voraussetzungen verlangt, qua Feststellung, mit dem Zustand, der mit dem propositionalen Gehalt korrespondiert. Dieses Anliegen, die Gerichtetheit des repräsentativen Sprechaktes mit dessen Charakter als Repräsentation zu verbinden, ist es, was Searle in Christensens Augen dazu zwingt, die Art der Voraussetzung, die der Sprechakt zweifellos ist, als eine Voraussetzung für den Erfolg anzusehen.

Für die Beurteilung einer Feststellung und ihrer Ernsthaftigkeit benötigt der Hörer Annahmen und Voraussetzungen, die ihn in die Lage versetzen, den anderen dafür zu kritisieren, dass er feststellt, dass es regnet, dies aber nicht der Fall ist. Der Beurteilende muss wissen, dass der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* in der genuin fiktiven Welt wirklich feststellen wollte, dass es regnet. Das bedeutet, wenn nicht der feststellende Sprecher aufrichtig ist, ist die bloße Wahrheit oder Falschheit des Festgestellten gar nicht als Standard determiniert. Das einzige Feststellen, das eine Voraussetzung für das ist, worauf es gerichtet ist, und auf nicht anderes, ist aufrichtiges Feststellen. Die Prädikation der Feststellung geschieht dabei über die Paarungen *richtig-falsch*, *korrekt-inkorrekt* und *die richtige-falsche Auffassung haben*. Diese Prädikate können allerdings nur auf aufrichtige Sprecher angewandt werden, weil diese Prädikate immanent die Aufrichtigkeit dessen präsupponieren, was festgestellt wird. Das wiederum setzt die Sprecherintention voraus, die richtige Auffassung zu haben. Insofern handelt es sich bei diesen Prädikaten um Searlesche Ausdrücke von Erfolg oder Misserfolg. Der bloße Vollzug einer Feststellung ist demnach ausreichend, „to determine that the non-existence of the state of affairs ‘denoted’ by the act’s propositional content ‘counts as’ a mistake, makes the speaker correctable as having got things wrong“ (Christensen 1991, S. 90). Das Resultat einer solchen Analyse ist „the nature of *sincere* assertive representation“ (Christensen 1991, S. 91).

Die Quintessenz der vorhergehenden Aussagen ist, dass Searles Ansatz, Ausrichtung und Repräsentation in einem Konzept der Repräsentationen als Voraussetzungen dessen, worauf sie gerichtet sind, zu verbinden, ursächlich für seine teleologische Argumentationsweise und für das „seeing between a peculiar hypostatisation of the sincere speaker’s intention to state the truth and a confusion of the intention to represent with the intention to do so sincerely“ (Christensen 1991, S. 91) ist. Die Klärung dieser Searleschen Ungenauigkeit strebt Christensen über eine Rekonstruktion des Verpflichtungsbegriffs an, der insofern für die vorliegende Arbeit relevant ist, als er konstitutiv für die Möglichkeit von Feststellungen über intentionale Wahrnehmungen von Objekten und Sachverhalten in der genuin fiktiven Welt ist.

6.1 Verpflichtung und Assertiv

Searle nimmt die Beschränkung der Wortbedeutung von *Verpflichtung* auf die grundlegenden und praktischen Arten von Verpflichtungen, die ein Sprecher einem Hörer gegenüber während des Kommunizierens eingeht, an. Denn auf der einen Seite sind Verpflichtungen immer derart, dass sie gegenüber einer konkreten anderen Person eingegangen werden. Bei Feststellungen mit dem Ziel des Informierens um zu informieren geht der Sprecher eine Verpflichtung dem Hörer gegenüber ein, dass, da das, was er feststellt, ihm als wahr bekannt ist, der Hörer nicht falsch liegen wird, wenn er dessen Wahrheit akzeptiert, weil der Sprecher es als wahr festgestellt hat. Auf der anderen Seite steht die Eigenschaft der Verpflichtung, dass wahre Verpflichtungen derart sind, dass der Sprecher sich mit dem Nicht-Einhalten der Erfüllungsbedingungen den Vorwürfen anderer aussetzt, denen er sich verpflichtet hat. Diese Form der Verpflichtung zur Wahrheit kritisiert Christensen als irreführend (vgl. Christensen 1991, S. 224). Searles Auslegung beschreibt die Verpflichtung, die ein Sprecher einem wirklichen Hörer gegenüber eingeht, wenn er ihn über etwas informieren will. Für Christensen ist offensichtlich, dass diese Verpflichtung nicht einfach erfüllt ist, wenn, das, was der Sprecher in seinem Versuch zu informieren feststellt, wahr ist. So nötig solche objektive Wahrheit auch sein mag, sie ist keine ausreichende Erfüllungsbedingung der sprecherseitigen Verpflichtung zur Wahrheit. Denn dafür werden die Aufrichtigkeit und die Garantiertheit seiner Äußerung ebenfalls benötigt. Zu was der Sprecher sich verpflichtet, ist nicht nur die Wahrheit dessen, was er feststellt, sondern auch „a richer state of affairs of my stating something which I believe to be true, have reasons, grounds of evidence for believing to be true and which actually is true“ (Christensen 1991, S. 224f). Die Verpflichtung zur Wahrheit, die der Sprecher grundsätzlich eingeht, wenn er etwas feststellt, und die er mit Sicherheit eingeht, wenn er eine Feststellung macht, ist daher, so Christensen, in Wirklichkeit eine Verpflichtung, eine Feststellung zu machen, von der der Sprecher weiß, dass sie wahr ist.

„Talk of a ‘commitment to truth’ is thus either talk of something fictitious or in fact talk of such a commitment to making a statement known to be true.“ (Christensen 1991, S. 225)

Ein weiterer Beleg dafür, dass Searles Idee der Verpflichtung zur Wahrheit in Wirklichkeit eine Verpflichtung ist, die der Sprecher dem Hörer gegenüber eingeht, eine Feststellung zu machen, von der der Sprecher weiß, dass sie wahr ist, liegt darin, wie der Akt des Informierens selbst funktioniert. Diese Argumentation ist hilfreich bei der Beurteilung der *integrierenden Verkörperung* in der genuin fiktiven Welt und der Anwendung eines Tests auf Widersprüchlichkeit. Nur durch die Attribuierung von Wahrheitswissen zum Sprecher über den von ihm ausgedrückten propositionalen Gehalt kann der Hörer zu der Beurteilung gelangen, dass der festgestellte Sachverhalt wahr ist. Dem Hörer stehen dabei zwei Wege der Entscheidungsfällung über die Wahrheit der Proposition zur Verfügung. Er kann selbst herausfinden, ob die Proposition wahr ist, würde aber mit dieser Initiative den sprecherseitigen Sprechakt des Informierens unterminieren. Ihm steht aber auch die Möglichkeit offen zu akzeptieren, dass das, was der Sprecher feststellt, wahr ist auf der Basis seiner Einstufung des Sprechers als aufrichtig und als gut informiert. Die Reaktionsvariante impliziert die hörerseitige Beurteilung des Sprechers als wissend, dass das, was dieser feststellt, wahr ist. Bei erfolgreichem Informieren bekommt der Hörer Zugang zu der Wahrheit des ausgedrückten propositionalen Gehalts über die Attribuierung von Sprecherwissen, die aussagt, dass das, was dieser feststellt, wahr ist. Die

Christensensche Auflösung führt zu einem Verständnis des Vollzugs eines Assertivs, in dem der Sprecher erfolgreich anstrebt, dass der Hörer die sprecherseitige Verpflichtung, eine Feststellung zu machen, die er als wahr kennt, akzeptiert.

„In our opinion, what the performance of a statement makes required is that the speaker know the expressed propositional content to be true. And what such knowledge is required for is simply and non-reductively the justifiability of the act as one which possibly awakes the expectation that the speaker can show to be true what he or she is representing as true.“ (Christensen 1991, S. 225)

Wenn also der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* der Figur in der genuin fiktiven Welt mit der Repräsentation gleichzeitig intendiert zu informieren, verpflichtet er sich allein dem in der genuin fiktiven Welt anwesenden Hörer gegenüber in dem Sinne, dass er die Dinge kennt, „to that standard being fulfilled which the performance of the acts sets, *qua* assertive representation“ (Christensen 1991, S. 225) repräsentiert. So lässt sich unterscheiden zwischen repräsentieren und verpflichten, zwischen Behauptungen und Verpflichtungen.

6.1.1 Christensens Änderung des Searleschen Ansatzes

Wenn ein Sprecher etwas als wirklich repräsentiert, dann ist seine Repräsentation notwendig so konstituiert, dass in den gegebenen Umständen ein Hörer, der dieser Äußerung und der genauen Umstände bewusst wird, sie mit der Intention, einen wirklichen Zustand als wirklich zu repräsentieren, gemacht ansehen würde.

Daher würde der Hörer die Äußerung des Sprechers als in dem Glauben gemacht wahrnehmen, dass der Sprecher in der Lage ist zu repräsentieren.

„Consequently, the speaker’s representation must also be *eo ipso* so constituted that in the given circumstances another and sufficiently rational person aware of the utterance and (just) these circumstances will regard it as made in the belief that the speaker *knows* the state of affairs represented (as actual) to be actual. This provides us with a clue: what the act of stating that *p* makes required (of the speaker) is that the speaker know this state of affairs to be as represented, viz. actual.“ (Christensen 1991, S. 102)

Aber der Rekurs darauf, dass der Sprecher Wissen über die Wahrheit haben muss, ist nur ein Teil der Christensenschen Veränderungen. Denn es steht noch aus zu begründen, *wofür* der Vollzug eines Aktes dieses Sprecherwissen verlangt. Die Erfüllung, also die Korrektheit der Art von Erwartung, zu der ihr Vollzug berechtigt, nämlich, dass der Sprecher die Wahrheit des propositionalen Gehalts demonstrieren kann, stellt die eine Seite dieser Begründung dar. Eine solche Erwartung verlangt für ihre Erfüllung das Sprecherwissen, dass das, was der Sprecher als wahr repräsentiert, auch wahr ist. Auf der anderen Seite wird das Sprecherwissen wiederum verlangt, um den gerechtfertigten Vollzug als etwas, das solche Erwartungen erwecken kann, abzudecken. Die Zirkularität dieser Folgerung ist offensichtlich.²⁷⁸ Dementsprechend räumt Christensen sowohl deren

²⁷⁸ Ferner scheint Christensens Begriff dem Konzept des *Hintergrundes* bei Searle sehr ähnlich zu sein. Interessanterweise erwähnt Christensen diese Komponente der Searleschen Intentionalität in seinen Ausführungen gar nicht.

Unvermeidlichkeit ein als auch, dass seine Ausführungen keine wahre Analyse der Idee der Repräsentation darstellen. Vielmehr zielen sie auf alltägliche Intuitionen darüber, was es ist, etwas als wirklich zu repräsentieren, um die Art, in der Repräsentationen Bedürfnisse sind, offen zu legen.

„There seems to be no way of really analysing away the representational character of statements which the phrases ‘as true’, ‘as actual’ and ‘as being the case express’. It seems to us to be simply impossible to reconstruct the representational character of statements (and, for that matter, of any other kind of representational speech act) in some way which, although perhaps resorting to the notions of truth and a proposition, is non-linguistic both in the sense that it makes no overt appeal to linguistic notions and in the sense that it exhibits this representational character as something shared indifferently by linguistic and non-linguistic phenomena.“ (Christensen 1991, S. 104)

Der Vollzug eines Aktes muss grundsätzlich die Sprecherfähigkeit ausdrücken, einen Bericht darüber geben zu können, warum die Proposition, die er als wahr repräsentiert, auch wahr ist. Das aber würde Christensens Theorie vollkommen in Frage stellen. Denn seine Ausführungen legen ihn fest darauf, dass ein Akt des Feststellens notwendigerweise die Sprecherfähigkeit, einen Bericht oder eine Rechtfertigung darüber zu geben, dass das, was der Sprecher als wirklich repräsentiert auch wirklich ist, aufrechterhalten muss. Wenn aber alle Feststellungen notwendig Ausdrücke einer solchen Fähigkeit wären, würde das die Klasse der feststellbaren propositionalen Gehalte auf diejenigen beschränken, die aus vorhandenen Gründen als wahr beurteilbar sind. In der alltäglichen Sprache kann eine Person feststellen, dass eine Person traurig ist oder Kopfschmerzen hat, obwohl die korrespondierenden Prädikate nicht derart sind, dass eine Person Gründe haben könnte zu beurteilen, ob diese wahr oder falsch sind. Auch in solchen Fällen muss der Sprecher wissen, was einen guten Grund für einen Hörer konstituiert, um zu beurteilen, ob der propositionale Gehalt wahr ist. Der Sprecher „must actually believe there to obtain states of affairs which constitute good reasons for (another’s) believing the propositional content in question to be true“ (Christensen 1991, S. 106). Gerade das aber trifft seiner Meinung nach nicht zu. Mit seinem Ansatz will Christensen vielmehr der sprecherseitigen Feststellung ein Wahrheitsprädikat *F* hinzufügen, das Teil des propositionalen Gehaltes ist und mit dem der Sprecher „can exhibit the act’s content to be *F* to anyone who questions the speaker accordingly“ (Christensen 1991, S. 107).²⁷⁹ Damit opponiert er gegen die Searlesche

²⁷⁹ Die Searlesche Formulierung gibt Christensen wie folgt wieder: (Der Vollzug eines Sprechaktes dieses Typs determiniert,

1. dass die Existenz eines bestimmten Zustandes objektiv verlangt ist, z.B. dass die Existenz eines Zustands den Akt, so wie er sein soll oder angenommen ist zu sein, wiedergibt.
2. dass das, was verlangt wird, der Zustand ist, der in Kraft ist, falls der propositionale Gehalt des Aktes wahr ist.
3. a) dass dieser Zustand für den Erfolg verlangt wird (in einem bestimmten Sinn), in dem er einen wahren propositionalen Gehalt besitzt. Das bedeutet, dass der *generelle* Sinn, in dem der Zustand verlangt wird zu sein, der des Erfolgs im Besitzen eines wahren propositionalen Gehalts ist; und
3. b) dass der spezifische Sinn, in dem der Zustand den Akt erfolgreich als einen wahren propositionalen Gehalt besitzend wiedergibt, derjenige von z.B. (feststellungsbedingter) Wahrheit, Richtigkeit oder Korrektheit ist – im Gegensatz zu demjenigen des Gehorsams, ausgeführt zu werden, etc. (übersetzt nach vgl. Christensen 1991, S. 64f).

Christensen fügt den Searleschen Überlegungen das Prädikat *F* (vgl. Christensen 1991, S. 106f) in Bedingung 2. und 3. hinzu und will so erklären, was „a stating qua stating makes required and what it makes it required for“ (Christensen 1991, S. 106), um somit etwas als wirklich zu repräsentieren, also in Christensens Worten als wahr (true),

1. dass die Existenz eines bestimmten Zustandes objektiv verlangt ist;
2. dass das, was verlangt wird, ist, dass der Sprecher ein spezifisches Prädikat *F* des propositionalen Gehalts des Akt als wahr kennt.

Annahme des intrinsischen Beanspruchungscharakters von Assertiven, der vor der jeweiligen Kommunikation liegt. Die Frage, welchen Wahrheitsanspruch – den des propositionalen Gehalts oder den der Feststellung – der Sprecher in Christensens Veränderung des Searleschen Postulats ausdrückt, beantwortet Christensen mit der des ausgedrückten propositionalen Gehaltes. Aber kann nicht der Schauspieler in Absprache mit seinem Kollegen etwas als wahr behaupten in der fiktiven Welt, das von allen am Kommunikationsakt Beteiligten als wahr angenommen wird? Wenn diese Möglichkeit besteht, ist das von Christensen vorgeschlagene Wahrheitskriterium eines der Wahrnehmung und der Beurteilung durch den Menschen. Das Christensense Wahrheitskriterium ist somit ein von der Kommunikationssituation abhängiges.

„This is the expression of a proposition which is and is known by me to be true!“ (Christensen 1991, S. 109)

So entkommt er weder der Zirkularität (vgl. Christensen 1991, S. 109) noch der (möglichen) Kritik durch Searle (vgl. Baumgartner/Klawitter 1990). Christensen sieht das Ziel der Searleschen Aussagen darin, die Überflüssigkeit des Wahrheitsprädikates *F* zu zeigen, weil er es in letzter Konsequenz nicht auf den intentionalen Zustand des Glaubens anwenden könnte. Aber in der Annahme, dass sich Feststellung und Glaube mit Hilfe des Wahrheitskriteriums voneinander abgrenzen lassen, liegt Christensen falsch. Denn Glaube wie Feststellung basieren auf der Möglichkeit, diejenigen Teile des propositionalen Gehalts zu bestimmen, die als Prädikat *F* gelten. Diese Bestimmung ist jedoch nicht vorkommunikativ oder extralinguistisch, sondern ebenso linguistisch wie Searles Annahme. Vor diesem Hintergrund wird Christensens Abgrenzung zu Searle, in der er seine eigenen Äußerungen als „a more social, interactive picture of the speaker doing something which is or is not justified in the eyes of others depending on what he or she knows about the world“ (Christensen 1991, S. 111), zu der einer sozialen kommunikativ gesicherten Wahrheitsprädikation.²⁸⁰ Damit, ist die Aufrichtigkeit, die die assertive Repräsentation impliziert, ihre Eigenschaft, etwas zu sein, dass ein anderer ernsthaft als einen Versuch annehmen kann, etwas als

3. a) dass dieser Zustand für den berechtigten Vollzug des Aktes als rational und erlaubt verlangt wird, demnach möglicherweise die Erwartung erweckend, dass für den Wert von *F* der Sprecher jedem den Gehalt des Aktes *F* zu sein vorzeigen kann, der den Sprecher dementsprechend befragt (und ausreichend rational ist),

3. b) dass dieses Prädikat *F* das Wahrheitsprädikat ist. (übersetzt nach Christensen 1991, S. 107).

Das Prädikat *F* als das Wahrheitsprädikat verdeutlicht, dass Christensen Searles individuell-psychologischen Ansatz auf eine objektive Ebene heben möchte, deren Fehlen er bei Searle als das Resultat von Ungenauigkeit im Übergang vom Linguistischen zum Psychologischen verortet. Genau betrachtet ist „Wahrheit“ aber in erster Linie eine philosophische und weniger eine psychologisch relevante Klassifikationsgröße, die Searle wahrscheinlich aus genau diesem Grund nicht anwendet. Die für Christensen aus seinen Modifikationen folgende Umbenennung einer Repräsentation zu einem „truth-claiming“ (Christensen 1991, S. 107) verdeutlicht das. Christensen sieht „built into the act“ (Christensen 1991, S. 107) den Standpunkt einer anderen Person, die den Akt interpretiert. Diese deutet ihn nicht nur als Repräsentation von etwas als wirklich, sondern auch als rational aufrichtig in diesem seinem repräsentationalen Charakter, also in-der-Lage-seiend ernsthaft von diesem anderen als Repräsentation eines wirklichen Zustands in Betracht gezogen zu werden.

²⁸⁰ Wie falsch Christensen liegen könnte, legt ein Blick in die Sterne nah. Wenn ein Sprecher behauptet, das und das sei das Sternbild, das im Allgemeinen als der „große Bär“ bezeichnet wird, und ein Hörer weiß, dass es dieses Sternbild gibt und es vom gewählten Standpunkt aus sichtbar sein kann, und sowohl Hörer wie Sprecher dieses Sternbild sehen und beider Feststellung aufrichtig sind, dann ist sie weder nachweisbar wahr noch im Sinne Christensens eine aufrichtige Feststellung, sie ist ein psychologischer Gehalt im Sinne Searles. Sie enthält einen Hintergrund, beruht auf einem intentionalen Netzwerk und drückt gleichzeitig eine Überzeugung und eine Feststellung aus.

wahr auszudrücken, das wahr ist. Hier treffen Christensens Aussagen auf Hagens Schauspieldidaktik in Bezug auf das Real-Machen von Sachverhalten und Zuständen in der genuin fiktiven Welt.

„If it is real, you have already made a substitution. You tell me you believed it was raining when you looked from your stage window into the wings.” (Hagen 1973, S. 36)

6.1.2 *Linguistische vs. nichtlinguistische Intentionalität*

Die vorhergehenden Ausführungen lassen nur den Schluss zu, dass es so etwas wie eine intentionale Auferlegung semantischer Eigenschaften durch den Geist nicht geben kann (vgl. Christensen 1991, S. 240). Denn Fälle von Repräsentation durch nichtlinguistische Mittel – wie das von Christensen bemühte Searlesche Beispiel der „Calabrian Crankshaft“ (vgl. Christensen 1991, S. 21–36) – sind Ableitungen von linguistischen Fällen. Wenn also eine Person mit einer Äußerung etwas meint, handelt es sich entschieden um eine linguistische und semantische Angelegenheit (Christensen 1991, S. 240). Entweder ist sie im direkten Sinne sprachlich oder sie hat den linguistischen Fall als Bedingung für ihre Möglichkeit. So weiß ein Sprecher, was es ist, das er als propositionalen Gehalt des intendierten nichtlinguistischen Akts als die Proposition oder den Zustand intendiert, der in der Äußerung eines Satzes ausgedrückt ist. Daraus leitet Christensen ab, dass die Gerichtetheit von Äußerungen nicht in erster Linie induziert ist oder originär von irgendeiner gelegentlichen Intention, sondern vielmehr von den semantischen Eigenschaften, z.B. der linguistischen Bedeutung, der geäußerten Sachverhalte und Objekte entstammt.

„However, it does mean that in all such cases where this is not so, the speaker uses pictures, bodily movements and possibly even other sentences in order to create evidence for his or her intending (amongst other things) to express indirectly and non-linguistically that a proposition or a possible state of affairs which is directly expressed by an utterance of some sentence S with a linguistic meaning such that understanding this its linguistic meaning suffice for knowing that S is, as uttered, true iff *p*.” (Christensen 1991, S. 243)

De Mulder weist diesen Vorwurf, dass Searles Theorie gänzlich auf sprachliche Intentionalität aufbaut, zurück. Die Problematik der Bedeutungsgenerierung besteht auch für Menschen, die ohne gemeinsame Sprache kommunizieren, denn „Intentional states only have the conditions of satisfaction they do against a Background of pre-intentional stances and abilities“ (De Mulder 1993, S. 172). Die Fähigkeit zu repräsentieren ist dabei eine Fähigkeit, die Mensch, Tier, sogar kleine Kinder haben und die Intentionalität beschreibbar macht als „a natural pre-linguistic property that develops as the organism evolves“ (De Sousa Melo 2002, S. 115). Diese einfache Form der Intentionalität gewinnt mit der Entwicklung der sprachlichen Fähigkeiten an Komplexität und wird später durch diese bestimmt. De Mulders Argumentation resultiert aus der Tatsache, dass Lebewesen kollektive Handlungen vollziehen können, die sie nur vor ihrem Hintergrund und dem der anderen koordinieren können: die Kommunikation von Koordinationsproblemen, die Begründung für die Mitteilung dieser.

„This means then that one starts expressing one’s Intentional states with the purpose of letting the others know that one has them and with the idea to achieve extra-linguistic aims.“ (De Mulder 1993, S. 173)

Zu beantworten ist in diesem Kontext die Frage, wie ein Sprecher intentionale Zustände kommunizieren kann, wenn es keine gemeinsame Sprache gibt. Da Searle die intentionale Definition von Bedeutung in seinen Arbeiten aufgreift, kann er auch Grice's Analyse der konventionellen Bedeutung als Konventionalisierung des intentionalen Sprechermeinens in diesem Zusammenhang aufnehmen. Für Grice ist Bedeutung nur die Sprecherintention, die nicht notwendigerweise mit Hilfe konventioneller sprachlicher Bedeutung erkannt werden muss. Es ist bekannt, dass Searle Grices Verständnis von Bedeutung insofern ablehnt, als es sich intensiv auf die Hörer-Effekte konzentriert.

„This implies, of course, a change with respect to his [Searle's] criticisms of Grice's Definition in *Speech Acts*, where he criticises Grice's definition, i.a., precisely for not taking into account 'the extent to which meaning can be a matter of rules or conventions' [...]. In a way then, Searle's 'anti-linguistic turn' can be seen as a return to Grice's position in this respect." (De Mulder 1993, S. 173)

Auf diesem Weg kann Searle durch das Wiederaufnehmen der inferentialen Bedeutungstheorie eine Ableitung des linguistischen Meinens/Bedeutens von vorlinguistischen, intentionalen Zuständen vornehmen. Diese könnte wiederum in die mit Grice beginnende Tradition eingefügt werden (vgl. De Mulder 1993, S. 178). Die zuvor in Christensens Ausführungen angemerkte Auslassung des Hintergrunds als wichtige Grundlage intentionalen Handelns kann so wieder aufgenommen werden. Es scheint, dass die in diesem Kapitel diskutierte Problematik weniger in der Wahrheitsstruktur der Äußerungen als vielmehr in den unterschiedlichen Ausrichtungen der Forschung liegt. Denn während Christensen sich auf den sprachphilosophischen Begriff der Wahrheit konzentriert, legt Searle es auf den Versuch an, neurophysiologische und biologische Erklärungsmuster in seine Philosophie des Geistes zu integrieren. De Moulders Rekurs auf das kollektive Verhalten führt zu dem Gedanken, dass individuelle Intentionalität allein nicht ausreicht, um dieses Problemfeld ausreichend zu analysieren, weil kollektives Verhalten nicht einfach als Summe individueller Intentionen beschrieben werden kann. Auf der anderen Seite handeln auch in einer Gruppe nur die Individuen intentional (vgl. Searle 1990). Es muss also die kollektive Intention, die nicht auf die Einzelintentionen reduzierbar ist, als eine zusätzliche *Wir-Intention* (vgl. Tuomela/Kaarlo 1988) angenommen werden, die der Handelnde einer Gruppe erreicht „by means of having an individual intention to do his part“ (Cohen 1990, S. 11).

Dieser Ansatz lässt einen neuen Blick auf die Intentionsrealisierung und -rekonstruktion zu. Die Analyse der Wahrheitsbedingungen, wie Christensen sie vertritt als logische Unabhängigkeit von Sprache und Semantik, kann vor diesem Hintergrund der Kooperation rückgebunden werden an Sprechakteigenschaften von Sätzen und Äußerungen. Für Vanderveken (1990a) sind die grundlegende Bedeutungseinheit im Gebrauch und das Verständnis natürlicher Sprache Sprechakte in Form illokutionärer Akte. Jeder Sprecher, der einen Satz mit einer Kommunikationsintention in einem Äußerungskontext verwendet, will einen illokutionären Akt vollziehen. Mit Hilfe der von ihm entwickelten generellen logischen Theorie der Sprechakte, der rekursiven Definition des „Set“ von allen möglichen illokutionären Kräften und der Erfolgsbedingungen aller Typen von elementaren illokutionären Akten will Vanderveken generelle Prinzipien einer semantischen Theorie der natürlichen Sprache formulieren. Diese Formulierung basiert auf der Hypothese, dass illokutionäre Kräfte, Sinne und Denotationen die drei Hauptkonstituenten von Satzbedeutungen sind. Dabei hilft die Unterscheidung von Erfolgsbedingungen und Erfüllungsbedingungen, da Erstere sich auf den Erfolg von Sprechakten, Letztere sich auf den propositionalen Gehalt beziehen und darauf, wie dieser an die

Welt angepasst ist. Daraus entstehen zwei irreduzible Sätze semantischer Werte: diejenigen, die sich auf den Erfolg beziehen, und diejenigen, die sich auf die Wahrheitsbedingungen des propositionalen Gehalts beziehen.

„Thus, I will proceed to a partial unification of speech act theory as developed in the tradition of Austin and Searle [...] and of classical truth-conditional formal semantics as developed in the tradition of Frege [...] and Tarski (1956).“ (Vanderveken 1990a, S. 195)

Wie Christensens Beispiel verdeutlicht, ist die logische Analyse beschränkt auf Aspekte von Wahrheitsbedingungen von Satzbedeutungen und hat somit die linguistische Sprecherkompetenz auf die Möglichkeit, Wahrheitsbedingungen von Sätzen zu verstehen, reduziert. Das Ausblenden anderer illokutionärer Aspekte der Bedeutung führt zu der Unmöglichkeit, befriedigende Aussagen zu nicht-feststellenden Sätzen zu machen. Die formale Semantik ist also beschränkt auf die Arbeit, adäquate Interpretationen sehr eingeeengter Fragmente von feststellenden Sätzen natürlicher Sprachen zu konstruieren. Vanderveken will demzufolge einen neuen semantischen Zugang anbieten, der auf eine systematische, vereinheitlichte Aussage über Aspekte von Wahrheits- und Erfolgsbedingungen von Satzbedeutungen zielt. Damit verbindet er Bedeutung und Gebrauch, die logisch verknüpft sind, und linguistische Kompetenz, die so nicht vom Vollzug dissoziiert wird.

„On this view, every sentence expresses with respect to each possible context of utterance one or (if it is ambiguous) several illocutionary acts whose conditions of success and of satisfaction are entirely determined by the meaning of that sentence and by the relevant contextual features.“ (Vanderveken 1990a, S. 196)

Ein Satz hat demnach die illokutionäre Kraft, die ein Sprecher mit ihm durch das performative Verb ausdrückt. Jede erfolgreiche Äußerung eines performativen Satzes, wie z.B. einer Feststellung, hat die sekundäre illokutionäre Kraft, die bezeichnet wird durch das performative Verb in der Art, dass sie die primäre illokutionäre Kraft des Feststellens hat. Eine erfolgreiche Feststellung macht ihren propositionalen Gehalt wahr and der propositionale Gehalt im Falle der performativen Äußerung ist, dass der Sprecher einen illokutionären Akt vollzieht.

„Thus, for example, by a successful performative utterance of the sentence ‚I request you to come‘, the speaker derivatively requests the hearer by way of primarily declaring that he makes a request. Moreover, he also derivatively asserts that he makes that request, since any declaration contains an assertion of its propositional content.“ (Vanderveken 1990a, S. 197f)

Diese Sätze der Form $F(P)$ haben nun sowohl Gelingens- als auch Erfüllungsbedingungen, denn selbst wenn sie erfolgreich vollzogen wurden, können sie noch immer versagen, erfüllt zu werden, wenn die Welt nicht ihrem propositionalen Gehalt entspricht. Diese Folgerung resultiert daraus, dass ein illokutionärer Akt im Kontext einer Äußerung dann erfüllt ist, wenn der propositionale Gehalt wahr ist in der Welt des jeweiligen Kontextes. Diese Beziehung der beiden unterschiedlichen Bedingungen zeigt, dass beide zwar in einer logischen Relation stehen, aber nicht aufeinander reduziert werden können. So kommt es, dass Christensens Analyse von Searles Assertiv erweitert werden kann um die Aussage, dass ein Assertiv „can be true although no one makes it, and one can make assertions that are false“ (Vanderveken 1990a, S. 199). Wenn demnach also Gelingens- und Erfüllungsbedingungen unterschieden werden können, müssen dementsprechend für jedes

Bedingungsgefüge unterschiedliche semantische Werte angenommen werden: Erfolgswerte, nämlich Erfolg und Misserfolg, und Wahrheitswerte, nämlich Wahrheit und Falschheit. Der Erfolg einer Äußerung lässt sich in Bezug einen bestimmten Äußerungskontext festlegen, in dem der zugehörige Sprechakt vollzogen wird. So kann ein Deklarativ von einem Sprecher nur in einem bestimmten Äußerungskontext erfolgreich vollzogen werden. Und zwar nur dann, wenn der Sprecher die für den erfolgreichen Vollzug des Deklarativs notwendige soziale Rolle ausübt. Der Wahrheitswert des propositionalen Gehalts eines illokutionären Aktes wiederum ist in einem Äußerungskontext dann wahr, wenn der Zustand, der durch den propositionalen Gehalt repräsentiert wird in der Welt jenes Kontextes existiert.

„Thus, the success-conditions of an illocutionary act will be represented formally by the function that associates with each possible context of utterance the success-value of that act in that context. Similarly, the truth-conditions of a proposition will be represented by the function that associates with each context the truth-value of that proposition in that context.” (Vanderveken 1990a, S. 200)

Aus dieser Verknüpfung von Gelingens- und Erfüllungswerten lässt sich folgern in Bezug auf die Frage nach Sprechakten im Rahmen dramatischer Aufführungen folgern, dass zwar jeder nichtdefektive illokutionäre Akt erfolgreich ist, aber nicht jeder defekte illokutionäre Akt nichterfolgreich ist. Denn das sind die Fälle der Unaufrichtigkeit und der „failure of presupposition“ (Vanderveken 1990a, S. 204). Diese Kontextabhängigkeit, die Vanderveken hier formuliert, ermöglicht die Argumentation, dass in einem *integrierend verkörperten* Kontext die Äußerungen eines Darstellers als Figur in der fiktiven Welt wahr und die illokutionären Akte nichtdefekt sein können, wenn die dazugehörige *integrierende Verkörperung* des Kontextes, in diesem Fall der Objekte, Personen und Sachverhalte der fiktiven Welt, stattgefunden hat. Diese Bestimmung lässt auch den Fall genau definieren, in dem ein Darsteller unaufrichtig ist; nämlich genau dann, wenn er vorgibt, diese *integrierende Verkörperung* vorgenommen zu haben. Das Wissen um diese Kontextabhängigkeit ermöglicht es Sprecher und Hörer, die Intentionen hinter den Äußerungen zu erkennen inklusive der wichtigen, dass der Sprecher intendiert, dass der Hörer sie auch erkennt.

Die Ergebnisse der Klärung des Verhältnisses von Sprache und Intentionalität müssen nunmehr übertragen werden auf das modifizierte Verständnis von Fiktionalität im Rahmen der genuin fiktiven Welt, um die Grundlage für eine erfolgreiche *integrierende Verkörperung* von Sprechakten zu schaffen.

6.2 Fiktionale intentionale Zustände

In Bezug auf das Thema dieser Arbeit lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass es laut Searle durchaus intentionale Zustände in Form von Phantasien und bloßen Feststellungen gibt.

„Die Möglichkeit fiktionalen Redens (selbst ein Ergebnis der Phantasie und des Vorstellungsvermögens) zwingt uns nicht zur Erschaffung einer Klasse von ‚Bezugs‘-Gegenständen, die ‚beschrieben‘ werden, die sich aber von gewöhnlichen Gegenständen unterscheiden und vermeintlich die Gegenstände alles Redens sind. Ebenso wenig meine ich, zwingt uns die Möglichkeit der Phantasie und imaginativer Intentionalitätsformen zum Glauben an die Existenz einer Klasse ‚intentionaler Gegenstände‘, die sich von gewöhnlichen Gegenständen unterscheiden, aber vermeintlich die Gegenstände aller unserer intentionaler Zustände sind.“ (Searle 1987, S. 35f)

Rückbezüglich auf seine Ausführungen zum fiktionalen Diskurs nimmt Searle auch hier an, dass eine suspendierte Geist-auf-Welt-Ausrichtung dazu führt, dass die Repräsentationsgehalte einen speziellen Status implizieren, die nicht die Gehalte von Überzeugungen sind, sondern „einfach nur gehabt werden“ (Searle 1987, S. 36). Die Festlegung auf die Erfüllungsbedingungen ist damit außer Kraft gesetzt.²⁸¹ So wie es sich bei der fiktionalen Behauptung um keinen Fehlschlag handelt, wenn sie nicht wahr ist, ist auch ein Zustand des Vorstellens nicht als Fehlschlag zu bezeichnen, wenn ihm nichts in der Welt entspricht (vgl. Searle 1987, S. 36). Christensen widerspricht dieser Auffassung. Ebenso wie es falsch ist anzunehmen, dass fiktionale Äußerungen es ermöglichen, dass ein Sprecher eine Proposition ausdrücken kann, ohne etwas anderes zu tun, ist es auch falsch, den Schluss zu ziehen, dass fiktionale Sprechakte, Witze, Ironie etc., zeigen, dass *etwas meinen* aus dem Ausdrücken einer Proposition – sei es wörtlich oder nichtwörtlich – besteht. Jeder Sprecher würde zustimmen, wenn gesagt wird, dass ein Autor nicht nur eine Proposition ausdrückt, sondern auch vorgibt, eine Proposition auszudrücken. Aber dieses Vorgeben ist ebenso Teil des Aktes wie das Ausdrücken der Proposition, denn der Autor drückt seine Propositionen wörtlich aus – ob ernsthaft oder nicht. Sosehr auch unterschieden werden muss zwischen *etwas zu meinen* und *etwas ernsthaft zu meinen*, ist diese Unterscheidung niemals einfach eine zwischen es *bloß meinen* und es zusätzlich oder gleichzeitig *ernsthaft zu meinen*. Das erweckt den Anschein, es gäbe drei Möglichkeiten – etwas meinen, etwas ernsthaft meinen und etwas nichternsthaft meinen, also fiktional.

„To mean something in the sense in which speakers mean things by utterances is not necessarily to mean things seriously, i.e. to actually intend to perform a serious act of representation or expression. But it is never just to mean something, as if one could simply mean something without *either* being serious; *or* being non-serious in the sense of intentionality indicating that things are not as they appear, viz. serious.“ (Christensen 1991, S. 275)

Eine Proposition ist allerdings nicht der Gegenstand einer Feststellung oder Überzeugung, sie ist deren Gehalt. Und der Gehalt der Feststellung ist deren Proposition:

Ich stelle fest, dass De Gaulle Franzose war	= Feststellung
De Gaulle Franzose war	= Proposition

²⁸¹ Die Verortung der Aussagen Searles in seinen Ausführungen zum fiktionalen Diskurs aktiviert auch an dieser Stelle die im Rekurs auf Reboul und Harweg formulierten Gegenargumente.

Insofern handelt die Feststellung von De Gaulle und repräsentiert ihn als Franzosen. Daraus folgt, dass im Fall einer Feststellung die Feststellung identisch mit der in ihr als behauptet aufgefassten Proposition ist. Feststellungen über propositionale Einstellungen beschreiben dabei keine Beziehung zwischen einer Person und einer Proposition. Die Beziehung besteht vielmehr in einer Repräsentationsbeziehung zwischen intentionalem Zustand und den durch ihn repräsentierten Dingen.²⁸² Weil die Äußerung selbst nicht auf eine bestimmte mögliche Sprecherintention für den Vollzug eines ernsthaften Sprechaktes hinzeigt, kann kein Erkennen von etwas als eine solche Intention als möglich und nicht wirklich anzeigend intendiert sein. Und aus diesem Grund ist die Art von nichternsthaftem Sprechermeinen, das im linguistischen Fall möglich ist, nicht möglich in diesem und anderen nicht-konventionalen Fällen. Die Äußerung von linguistischen Entitäten kann nichternsthaft sein in der Art von fiktionalen Äußerungen und Witzen. Und das nur, weil die Äußerung solcher Aktivitäten „in virtue of their meaning“ (Christensen 1991, S. 274) auf gewisse mögliche Intentionen des Repräsentierens (oder Ausdrückens) zeigt.

„Understanding such acts consists in both aspects; recognising what they appear to be and that they are not what they appear to be.“ (Christensen 1991, S. 274)

Der Schauspieler hält sich bei naturalistischen Dramen bewusst an „normality qualification[s]“ (Kemmerling 2002, S. 86), die es dem Rezipienten ermöglichen, die gleichen normativen und quasi-normativen Feststellungen aus dem Ausdrücken abzuleiten. Wenn die Figur eines dramatischen Stückes einen Regenmantel anzieht, drückt das für den Rezipienten aus, dass diese Figur den Glauben hat, dass es regnet. Wie aber kommt der Darsteller zu der Überzeugung, dass es regnet, während er diese Figur *integrierenden verkörpert*? Die Methode nach Strasberg z.B. vermittelt Übungen, mit denen die sensuellen Aspekte, die Regen bei einem Menschen verursacht, rekreiert.

„Sensorial technique exercises have an uncommon way of creating your own individuality, a characteristic in all actors of high professional status [...]. Approach the sensory exercise with the thought in mind that you are not interested in imitating an experience, but recreating it.“ (Manderino 1985, S. 30)

Durch diese Rekreation gelangt der Darsteller zu dem Glauben, dass es regnet. Im Rahmen dieser Übungen weisen die Lehrer immer wieder darauf hin, dass die *integrierende Verkörperung* und damit einhergehend die Partizipation der anderen, Darsteller wie Zuschauer, umso intensiver wird, je genauer und detaillierter die Rekreation vorgenommen wird. Das Gefühl von Regen ist allerdings in der realen Wirklichkeit nicht der Auslöser für die Wahl des Regenmantels als Kleidungsstück. Vielmehr ist es das Sprecherwissen, dass die Tatsache, dass es regnet, bedeutet, dass die Empfindungen, die der Regen bei Kontakt mit der Haut verursacht und die nicht angenehm sind, aus Erfahrung dazu führen, dass der Betroffene zum Regenmantel greift, um genau diese Empfindungen zu vermeiden. Hier zeichnet sich einer der wenigen Unterschiede zwischen nichtfiktiven und fiktiven intentionalen Zuständen ab. Bei der Rekreierung des Glaubens im Rahmen der Handlungen in der fiktiven Welt sind diejenigen Aspekte, die Kemmerling als „producing evidence that one ϕ s that p “

²⁸² Damit erteilt Searle der Unterscheidung, wie Chisholm sie trifft, von intentionalen Unterschieden de re und denen de dicto eine klare Absage (vgl. Chisholm 1992, S. 30ff).

(Kemmerling 2002, S. 86) bezeichnet vermehrt vorhanden.²⁸³ Kemmerlings Bezeichnung der Normalität der Äußerungsumstände und dementsprechend des Äußerungsverständnisses als „wishy washy thing“ (Kemmerling 2002, S. 86) weist darauf hin, dass die Vermittlung dieser Eigenschaft eine besondere Komplexität enthält. Aber wenn Kemmerling diese Problematik bereits für die reale Wirklichkeit annimmt, muss sie in der außergewöhnlichen fiktiven Situation, in der der sich fiktivisierte Zuschauer Teil der fiktiven Welt ist, nicht noch komplexer sein? Wie weiß der Rezipient, dass alles Relevante auch normal sein muss bei der Aufführung? Auf der einen Seite steht die Absicht des Theaterapparates, menschliches Handeln auf der Bühne im größtmöglichen Bestreben nach der von Grice formulierten Offenheit zu gestalten. Darüber hinaus kann die Normalität als zuschauerseitige Voraussetzung aufgrund der Kenntnis und der daraus resultierenden Einschätzung der Aufführungssituation angenommen werden.

Der dritte Aspekt besteht in der fortlaufenden „optimal expression“ (Kemmerling 2002, S. 87) der intentionalen Zustände. Obwohl auch für die reale Kommunikationssituation wünschenswert, ist das für die *integrierende Verkörperung* – gerade auch vor dem Hintergrund der Prämisse der Offenheit – essentiell. Stanislawski verweist daher darauf, viel Zeit bei der Auswahl der beweiserzeugenden Handlungen damit zu verbringen, die richtige zu finden und diese *integrierend zu verkörpern*.

„Ohne Mithilfe der äußeren Form vermag der Zuschauer weder die charakteristischen inneren Züge der Gestalt noch ihre seelische Struktur zu erfassen. Das charakteristische Äußere erläutert und illustriert die unsichtbare seelische Anlage der Rolle und bringt sie dadurch dem Zuschauer nahe.“ (Stanislawski 2002b, S. 171)

Die *integrierende Verkörperung* fiktiver dramatischer intentionaler Zustände hat diese Bedingung des optimalen Ausdrucks als wesentliche Eigenschaft, die ihre Erfüllung in der dramatischen Wirklichkeit stärker einfordert als in der realen. Die Begründung dieser Unterscheidung liegt in den Eigenschaften der Kommunikationssituation. Während der Hörer in der realen Wirklichkeit die Möglichkeit der Nachfrage hat, ist dem sich fiktivisierten Zuschauer in der dramatischen Wirklichkeit diese Möglichkeit zum Dialog nicht gegeben. Diese Annahme widerlegt Klemms Ausführungen zum Schmerzbehmen eines Schauspielers, „in dem sich charakteristischerweise ausdrückt, daß man eine bestimmte Schmerzempfindung hat, obwohl er sie (gewöhnlich) nicht hat, aber nicht um vorzutäuschen, daß er sie hat, sondern um besagtes Schmerzbehmen vorzuführen“ (Klemm 1984, S. 159).

„Glaubt der Schauspieler an sich, öffnet sich seine Seele, um die inneren Aufgaben und Gefühlsregungen der Rolle aufzunehmen. Verfährt er anders, strengt er sich nur an, um zu fühlen, wird er nie glauben, und ohne Glauben gibt es kein inneres Erleben.“ (Stanislawski 2002c, S. 222)

Stanislawski geht es nicht um die Vorführung, sondern das Erleben intentionaler Zustände. Intentionale Zustände verursachen intentionale Handlungen. Wie *verkörpert* der Darsteller diese Handlungen auf eine Art und Weise, die der Figur in der dramatischen Welt entspricht? Die Aneignung der historischen, soziographischen, gesellschaftlichen Einflussfaktoren und des

²⁸³ „On the (essential) assumption that everything relevant is normal, the agent, on conceptual grounds, has the institutional state he expresses.“ (Kemmerling 2002, S. 86)

hintergrundbedingten Charakters der Figur entwickelt der Darsteller über die biographische Methode und das Leben in den Umständen.

„Bleibt etwa Ihr Gefühl unberührt, wenn Sie Ihren Körper und seine physische Handlung echt leben lassen? Dringen Sie tiefer in diesen Prozess ein und verfolgen Sie, was in der Zeit in Ihrer Seele vor sich geht. So werden Sie sehen, wenn Sie an Ihr physisches Leben auf der Bühne glauben, haben Sie Gefühlsregungen, die mit dem äußeren Leben verwandt [sind] und logische Verbindungen zu ihm haben.“ (Stanislawski 2002c, S. 223)

Aus den daraus entstehenden Einstellungen ergeben sich bereits Handlungsmotive, die der Schauspieler zum Leben erwecken kann. Die Intentionalität einer Handlung kann aber nur dann gewahrt bleiben, wenn die Ausführung auch tatsächlich intentional verursacht wird. Das wiederum bedeutet, dass der spezifische Handlungsvollzug nicht genau vorhersagbar sein kann.

„But you don't know how you do it. The how is spontaneous and unexpected. The action never includes the how.“ (Adler 1988, S. 36)

Gerade dieser Rest an Unvorhersagbarkeit, an Spontaneität ist es, der dem Schauspieler auch in der *integrierenden Verkörperung* das Haben von Intentionen ermöglicht, die fiktionale intentionale Zustände zu *integrierend verkörperten* intentionalen Zuständen werden lassen.

6.3 Fiktionale intentionale Handlungen

Das zuvor für intentionale Zustände beschriebene *integrierende Verkörpern* lässt sich auch auf das Konzept der intentionalen Handlung ausweiten. Die Handlungen sind mit ihren Erfüllungsbedingungen in der fiktiven Welt mit Hilfe fiktiv realer Handlungsmotivationen verknüpft.

„Der Schauspieler braucht auf der Bühne nur *die geringste organische physische Wahrheit* einer Handlung oder eines allgemeinen Zustandes zu *spüren*, und gleich beginnt sein Gefühl zu leben durch den in ihm entstandenen *Glauben* an die Echtheit seiner körperlichen Handlung.“ (Stanislawski 2002c, S. 220)

Analog zu Searles Bestandteilen einer intentionalen Handlung ergibt sich für die vorliegende Arbeit folgende Gegenüberstellung eines realen visuellen Erlebnisses mit einem schauspielerischen visuellen Erlebnis in der genuin fiktiven Bühnen-Urform für absichtliche Handlungen.²⁸⁴

	Absichtliche Handlung	Vorausgehende Absicht	Handlung des Schauspielers	Vorausgehende Absicht der Handlung des Schauspielers
1. Intentionaler Gehalt	Ich hebe meinen Arm	Ich will meinen Arm haben	Ich hebe als fiktive Figur meinen Arm	Ich will meinen Arm als fiktive Figur heben
2. Natur der intentionalen Komponente	„Handlungsabsicht (= Erlebnis des Handelns)“	Vorausgehende Absicht	integrierend verkörperte Handlungsabsicht	<i>integrierend verkörperte</i> vorausgehende Handlungsabsicht
3. Erfüllungs-	dass es das Ereignis	dass es eine	dass es das	dass es eine

²⁸⁴ Die Formulierungen der Definitionen dieser Gegenüberstellung sind zitiert aus Searle 1987, S. 128.

bedingungen	meines Armhebens gebe und dass diese Handlungsabsicht jenes Ereignis verursacht	Handlung gebe, die in meinem Armheben besteht und zwei Teile umfasst: das Ereignis des Armhebens und die Handlungsabsicht; die vorausgehende Absicht verursacht die Handlung	Ereignis meines Armhebens gebe und dass diese Handlungsabsicht jenes Ereignis in der fiktiven Welt verursacht	Handlung gebe, die in meinem Armheben besteht und zwei Teile umfasst: das Ereignis des Armhebens und die <i>integrierend verkörperte</i> Handlungsabsicht; die vorausgehende Absicht verursacht die Handlung
4. Anpassungs- ausrichtung	Welt-auf-Geist	Welt-auf-Geist	Welt-auf-Geist (für die <i>integrierend verkörperte</i> fiktive Welt)	Welt-auf-Geist (für die <i>integrierend verkörperte</i> fiktive Welt)
5. Verursachungs- richtung	Geist-auf-Welt	Geist-auf-Welt	Geist-auf-Welt (für die <i>integrierend verkörperte</i> fiktive Welt)	Geist-auf-Welt (für die <i>integrierend verkörperte</i> fiktive Welt)
6. Kausale Selbst- bezüglichkeit	Es gehört zu den Erfüllungsbedingungen der Handlungsabsicht, dass sie den Rest ihrer Erfüllungsbedingungen verursachen muss.	Es gehört zu den Erfüllungsbedingungen der vorausgehenden Absicht, dass sie den Rest ihrer eigenen Erfüllungsbedingungen verursachen muss.	Es gehört zu den Erfüllungsbedingungen der Handlungsabsicht, dass sie den Rest ihrer Erfüllungsbedingungen verursachen muss.	Es gehört zu den Erfüllungsbedingungen der vorausgehenden Absicht, dass sie den Rest ihrer eigenen Erfüllungsbedingungen verursachen muss.
7. Präsentation oder Repräsentation	Präsentation	Repräsentation	Präsentation	Repräsentation
8. Netzwerk	Anderer intentionaler Zustände		Anderer intentionaler Zustände der fiktiven Welt	
9. Hintergrund	Von Praktiken und vorintentionalen Annahmen, die selbst keine intentionalen Zustände und auch keine Bestandteile der Erfüllungsbedingungen sind.		Von Praktiken und vorintentionalen Annahmen, die selbst keine intentionalen Zustände und auch keine Bestandteile der Erfüllungsbedingungen sind und die um die in der fiktiven Welt relevanten Hintergrundinformationen erweitert wurden.	
10. Intentionale Gegenstände	Armbewegung	Armbewegung, Handlung des Armhebens	Armbewegung	Armbewegung, Handlung des Armhebens
11. Verkörperungs- modus	-	-	Ja	Ja
12. Überzeugungs- gehalt	Real als real	Real als Real	Fiktiv integrierend verkörperte als Real	Fiktiv integrierend verkörperte als Real

Abb. 10: Modifizierung der intentionalen Handlungen nach Searle (vgl. Searle 1987, S. 128)

Die Gegenüberstellung verdeutlicht, dass der Searlesche Ansatz der Regelsuspendierung auch in Bezug auf die Intention nicht adäquat ist, da er die Bedingungen des sprachlichen Handelns in der fiktiven Welt unbeachtet lässt. Vielmehr muss angenommen werden, dass die Natur der intentionalen Komponente differiert. Zu unterscheiden ist zwischen der intentionalen Komponente der realen Wirklichkeit, die Teil eines Handlungskontinuums ist, und der Komponente der dramatischen

Wirklichkeit, die Teil eines rekonstruierten *integrierend verkörperten* Handlungsverlaufs ist. Der Unterschied ist anhand der Differenzierung von „sequences of actions“ und „complex mental attitudes“ (Woods 1990, S. 139) vermittelbar. Auch in der realen Wirklichkeit bestehen Handlungsstrukturen, die durch „expectations of what the actions are to achieve“ (Woods 1990, S. 139) zu Plänen werden. Die Handlungsstrukturen der dramatischen Wirklichkeit sind, auch wenn sie als nichtstrategisches Handeln der Figuren der fiktiven Welt beschrieben werden müssen, für den Darsteller grundsätzlich als Abfolge von Handlungen rekonstruiert. Dieser Umstand enthebt sie der Tatsache, dass die Figurenhandlungen ohne *Netzwerk* sequentieller Ziele auskommen könnten. Es ist denkbar, dass eine Figur in der fiktiven Welt ohne erkennbaren Handlungsplan agiert. Aufgrund der Intentionsrekonstruktion in der Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text wird jedoch jede intentionale Handlung der Figur für den Darsteller eine komplexe mentale Einstellung, gerade durch den Rekonstruktionsvorgang. Erst nach dem *Weltensprung* des Darstellers von der realen in die genuin fiktive Welt sind die intentionalen Handlungen von Darsteller und Figur typidentisch.

Diese *Intentionsverkörperung* impliziert, dass die Erfüllungsbedingungen und die Erfolgsbedingungen in Relation zur *integrierend verkörperten* Welt und nicht zur realen Wirklichkeit beurteilt werden müssen. So kommt es, dass die Searlesche Regelsuspendierung bei der Aufführung des dramatischen Textes nicht greifen kann, denn sie bezieht sich auf die Relata der realen Welt. Nur so kann es dazu kommen, dass die kausale Selbstbezüglichkeit und die Verursachungsrichtung in Analogie zur realen Welt angenommen werden können. Die Erfüllungsbedingungen und die Anpassungs- und Verursachungsrichtung stehen dabei in engem Zusammenhang mit dem vom Darsteller in der Rollenvorbereitung verinnerlichten besonderen Hintergrund der Figur.²⁸⁵ Die von Taines begründete Milieuthorie, die in das naturalistische Kunstverständnis der Jahrhundertwende eingebunden wurde, ist der Grundstein für die Wertigkeit der biographischen situationskonkretisierenden Forschungen des Darstellers.

„• Where does the action take place?

When? 1948

What time of day? 7:00 p.m.

What season? In the spring

• Build a place for yourself.

• Begin to live in the place as the character.

What does he do in this place?

• Every action has circumstances and is surrounded by larger circumstances.“

(Adler 1988, S. 33)

Maßgeblich für diese Argumentation, dass die Regelsuspendierung als Erklärungsansatz zu kurz greift, ist das Konzept des *Verkörperungsmodus* der genuin fiktiven Welt. Dieser ermöglicht es dem Darsteller, die Handlungsmotive und Intentionen der fiktiven Welt zu erleben und aus ihnen heraus zu handeln. Unterstützt wird die Möglichkeit dieser *integrierenden Verkörperung* von Handlungsabsichten sowohl sprachlich als auch physisch durch die Manipulierbarkeit des Überzeugungsgehaltes, dessen Gehalt wiederum die Erfüllungsbedingungen maßgeblich beeinflusst.

²⁸⁵ „Therefore the truth of the character is not found in you, but in the circumstances of the royal position of Hamlet, the character you are playing. The action of Hamlet – to decide whether to live or die – has to be put in his circumstances, not in yours. The truth is always in the circumstances of the character, not in yours.“ (Adler 1988, S. 32)

6.4 Dramatische Intention als besondere Sprachfunktion

Der Nachweis der *integrierenden Verkörperung* von Handlungsabsichten als nicht Vorgebend.^{Täuschung} fordert die Analyse sprachlich fundierten absichtlichen Handelns. Die Frage ist, ob Sprache eine besondere Funktion hat, die diese *integrierend verkörperte* Verwendung in der fiktiven Welt zulässt. Denn bis zu diesem Zeitpunkt ist nur untersucht worden, dass dem Schauspieler die Mittel zur Verfügung stehen, um Handeln fiktiv real zu vollziehen. Nuyts (1997) gibt an, wie die Analyse der Sprachfunktionen zu einem funktionalen Schema von sprachlichem Verhalten führen kann.²⁸⁶ Neben der Rollenfunktion von Sprache, die das Verhältnis zwischen Sprache und Benutzer thematisiert, untersucht Nuyts auch deren „organische Funktion“ (Nuyts 1997, S. 52), die Aussagen darüber zulässt, was Sprache leistet, damit ein Sprecher sie verwenden kann. Die kommunikative Hauptfunktion von Sprache steht neben den nichtkommunikativen Verwendungszusammenhängen, die von ihrer hauptsächlichlichen Funktion abgeleitet sind.

Die Analyse eines Kommunikationsprozesses auf seine organische Funktion hin führt zu unterschiedlichsten Ergebnissen, z.B. bei Bühler und bei Jakobson, deren Ursächlichkeit Nuyts in der mangelnden Spezifizierung der Analysekriterien verortet. Da Sprache nicht unabhängig von ihrem Benutzer betrachtet werden kann, ist die Untersuchung von Sprache als einem separaten Objekt nicht ratsam. Diese Perspektivität wird ihrer situationellen Einordnung, in der sie durch das Wissen des Nutzer mit der Welt verbunden ist, nicht gerecht. Für die Beurteilung dessen, was Sprache leistet, ist es wesentlich, die subjektive Perspektive des Benutzers einzunehmen (vgl. Nuyts 1997, S. 54). Das Analyseniveau einer solchen Funktionsuntersuchung wird definiert durch die Bestimmung der Faktoren oder Dimensionen, die für einen Sprecher in einer kommunikativen Situation relevant sind, „d.h. an welche Faktoren die Sprache von ihrem Benutzer angepaßt werden muß, damit die Kommunikation oder die spezifische kommunikative Handlung erfolgreich sein kann“ (Nuyts 1997, S. 54).

Die Betrachtung unter diesen beiden Gesichtspunkten führt Nuyts zu vier Komponenten, die ein Sprecher unterscheiden muss, wenn er eine kommunikative Handlung vollziehen will. Der Sachverhalt, der repräsentiert werden soll, steht neben der Intention gegenüber dem Intentionspartner und in Bezug auf den Sachverhalt. Hinzu kommen die sozialen und interpersönlichen Konventionen, die im Kommunikationsakt respektiert werden müssen, sowie das physische, soziale und kulturelle „Setting“ (Nuyts 1997, S. 55). Diese Faktoren müssen eine Einschätzung über den Interaktionspartner beinhalten und führen zu einem funktionalen Modell von Sprache, das Nuyts folgendermaßen darstellt:

$$\begin{array}{l} \text{„[E}_{\text{Sprache}} \rightarrow A_{\text{informativ}}] \quad \rightarrow \quad [E_{\text{Sprecher}} \rightarrow A_{\text{Kommunikation}}]“ \\ \quad \quad \quad A_{\text{intentional}} \\ \quad \quad \quad A_{\text{sozialisierend}} \\ \quad \quad \quad A_{\text{kontextualisierend}} \end{array}$$

(vgl. Nuyts 1997, S. 53)

²⁸⁶ Nuyts Funktionsbegriff entspricht „[E₁ → A₁] → [E₂ → A₂]“ (Nuyts 1997, S. 52), wobei E für einen Sprecher oder eine Entität steht, der eine Eigenschaft oder Aktivität A zugeordnet wird.

Die Relation der vier Faktoren wird in den meisten Fällen vom intentionalen Faktor²⁸⁷ dominiert, der die primäre Position der informativen und intentionalen Funktionen mitbestimmt, während, so Nuyts, die sozialisierenden und kontextualisierenden die Funktionen sekundäre Position einnehmen. Konkurrierende Annahmen heben die Rolle des sozialen Kontextes mehr hervor.²⁸⁸ Nuyts vertritt mit der relativierenden Aussage der grundsätzlichen Präsenz aller vier Faktoren die vermittelnde Position, die die Ursächlichkeit von Intention annimmt, die Motivation dieser jedoch nur „im Rahmen eines Verhältnisses zu einer anderen Person und im Rahmen eines spezifischen Kontextes entstehen“ (Nuyts 1997, S. 56) sieht. Kommunikativer Erfolg ist ohne die Beachtung aller Dimensionen nicht möglich. Annahmen, die Intentionalität nicht als essentiellen Bestandteil des sprachlichen Handelns ansehen, argumentieren, dass stark ritualisierter und institutionalisierter Sprachgebrauch z.B. bei Wahrsagungen keine solchen Intentionen aufweist. Nuyts entgegnet, dass gerade dort Sprache nicht ohne Intention funktionieren könne, denn dieser Gebrauch impliziert einen sehr komplexen Intentionbegriff, in dem „Niveaus und Typen von Intentionalität“ (Nuyts 1997, S. 69) unterschieden werden müssen, die den Searleschen Überlegungen entsprechen.²⁸⁹

„Man kann das Wirken von Sprachhandlungen nicht verstehen, wenn man nicht die typischen Eigenschaften des institutionalisierten Settings der Wahrsagung und die dazugehörige Position des Wahrsagers relativ zum Kunden sieht. Diese Dimensionen „definieren“, welche Typen von Aussagen der Wahrsager machen kann, und sie „verursachen“ deren spezifische Bedeutung.“ (Nuyts 1997, S. 69)

Bedeutungsvolles Handeln wird in spezifischen Kommunikationssituationen nicht als Wiedergabe des Sprecherwissens aufgefasst, sondern als durch soziale Implikationen verursachter Effekt des Sprachgebrauchs verstanden und daher nicht aufgrund der Intentionen von Sprechern beurteilt, sondern als Produkt sozialer Interaktion gedeutet. Diese Sichtweise kann aber nicht zur Negierung von Intentionen in einem solchen Kommunikationsvorgang führen. Vielmehr muss eine grundsätzliche Interdependenz der vier Faktoren angenommen werden, die der eindeutigen Abgrenzbarkeit der einzelnen Aspekte entgegensteht (vgl. Nuyts 1997, S. 5) und aus gegenseitiger Interaktion und Interferenz besteht. Diese Annahme entkräftet auch den Vorwurf der Ethnozentrizität intentionalistischer Ansätze.²⁹⁰ Nuyts führt Rasoldo (1982) an, der anhand der Untersuchung eines philippinischen Volkes dieses Manko zu verdeutlichen und das sprachliche Verhalten dieser Menschen als außerhalb der Beschreibungsmöglichkeiten der Sprechakttheorie zu verorten versucht.²⁹¹ Demnach sind die Beispiele Searles, insbesondere das „Versprechen“, in dem oben genannten Kulturkreis völlig irrelevant, da für diese Menschen sprachliches Handeln eine Form von

²⁸⁷ Das Verhältnis von Intention zu propositionalem Charakter beschreibt Nuyts als „unvermeidlich“ (vgl. Nuyts 1997, S. 56).

²⁸⁸ Nuyts bezieht sich mit dieser Aussage auf die sozio- und anthropologischen Forschungsinteressen.

²⁸⁹ „Zwar kann man sich über die von ihm unterschiedenen Niveaus und Typen von Intentionalität streiten (Nuyts 1994, 1993b), nicht aber über die Richtigkeit seines Konzeptes.“ (Nuyts 1997, S. 60) Nuyts bezieht sich in seiner Äußerung auf seine Ausführungen in Nuyts, J. (1993b): „Representation and Communication: Searle's Distinction Revisited“. In: *Journal of Pragmatics* 20. Elsevier, Antwerpen. S. 591–597, und Nuyts (1994): „The Intentional and the Sociocultural in Language Use“. In: *Pragmatics and Cognition* 2, S. 237 – 268 (vgl. Nuyts 1997, S. 71).

²⁹⁰ Vgl. dazu auch Derrida (1983), S. 9 –130.

²⁹¹ Rosaldo, M. Z. (1982): „The Things we do with words“. In: *Language in Society* 11, Cambridge University Press, London, S. 203–237.

Organisationsprinzip für ihre sozialen und kollektiven Strukturen bildet und nicht der Abbildung individuellen Wissens dient.

„Die Frage, wie wichtig Intentionen wohl sind, ist natürlich völlig unabhängig davon, ob Handeln individuell oder aber als sozial motiviert betrachtet wird.“ (Nuyts 1997, S. 66)

Auch diese besondere Form von Handeln impliziert Intentionalität und als Teil dieses Konzeptes Sprechhandlungen, die mit dem Ziel und der Absicht vollzogen werden, dass der Hörer sie adäquat versteht, und die dem Hörer die Aufgabe zuweisen, dieses Verstehen absichtlich herbeizuführen. Darüber hinaus verweist Nuyts darauf, dass Sprachgebrauch auch in der westlichen Gesellschaft „in erheblichem Maße eine Sache der gemeinschaftlichen Organisation von alltäglichen Aktivitäten“ (Nuyts 1997, S. 66) ist. Während Intentionalität eine definierende Eigenschaft von absichtlichem Handeln ist, sind die Typen von Intentionen hingegen immer abhängig von kulturellen, sozialen und persönlichen Umständen. Das gilt auch für die Kategorien des sozialen und interpersönlichen Settings.

„Man kann also mit ruhigem Gewissen annehmen, daß das Muster von vier kommunikationsbestimmenden Faktoren durch Kulturen und Gesellschaften hindurch gültig ist, weil es ganz einfach auf den notwendigen und unvermeidlichen Bestandteilen einer kommunikativen Situation beruht, unabhängig vom Hintergrund der Akteure der Situation.“ (Nuyts 1997, S. 68)

Das bedeutet, dass alle vier Faktoren zusammen erst das Bild von kommunikativem Handeln geben und keiner alleine ausreichend ist. Im Moment des Aktvollzugs, „the agent links the propositional content to the world with a mental force[...] that is illocutionary in the verbal case“ (De Sousa Melo 2002, S. 112). Wird dieser Vollzug im Rahmen der Aufführung des dramatischen Textes nun in Beziehung gesetzt zu den Nuytsschen Faktoren, ergibt sich die folgende Sprachfunktion.

$$\text{„fiktiv}[E_{\text{Sprache}} \rightarrow \begin{matrix} A_{\text{informativ}} \\ A_{\text{intentional}} \\ A_{\text{sozialisierend}} \\ A_{\text{kontextualisierend}} \end{matrix}] \quad \rightarrow \quad \text{fiktiv}[E_{\text{Sprecher}} \rightarrow A_{\text{Kommunikation}}]\text{“}$$

(Nuyts 1997, S. 69)

Während die intentionalen Aspekte durch den Darsteller *integrierend verkörpert* werden, beziehen sich die sozialisierenden und kontextualisierenden Aspekte auf die Konvention des Sichfiktivisierens aller an der Kommunikationssituation Beteiligten. Diese Ergebnisse müssen auf ihre Anwendbarkeit hinsichtlich der Intensionsrekonstruktion dramatischer Texte untersucht und die aus dem Rahmen der nichtgenuin fiktiven Welt während der Aufführung resultierenden Intentionen den an der Kommunikationssituation Beteiligten zugeordnet werden.

6.5 Resümee

Es kann daher an dieser Stelle festgehalten werden, dass der Darsteller die intentionale Wahrnehmung, so wie sie von Searle dargelegt wird, in der *integrierenden Verkörperung* vollziehen kann. Searles Aussage zur Wahrheitsverpflichtung kann in diesem Zusammenhang im Rekurs auf Christensens Kritikpunkte auf ein Verständnis des Vollzugs eines Assertivs angewendet werden, in dem der Sprecher es erfolgreich unternimmt, dass der Hörer die sprecherseitige Verpflichtung, eine Feststellung zu machen, die er als wahr kennt, akzeptiert. Christensens Verweis auf die Searlesche Auslassung des Prädikats *F* als Wahrheitsprädikat verdeutlicht in diesem Zusammenhang, dass Christensen Searles individuell-psychologischen Ansatz auf einer objektiveren Ebene verorten will. Christensen moniert zu Recht die Searlesche Ungenauigkeit im Übergang vom Linguistischen zum Psychologischen, geht dabei aber nicht auf blickwinkelspezifische Besonderheiten der Wahrheitsbetrachtung ein, die zwischen philosophischen und psychologischen Fragestellungen unterscheiden lassen. Diese Differenzierung könnte durchaus als Begründung für die Searlesche Sichtweise herangezogen werden. Christensens Reformulierung der Wahrheitsbedingungen verorten in diesem Zusammenhang den Wahrheitsanspruch von Repräsentationen im Verweis auf den Standpunkt eines Hörers, der im jeweiligen Sprechakt impliziert ist (vgl. Christensen 1991, S. 107). Seine Analyse der Searleschen Sprechakt- und Intentionalitätstheorie ergibt daher, dass der Sprecher eine besondere Beweislast im Rahmen des Vollzugs von Assertiven trägt. Die darin enthaltene Verpflichtung ist eine, die der Sprecher gegenüber dem Hörer, also der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* in der genuin fiktiven Welt gegenüber dem Rezipienten/Zuschauer eingeht.

Wenn ein Sprecher weiß, was es ist, das er als propositionalen Gehalt des intendierten nicht-linguistischen Akts als die Proposition oder den Zustand intendiert, dann bedeutet das für Christensen, dass die Gerichtetheit von Äußerungen nicht originär von einer Intention, sondern von den semantischen Eigenschaften, den geäußerten Sachverhalt und Objekten ausgeht. Dieser Verortung in der Sprache halten De Mulder (1993) und De Sousa Melo (2002) entgegen, dass intentionale Zustände ihre Erfüllungsbedingungen nur gegen einen Hintergrund von vor-intentionalen Stellungnahmen und Fähigkeiten haben können. Die Fähigkeit zu repräsentieren ist erwachsenen Menschen, Tieren ebenso wie kleinen Kindern gegeben. So wird Intentionalität zu einer vorlinguistischen Eigenschaft, die sich in der Entwicklung der Spezies ebenfalls entfaltet (vgl. De Sousa Melo 2002, S. 115). De Mulders Argumentation kann in diesem Kontext herangezogen werden, um zu zeigen, dass Lebewesen kollektive Handlungen vollziehen, zu denen sie nur ihr Hintergrund und der der anderen befähigt. Während Christensen sich also auf den sprachphilosophischen Begriff der Wahrheit konzentriert, führen neurophysiologische und biologische Konzepte zu komplexeren Erklärungsmustern, die bereits Searle eingebunden hat. Der so gewonnene Erklärungszugang führt von der Analyse der Wahrheitsbedingungen als logische Unabhängigkeit von Sprache und Semantik hin zu einem durch Kooperation für intentionale Aspekte von Sprechakteigenschaften von Sätzen und Äußerungen initiierten.

Vanderveken (1990a) sieht, dass jeder Sprecher, der einen Satz mit einer Kommunikationsintention in einem Äußerungskontext verwendet, einen illokutionären Akt vollziehen will. Die von ihm weiterentwickelte generelle logische Theorie der Sprechakte, die rekursive

Definitionen des „Set“ von allen möglichen illokutionären Kräften und Erfolgsbedingungen aller Typen von elementaren illokutionären Akten bietet, soll die Grundlage für eine semantische Theorie der natürlichen Sprache bilden, die sich hauptsächlich darauf stützt, dass illokutionäre Kräfte, Sinne und Denotationen die drei Hauptkonstituenten von Satzbedeutungen sind. Die Differenzierung von Erfolgsbedingungen und Erfüllungsbedingungen, bildet in diesem Zusammenhang sowohl den Erfolg von Sprechakten als auch den propositionalen Gehalt ab und lässt die Extraktion zweier irreduzibler Sätze semantischer Werte zu: solcher, die sich auf den Erfolg beziehen, und solcher, die sich auf die Wahrheitsbedingungen des propositionalen Gehalts beziehen.

Sätze der Form $F(P)$ haben daher sowohl Gelingens- als auch Erfüllungsbedingungen, da diese selbst bei erfolgreichem Vollzug noch immer versagen können, erfüllt zu werden, wenn die Welt nicht ihrem propositionalen Gehalt entspricht. Der Verstoß gegen die Erfolgsbedingungen kann dabei im Äußerungskontext verortet werden. Die Kontextabhängigkeit besagt daher auch, dass in einem *integrierend verkörperten* Kontext die Schauspieleräußerungen in der Darstellung der Figur in der genuin fiktiven Welt dann wahr und die illokutionären Akte nichtdefekt sein können, wenn der Darsteller diese implizierende *integrierende Verkörperung* des Kontextes vorgenommen hat. Unaufrichtigkeit ist in diesem Zusammenhang nicht mehr eine Frage nach der Übereinstimmung sondern eine Frage der vorausgehenden identifizierenden Übereinstimmungsherstellung.

Das Besondere an der Kommunikationssituation in der genuin fiktiven Welt ist dabei die Form des optimalen Ausdrucks. Die *integrierende Verkörperung* fiktiver dramatischer intentionaler Zustände weist in der Regel diese Eigenschaft auf, die der suspendierten hörerseitigen Möglichkeit der Nachfrage Rechnung trägt, indem die sprachliche und psychische Kommunikation mit Hilfe des darstellerischen Gefühls in der *integrierenden Verkörperung* vollzogen wird (vgl. Stanislawski 2002c, S. 223). Dabei ist der Vollzug der Handlungen zwar in Bezug auf das Ergebnis der Handlung durch den Verlauf der dramatischen Handlung präjudiziert, die Art und Weise jedoch durch die *integrierende Verkörperung* spontan und unerwartet (vgl. Adler 1988, S. 36). Diese Spontaneität ermöglicht dem Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* das Erleben von Intentionen und den dem gemäßen aufrichtigen Vollzug von Sprechakten, die auf diesen basieren.

In der Folge zeigt sich, dass die Begründung für die unzutreffende Charakterisierung von schauspielerischem Umgang mit der Äußerung individueller Figurenintentionen in der *integrierenden Verkörperung* innerhalb der genuin fiktiven Welt ebenjenes Konzept des *Verkörperungsmodus* der genuin fiktiven Welt ist. Erst durch dessen Hilfe gelingt es dem Darsteller, eine den Figuren gemäße intentionale Wahrnehmung von Objekten und Sachverhalten im Sinne der Searleschen Intentionalitätstheorie zu erreichen, um die Handlungsmotive und Intentionen der fiktiven Welt zu erleben und aus ihnen heraus zu handeln. Zur Klärung dieser Analogie zwischen schauspielerischem und intentionstheoretischem Analysevokabular dient die tabellarische Gegenüberstellung beider.

Nuyts' (1997) ethnologische Untersuchung zu sprachlichen Intentionen verdeutlicht in diesem Zusammenhang, dass ebenso wie die reale Sprachsituation die von ihm herausgearbeiteten interdependenten Sprachfunktionen in unterschiedlicher Weise nutzt, dies auch in den möglichen Welten möglich sein muss. Diese Schlussfolgerung ist ein erster Hinweis auf die schauspielerseitige Erarbeitung der genuin fiktiven Welten in surrealistischen, absurden oder postdramatischen Theater-texten. Letztlich ist dies ein entscheidender Anhaltspunkt dafür, dass jede Form von Aufführung fiktionaler Sprechakte, die eine fiktive Welt implizieren, und eine *integrierende Verkörperung* einer

Figur einfordern, eine kohärente Kommunikationsintentionalität aufweisen muss, die durch den Schauspieler dargestellt werden kann.

In der Zusammenfassung der Ergebnisse dieses Kapitels zeigt sich daher, dass, unabhängig von der Definition von Intentionalität als linguistisch oder nichtlinguistisch, die Möglichkeit der *integrierenden Verkörperung* von psychischen und intentionalen Zuständen und intentionalen Wahrnehmungen und Verursachungen durch den Darsteller möglich ist. Damit ist ein zentraler Schritt dahingehend vollzogen, die Gültigkeit der sprechakttheoretischen Bedingungen in der dramatischen Nutzung sprachlichen Handelns zu belegen. Im nächsten Schritt gilt es daher, diese Ergebnisse anhand der praktischen Umsetzungsvorschläge für Intensionsrekonstruktionen zu schärfen, um anschließend das notwendige Modell zu entwerfen.

7. Äußerung und Gerichtetheit in der genuin fiktiven Welt

Die Ergebnisse der vorhergehenden Kapitel gilt es nun auf ihre Operationalisierbarkeit hinsichtlich der Intentionsrekonstruktion in dramatischen Texten zu prüfen. Unterschieden werden muss in diesem Zusammenhang zwischen der Konkretisierung der Illokutionen der dramatischen Figurenrede und der Rekonstruktion der ihnen zugrunde liegenden Intentionen auf der einen und der besonderen Kommunikationssituation während der Aufführung der genuin fiktiven Sprechakte im Rahmen der Inszenierung auf der anderen Seite.

Illokutionsrecherche und Intentionsrekonstruktion werden vor dem Hintergrund des aktuellen Forschungsbeitrags von Swinden (1999) diskutiert und das in seinen Ausführungen verwendete Modell auf seine Anwendbarkeit im Rahmen linguistischer Forschung untersucht. Ziel ist es, die bisherigen Forschungsergebnisse der vorliegenden Arbeit in Beziehung zu Swindens Entwurf zu setzen und so ein vollständiges Modell zu entwickeln, das der forschungsleitenden Frage nach der *integrierenden Verkörperung* dramatischer Sprechakte gerecht wird. In Bezug auf die besondere theaterweltliche Kommunikationssituation ist zu untersuchen, inwiefern zusätzliche Illokutionen und Intentionen des Schauspielers oder des Theaterapparates²⁹² in der genuin fiktiven Welt der Aufführung angenommen werden können und müssen.

In Anlehnung an die vorhergehenden schauspieltheoretischen Ausführungen wird dabei die *intention of* (vgl. Swinden 1999, S. 122) als ACTION²⁹³ und die *intention in* (vgl. Swinden 1999, S. 122) als ACTIVITY im Rahmen des entwickelten Analyseinstrumentariums bezeichnet. Adler beschreibt die Handlungen eines Individuums als „Actions“ (Adler 1990, S. 35). Dabei wird nicht zwischen verbalen und non-verbalen *Actions* unterschieden, sondern zwischen starken und schwachen. Schwach ist eine generelle Handlung „to drink something“, stark hingegen ist eine *Action*, wenn sie ein Ziel bzw. ein Ende hat „to drink coffee“. Die Natur (Adler 1990, S. 37) einer Handlung hat sprachliche, physische und psychologische Aktivitäten, „Activities“ (Adler 1990, S. 37), die durch gezielte Fragestellungen nach dem *Was*, *Wo*, *Wann* und *Warum* manifestiert werden können. Durch diese Form der Klassifizierung werden die „justification“ und die „circumstances“ (Adler 1990, S. 30) festgelegt, die dem Darsteller den Sprung in die dramatische Wirklichkeit erleichtern. Als Beispiel sollen in diesem Zusammenhang die „covered entrances“ (Adler 1990, S. 43) dienen. Hat ein Darsteller in der Inszenierung die Aufgabe, aus dem Hinterbühnenbereich der realen Wirklichkeit in ein Büro auf der Bühne und damit in die dramatische Wirklichkeit zu kommen, so erleichtert ihm die *Activity die Post durchgehen* während des Betretens der Bühne die Überwindung der Grenze durch den Sprung von der realen in die dramatische Wirklichkeit. So wird ein stringentes Analysevokabular vorgelegt, das die Begriffe *Action* und *Activity* in ihrer linguistischen und sprachphilosophischen Austichtung (vgl. Albuquerque 1995, S. 162ff) mit den oben beschriebenen der und Schauspieltheorie

²⁹² Cornelissen spricht in diesem Zusammenhang vom „Produktionsapparat“ (Cornelissen 1985, S. 11). Gemeint ist die gemeinsame Inszenierungsarbeit von Regisseur, Intendant, Bühnenbild und Schauspieler als Kooperation bei der Konkretisierung einer Inszenierungsintention.

²⁹³ Das von Adler entlehnte Begriffspaar ACTION/ACTIVITY wird aufgrund seiner Eingängigkeit und Nähe zum linguistischen Volabular dem von Meisner, der in scheinbarer Ablehnung einer terminologischen Klarifizierung von einer „task“ (Meisner 1987, S. 16) spricht und für den bei Hagen auch keine eingängige Entsprechung zu finden spricht, vorgezogen.

verbindet. In den unterschiedlichen Schauspielsystemen werden die Bezeichnungen zwar mit nuancierenden Divergenzen verwendet. Hagens nachfolgende Unterscheidung soll aber verdeutlichen, dass die Differenzierung dabei durchaus in der Tradition Stanislawskis, der Haupt- und Unterabsichten charakterisiert, vorgenommen wird, die Benennungen allerdings abweichen können.

„Occasionally after doing all the other preparatory work, an actor still doesn't seem to understand what a real action is. It is not 'stage business' or being 'busy', or posing physically, or setting words with mechanical inflections, or illustrating verbal ideas, or making mechanical 'shapes' for the stage life of the character. Not is acting 'reacting', as so many old pros insist.“(Hagen 1973, S. 184)

Die Intentionen, die ein Autor oder der Theaterapparat mit dem Verfassen bzw. der Aufführung eines dramatischen Werkes im Rahmen der Interpretierbarkeit des fertigen Produktes als Teil der nichtfiktiven außerdramatischen Kommunikationssituation verfolgt, müssen in diesem Kontext grundsätzlich unterschieden werden von den Intentionen, die in der innerdramatischen Kommunikationssituation den Figurensprechakten inhärent sind.

„Fundamentally, Shakespeare is performing on a linguistic level what Macbeth is performing on a psychological level.“ (Swinden 1999, S. 89)

Besonders literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen stellen in diesem Kontext die beiden Kommunikationssituationen in Beziehung zueinander und erarbeiten in diesem Spannungsfeld die extrahierbaren Intentionen eines „impliziten Autor[s]“ (Pfister 1988, S. 20.), der nur indirekt in den Dialogen anzunehmen ist.²⁹⁴ Die Begründung für die Zulässigkeit dieser Amalgamierung sieht Swinden in der Tatsache, dass der Autor die sprachlichen Inhalte seiner literarischen Werke durch den Rekurs auf zwei komplementäre Sichtweisen produziert. Auf der einen Seite sieht er die fiktiven Handlungs- und Sachzusammenhänge mit den Augen der Figur, während auf der anderen Seite die ihm eigene Produzentenperspektive kraft seiner Position als Autor zur Verfügung steht. Vor dem Hintergrund würden dem Zuschauer so durch die erreichte komplementäre Produktionsweise sowohl die Aussagen der dramatischen Figur als auch die ihres „contemplator[s]“ (Swinden 1999, S. 97) vermittelt.

„Some of the words Macbeth is given to speak in the dagger soliloquy make it clear that Shakespeare is doing other things too, things that show him mediating between Macbeth and the audience.“ (Swinden 1999, S. 89)

Diese von Swinden postulierte Verbindung ist auf der Ebene der von Harweg angenommenen genuin fiktiven Bühnen-Urform zu problematisieren, indem die angenommenen Autorintentionen in den illokutionären Akten der Figuren nachweisbar erarbeitet werden müssen. In dieser Kommunikationssituation spielt weniger eine Rolle, wer die Intentionen und die Sprechakte verfasst hat, als vielmehr, welcher propositionale Gehalt beim Zuschauer im Rahmen einer möglichen Mehrfachadressierung (vgl. Kühn 1995) ankommt. Da in nichtfiktiven natürlichsprachlichen

²⁹⁴ „Our concern is with Shakespeare's intentions and purposes, only secondary with those of his characters. It is the nature of the exercise, though, and of the approach to great literature I am recommending here, that we cannot entirely detach the one from the other.“ (Swinden 1999, S. 92)
Auch Hauenherm geht Bezug nehmend auf Gadamer (1965, S. 280) davon aus, dass die Wissenschaft auf „der Suche nach dem Dialogideal eines Dramas [...] die Dialoggestaltung nicht nur beschreiben, sondern auch versuchen [soll], die darin enthaltene Reflexion des Autors offenzulegen“ (Hauenherm 2002, S. 34).

Kommunikationssituationen von der Anwesenheit eines unbeteiligten Zuhörers ausgegangen wird, der sprachliche Handlungen anders interpretiert als derjenige, an den sie gerichtet sind, muss die an den Zuschauer gerichtete kommunikative Leistung im Rahmen der Aufführung des dramatischen Textes geprüft werden. Resultat dieser Überlegung ist, dass die Existenz mehrerer Illokutionen von dramatischen Sprechakten, wie sie Hauenherm (2002, S. 333ff) annimmt, eingehender diskutiert und explizit verortet werden müssen. Die nachfolgende Untersuchung dramatischer Intentionen muss also unterscheiden zwischen den innerdramatischen und den außerdramatischen Intentionen. Der Diskussion der Rekonstruktionsmethoden folgt die Untersuchung der für die Intensionsvermittlung relevanten Kommunikanten und Kommunikationssysteme, deren gesammelte Ergebnisse im Anschluss auf die praktische Probenarbeit des Darstellers bezogen werden.

7.1 Innerdramatische Intentionen

Aufbauend auf Austins triadischer Unterscheidung von lokutionärem, illokutionärem und perlokutionärem Akt widmet sich Swinden dem literarischen Sprechakt.

„Certainly there is no need to assume that in moving away from the ‘host’ speech acts of ordinary language towards the ‘parasitical’ speech acts of the language of literature (the metaphor is Strawson’s) we shall need to import a terminology that augments the one Austin invented in *How to Do Things with Words*.“ (Swinden 1999, S. 39f)

Ziel der Erweiterung ist eine andere Form der Interpretation der Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Aspekten des Sprechakts, indem der Fokus vom lokutionären und perlokutionären Akt auf die illokutionäre Kraft verlegt wird, um so die intentionalen und konventionsgebundenen Eigenschaften, die Austin, Grice und Strawson getrennt untersuchen, zusammenzulegen. Diese Kombination bildet für Swinden die Grundlage, über die vorgenannten hinauszugehen und von der Annahme Abstand zu nehmen, dass sich literarische Sprechakte in irgendeiner Weise anders verhalten würden als die des normalen, nichtnarrativen Sprachgebrauchs. Diese Ansicht impliziert die Absage an die Argumentation, dass literarische Sprechakte keinerlei Einfluss auf die Handlungen, das Verhalten oder die Einstellungen des Rezipienten haben und die Ansprüche auf den lokutionären und perlokutionären Status entkräftet sind. Die Motivation für die rezipientenseitige Auseinandersetzung ist daher eher im Bereich der illokutionären Kraft als im Bereich des lokutionären Sinns und der Referenz oder ihres perlokutionären Effekts auf die hörerseitigen Gefühle, Gedanken und Handlungen zu suchen. Zwar ist anzunehmen, dass diese auf Gedanken und Gefühle wirkt, jedoch wird sie sie nicht auf die Art beeinflussen, dass sie eine langfristige oder bleibende Veränderung im Charakter des Rezipienten verursacht.

Die illokutionären Charakteristika, von denen Swinden in diesem Kontext spricht, die eine so signifikante Rolle in literarischen Sprechakten spielen, haben dieselbe Form von Kraft, auf die Hörer bei nichtliterarischen Sprechakten gewohnt sind zu reagieren. Charakteristikum und gleichzeitiges Differenzkriterium ist „an illocutionary force which has a manifest priority over Austin’s other two dimensions of the speech acts“ (Swinden 1999, S. 41). Die illokutionäre Kraft des Sprechaktes wird

dabei nicht als separat von den anderen beiden Aspekten existierend angenommen. Andererseits ist die Art, auf die ein Sprechakt Erkennen sichert und zur Antwort auffordert, klar zu unterscheiden von der nichtliterarischen Sprechakte. Der konventionsgebundene und intentionale Aspekt spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle bei der Art, wie die Kraft von einem Rezipienten, der einen Roman oder ein Gedicht liest, registriert wird. Diesen konventionellen Aspekt übernimmt Swinden direkt in seiner Aussagekraft von Austin und Strawson.²⁹⁵ In einem Satz der Alltagssprache fügt der illokutionäre Akt eine Art modaler Betonung zur Lokution hinzu. Diese Konstellation sichert für Swinden einen perlokutionären Effekt auf den Rezipienten, der über das bloße Registrieren des Gesagten hinausgeht. Der Unterschied zwischen dem Modus operandi der illokutionären Kraft in diesem Umfeld und den Sprechakten eines fiktionalen Werkes ist, dass in der zweiten Kategorie die Lokution dazu gebracht wird, den Interessen des illokutionären Aktes zu folgen.

„Since there will be very many speech acts in even a simple lyric poem, this means that the sense and reference of the poem act as a sort of control or restraint upon the free play of its illocutionary tendencies.“ (Swinden 1999, S. 41)²⁹⁶

Swindens Anspruch an eine Literaturtheorie der illokutionären Akte ist deren Fähigkeit, eine grundsätzliche intentionale Kraft in die Fundamente der geistigen Aktivität einzubauen. Dieser intentionale Ansatz wiederum muss in Relation gesetzt werden zum Konzept der Zielgerichtetheit, die der Sprecher- und Hörererfahrung von der Welt, so wie sie in literarischen Texten wiedergegeben wird, innewohnt. Der in den vorhergehenden Kapiteln geleistete Nachweis der *integrierenden Verkörperung* dramatischer Sprechakte und der zugehörigen Intentionen führt in diesem Zusammenhang zu der Forderung nach einer genauen Rekonstruktion der illokutionären Punkte und der Figurenintentionen, die die Intention im Sinne Swindens als eine Kraft, die eine Handlung begleitet und nicht selbst eine Handlung ist, definiert. Es gilt daher, den Teil des Rekonstruktionsmodells zu entwickeln, der die Extraktion der zu bestimmenden Intentionen leistet. Denn auch wenn die Figurenintentionen im dramatischen Text nicht zwingend einer klaren linearen Hierarchie folgen, wie sie in den bisherigen Beispielen der Intentionsforschung Verwendung finden, sondern gestört oder verändert werden können, müssen sie durch den Darsteller dem „inneren Filmstreifen[]“ (Stanislawski 2002a, S. 77) des Handelns und den Charaktereigenschaften der jeweiligen Figur zugeordnet und in ihrer Bildung in der Figur nachvollzogen werden, bevor die praktische Arbeit der *integrierenden Verkörperung* in den Proben einsetzt. Analog zur Searleschen Unterscheidung zwischen den psychischen Zuständen und den Intentionen muss der Darsteller also nicht nur nach der Handlungsintention, sondern auch nach deren Ursprung, nach der Motivation, fragen. Für die Rekonstruktion der Figurenintentionen ist deren Motivlage relevant, weil die physischen und sprachlichen Handlungen als Umsetzung einer Intention, die aufgrund eines Motivs gebildet wird, verstanden werden müssen.

„Motive and intention are very different things, though they are both likely to be constituents of a single sequence of mental events. [...] But the link between motive and intention in an action might be very mysterious indeed, and not at all obvious. This is because of the ‘prior’ position of motive in the sequence: motive → intention → expression of intention → action.“ (Swinden 1999, S. 66)

²⁹⁵ Austin verlangt, dass ein illokutionärer Akt die Fähigkeit behalten sollte, dass aus ihm eine performative Formel abgeleitet werden kann.

²⁹⁶ Vgl. dazu auch Schmachtenberg (1982), S. 34.

Die Wichtigkeit dieser Unterscheidung belegt Swinden anhand der Diskussion von Wimsatt und Beardsley, indem er nachweist, dass diese „failed to discriminate between intentions and expressions of intention, and therefore conflated the meanings of intention and motive“ (Swinden 1999, S. 81). Die daraus resultierenden Fehleinschätzungen basieren auf der Tatsache, dass sie die motivationalen und nicht die intentionalen Charakteristika von Handlungen diskutieren. Da aber beide Aspekte für die anschließende *integrierende Verkörperung* illokutionärer Akte relevant sind, müssen sie vor der Aufnahme in das Analysemodell differenziert werden.

7.1.1 Motiv und Gerichtetheit

Die grundlegende Differenzierung von Intention und Motiv als auf denselben Sachverhalt in unterschiedlichem psychologischem Rahmen reflektierend basiert auf der Unterscheidung Anscombes (1957).²⁹⁷ Das Motiv steht dabei vor der hypothetischen Erfüllung des Verlangens und kann somit als kausal und erläuternd definiert werden, während die Intention als spekulativ und praktisch bestimmt wird. Innerhalb dieser Abgrenzung stehen für den Begriff *Motiv* zwei Lesarten zur Verfügung, die sich in ihrer inhaltlichen Nähe zur Bestimmung der Definition unterscheiden. Bei Anscombe ist das Motiv ein mentaler Akt, der auf teleologische Fragestellungen nach dem Grund des Handelns antwortet, um den intendierten Effekt zu beschreiben und der in dieser Ausrichtung dem angeführten Verständnis der Intention nahe steht (vgl. Swinden 1999, S. 81).²⁹⁸ Dem gegenüber steht der kausale Fragensammenhang,²⁹⁹ der wegführt von der Erklärung der Begründung eines Ereignisses, hin zur Erläuterung darüber, was es war, dass dieses Ereignis ausgelöst hat.

„Intention is that which expresses what we will. One might fruitfully investigate from what we say what our intention is. From what we have said one may examine our motives.“ (Albuquerque 1995, S. 181)

Swinden wählt zur Illustration dieser Unterscheidung Handlungsbeispiele aus dem dramatischen Text *Othello* von Shakespeare³⁰⁰ und spricht sich unter Hinzunahme der Handlungen der Figur *Iago* für die letztgenannte Definition als Erklärungsgrundlage für die Motivik einer Figur aus. In der von Swinden angeführten dramatischen Szene ist anstelle von *Iago Cassio* zum Lieutenant befördert worden. *Iagos* Ärger über *Cassios* Bevorzugung bildet das Motiv für seine Intentionsbildung, *Cassios* Stelle einzunehmen.

„On the other hand it doesn't sound reasonable to say: Iago hates Othello and that is his motive; Iago plots to usurp Cassio's position, and that is his intention – if you are implying there is some sort of casual connection between motive and intention in each case.“ (Swinden 1999, S. 82)

²⁹⁷ Vgl. dazu Albuquerque (1995), S. 207, der ein umfassendes Schema zu dieser Thematik vorlegt.

²⁹⁸ Die von Swinden für diese Lesart formulierte Frage lautet „aus welchem Grund?“, die darauf zu gebende Antwort beinhaltet dementsprechend die Formel „um zu“.

²⁹⁹ Die zu stellende Frage lautet in diesem Fall „Warum?“, auf die sprecherseitig eine Antwort mit der Konjunktion „weil“ erwartet wird.

³⁰⁰ Shakespeare, W.: *Othello*. Wordsworth Editions Limited, Hertfordshire. [1992]

Diese Überlegungen verdeutlichen die Komplexität, die bei der Bestimmung des Motivs und der Rekonstruktion der darauf aufbauenden Intention liegt, und geben gleichzeitig einen Hinweis auf die Vielschichtigkeit der Rekonstruktionsüberlegungen über *Iagos* Verfassung und deren Auswirkung auf seine Handlungen. Für den Darsteller birgt dieser Rekonstruktionsvorgang auch die Ausdifferenzierung der Intentionen, die er als Rezipient der Figur wahrnimmt, und derer, die die Figur selbst als ihre Handlungsabsichten annimmt.³⁰¹ Bezogen auf das Beispiel *Iago* ist diese Unterscheidung eine grundlegende, weil sie die Beurteilung seiner Motivik, die für den Rezipienten frei erfunden erscheint, für *Iago* aber real ist, aufzeigt. Als frei erfunden bezeichnet Swinden diese insofern, als Teile der Begründungszusammenhänge von *Iagos* Motivik nicht den fiktiven Tatsachen entsprechen, sondern vielmehr durch *Iago* erfunden werden und daher weniger kausal als arbiträr scheinen. Die daraus entstehenden Intentionen sind dementsprechend schwer zu rekonstruieren.

„They are too closely related to his motives. That is why they take on the colouring, but not the firm, clear outline, of those images of ‘carnal strings’, ‘unbitted lusts’ and ‘leaping into his seat’ that propel him forward into his vague intentions and hideous acts.” (Swinden 1999, S. 82)

In der Folge entwickelt Swinden ausführliche Rekonstruktionsvorschläge, um die Motivik und die Intentionen zu rekonstruieren. Trotz der hohen qualitativen und quantitativen Leistung bei der Rekonstruktion der Intentionen muss angemerkt werden, dass Swindens Bemühungen zu früh enden, um die Widersprüche, die er aufgezeigt hat, zu lösen. Die Lösbarkeit von widersprüchlichem Verhalten jedoch sollte gerade eine Leistung sein, die die Intentionsrekonstruktion in Bezug auf die Offenlegung der Figurenmotivik leisten muss. Ausgehend von dem Gedanken, dass alle menschlichen Handlungen, also auch die *Iagos*, auf die eine oder andere Art menschlichen Bedürfnissen und damit psychischen Zuständen zuzuordnen sind, die sich in Sprechakten ausdrücken lassen, greift Swindens Modell zu kurz.

Die Erforschung einer grundlegenden Figurenmotivik muss vor dem Hintergrund der Figurenbiographie, die „das gesamte Leben“ (Stanislawski 2002c, S.17) einer Figur der genuin fiktiven Welt betrifft, vervollständigt werden. Swinden selbst spricht in diesem Zusammenhang von tieferen psychologischen Motiven der Figuren, die vor der im Stück thematisierten Handlung liegen, deren Auffinden er aber nicht operationalisiert. Darüber hinaus ist bei der Intentionsrekonstruktion der Anteil des jeweiligen gesellschaftlichen Gefüges, der dazugehörigen Wertennormen und Lebenskonzepte, die im Rahmen einer solchen Biographisierung der fiktiven Figur aufgearbeitet werden kann, maßgeblich. Ursächlich für den höheren Grad an Komplexität der Feststellung der Motivlage im Vergleich zur Bestimmung der daraus resultierenden Intentionen ist, dass „answers the characters themselves couldn’t be expected to supply are perfectly acceptable“ (Swinden 1999, S. 115) für die Motivrekonstruktion durch einen Außenstehenden wie den Darsteller. In der späteren Aufführung und *integrierenden Verkörperung* der fiktiven Figur darf der Darsteller das Bewusstsein dieser Motivik jedoch nicht in den Vollzug der illokutionären Akte und der intentionalen Handlungen einfließen lassen, da er sonst die selbst gewählte schauspieltheoretische Konvention und die diesen Umstand betreffenden sprechakttheoretischen Bedingungen verletzt, das Leben der Figur zu erleben und nicht ein anderes, das die Bewusstheit der Motivik implizieren würde.

³⁰¹ „If you really want to be, you’d better know who you are when the play begins, and how you got to be that way.“ (Hagen 1973, S. 152)

„He [the actor] visualizes the play and hears it like an audience. [...] This is a normal reaction. At this point he is the audience. He is still on the other side of the footlights; he is not yet on stage. This is why the images he conceives, and the tones and sounds he hears in his imagination [...] must soon be discarded and not confused with the real work on the play and the part. The actor still has to go backstage and then evolve on stage.“ (Hagen 193, S. 147)

Vor dem Hintergrund dieser Differenzierung verändern sich Fragen nach dem Motiv – warum, im Sinne von mit welcher emotionalen Prädisposition, verhält die Figur der genuin fiktiven Welt sich auf diese Art – in Fragen über Ziele: aus welchem Grund, mit welchem Ziel oder Ende in Sicht, sogar mit welcher Absicht verhält sie sich so? Das Handlungsinteresse der Figuren muss demnach unter zwei unterschiedlichen Aspekten getrennt analysiert werden. Auf der sprachanalytischen Seite steht eine Untersuchung der aus den Dialogen sublimierbaren Handlungsabsichten, während auf motivpsychologischer Seite die Untersuchung der Handlungsmotivationen unter dem Kriterium des jeweiligen Bewusstseinsgrades für die Figur durchgeführt werden muss. Nimmt der Schauspieler bei der Intensionsrekonstruktion an, die Figur kenne ihre ultimative Intention³⁰² nicht, muss er die zu rekonstruierende Intention auf diese Bewusstseinslage angleichen. Swinden teilt diesen Begründungszusammenhang, setzt ihn aber in Beziehung zur textlichen Ebene, indem er die beschriebene figurenhärente begrenzte Sichtweise darauf bezieht, dass die Figur nicht das Ende der im Drama erzählten Geschichte kennt und daher nicht über die Ultimativität der eigenen Intensionskette urteilen kann. Diese Argumentation basiert insofern auf einer ungenauen Darstellung der fiktiven Situation, als in der genuin fiktiven Welt kein Ende der Geschichte anzunehmen ist. Vielmehr endet die Anwesenheit des sich fiktivisiert habenden Zuschauers in der nichtgenuin fiktiven Welt zu einem bestimmten Zeitpunkt, der mit dem Ende der Intensionskette bzw. -ketten einer oder mehrerer Figuren zusammenfällt. Das *Ende der Geschichte*, von dem Swinden spricht, existiert letztlich nur für den fiktionalen Rezipienten. Es stellt damit weder die Gesetzmäßigkeiten der genuin fiktiven Welt in Frage, noch ficht es die von Schmachtenberg bezeichneten „future directors“ (Schmachtenberg 1982, S. 65) oder den erfolgreichen Vollzug von zuvor in der fiktiven Welt geäußerten kommissiven Sprechakten auf Basis dieser Argumentation an. Vielmehr ist anzunehmen, dass die Figuren der genuin fiktiven Welt auch nachdem der nichtgenuin fiktive Zuschauer diese Welt verlassen hat, ihre Handlungen fortführen.

³⁰² Als „ultimate intention“ (Swinden 1999, S. 73) beschreibt Swinden die Intention, die, wenn sie realisiert ist, keine anderen Intentionen in der jeweiligen Sequenz von Intentionen übrig lässt, die realisiert werden müssten in Antwort auf die Frage, wie der Handelnde vorschlägt, sein Ziel zu erreichen. Swinden bezieht sich hier auf Anscombes Intentionstheorie (vgl. Anscombe 1957), die er anhand des nachfolgenden Beispiels erläutert.

Ultimative Intention:	to poison the fascists (d)
Subordinate:	1. the man moves his hand up and down (a)
	2. this operates the pump (b)
	3. this replenishes the water supply (c)
	(4. this poisons the fascists (d))

Die vierte Handlung nimmt die anderen in sich auf, da diese die d-Intention wiedergibt, mit der jeder andere Akt vollzogen wurde. (d) ist die Antwort auf die Frage nach dem „Warum“, während die anderen Antworten auf die Frage nach dem „Wie“ darstellen. Die Problematik dieser linearen Intensionskette ist, dass weiter unten liegende Hierarchieebenen nicht wiedergegeben werden können. Darüber hinaus ist die von Swinden übernommene Bezeichnung irreführend, weil sie in der postulierten Endgültigkeit in einem Theaterstück nur auf den alle anderen Akte implizierenden abstrakten Handlungsakt einer Figur oder des Stückes selbst anwendbar ist.

Die zweite Lesart des Bedeutungszusammenhangs von Motiv und Intention führt nicht zu einer inhaltlichen Nähe der beiden Begriffe, da dieser Motivbegriff nicht auf eine hypothetische Zukunft verweist. Insofern ist in diesem Kontext keine Initiierung intentionaler Akte anzunehmen, die den Effekt haben können, eine Hypothese in Realität zu verwandeln. Das Wissen der Figur darüber, was sie dazu bringt, so zu handeln, wie sie handelt, ist für gewöhnlich unvollständig oder gar falsch „in a way that he cannot be conceived to be unknowing or mistaken about his intention (in the sense of what it is he proposes to do)“ (Swinden 1999, S. 118). Psychologische Motive, auf der einen Seite, sind vor dieser Lesart grundsätzlich retrospektiv. Der Sachverhalt liegt zurück, zu dem Zeitpunkt, an dem er reflektiert wird. Wenn er schließlich zu etwas wird, das in der Gegenwart existiert, hat er aufgehört, ein psychologisches Motiv zu sein und ist ein intentionales Motiv geworden. Die Figur schaut in diesem Moment in die Zukunft. Daher sind intentionale Motive andererseits immer antizipatorisch. Fernerhin definiert Swinden diese Motive als freiwillig, weil sie, im Gegensatz zu psychologischen Motiven, eine aktive Selbstverpflichtung des Sprechers enthalten, indem sie hypothetische Ereignisse in reale konvertieren. Diese Konvertierung wiederum markiert den Zeitpunkt, an dem diese Motive nicht mehr als solche beschreibbar sind und zu Akten werden. Um der Attribuierung als Akt, von dem die Figur das Bewusstsein hat, dass sie ein intentionales Motiv hat, zu genügen, müssen die Akte selbst intentional sein. Die von Swinden erarbeiteten Begrifflichkeiten müssen im nächsten Schritt in bestehende Intentionalitätstheorien eingebunden werden, um deren Relevanz für die Intentionsbildung und die spätere Rekonstruktion zu verdeutlichen.

7.1.2 *Rekonstruktionen vorhergehender Intentionen*

Als intentional bezeichnet Swinden ein Motiv, das eine Person ihren Handlungen attribuiert, wenn sie die Frage „aus welchem Grund“ gefragt wird. Umgangssprachlich werden die Frageindikatoren *warum* und *aus welchem Grund* oftmals gleichartig verwendet. Genau betrachtet fragt der Erste jedoch nach dem psychologischen Motiv, der zweite nach dem intentionalen Motiv.³⁰³ Während dementsprechend die zweite Antwort Auskunft über die Intention gibt, bestimmt die erste die Prädisposition oder die Einstellung des Geistes näher.

„An intentional motive is the motive for doing something conceived in terms of what it is done *for*.“ (Swinden 1999, S. 122)

Zur Erklärung wählt Swinden an dieser Stelle seiner Argumentation ein Handlungsbeispiel, in dem eine Person mit einem Spaten in der Hand aus dem Haus stürmt und im direkten Anschluss den Schnee vor der Einfahrt des Hauses wegschippt. Die Beantwortung der Frage, warum die Person diese Handlung ausführt, besteht im Verweis darauf, dass diese Person zur Bank gelangen will, bevor diese schließt. Der Grund dafür wiederum besteht in der Tatsache, dass die Person Geld von der Bank benötigt, um den in ihrem Haus tätigen Handwerker zu bezahlen. In diesem Fall erklärt für Swinden das intentionale Motiv den intentionalen Akt, der es ausdrückt, völlig und schließt damit eine

³⁰³ Die Frage z.B., warum *Hamlet Claudius* getötet hat, kann z.B. mit dem Hinweis auf *Hamlets* Hass auf *Claudius* beantwortet werden. Der Frage nach dem Grund für *Hamlets* Mord an *Claudius* hingegen ist mit dem Verweis auf das Rächen des Mordes an seinem Vater zu entgegnen (vgl. Swinden 1999, S. 121).

Unterscheidung zwischen beiden als nicht sinnvoll aus. Ferner ist ein weiterer Aspekt zu betrachten, in dem die beiden Beschreibungsansätze für Intentionen auf das gleiche Ergebnis hinauslaufen würden. Zur Erklärung führt Swinden, ähnlich Searles Überlegungen, zur weiteren Differenzierung eine kausal verknüpfte Handlungskette an, die sich auf physische Handlungen beschränkt.

Durch das Schneeschippen intendiert (*intention of*) die Person im Sinne der von Searle beschriebenen vorhergehenden Absicht, die Einfahrt für ihr Auto zu säubern, sich in die Lage zu bringen, zur Bank zu fahren, um es sich zu ermöglichen, den Bauarbeiter zu bezahlen. Alle vorgenannten intentionalen Akte werden absorbiert im Akt des Bezahlens des Handwerkers. Überdies ist die Intention *während* des Schneeschippens (*intention in*) identisch mit der erstgenannten. Auch hier fügt sich der Begründungszusammenhang aus den Einzelabschnitten *um zur Bank zu kommen, um das Geld abzuheben, um den Handwerker zu bezahlen* zusammen. Die an diesem Fall aufgezeigte Deckungsgleichheit von *Intendieren etwas zu tun* und *eine Intention während des Tuns von etwas zu haben* ist auf ihre Grundsätzlichkeit zu prüfen.

„Intentions of doing and intentions in doing might boil down to exactly the same thing from a practical point of view – when the object of enquiry is a simple matter like shovelling snow. But the practical similarity conceals a theoretical difference which might have a noticeable effect when questions of the same sort are asked about more complex activities.“
(Swinden 1999, S. 122)

Vor diesem Hintergrund weichen Iagos Äußerungen über seine Intentionen *of doing* darüber, was er von Anfang an machen wollte, stark ab von seinen Intentionen, *während* er handelt. Der Geisteszustand, den ein Mensch haben kann, wenn er aus dem Haus geht und Schnee aus der Einfahrt schippt, lässt sich in einer Action/Activity-Rekonstruktion³⁰⁴ darstellen.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung ³⁰⁵
ACTION	1. Ich realisiere, dass ich den Handwerker bezahlen muss. (Den Handwerker bezahlen)
ACTIVITY 1 ³⁰⁶	2. Um den Handwerker zu bezahlen, brauche ich Geld
ACTIVITY 1.1	3. Um Geld zu haben, muss ich es von der Bank holen
ACTIVITY 1.1.1	4. Um zur Bank zu gelangen, muss ich das Auto benutzen
ACTIVITY 1.1.1.1	5. Um das Auto zu benutzen, muss ich die Einfahrt vom Schnee befreien

Abb. 11: 1. Klassifizierungsversuch für die Handlungsbeschreibung „Handwerker“

In diesem Beispiel befindet sich die Person in der Gegenwart, schaut auf ein Ereignis in der Zukunft (den Handwerker bezahlen) und schlägt sich selbst einen Handlungsablauf vor, der zurückführt vom *Geld an den Handwerker übergeben* bis hin zum Greifen zum Spaten, *um Schnee zu*

³⁰⁴ „The Actions of human beings are governed, more than anything else, by what they *want*, consciously or subconsciously. In order to make the hunt for the objectives of the character specific, I divide them into three categories: (1) the overall character objectives; (2) character’s objectives for the individual scene of the play; (3) the characters moment-to-moment objectives within the scenes.“
(Hagen 1973, S. 174)

³⁰⁵ Die Handlungsbeschreibungen der *Person* und der fiktiven Figuren sind Übersetzungen der Swindenschen Formulierungen (vgl. Swinden 1999, S. 84).

³⁰⁶ Die numerische Zuordnung soll verdeutlichen, dass die mit der identischen Ordnungszahl gekennzeichneten ACTIVITIES zu einer weitestgehend linearen Intentionsrekonstruktion gehören. Die Nutzung der Gliederungsstruktur 1, 1.1, 1.1.1, 1.1.1.1 soll in diesem Zusammenhang die Hierarchieebene im logischen Aufbau der einzelnen ACTIVITIES zum Erreichen der ACTION darlegen.

schippen. Die ACTION steht in Bezug zu ACTIVITY 1.1.1.1 in einer einfachen Reihe von Effekten und Ursachen. Es ist eine eindeutige Relation zwischen einer zu realisierenden Intention und einer Serie eng verknüpfter Handlungen, von der sowohl die handelnde Person als auch ein unbeteiligter Beobachter, wenn er alle Schritte wahrnehmen kann, sieht, dass sie aus der Realisierung resultieren. Swinden überträgt dieses Konzept in einem ersten Versuch auf *Iagos* Intentionen.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Iago</i>	Handlungsbeschreibung
ACTION	In <i>Cassios</i> Position zu gelangen; meinen Willen durchzusetzen	Handwerker bezahlen (Ich realisiere, dass ich den Handwerker bezahlen muss)
ACTIVITY 1		Um den Handwerker zu bezahlen, brauche ich Geld
ACTIVITY 1.1		Um Geld zu haben, muss ich es von der Bank holen
ACTIVITY 1.1.1		Um zur Bank zu gelangen, muss ich das Auto benutzen
ACTIVITY 1.1.1.1	<i>Othellos</i> Ohr missbrauchen	Um das Auto zu benutzen, muss ich die Einfahrt vom Schnee befreien

Abb. 12: Gegenüberstellung der Handlungsbeschreibungen „Iago“ und „Handwerker“

So wie also eine hierarchische Intentionsbeziehung zwischen dem *Schneeschippen* der Person, um *den Handwerker zu bezahlen*, rekonstruierbar ist, ist sie zwischen *Othellos Ohr missbrauchen*, und *in Cassios Position zu rücken*, ebenfalls nachvollziehbar. Neben der deutlichen Differenz in den zu diesem Zeitpunkt im *Iago*-Beispiel rekonstruierten Einzelschritten besteht der zweite Unterschied im Grad an Übereinstimmung und Nicht-Übereinstimmung in der Beziehung von Mittel und Zweck. Swinden spekuliert im Weiteren über die An- oder Abwesenheit von Verknüpfungen in der Kette, die die Formulierung der Intention, den Vollzug einer Reihe von intentionalen Akten, von denen erwartet werden kann, dass sie realisiert werden, und der wirklichen Realisierung dessen, was intendiert war durch die Handlungen dieser intentionalen Akte, implizieren. Um den Handwerker zu bezahlen, hat die *Person* die intentionalen Akte vollzogen, die ebenjene *Person* zuvor als hypothetische Akte formulierte, die sie sich selbst gegeben hat, die real werden würden, während und indem sie vollzogen würden. Die in der obigen Darstellung fehlenden Glieder der Hierarchie werden von Swinden im Fortlauf seiner Untersuchungen immer wieder umgestellt. Die obige Zuordnung ist die von ihm detektierte Ausgangslage, die zu Beginn des dramatischen Textes von der Figur selbst benannt wird.

Die Bewusstmachung ist dabei gleichzeitig in Form des Handlungsablaufs vorwärts gerichtet und in Form der Rekonstruktion, die die Person bereits leisten muss, um von der ACTION zur den Handlungsablauf initiierenden ACTIVITY zu gelangen, rückwärts gerichtet. In der nichtfiktiven Wirklichkeit stellt ein Handelnder Intentionketten, wenn er diese bewusst vor dem Ereignis entwickelt, grundsätzlich rückwärts auf. Für dramatische Figuren muss aufgrund des Postulats, dass die gleichen Handlungs- und Verhaltenskonventionen in der genuin fiktiven Welt gelten, ebenfalls dieses Verhältnis zugrunde gelegt werden. Das jedoch ist nicht immer aus den dramatischen Sprechakten ableitbar.

„He [Iago] must be presumed to have done it elsewhere, because he does have a plan to disgrace Cassio by getting him drunk when he is on the watch, and we are to suppose that the reverse-order hypothetical acts in Iago's planning were I get Cassio's place ← Othello dismisses Cassio ← I get Othello to witness the drunken brawl ← I provoke the drunken brawl ← I persuade Cassio to have too much to drink.“ (Swinden 1999, S. 124)

ACTIONS korrespondieren demnach mit intentionalen Motiven und der dazugehörigen Absicht, während ACTIVITIES sich auf die Zielgerichtetheit des Handlungsablaufs beziehen.

„Purpose is related to an intention of doing as a target waiting to receive an arrow is related to the bowman’s aim as he releases the arrow from his bow.“ (Swinden 1999, S. 166)³⁰⁷

Swinden nimmt mit diesen Ausführungen einen Sachverhalt an, der von unterschiedlichen Seiten der motivierten Aktion gesehen wird. Wenn eine Person sagt, ihre Intention wäre, X zu tun, oder wenn sie sagt, mein Ziel ist es, X zu tun, meint sie exakt das Gleiche. Der Unterschied besteht nicht in der Bedeutung, sondern im Standpunkt, von dem aus die Bedeutung betrachtet wird. Während der erste darauf gerichtet ist, was erreicht wird, ist der zweite darauf gerichtet nach vorne zu schauen, entlang der intentionalen Handlung auf das, was zu erreichen versucht wird. Der erste sieht was immer auch erreicht wird in Relation der intentionalen Handlung, die er erwartet, um das auch zu erreichen. Der zweite sieht den Verlauf am Punkt des Erwirkens stoppen.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Iago</i>	Handlungsbeschreibung Person	Art des Aktes, mit der die Intention vollzogen wird
MOTIV ³⁰⁸		Ich will Ärger mit dem Handwerker verhindern und möchte ihn daher umgehend für seine Leistung bezahlen	
ACTION	In <i>Cassios</i> Position zu gelangen; meinen Willen durchzusetzen	Handwerker bezahlen (Ich realisiere, dass ich den Handwerker bezahlen muss)	Physisch
ACTIVITY 1		Um den Handwerker zu bezahlen, brauche ich Geld	Physisch
ACTIVITY 1.1		Um Geld zu haben, muss ich es von der Bank holen	Physisch
ACTIVITY 1.1.1		Um zur Bank zu gelangen, muss ich das Auto benutzen	Physisch
ACTIVITY 1.1.1.1	<i>Othellos</i> Ohr missbrauchen	Um das Auto zu benutzen, muss ich die Einfahrt vom Schnee befreien	Sprachlich (<i>Iago</i>) / physisch (Person)

Abb. 13 3. Klassifizierungsversuch unter Hinzunahme der Kategorie „Motiv“

Bis zu diesem Zeitpunkt ist die Argumentation vereinfachend von zwei Voraussetzungen ausgegangen. Auf der einen Seite wird, wie das *Person*-Beispiel verdeutlicht, die Intentionkette anhand einfacher physischer Handlungen dargestellt. Die Umschreibung von *Iagos* ACTIVITY *Othellos Ohr missbrauchen* verweist sichtbar darauf, dass weitere hierarchisch untergeordnete ACTIVITIES eingesetzt werden müssen, um das abstrakte sprachliche Ziel zu erreichen. Auf der anderen Seite ist für Außenstehende der komplette Weg des Handlungsverlaufs von der initiierenden ACTIVITY bis hin zum Vollzug der ACTION sowohl in allen Einzelschritten nachvollziehbar und nur auf eine ACTION ausgerichtet, der die jeweiligen ACTIVITIES zugeordnet werden können.

Für einen wissenschaftlichen Laboraufbau singulärer Intentionketten im Rahmen sprachwissenschaftlicher Untersuchung ist diese Grundkonstruktion als Untersuchungsobjekt

³⁰⁷ Dieses Bild wird in der Intensionsphilosophie als bekannt vorausgesetzt und nicht weiter erläutert.

³⁰⁸ Das *Iago*-Beispiel wird im nachfolgenden Kapitel ausführlich auf die Motivproblematik hin untersucht, während die Angabe eines Motivs für das *Person*-Beispiel nicht im Rahmen der Swindenschen Diskussion festgelegt wird und auch für die hier vorgetragene Argumentation nicht relevant ist.

ausreichend. Die Intentionsrekonstruktionen im Rahmen der Rollenvorbereitung dramatischer Dialoge sind ungleich komplexer, weil sie im Hinblick auf die pluriindividuellen Handlungsinteressen der Figuren über einen längeren Handlungszeitraum betrachtet und analysiert werden müssen. Vor dem Hintergrund der Berücksichtigung verschiedener ACTIONS einer Figur und verschiedener Kombinationen von ACTIONS unterschiedlicher Figuren müssen der Sprachwissenschaftler und der Schauspieler differenzieren, zu welcher ACTION bzw. welcher Sequenz³⁰⁹ der jeweilige dramatische Sprechakt zuzuordnen ist und unterscheiden zwischen ACTIVITIES, die in Bezug auf die jeweilige ACTION intentional sind und solchen, die unintentional sind. Ferner muss im Hinblick auf das in dieser Arbeit angestrebte Modell der Intentionsrekonstruktion und der zuordenbaren illokutionären Akte das von Swinden vorgestellte Instrument um die Spalten Motiv und illokutionärer Akt erweitert werden, um im Rahmen dieser Arbeit als vollständiges Modell für die Illokutionsrecherche und die Intentionsrekonstruktion gelten zu können. Bevor diese Erweiterung vorgenommen werden kann, muss allerdings eine Eigenart intentionaler Handlungen auf ihre Relevanz für die Illokutionsrecherche und Intentionsrekonstruktion im Rahmen dramatischer Sprechakte untersucht werden, die Swinden und Searle in ihren Ausführungen zur Intentionalität diskutieren.

7.1.3 *Rekonstruktionen unintentionaler Handlungen*

Ein und dieselbe Handlung kann intentional unter einer Beschreibung und unintentional unter einer anderen sein. Während intentionale Handlungen Teil eines Kausalzusammenhangs sind, lassen sich unintentionale Handlungen dadurch bestimmen, dass ihnen die kausale Begründbarkeit abgeht. Beispielhaft für solche unintentionalen Handlungen sind solche, bei denen ein Beobachter sagen kann, der Handelnde wusste, was er tat, unter der einen Beschreibung und wusste es gleichzeitig nicht unter einer anderen (vgl. Searle 1987). Da eine intentionale Handlung aus zwei Aspekten besteht, der intentionalen Komponente und dem Ereignis, das das intentionale Objekt der intentionalen Handlung ist, kann die jeweilige ACTIVITY als die intentionale Komponente beschrieben werden, die noch realisiert werden wird, bevor sie das intentionale Objekt als ihre Erfüllungsbedingungen präsentiert. Searle führt als einen solchen Fall die Hochzeit zwischen Ödipus und Iocaste an, die intentional im dem Sinne ist, dass Ödipus seine intentionale Handlung vollzieht, die Königin von Theben zu heiraten. Unintentional ist dieselbe Handlung gleichzeitig, weil Ödipus damit auch seine Mutter heiratet. Da diese Information aber nicht Teil des propositionalen Gehalts ist, gehört sie nicht zu den Erfüllungsbedingungen der intentionalen Handlung.

„In the case of Oedipus, the ‘total action’ [...] contains some elements that are parts of the conditions of satisfaction and others that are not part of such conditions.“
(Swinden 1999, S. 103)

³⁰⁹ „Die Abfolge der Sequenzen ergibt sich aus der Abarbeitung der für die Erreichung des übergeordneten Handlungsziels notwendigen Teilhandlungsziele [...]. Je nach Komplexität des zu erreichenden Handlungsziels ändert sich die Anzahl der Gesprächsphasen und der Hierarchisierung.“
(Hauenherm 2002, S. 43)

Das Spannungsverhältnis zwischen beiden bildet den dramatischen Kern des Dramas *Ödipus*.³¹⁰ Swinden wendet Searles Beobachtung auf das Beispiel Anscombes von einem Mann, der ein Brett zersägt, an. *Das Brett sägen* ist die intentionale Komponente und das intentionale Objekt der Handlung des Mannes. Der Grund, warum die Beschreibung, der Mann säge Eiche, nicht zutrifft, ist, dass diese Information für den Sägenden nicht Teil seines Handlungsinteresses ist. *Eiche sägen* ist in diesem Fall keine wahre Beschreibung des intentionalen Handelns des Sägenden, weil es sich dabei nicht um ein intentionales Objekt handelt, das präsentiert wird als eine Erfüllungsbedingung der intentionalen Komponente *das Brett sägen*. Swinden schlussfolgert mögliche Intensionsveränderungen, die eintreten würden, wenn während des Sägens beim Sägenden die nachfolgende Assoziationskette in Gang gesetzt würde (vgl. Swinden 1999, S.104):

1. Der Mann sieht einen Kreidestrich auf dem Brett
2. Der Mann erinnert sich, dass der Kreidestrich bedeutet, dass es sich um eine Platte von Mr. Smith handelt.
3. Der Mann erinnert, dass Mr. Smith ihm wegen der Knoten im Holz einen Preisnachlass gewährte.
4. Der Mann realisiert, dass die Knoten der Grund für die unüblich lange Dauer des Sägens sind.

Am Schluss dieser Assoziationskette angelangt, hört der Sägende auf, damit beschäftigt zu sein *das Brett zu sägen* und ist nunmehr damit beschäftigt, die intentionale Handlung *Mr. Smiths Brett sägen* auszuführen. Die anderen zum ursprünglichen, substituierten Handlungsverlauf gehörenden Handlungen werden nur dann intentionale Objekte der neuen intentionalen Handlung, wenn sie als Erfüllungsbedingungen seiner intentionalen Komponente präsentiert werden. Swinden beruft sich in diesem Zusammenhang auf Raymond Tallis (1991)³¹¹ Aussage, dass die Intention immer eingerahmt ist auf einem höheren Level als die Handlung selbst und das daher die Handlung, die die Intention realisiert, die Intention an Spezifität übertrifft. Demnach sind Intentionen, selbst für einfachste Handlungen, voll von ungesättigten Variablen. Sogar absichtsvolles Handeln muss daher als durchlässig für das Außerplanmäßige verstanden werden. Die Herkunft und das Material der Platte im obigen Beispiel stellen solche ungesättigten Variablen dar. Der Knoten löst eine Assoziationskette aus, die eine solche Variable aktiviert und ein „real feature“ (Swinden 1999, S. 105) der Tätigkeit wird.

Die Neubestimmung der intentionalen Handlung, die Swinden im Rahmen seiner Ausführungen annimmt, steht dem Verständnis gegenüber, dass es sich nicht um eine Substitution, sondern eher um eine Aktivierung einer Eigenschaft des in der ursprünglichen Handlungsintention bestehenden propositionalen Gehaltes handelt. Die Aktivierung eines Attributs kann aber nicht zur Reformulierung der intentionalen Handlung führen, wie das nachfolgende Dialogbeispiel verdeutlicht.

- A Was machst Du da?
 B Ich säge das Brett.
 A Warum?
 B Ich brauche es kürzer!

³¹⁰ Bayer, K. u Zimmermann, B. (Hrsg.), (1999): Sophokles, König Oidipus: griechisch/deutsch. Artemis & Winkler, Düsseldorf.

³¹¹ Tallis, R. (1991): *The Explicit Animal: A Defence of Human Consciousness*. Macmillan, London.

A Weißt Du denn nicht, dass das Brett Mr. Smith gehört?
 B Doch. Wieso fragst Du?
 A Mr. Smith will nicht, dass man seine Bretter zersägt.
 B Oh! Ach so!
 B stoppt das Sägen des Brettes.

An diesem Dialogbeispiel wird deutlich, dass das Swindensche Verständnis der Umdeutung einer zuvor festgelegten Handlung zu kurz greift. Durch die Aktivierung eines Attributes, in diesem Fall einer konditionalen Sanktion, wird die intentionale Handlung nicht umgedeutet, sondern durch eine neue ersetzt. Es kann nicht von einer neuen oder anderen intentionalen Handlung im Rahmen der zuvor bestehenden Handlungskette gesprochen werden, vielmehr muss der Abbruch der ersten und der Beginn einer neuen angenommen werden.

Der Mann in Swindens Beispiel sägt auch nach der von Swinden angeführten Assoziationskette das Brett und es handelt sich um das gleiche Brett. Er sägt Mr. Smiths Brett nur insofern, als dass dieses Brett zusätzlich die Eigenschaft hat, von Mr. Smith zu stammen. Diese Eigenschaft hat aber keinen Einfluss auf die Handlung, deren Objekt das Brett ist, denn sie beeinflusst die Erfüllungsbedingungen nicht. Das wäre nur der Fall, wenn mit der Eigenschaft *von Mr. Smith stammen* eine Information verbunden wäre, die in direktem Zusammenhang mit der intentionalen Aktivität *das Brett sägen* stünde, wie z.B. die Bedingung, dass *Bretter von Mr. Smith bei Todesstrafe nicht zersägt werden dürfen*. Erst dann würde die Aktivierung dieser Eigenschaft zu einer Veränderung der intentionalen Handlung führen, und auch nur insofern, als sie diese eventuell vorzeitig beenden würde, bevor das Handlungsziel erreicht ist. Ganz anders ist es im Fall der Hochzeit des *Ödipus*. Die Aktivierung der Eigenschaft *Mutter des Ödipus* hat direkten Einfluss auf die Erfüllungsbedingungen, da sich herausstellt, dass die über das Volk hereinbrechende Plage u.a. mit dieser Handlung *Ödipus'* zusammenhängt.

Es lässt sich daher resümieren, dass die Unterscheidung zwischen intentionalen und unintentionalen Handlungen dramatischer Figuren zwar wichtig für das Verständnis während der Rollenerarbeitung ist. Für die schauspielerische *integrierende Verkörperung* der Figurenintention steht jedoch nur der Vollzug der jeweiligen intentionalen Handlung im Vordergrund, da der Darsteller nicht intentional eine unintentionale Handlung begehen kann. Vielmehr ist diese Klassifikation allein auf der interpretativen Stufe über die Auswirkungen von Handlungen anzusiedeln und nicht in der Absichtsfindung der Figur zu verorten. Es bleibt nun der Schritt, das von Swinden entwickelte Modell weiter zu differenzieren und auf seine Ergebnisproduktion und Aussagekraft hin zu prüfen. Inwiefern überhaupt von den Swindenschen Annahmen zur rückwirkenden Intensionsveränderung bei fiktiven Figuren in der genuin fiktiven Welt gesprochen werden kann, soll im Rahmen der Diskussion seiner Rekonstruktionsvorschläge untersucht werden.

7.1.4 Rekonstruktionsvorschläge bei Swinden

In der von Swinden vorgelegten linearen Abfolge der Komponenten einer intentionalen Handlung, in der die Intention die Verbindung zwischen Motiv und Handlung ist, müssten, abhängig vom Wissensstand um die Komponenten der zu analysierenden Intention, die fehlenden Glieder der Kette entweder induktiv oder deduktiv extrahierbar sein. Diese Argumentation setzt allerdings die Logik einer solchen Handlungskette absolut und kann im Spannungsfeld zwischen Wahrnehmung und Ableitung von Intentionen aus den im dramatischen Text vorliegenden Illokutionen zu Fehlern führen.

„This is because our assessment of his [Iagos] motives fails to correspond with our perception of what they have led him to do, and the link between the motive and the activity must be intention.“ (Swinden 1999, S. 68)

Die Grundlage für die Schwierigkeit der Rekonstruktion im von Swinden erwähnten Dramenausschnitt³¹² liegt also teilweise an der Art, wie die Figur ihre Handlungsintentionen umsetzt und im Lauf der dramatischen Handlung modifiziert, und teilweise an der diffizilen Unterscheidung zwischen intentionalen und unintentionalen Handlungen bzw. den aus beiden resultierenden Nebeneffekten.³¹³ Bereits in *Iagos* Monolog in der Exposition des Stückes unterscheidet Swinden zwei Intensionskomponenten, die ursächlich für *Iagos* Handeln sein können. Während der erste Teil, der basierend auf dem Motiv von *Iagos* Wut über *Cassios* kürzliche Beförderung, die Absicht erkennen lässt, dass *Iago* sich an Letzterem rächen will, für Swinden nichts über die wirklichen Intentionen *Iagos* aussagt, widmet sich dieser im zweiten Teil seiner Ausführungen den Handlungsanweisungen an die Figur *Roderigo* und geht weniger auf den Bezug seiner Handlungen zu *Othello* und *Cassio* ein als mehr auf die Relevanz des Verhältnisses zwischen *Othello* und *Desdemona*. Während die Erklärung für den thematischen Wechsel³¹⁴ in *Iagos* Monolog weniger Bedeutung hat, wird bereits an der intentionsrekonstruierenden Analyse des Monologes deutlich, dass die Abfolge der Vermittlung bzw. die figureninterne Intensionsfindung und -formung nicht die oben beschriebene Linearität der ursprünglichen Intensionsfindung aufweist. Folgerichtig stellt Swinden seine Geneigtheit fest, „to reverse the sequence of Iago’s intentions by reversing the order in which he describes them in his soliloquy. Iago says he wants to get Cassio’s place by abusing Othello’s ear. But we believe he wants to abuse Othello’s ear by getting Cassio’s place, through making Othello suspicious of Cassio and Desdemona“ (Swinden 1999, S. 72). Die in dieser Feststellung ausgedrückte Arbitrarität der Rekonstruktionsergebnisse wird durch Swindens weitere Aussagen noch verstärkt, wenn er als Grund für diese Unklarheit annimmt, dass die latenten versteckten Motive *Iagos* die wirklichen sein könnten – eben gerade weil sie versteckt sind.

„The more one looks into these motives, the more the immediate ones take on the character of opportunities for the satisfaction of the other deeper seated ones.“ (Swinden 1999, S. 76)

³¹² Vgl. dazu Shakespeare [1992], S. 70.

³¹³ Ginet (1990) geht davon aus, dass Nebeneffekte einer intendierten Handlung, die der jeweils intentional Handelnde erwartet, nicht gleichzeitig Effekte sein müssen, die der Handelnde zu verursachen intendiert.

³¹⁴ Vgl. dazu auch Swinden (1999), S. 70f, der vier mögliche Gründe für den Themenwechsel diskutiert.

Diesen Vorschlag relativiert Swinden wiederum mit der Aussage, dass diese zu lächerlich wären, da weder *Cassio* noch *Othello* ein Verhältnis mit *Emilia*, seiner Verlobten, hatten, diese Motive also von *Iago* frei erfunden sind. Dass *Iago* sie dennoch glaubt, muss nicht im Sinne einer absoluten Wahrheit, sondern vor dem Hintergrund einer psychologischen Selbstüberredung verstanden werden.

„As Iago’s intentions become more dangerous, his reasons for having them become less immediately practical [...] and more psychologically deep-seated. But at the same time his reasons become more psychologically deep-seated, they become less plausible.“ (Swinden 1999, S. 77)

Swinden geht sogar so weit zu sagen, dass es seine Missanalyse des Stückes wäre, vorzugeben, dass *Iagos* Motive und Intentionen irgendein praktisches Ziel hätten. *Othello den Spaß zu verderben* ist eine unbestimmte Intention, die alle weiteren Handlungsschritte in sich aufnimmt, die *Iago* dem Rezipienten eröffnet. Diese beinhalten dementsprechend *Othellos Ohr missbrauchen* und *Cassios Platz einnehmen*. Letztere wäre demnach auch nicht die zuerst angenommene d-Intention (ACTION). An deren Stelle tritt in diesem Rekonstruktionsvorschlag *Othello den Spaß verderben*. Das wiederum ist zu unspezifisch, um als ultimative Intention gelten zu können. Swindens Aussagen lassen sich in einer ACTION/ACTIVITY-Matrix abbilden.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Iago</i>
MOTIV	Eifersucht
ACTION	<i>Othello</i> den Spaß verderben
ACTIVITY 1	<i>Cassios</i> Platz einnehmen
ACTIVITY 1.1	<i>Othellos</i> Ohr missbrauchen

Abb. 14: 1. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“

Swinden spricht im Rahmen dieser Handlungsabfolge davon, dass eine Intention, die durch Motive generiert wird, die so fantastisch sind wie *Iagos*, selbst fantastisch anmutet und darüber hinaus „it’s likely to be open-ended“ (Swinden 1999, S. 78).

Eine ultimative Intention, die kein Ende in sich hat, ist jedoch ein Widerspruch in sich. Die Serie von *Iagos* Intentionen beginnt mit dem Anschein eines spezifischen Ziels, inkludiert dabei den Endzweck von zunehmend größer werdender Unbestimmbarkeit und führt zu etwas, das *Iago* nur in mystischen und enigmatischen Formeln artikulieren kann. Erst der Blick auf die nachfolgende Dramenhandlung eröffnet einen neuen Rekonstruktionszusammenhang auf die Beschreibungen der intentionalen Handlungen und die Kombination der Akte in Form einer Serie. Swinden zieht in diesem Zusammenhang die Darstellung dieser mit Hilfe der Metapher eines „container“ (Swinden 1999, S. 78) vor, in den die Teile einer logischen Sequenz von Wie-Intentionen einander auf ihrem Weg hin zu dem aufnehmen, was sich später als die Warum-Intention erkennen lässt und anschließend als der ultimative intentionale Akt bezeichnet werden kann. *Iagos* ultimativer Akt ist, was in Akt V ii passiert. In Swindens Ausführungen handelt es sich dabei um einen Akt, auf den jede von *Iagos* Wie-Intentionen hinführt, aber den er nicht erkennt als denjenigen, auf den diese hinführen. Das Phantasiemotiv *Eifersucht* scheint dabei die untergeordnete Intentionenkette zu umgehen und direkt auf die ultimative Intention zu wirken. Diese, zuvor beschrieben als *Othello den Spaß verderben*, zeigt

dann erst, was sie wirklich impliziert. Dementsprechend basiert Swindens nachfolgender Vorschlag auf der Annahme, dass *Iago* selbst seine Intentionenkette falsch wahrnimmt (vgl. Swinden 1999, S. 75)

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Iago</i>
MOTIV(e)	1. Unmittelbar <i>Iago</i> hasst den Mohr (Hass)
	2. (Phantasie)(tiefer) <i>Othello</i> hat ihn mit seiner Verlobten betrogen (Eifersucht)
	3. (tiefer) <i>Iago</i> liebt <i>Desdemona</i> heimlich (Liebe) (aber nur um seine Rache zu stillen) (vgl. Swinden 1999, S. 77)
	4. (Phantasie)(tiefer) <i>Cassio</i> hatte ein Verhältnis mit <i>Emilia</i> (Eifersucht)
	5. Einfach um seinen [Iagos] Willen durchzusetzen
ACTION	<i>Othello</i> zerstören
ACTIVITY 1	Dadurch, dass er <i>Othellos</i> Ohr missbraucht
ACTIVITY 1.1	Dadurch, dass er <i>Cassios</i> Position einnimmt
ACTIVITY 1.1	Dadurch, dass er <i>Othello</i> misstrauisch auf das Verhältnis zwischen <i>Cassio</i> und <i>Desdemona</i> macht

Abb. 15: 2. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“

Hier wird deutlich, dass *Iago* die Intention, *Othellos* Ohr missbrauchen, als genau den Schritt in seinem Handlungsverlauf formuliert, der zuvor als *in Cassios* Position gelangen geschildert wurde. Damit stehen zwei Intentionen zur Verfügung, die scheinbar gegeneinander auswechselbar sind. Im vorhergehenden Rekonstruktionsvorschlag intendierte *Iago*, *in Cassios* Position zu gelangen, um *Othellos* Ohr zu missbrauchen. Im folgenden Beispiel scheint es, als wähle *Iago* den Weg, *Othellos* Ohr zu missbrauchen, um *in Cassios* Position zu gelangen (vgl. Swinden 1999, S. 74).

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Iago</i>
MOTIV	
ACTION	<i>Cassios</i> Position einnehmen
ACTIVITY 1	<i>Othellos</i> Ohr missbrauchen

Abb. 16: 3. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“

Cassios Position einzunehmen würde aber in keinerlei Relation zu *Iagos* Wunsch stehen, sich auch bei *Othello* für die ausgebliebene Beförderung zu rächen. *Othellos* Mitschuld formuliert *Iago* immerhin bereits im ersten Akt. Um dieser Intention *Iagos* gerecht zu werden, reformuliert Swinden die Intentionshierarchie ein weiteres Mal für den fünften Versuch einer Handlungsbeschreibung (vgl. Swinden 1999, S. 78).

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Iago</i>
MOTIV(e)	
ACTION	<i>Othello</i> den Spaß verderben
ACTIVITY 1	Offen
ACTIVITY 1.1	<i>Cassios</i> Position einnehmen

Abb. 17: 4. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“

Aus seinen Versuchen folgert Swinden, dass die Unmöglichkeit einer Intensionsrekonstruktion für das Verhalten von *Iago* darin begründet liegt, dass dieser niemals einen definitiven Handlungskurs für sich vorschlägt. Zwar nennt er immer Umschreibungen für seine jeweiligen Handlungen und den jeweils dazu gehörenden Handlungsplan, aber er handelt niemals mit einer spezifischen Intensionsangabe. Er imaginiert nie präzise Details darüber, was er zu tun gedenkt. Wenn *Iagos* Geist so lebhaft intentional wäre wie z.B. der *Macbeths* (vgl. Swinden 1999, S. 80), würde er – ebenso wie *Macbeth* – im Geiste sehen können, wie das Kissen über Desdemonas Kopf niederkommt und das Schwert in *Othellos* Körper gedrückt wird.³¹⁵ Swinden meint hier, diese fehlende Phantasie damit zu begründen, dass *Iago* diese Taten – im Gegensatz zu *Macbeth* – nicht selbst begehrt, sondern *Othello* am Ende Desdemona umbringt. *Iago* besitzt also durchaus Handlungsmotive. Die Problematik liegt jedoch darin, dass seine Motive in keinem direkten Zusammenhang mit seinen Intentionen stehen.

„It is in fact that vexing Othello’s joy and ‘practising upon his peace and quiet,/Even to madness’ actually does mean what happens in Othello V ii as much as the bloody dagger in Macbeth means what happens between Act III I and II ii.”
(Swinden 1999, S. 80)

Ein zentraler Aspekt, der durch Swindens Arbeit deutlich wird, ist der, dass die Intentionen der Figur grundsätzlich aus den Illokutionen des dramatischen Dialogs und außerdem aus den zwischen den relevanten Dialogteilen liegenden und zu rekonstruierenden Figurenhandlungen abgeleitet werden müssen. Die darauf aufbauende Rekonstruktion der Intensionshierarchie und die Aufgliederung der ACTION/ACTIVITY-Matrix kann der Darsteller nur in der Inbezugsetzung der Illokutionen erreichen. Durch die Hinzunahme der Motivik wird das Illokutionspotential und damit die Intensionsrekonstruktion maßgeblich beeinflusst. Die von Swinden vorgelegten Rekonstruktionsanalysen verdeutlichen die eingangs erwähnte Problematik, dass die Linearität des Analyseinstruments der Intensionsbildung in der Figur nicht grundsätzlich gerecht werden kann. Dies gilt besonders, wenn die grundlegende Motivik als obligatorisch textinhärent und nicht abhängig von den außerhalb der dramatischen Handlung liegenden Figurenmotiven angenommen wird. Swindens Versuche, die Figurenmotivationen von *Iago* zu bestimmen und darauf aufbauend eine intentionale Handlungskette zu rekonstruieren, scheitern daher aus zwei Gründen. Auf der einen Seite steht die Annahme, dass *Iagos* Motiv außerhalb der im Text aufzufindenden Beweggründe liegt, auf der anderen steht die Überlegung, dass eine lineare Intensionskette, wie sie Swinden vorstellt, den Handlungen eines nicht rational handelnden Menschen nicht gerecht wird.

³¹⁵ Swinden nimmt hier Bezug auf die bekannte Vision Macbeths, in der ein imaginärer Dolch ihm den Weg zu seinem Opfer weist (vgl. Shakespeare o.J.: Macbeth, II Akt, 1. Szene).

7.1.5 Optimierung des Swindenschen Modells durch Motivik und Illokution

Die Verbesserung des Swindenschen Modells wird in zwei Schritten vorgenommen. Begonnen wird mit der Untersuchung der spezifischen Motivik der Figur des von ihm gewählten Beispiels. Im zweiten Schritt wird die Relevanz der intensiven Illokutionsrecherche diskutiert.

Ausgehend von der generellen Überlegung, dass eine Karriere, auch eine militärische, mit dem Erwerb gesellschaftlicher Anerkennung verbunden ist, kann der Schauspieler von der Verärgerung *Iagos* über die ausgebliebene Beförderung auf die Wichtigkeit dieser Maßnahme für ihn und seine gesellschaftliche Stellung schließen. Im Umkehrschluss lässt diese Überlegung zusätzlich den Gedanken zu, dass die Beförderung *Cassios Iago* in zweifacher Hinsicht verärgert. Auf der einen Seite ist er nicht befördert worden, auf der anderen ist an seiner Statt ein anderer die Karriereleiter emporgestiegen und jetzt gesellschaftlich und hierarchisch über ihm stehend. Ferner ist *Othello* verantwortlich für die Beförderung des anderen und damit indirekt für das Übergehen *Iagos*. Diese Ausgangssituation bietet eine Motivik, deren Relevanz vor *Iagos* Wertenormen und Gesellschaftsbild durchaus ausreichend motivierend sein kann, um einen Racheplan für diese öffentliche Geringschätzung seiner Person zu schmieden. Unter Annahme des Erreichens gesellschaftlicher Anerkennung als ausgehende Motivlage, lässt sich das Erreichen der Beförderung in einen höheren militärischen Rang als eine darauf gründende Intention ableiten. Auf dem Weg zum Vollzug dieser Intention ist die Figur *Cassio* das Hindernis, das das Erreichen der Intention be- bzw. verhindert.³¹⁶ Die Verbindung zwischen *Cassio* als Hindernis und *Othello* als Verursacher dieses Hindernisses führt dazu, dass *Iago* zwei ACTIONS verfolgt. Diese Tatsache unterminiert die Versuche Swindens, beide Handlungsverläufe – zum einen *Iago/Cassio*, zum anderen *Iago/Othello* – innerhalb einer Intentionsrekonstruktion hierarchisch zueinander anzuordnen. Die Tatsache, dass beide ACTIONS sehr ähnlich gelagert sind, der gleichen Motivlage entspringen und sich daher Handlungssynergien ergeben können, führt zu der fälschlichen Annahme, es handle sich dabei um ACTIVITIES einer ACTION.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Iago/Cassio</i>
MOTIV	Vergeltung für die öffentliche Diskreditierung und Geringschätzung
ACTION 1	<i>Othello</i> zerstören
ACTIVITY 1	‘to put the moor at least into a rage so strong that judgement cannot cure’ (Shakespeare [1992], S. 37; 295–296) ³¹⁷
ACTIVITY 1.1	<i>Othellos</i> Misstrauen zur Beziehung <i>Cassio/Desdemona</i> hervorrufen
ACTIVITY 1.1	<i>Othellos</i> Vertrauen durch den Verrat <i>Cassios</i> erhalten

Abb. 18: 5. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“

³¹⁶ Als Hindernis wird in der Schauspielsprache dasjenige bezeichnet, das die dramatische Handlung ausmacht, weil es der Intentionserfüllung der Figur im Weg steht. Der Begriff *Hindernis* bezieht sich auf die in der Darstellung des schauspieltheoretischen Ansatzes erläuterten „obstacles“ (Hagen 1973, S. 180), den Swinden in seiner Intentionsrekonstruktion auslöst, der aber gerade in Bezug auf die Bestimmung der Handlungsziele im dramatischen Handlungsverlauf grundlegend ist.

„If I know what I want and can achieve my wishes readily without any problem, there is no drama. In tragedy and comedy and satire and farce – in anything that is worthy of the stage – conflict is the root. Consequently, finding the obstacles to my objectives becomes imperative. I have to look for the crisis, the conflict, the clash of wills – the drama. What’s in the way of what I want? Who’s against me? What’s against me?“ (Hagen 1973, S. 180)

³¹⁷ Das Zitat aus dem englischen Originaltext verdeutlicht, wie klar *Iago* seine ACTIVITIES beschreibt.

Jeder ACTIVITY kann im dramatischen Dialog mindestens eine Worthandlung zugeordnet werden, meistens sogar mehrere, deren erfolgreicher Vollzug zum erfolgreichen Vollzug der jeweiligen Intention führt. Dementsprechend ergibt sich eine Amalgamation aus sprachlichen und physischen Handlungen für den zweiten Intensionsstrang.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Iago/Othello</i>
MOTIV	Vergeltung für die öffentliche Diskreditierung und Geringschätzung
HINDERNIS	Cassio
ACTION 2	<i>Cassios</i> Position erhalten
ACTIVITY 2	<i>Cassios</i> Kündigung verlangen
ACTIVITY 2.1.1	<i>Othellos</i> Ohr missbrauchen
ACTIVITY 2.1.1.1	<i>Othello</i> dazu bewegen, <i>Cassios</i> Fehlverhalten zu sehen
ACTIVITY 2.1.1.1.1	Den Streit der Betrunkenen verursachen
ACTIVITY 2.1.1.1.1.1	<i>Cassio</i> überreden zu viel zu trinken

Abb. 19: 6. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“

Das Diffizile an der Intensionsrekonstruktion für die Figur *Iago* ist also nicht, wie Swinden behauptet, die Diskrepanz zwischen Motiv und Intention, sondern vielmehr das Ineinandergreifen der beiden Unterintensionsstränge. Die Explizierung der Motivlage und das Hinzufügen des Hindernisses klären Swindens Interpretationsansatz. Der Grund für die hohe Gewichtung, die *Iago* dem initiierenden Akt – der Beförderung *Cassios* – beimisst, kann dabei weit zurück und vor dem Stück selbst liegen und damit auch die Rekonstruktion der daraus entstehenden Intention behindern, wenn diese nur im Rahmen des im dramatischen Text dargestellten Situationen gesucht wird.

„Of course there has to be a D-intention for all Iago’s A’s, B’s and C’s, but it keeps disguising itself as one or other of the inferior members of the series.“ (Swinden 1999, S. 92)

Swinden geht zwar davon aus, dass *Cassios Platz einzunehmen Iagos* ultimative Intention (ACTION) ist, sieht aber die Notwendigkeit der Ersetzung des Handlungsziels von „getting his own back on Othello for sleeping with Emilia“ (Swinden 1999, S. 92) durch *Othello und Desdemona zu trennen*. Swinden hält es in diesem Zusammenhang ebenfalls für möglich, dass all diese Intentionen parallel sind, gleichgewichtig hinführend zu der ultimativen Intention, *Othello den Spaß zu verderben*.

„We only find out at the end of the play, and so does Iago.“ (Swinden 1999, S. 92)

Dieser Schlussfolgerung muss grundsätzlich aufgrund der obigen Ergebnisse auf zwei Ebenen widersprochen werden. Einerseits findet *Iago* nicht am Ende des Stückes heraus, was er machen wollte. Vielmehr findet er heraus, was er damit alles angerichtet hat. Andererseits ist unter der Berücksichtigung eines adäquaten Motivs die Intensionsrekonstruktion nicht erst durch den Schluss der abgebildeten dramatischen Handlung zu leisten, sondern bereits durch die im Einführungsmonolog dargelegten Eckpunkte seiner Rache präjudizierbar und weniger schwer nachzuvollziehen, als Swinden erörtert.

Dieser Fall ist für den Schauspieler ein wichtiger Hinweis sowohl auf den Charakter der Figur als auch auf die Entwicklung des *Films* (vgl. Stanislawski 2002a). Ferner stellt es ein Beispiel für die Übung des „moment to moment“ (Manderino 1985, S. 20) dar, die es dem Schauspieler ermöglicht, den für die Figur selbstverständlichen Weg der Intensionsformung nachzuvollziehen und nachzuerleben. Dieser Umstand wiederum bedingt eine differenzierte Bestimmung der jeweiligen

sprachlichen Handlungen dieses Prozesses, da nunmehr *Iago* nicht mehr dem Subtext *seine Intentionen festzustellen* folgt, sondern vielmehr *laut überlegt*. Für die Intensionsrekonstruktion wiederum bedeutet es, dass der Umgang mit den Figurenintentionen, die der Rezipient und der Literaturwissenschaftler nachträglich in Beziehung setzen können, für den Schauspieler nicht möglich ist. Zwar muss er in seinem ersten Zugang zum Text eine solche Intensionsanalyse vornehmen, um die Intentionen zu bestimmen und das Handlungsmuster der Figur zu durchdringen. Nach diesem Schritt steht diese Analyse allerdings wieder im Hintergrund und die Intentionen in ihrer Formung und Abfolge, so wie die Figur sie wahrnimmt, stehen im Vordergrund. Die dargelegte mangelnde Stringenz und Komplexität der Intentionen *Iagos* verdeutlichen dabei zweierlei. Auf der einen Seite steht die Annahme, dass es sich im realen Leben so verhält, dass Intentionen unvollendet aufgegeben und neue Intensionsketten geformt werden und dass die fiktive Welt der dramatischen Wirklichkeit diese Konventionen menschlichen Verhaltens in der realen Wirklichkeit ebenfalls erscheinen lässt. Auf der anderen Seite verdeutlicht es, dass die Laborsätze der Sprachwissenschaft für eine Grundlagenforschung nicht so geeignet erscheinen, weil die aus ihnen resultierenden Ergebnisse wenig Eingang in die Untersuchung bestehender Beispiele von sprachlichem und handlungsbedingtem Intensionsvollzug finden können. Überraschend ist, dass Swinden zwar Teile von Searles Intentionalitätstheorie zur Rekonstruktion anwendet und die Wichtigkeit der intentionalen Motivik herausstellt, jedoch in diesem Zusammenhang nicht auf die von Searle formulierte Nähe zwischen psychischem Zustand und dessen Verbindung zu den illokutionären Akten zurückgreift.

„Whenever one performs an illocutionary act with a propositional content one expresses a certain psychological state with that same content.“ (Searle 1985, S. 18)

Ein auf diese Korrelation aufbauendes Modell würde sich der Illokutionsrecherche und der mit ihr verbundenen Untersuchung der „components of illocutionary force“ (Searle 1985, S. 12) bedienen, um die Intensionsrekonstruktion darauf aufzubauen und aufgrund der Beziehung zwischen Figurbigraphie, Motivik der Figur und ausgedrückten psychischen Zuständen zu strukturierten Ergebnissen zu gelangen. Das *Iago*-Beispiel hat die Komplexität, aber auch die Wichtigkeit der Hierarchisierung verdeutlicht.

7.1.6 Intentionsrekonstruktion und Intentionssubstitution

Im zweiten Schritt seiner exemplarischen Intentionsrekonstruktionen dramatischer Texte strebt Swinden mit Hilfe der Searleschen Intentionalitätstheorie und Shakespeares *Macbeth*³¹⁸ den Nachweis an, dass Intentionsverläufe reinterpreterbar und nachträglich substituierbar sind.

„Having formed the intention of murdering the king, Macbeth performs the murder in an intentional action made up of the series: grasps the dagger, sees the phantasmal dagger, strides to Duncan’s chamber, is invited by the bell, (stabs Duncan) (bracketed because we don’t see this happening).“ (Swinden 1999, S. 84)

Diese von Swinden beschriebene Intentionskette sieht in der eingeführten Matrix folgendermaßen aus:

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Macbeth</i>
MOTIV	
ACTION 1	den König töten
ACTIVITY 1	<i>Duncan</i> erstechen
ACTIVITY 1.1	eingeladen werden von der Glocke
ACTIVITY 1.1.1	zu <i>Duncans</i> Zimmer schleichen
ACTIVITY 1.1.1.1	den eingebildeten Dolch sehen
ACTIVITY 1.1.1.1.1	den Dolch nehmen

Abb. 20: 1. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Macbeth“

Swinden bezeichnet diese Abfolge als „intentional actions“ (Swinden 1999, S. 84), die „swallowed up in the overall intentional action of murdering Duncan“ (Swinden 1999, S. 84) werden. Die vorhergehende Definition einer intentionalen Handlung, unabhängig davon, ob es sich um eine vorhergehende Intention oder eine Intention handelt, die während des Vollzugs der Hauptintention entwickelt wird, basiert auf der Überlegung, dass diese Handlungen von einem Menschen aktiv vollzogen werden, um den Vollzug der Intention zu sichern. Vor diesem Hintergrund können die von Swinden beschriebenen intentionalen Handlungen *den eingebildeten Dolch sehen* und *eingeladen werden von der Glocke* nicht als solche beschrieben werden und daher nicht als „a term in the description of how it is done“ (Swinden 1999, S. 84) gelten. Eine weitere ungewöhnliche Argumentation Swindens in diesem Kontext ist, dass die beschriebene Intention *Macbeths*, den König zu töten, die als ultimative Intention angenommen wurde, im nachfolgenden dritten Akt des dramatischen Textes bereits reinterpretiert werden muss als *selbst König werden, sicher König sein und alles das sein, was es ausmacht oder ausmachen sollte, König zu sein* (vgl. Swinden 1999, S. 85).

„We could say E exists, because D is not the ultimate but the penultimate member of the ABC etc. series. D is killing the king; E is Macbeth becoming king. The first doesn’t lead to the second; it is the second, is what it was for.“ (Swinden 1999, S. 85)

Daraus resultiert, dass es sich um eine neue Intention und nicht um die Reinterpretation einer vorhergehenden handelt. Eine Intention kann nämlich nicht reorganisiert werden, nachdem alle Erfolgsbedingungen erfüllt sind, die zu ihr gehören; es sei denn, dass das von Swinden als E

³¹⁸ Shakespeare, W. (o.J.) *Macbeth*. Cornelsen-Velhagen & Klasing, Berlin

bezeichnete Handlungsziel bereits zuvor eine Erfüllungsbedingung gewesen wäre. Dann aber wäre D nicht erfüllt worden. Darüber hinaus ist es gerade das Ziel einer Intensionsrekonstruktion dramatischer Texte, herauszufiltern, wie sich das Figurenverhalten in intentionalen Zuständen und deren Erfüllungen strukturieren lässt. Man kann also weder davon sprechen, dass *Macbeth* eine d-Intention erfüllt hat, aber es eigentlich eine Intention E sein müsste, noch kann das intentionale Verhalten der Figuren nicht an die angenommene Intentionalität angepasst werden. Vielmehr muss die Rekonstruktion der Intentionalität der Figur derart sein, dass eine Folgerung wie die Swindens gar nicht möglich ist.

„D automatically entailed E just as A, B and C automatically entailed D. So the addition of an extra member to the intentional series doesn't invalidate the series. It merely lengthens it in a sense that is as much logical as temporal.“ (Swinden 1999, S. 85)

Der Begründungszusammenhang für die Erweiterung der ursprünglichen Intensionskette ist nicht ersichtlich. Vielmehr muss, um der psychologischen und intellektuellen Entwicklung von *Macbeth* Rechnung zu tragen, angenommen werden, dass seine erste Intention nicht ausreichte, um seine Motivlage zu befriedigen. Swinden folgert richtig, dass die Differenzierung dessen, was es heißt, König zu sein, nicht zu *Macbeths* Hintergrundinformationen bei der Bildung der ursprünglichen Intention gehört haben kann. Aus diesem Grund kann nicht davon gesprochen werden, dass die Intention reinterpretiert werden muss. Es muss vielmehr die Formulierung einer neuen Intention angenommen werden. Swindens Rekonstruktion ist für keinen Schauspieler spielbar, wenn er davon spricht, dass es nicht Teil von *Macbeths* Intention war, die Art von König zu werden, die *Duncan*, sein Vorgänger, war. Vielmehr ist es so, dass diese Intention die ACTION einer neuen Intensionskette ist. Swinden selbst gibt einen Einblick in mögliche Unterintentionen dieses neuen intentionalen Ziels, wenn er davon spricht, dass *Macbeth* weiß, dass der wahre *Duncan* nicht sterben, sondern in der Form seiner wahren Erben weiterleben wird, und dass *Macbeth* nur dem Namen nach König sein würde. Swinden argumentiert, dass *Macbeth* dies zwar wissen kann, es aber nicht zum Teil seiner Intention machen kann; allerdings kann *Macbeth* es jedoch zum Teil einer neuen Intensionskette machen.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Macbeth</i>
MOTIV	Glaube an die Prophezeiung der <i>Hexen</i> , dass er König werden wird
HINDERNIS 1	Die legitimen Thronfolger
HINDERNIS 2	Die Erinnerung an den toten König <i>Duncan</i>
ACTION 1	König werden, wie <i>Duncan</i> es war
ACTIVITY 1	HINDERNIS 1 beseitigen: die legitimen Erben töten
ACTIVITY 2	HINDERNIS 2 beseitigen: die Erinnerung an <i>Duncan</i> auslöschen

Abb. 21: 2. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Macbeth“

Anhand der Tatsache, dass die neue ACTION auf einen bestehenden Sachverhalt aufbaut, der erst durch die zuvor vollzogene intentionale Handlung des Tötens von König *Duncan* geschaffen wurde – HINDERNIS 2 –, lässt sich nachweisen, dass es sich nicht um die gleiche ACTION handeln kann, die um eine neue Intention erweitert wurde. Der Grund, warum Swinden mit den von Anscombe und Searle ausgeliehenen Erklärungsmodellen zu kurz greift, liegt also nachweislich darin, dass er ungenaue Intensionsrekonstruktionen vorlegt und dementsprechend falsche Intensionsketten aufbaut.

7.1.7 Progression der Psychologisierung bei Intentionsketten

Um dieser Problematik gerecht werden zu können, greift Swinden auf Searles Ausführungen zur Beschreibung komplexer Intentionen zurück. Searles Beispiel des Attentats auf den Erzherzog von Sarajevo dient in dessen Argumentation als Diskussionsgrundlage und wird im Folgenden unter Hinzunahme eines möglichen Motivs im Rahmen der bisherigen Modellgenerierung eingegliedert.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung Gavriolo Principis Anschlag
MOTIV	Nationalistische Gefühle für die Unabhängigkeit Serbiens ³¹⁹
HINDERNIS 1	Österreichs Vorherrschaft
ACTION 1	Serbien rächen
ACTIVITY 1	Einen Schlag gegen Österreich führen
ACTIVITY 1.1	Erzherzog Ferdinand töten
ACTIVITY 1.1.1	Den Erzherzog erschießen
ACTIVITY 1.1.1.1	Die Pistole abfeuern
ACTIVITY 1.1.1.1.1	Den Abzug ziehen

Abb. 22: 1. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Gavrilo Princip“

Die Auflistung der ACTIVITIES gibt diejenigen Handlungen wieder, die in direktem Handlungszusammenhang mit dem Vollzug der ACTION stehen. Zwar stehen auch neurologische und muskuläre Handlungen wie die Tatsache, dass der Schütze „produced neuron firings in his brain and contracted certain muscles of his arm and hand“ (Swinden 1999, S. 86) mit dem Erreichen des Ziels in Verbindung. Die Implementierung dieser in die Intentionskette ist allerdings von einem Kriterium der Relevanz und der Informativität, wie sie Grice (1980, S. 109f) für den Bereich der sprachlichen Handlung formuliert hat, abhängig zu machen. Offensichtlich wird in diesem Zusammenhang, dass sich die ACTIVITIES von der untersten Hierarchieebene ausgehend als zunehmend von einem psychologischen und abnehmend konkreten Gehalt charakterisieren lassen.

„More to the point, you would be saying something much more intelligible and unambiguous if you answered that you were pulling the trigger, or even killing the Archduke, than if you answered that you were avenging Serbia.“ (Swinden 1999, S. 87)

Diese Progression der Psychologisierung rückt Swinden in den Vordergrund, um aus ihr Aussagen zur psychologischen Befriedigung des Handelnden nach dem Vollzug der ACTION ableiten zu können.

„It is also the implicit but mysterious psychological content of ‘avenge’ and ‘succeed to the throne’ which hovers awkwardly at the end of the series: difficult to tell whether it is in or out.“ (Swinden 1999, S. 87)

Auf der einen Seite stehen die über die Tat hinausgehenden Konsequenzen der verdorbenen Sommersaison Lord Greys bzw. der Beendigung von *Malcoms* und *Donalbeins*³²⁰ Aufenthalt in Schottland. Auf der anderen steht die jeweilige ACTION, Serbien zu rächen bzw. König zu werden.

³¹⁹ Dieses Motiv ist bei Searle nicht zu finden. Sowohl heuristisch als auch introspektiv kann aber beispielhaft eine solche Motivlage angenommen werden, auf der ähnliche politische Anschläge verübt werden.

³²⁰ Es handelt sich hierbei um zwei Figuren des Stückes Macbeth.

Swinden argumentiert, der Mörder möge vielleicht Serbien gerächt haben, aber es ist unklar, ob er die emotionale Befriedigung erhalten hat oder nicht, die im Wort *Rache* angedeutet ist.

Der zunehmende Grad an Psychologisierung lässt sich auch aus der zuvor geleisteten Beschreibung der psychischen Zustände bei Searle ableiten, die die Abhängigkeit des Sprechaktes von der Erfüllung des ausgedrückten psychologischen Zustands und von der Identität der Erfüllungsbedingungen des Sprechaktes und des psychischen Zustands formuliert. Vom Standpunkt der Christensenschen Kritik wiederum ist die beschriebene Entwicklung als Zunahme an sprachlicher Abstraktheit zu formulieren. Während *die Pistole abfeuern* einen klaren Handlungsablauf sprachlich darstellt, der eine Pistole und einen Schützen impliziert, involviert *Serbien rächen* eine weniger konkrete sprachliche Handlungsbeschreibung unter Hinzunahme zweier weniger konkreter Entitäten. Anzunehmen ist in diesem Zusammenhang, dass die eine Entität *Serbien* durch eine oder mehrere andere Entitäten, die die Handlung des Rächens ausführen, ergänzt wird. Die Abstraktheit ergibt sich nolens volens aus der hierarchischen Position der in Frage stehenden Intention. Sprachlich abstrakte, weil vorhergehende Intentionen umfassen aufgrund ihrer Abstraktheit einen komplexeren Sachverhalt, während konkrete Intentionsgehalte „in doing“ (Swinden 1990, S. 122) aufgrund der Konkretisierung der durch sie intendierten Handlung sich auf ein isoliertes Ereignis beziehen.

Ferner kann die von Swinden angesprochene Befriedigung, die ein Handelnder aus dem erfolgreichen Vollzug erfährt, nur dann problematisiert werden, wenn sie Teil der Erfüllungsbedingungen der jeweiligen intentionalen Handlung ist. Insofern ist die von Swinden formulierte Problematik so nicht anzunehmen, da der Handelnde selbst die emotionale Befriedigung als Teil der Erfolgsbedingungen etabliert. Wenn die Satisfaktion Teil der Erfolgsbedingungen ist, muss sie allerdings in der Formulierung der Intention bzw. des propositionalen Gehalts vorkommen. *Rächen* impliziert im alltäglichen Sprachgebrauch die Befriedigung eines emotionalen Zustands, und die ACTIVITIES, die zu seiner Erfüllung führen, werden vom Handelnden so ausgewählt, dass sie diese Befriedigung ermöglichen. Sollte die Befriedigung nicht eintreten, hat der Handelnde entweder ACTIVITIES gewählt, die den erfolgreichen Vollzug nicht ermöglichen, bzw. muss davon gesprochen werden, dass die ACTION nicht erfüllt wurde. Wenn der Attentäter durch das Töten des Erzherzogs Serbien rächen wollte, dann hat er dieses Ziel, Serbien zu rächen durch das Töten auch erreicht. Wenn er sich Befriedigung verschaffen wollte und er hat sie durch das Rächen Serbiens, das er gewählt hat, nicht erreicht, dann ist die notwendige Bedingung der Intention nicht erfüllt. Beide Erklärungsansätze Swindens greifen also zu kurz und treffen im Fall der Intentionsrekonstruktion der Figur *Macbeth* nicht zu. Stattdessen muss eine neue Intentionkette angenommen werden, deren *intention of doing* beschrieben werden kann als *König werden, wie Duncan es war*. Diese Intention besitzt dementsprechende Erfüllungsbedingungen, die auf die Befriedigung des damit einhergehenden psychischen Zustands ausgerichtet sind. Auch Swindens Schlussfolgerung, die auf seinen Aussagen zu „E“ als ultimativer Intention (ACTION) aufbaut, muss dabei korrigiert werden.

„Succeed to the throne sounds like and is the end of something. But in *Macbeth* it is not the end of something, and it is the beginning of something else, variably predicted and not predicted.“ (Swinden 1999, S. 87)

Das von Swinden hier als *etwas anderes* Bezeichnete ist entweder eine neue Intention inklusive neuer Intentionkette oder die Weiterführung einer noch gar nicht in allen Teilen vollzogenen Intention *den Prophezeiungen nachhelfen*.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung <i>Macbeth</i>
MOTIV	Glaube an die Prophezeiung der <i>Hexen</i> , dass er König werden wird
ACTION 1	Den Prophezeiungen nachhelfen
ACTIVITY 1	König werden, wie <i>Duncan</i> es war

Abb. 23: 3. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Macbeth“

Insofern ist das, was *Macbeth* nach dem Töten entdeckt, kein „mysterious psychological content“³²¹ (Swinden 1999, S. 87), sondern lediglich das Erkennen der Tatsache, dass er seine Intention, nämlich den Prophezeiungen nachzuhelfen, noch gar nicht vollzogen hat, denn die Prophezeiung lautet wie folgt:

„THIRD WITCH. All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter!“ (Shakespeare o.J., *Macbeth*, I Akt, 3 Szene)

Diese Argumentation führt zu der Schlussfolgerung, dass *Macbeth* aus dieser Prophezeiung seine Intention ableitet, deren motivationsformendes Charaktermerkmal z.B. seine persönliche Ungeduld sein könnte. Und genau aus der Vagheit der Prophezeiung ergibt sich die Vagheit der Intention. Mit anderen Worten, *Macbeths* verschiedene intentionale Handlungen im Verlauf der dramatischen Handlung sind nichts anderes als interpretatorische Näherungsversuche, um den prophezeiten Sachverhalt intentional zu realisieren. In diesem Kontext kann Zilligs Überlegung, dass eine Intention nicht „kompakt real, sondern [...] als Gebilde aus verschiedenen Potentialitäten“³²² (Zillig 1994, S. 137) zu verstehen ist, als zutreffend beschrieben werden. Einschränkend ist hinzuzufügen, dass nicht alle Intentionen per se diese Vagheit und Potentialität offenbaren. Es scheint vielmehr eine besondere Eigenschaft von Intentionen zu sein, die in Prophezeiungen ausgedrückt werden. Denn *Macbeths* quasi nachträgliches Erkennen des *future director* (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 65f) der dritten Hexe, dessen propositionaler Gehalt in diesem Zusammenhang als in Teilen unbewusst beschrieben werden müsste, ist es, was ihn dazu führt, immer neue Intentionen zu bilden und zu vollziehen. Von unbewussten Intentionen bzw. unbewussten Teilen des propositionalen Gehalts könnte vor dem Hintergrund der Ausführungen Tallis' (1991) in Form von ungesättigten Variablen gesprochen werden. Der Charakter der Prophezeiung jedoch verdeutlicht, dass die auf ihr aufbauende Intention von *Macbeth* immer wieder neu interpretiert wird, da er die aus der Prophezeiung ableitbaren Erfolgsbedingungen im Verlauf der dramatischen Handlungen fortwährend neu formuliert. Nur so kann er eine Intention verfolgen, die besagt, er tötet den König, um selbst König zu werden. Die von ihm in diesem Fall antizipierten Erfolgsbedingungen sind erfüllt. Erst die im Nachgang reformulierte Bedingung, die zu der neuen Intention *selbst König werden, sicher König sein und alles das sein, was es ausmacht oder ausmachen sollte, König zu sein* führt, lässt die

³²¹ „Ein weiterer sehr häufig auftretender Grund, über Intentionen zu sprechen, liegt in Spekulationen darüber, was die wirkliche Absicht eines Handelnden war, bzw. in der Frage, ob jemand das und das ‚wirklich absichtlich gemacht‘ hat.“ (Zillig 1994, S. 134)

³²² Die von Zillig angeführte Erklärung der Potentialität von Intentionen bezieht sich auf die im Rahmen dieses Kapitels von Swinden als stark psychologisch beschriebenen Intentionen. Diese Potentialität veranschaulicht die Abstraktheit der Intention.

„Was sich nicht zuletzt darin zeigt, daß die Absicht von A, B bei nächstbester Gelegenheit zu schaden, de facto noch keinerlei Idee enthalten muß, auf welche Weise er dem B Schaden zufügen will. Ein Bericht, der bloß vermeldet, daß A dem B geschadet hat, enthält zwar auch nicht die Art und Weise, wie A es angestellt hat, dem B zu schaden; aber es ist doch klar, daß es die konkrete Art der Schadenszufügung gibt, auch wenn diese nicht sprachlich ausgedrückt ist.“ (Zillig 1994, S. 137)

vorhergehende Intention als zu kurz für *Macbeths* Interpretation des Bedeutungshorizontes der Prophezeiung erkennbar werden.

Die mit der Progression der Psychologisierung intentionaler Formulierungen einhergehenden Rekonstruktionsschwierigkeiten wurden in diesem Kapitel eingehend veranschaulicht. Vor diesem Hintergrund wird zweierlei deutlich. Einerseits ist das schauspieltheoretische Postulat der Formulierung ausführbarer ACTIONS und ACTIVITIES, die „do-able“ (Adler 1988, S. 35) und „expressed by using the verb form“ (Adler 1988, S. 35) sein müssen, ebenso wichtig wie eine genaue Rekonstruktion der Intentionen und der ihnen zugrunde liegenden Motivationen.

Andererseits muss die Komplexität der Intensionsstrukturen in den Handlungen der dramatischen Figuren in der Aufführung dem sich fiktivisiert habenden Zuschauer vermittelt werden. Die Befolgung der Griceschen Modalitätsmaxime (vgl. Grice 1980), die die Klarheit des Ausdrucks verlangt, soll den Darsteller dazu führen, die den Sprechakten zugrunde liegenden illokutionären Punkte eindeutig zu vermitteln. Die Äußerungsform, die durch den dramatischen Text vorbestimmt ist, muss somit nachträglich dieser Maxime angepasst werden. Das *Was* und das *Wie* (vgl. Kiel 1992, S. 57) stehen dabei zwar fest, doch muss der Schauspieler das „characteristic degree of strength of illocutionary point of *F*“ (Searle 1985, S. 15) so festlegen, dass die Äußerungsform der genannten Maxime gerecht wird. Dieser Prozess der Illokutionsrecherche findet im Rahmen der Rollenvorbereitung und der Probenzeit statt. Es gilt also im nächsten Teilschritt, gerade im Hinblick auf die außerordentliche Relevanz der kommunikativen Offenheit, die Frage nach der Illokutionsrecherche und der Intensionsrekonstruktion zu beantworten. In der fiktiven Kommunikationssituation müssen dabei innerdramatische und außerdramatische Intentionen betrachtet werden.³²³

7.2 Dramatische Intentionen außerhalb der genuin fiktiven Handlung

Die Besonderheit des in Kapitel 2.5 entwickelten Kommunikationsmodells besteht in der passiven Anwesenheit des sich fiktivisiert habenden Zuschauers in der fiktiven Welt. Diese Verortung des Zuschauers als Teil der nichtgenuin fiktiven Welt lässt diese zwar Teil dieser werden, hebt aber nicht den von Pfister herausgestellten „unterschiedlichen Informationswert“ (Pfister 2001, S. 67), den ein und dasselbe sprachliche oder außersprachliche Signal im inneren und äußeren Kommunikationssystem haben kann, auf, der im dramatischen Text zumeist in den Expositionen zu finden ist, wie die initiierende Äußerung der ersten Szene aus *Die kahle Sängerin* in bewusst überdeutlicher Form veranschaulicht.³²⁴

³²³ Vgl. dazu auch Hess-Lüttich (1985).

³²⁴ Abgesehen vom gängigen Verständnis, dass in diesem absurden Theaterstück die Uhrzeit in Kontrast zur Aussage steht und damit die Aussage fehlerhaft ist, könnte auch angenommen werden, dass die Uhr nach- oder vorgeht und dass Mrs. Smith sich dessen bewusst ist (vgl. Burton 1980, S. 27) und dass dies damit vor dem Hintergrund dieser besonderen einleitenden Bedingung eine wahre Feststellung sein kann.

„MRS. SMITH ...Sieh mal an, es ist neun Uhr. Wir haben Suppe, Fisch, Kartoffeln mit Speck und englischen Salat gegessen. Die Kinder haben englisches Wasser getrunken. Wir haben gut gegessen heute abend, weil wir in der Umgebung von London wohnen und weil unser Name Smith ist.“ (Ionesco [1985] *Die kahle Sängerin*, 1. Szene)³²⁵

Dieser besonderen Kommunikationssituation muss in der vorliegenden Arbeit insofern Rechnung getragen werden, als die Frage nach der Relevanz des sich fiktivisiert habenden Zuschauers für die Gelingens- und Wahrheitsbedingungen der geäußerten Illokutionen der dramatischen Sprechakte in diesem Kontext beantwortet werden muss. Zu unterscheiden ist bei der Trennung zwischen der intendierten Kommunikation, die zwischen dem Autor und dem Zuschauer angenommen wird, und der Kommunikationsleistung innerhalb der Dialoge, bei der Pfister davon ausgeht, dass die Illokutionen der Figurenrede maßgeblich von der Tatsache bestimmt sind, dass deren Informationsgehalt auch für den sich fiktivisiert habenden Zuschauer gedacht ist. Ersteres bestimmt Pfister als vom inneren Kommunikationsverhältnis abstrahierend (vgl. Pfister 2001, S. 50). Letzteres trägt der besonderen Eigenschaft der nichtgenuin fiktiven Kommunikationssituation Rechnung, in der der sich fiktivisiert habende Zuschauer Teil der kommunikativen Situation, nicht aber Teilnehmer der Kommunikation der Situation ist.³²⁶ Diese Unterscheidung muss vor der leitenden Fragestellung auf diejenigen Intentionen im Spannungsfeld zwischen nichtfiktivem fiktionalem Text und der *integrierenden Verkörperung* im Rahmen der nichtgenuin fiktiven Welt fokussiert werden, die in der nichtgenuin fiktiven Bühnenform während der Aufführung zum Tragen kommen können. Es ist daher auch vor dem Hintergrund der dramatischen Intentionen außerhalb der genuin fiktiven Handlung zu klären, ob der Text qua Produkt oder vermittels seiner Einbettung in die realweltliche Aufführungsstruktur des Theaterapparates oder durch den Schauspieler als Intensionsvermittler Intentionen aufweisen kann, die ein sich fiktivisiert habender Zuschauer in der nichtgenuin fiktiven Welt rezipieren soll und kann.

7.2.1 *Autoren- und Stückintentionen*

Swindens Annahme, dass die „intentional acts of Macbeth and Shakespeare coincide with each other line by line: Macbeth murdering the king; Shakespeare describing Macbeth murdering the king“ (Swinden 1999, S. 85), bezieht sich auf einen bei der Verfassung der dramatischen Figurenintentionen anzunehmenden „Planungsprozess“ (Hauenherm 2002, S. 18).³²⁷ Die von

³²⁵ Besonders deutlich wird die Differenz des Informationswertes bei Verletzungen der Konventionen für fiktionale dramatische Texte durch die Stücke des absurden Theaters, das diese Konventionen mit Hilfe ihrer Durchbrechung bloßlegt. Gerade vor diesem Hintergrund lassen sich die Informationsrelationen ausnehmend gut verdeutlichen.

³²⁶ Die von Pfister in diesem Zusammenhang angeführten soziologischen Aspekte der dramatischen Kommunikationssituation können im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht intensiver beleuchtet und müssen im Rahmen literatursoziologischer Forschung aufgearbeitet werden (vgl. Pfister 2001, S. 51).

³²⁷ „Der Autor hat natürlich ein Interesse daran, dass der Leser die richtigen Schlüsse aus dem Verhalten der Figur zieht, d.h. er wird versuchen, dem Leser entsprechende Hilfen an die Hand zu geben, wie z.B. Eigen- und Fremdkommentare, sprechende Namen und ähnliches. [...] Hinzu kommt, dass im Drama keine vollständigen Charakterisierungen erfordert werden, sondern je nach Epoche nur Typisierungen oder eingeschränkte Charakterisierungen“ (Hauenherm 2002, S. 50). Gerade in diesem

Swinden formulierte Parallelität verlangt allerdings nach differenzierteren Analysemodulen (vgl. Betten 1986), die die Koinzidenz auf den unterschiedlichen Ebenen untersuchen müssten und dabei Unterscheidungskriterien zwischen Autorenaussagen und Figurenaussagen etablieren.³²⁸

„Wenn man Ihnen Kaffee vorsetzt, werden Sie nicht erwarten, Bier darin zu finden. Wenn ich Ihnen die Gedanken eines Professors vorsetze, dann hören Sie gut zu und suchen Sie nicht Tschschows Gedanken darin.“ (Melchinger, 1974, Bd. II, S. 130)

Die Ansicht, dass eine solche Trennung im Rahmen der Analyse des dramatischen Textes möglich ist, ist dabei nicht unumstritten, da tradierte Sichtweisen das Drama „lediglich als ein Ganzes zum Autor gehörend“ (Szondi 1965, S. 16) ansehen und darauf verweisen, dass der Bezug „nicht wesenhaft zu seinem Werksein gehört“ (Szondi 1965, S. 15).

„Genauer betrachtet ist die Trennungslinie aber kaum erkennbar, denn es ist doch der Autor, der die Reden der Gestalten erfindet und verteilt, und umgekehrt ist der Diskurs des Autors überall und nirgends auffindbar: Er besteht nicht (oder nicht nur) in den Bühnenanweisungen oder am Rande des Textes, sondern in der Strukturierung der Konflikte und der dialogisierenden Diskurse, in der Art und Weise, wie er die anderen sprechen läßt.“ (Pavis 1992, S. 94)³²⁹

Dieser Prozess ist für Pfister maßgeblich beeinflusst vom Kommunikationsprozess zwischen Autor (S4) und Rezipient (E4) über einen Kanal, eine Nachricht bzw. einen Inhalt und einen Code. Das für ihn daraus resultierende Modell kybernetischen Typs (vgl. Kühn 1995) stellt die „Außenbezüge des dramatischen Textes“ (Pfister 2001, S. 54) dar, die konstituierend für die auf dieser Ebene zu verortenden kommunikativen Leistungen sind.

„Je nach Können und Geschick des Autors und seinen poetologischen Überzeugungen existieren Stellen im Dramentext, deren Zweck nur im Rahmen des externen Kommunikationssystems zu suchen ist.“ (Hauenherm 2002, S. 19)

Spannungsfeld zwischen dem Verschwinden des Autors und dem Ziel des richtigen, vom Autor intendierten, Verständnisses der Sprechakte, liegt ein ganz besonderes Merkmal dramatischer Texte. Vgl. dazu auch Gumbrecht (1976), S. 346.

³²⁸ Pfisters Verweis auf die sog. „dramas à theses“ (Pfister 2001, S. 149), in denen der Autor die Figuren als Sprachrohr für seine Äußerungen verwendet, steht neben seinen Aussagen zur Annahme zweier Aussagesubjekte bei dramatischen Texten. Pfister geht davon aus, dass der Autor neben der Figur ein eigenständiges Aussagesubjekt darstellt. Er bleibt es allerdings schuldig, darzulegen, welche Äußerungsakte im dramatischen Text welchem Aussagesubjekt zuzuordnen sind, sondern verweist auf interpretatorische Zusammenhänge, in denen der „Witz in den Repliken“ (Pfister 2001, S. 149) zurückweist auf „den Witz des Autors“ (Pfister 2001, S. 149). Vgl. dazu auch Hiebel (1990), S. 125. Besonders in der Medienwissenschaft wird der Autorenschaftsstatus tatsächlicher Autoren dem von Schauspielern (vgl. Brauerhoch 1993, S. 3) im Rahmen von Medienproduktionen entgegengestellt. Vgl. dazu auch Benjamin (1963).

³²⁹ Aussagen zur Rezeption von Gerhart Hauptmanns *Die Weber* anlässlich der ersten Aufführungen im ausgehenden 19. Jahrhundert verdeutlichen, dass die Zuordnung von Autorenaussagen in dramatischen Texten stark von der jeweiligen Rezeption gekennzeichnet ist. „Diese Beispiele mögen stellvertretend stehen für die verschiedenen politischen Richtungen. Es zeigt sich, daß Gerhart Hauptmanns Schauspiel ‚Die Weber‘ von einem Teil der Kritiker als ‚reines‘ Kunstwerk interpretiert wird, als ‚Mitleidsdrama‘. Die andere, sozialdemokratische Seite dagegen sieht das Stück Hauptmanns im aktuellen gesellschaftlichen Kontext.“ (Schumann 1982, S. 41)

Hauenherms auf Ingarden beruhende hauptsächliche Verortung dieser Stellen im Nebentext³³⁰ restringiert die Wahrnehmung dieser auf die lesende Rezeption und nicht auf die Aufnahme des „aufgeführte[n] Text[es]“ (Pfister 2001, S. 24).

„Cross out these descriptions, and let your own sense of character guide you. An experienced actor learns to read the play of the human intentions, without the descriptions.” (Hagen 1973, S. 186)

Der Akt des Lesens (vgl. Iser 1994) ist im Rahmen der Rezeption dramatischer Texte zwar eine prinzipielle Möglichkeit des Umgangs mit der Vorlage zur Aufführung, allerdings geschieht sie nicht in der nichtgenuin fiktiven Bühnen-Urform, sondern in der Buchform des dramatischen Textes, in der das Verhältnis Autor–Rezipient ein grundsätzlich anderes ist als während der Aufführung. Letztere lässt zudem eine offensichtlichere Zuordnung der Rezipientenleistung zu, während die Produzentenleistung stark von der textlichen Rezeptionssituation divergiert.

„Die Autorensoziologie im Bereich dramatischer Texte gewinnt noch dadurch an Komplexität, daß wir es hier mit einer Vielzahl an Produktionsfunktionen zu tun haben, daß der Autor des literarischen, schriftlich fixierten Textsubstrates nur einer der Autoren des plurimedial inszenierten Textes ist.“ (Pfister 2001, S. 53)³³¹

Dieser Umstand kann jedoch nicht negieren, dass der Autor mit dem Beginn der Produktionsphase des Textes ein intendiertes Publikum als Empfänger impliziert, „dessen Interessen und intellektuelle Voraussetzungen“ (Pfister 2001, S. 56) ihn in der Erstellung und Formung des

³³⁰ Hauenherm verweist ferner darauf, dass Anzeichen auch in der Figurenrede aufzufinden sind (vgl. Hauenherm 2002, S. 19). Schauspiellehrer und Regisseure jedoch betonen vermehrt, dass der Nebentext, der Regieanweisungen des Autors enthält, gänzlich gestrichen werden sollte, um ein präjudiziertes Verständnis des dramatischen Dialogs und der Figurenintention zu verhindern. Hagen berichtet in diesem Zusammenhang von einem Autor, der die Zielsetzung der Explizierung des Nebentextes dementsprechend gänzlich außerhalb der Aufführungsbedingungen verortet. Diese Information kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass Autoren mithin durch den Nebentext nicht in die Aufführung eingreifen wollen, sondern eher Verständnishilfen für diejenigen bieten, die den Umgang mit dramatischen Texten nicht vor dem Hintergrund beruflichen Spezialwissens betreiben.

„When the printed version of *The Country Girl* came out there were even more descriptions than in the original manuscript. I asked Clifford Odets [der Autor] about this. He explained that the original manuscript was not intended for the actors but for the financial backers of the production. As most of them were unimaginative and didn't really know how to read a play, he put in the descriptions for them. He said that the hard-cover version was for just plain readers not for doers. [...] One example fascinated me in particular. During rehearsal of a fight scene between my husband, Frank Elgin, and myself, when I was threatening to walk out on him, I reached for my coat. By accident, the sleeve was inside out, and I had a big struggle with it. It helped the action of the scene for me so I asked the stage manager (who had to preset the coat on stage) to make certain that the sleeve was always inverted. In the printed text of the play Clifford Odets had a description of Georgie snatching her coat from the chair, struggling with the sleeve, turning red with suppressed rage, yanking the coat over her shoulder, fighting back tears while accusing Frank of having lied and humiliated her, etc. Why in the world should another actress be asked to repeat either the adjective *or* the sleeve when she might come up with something of her own?“ (Hagen 1973, S. 186)

³³¹ „A central place in the general debate over authority and flexibility in modern drama has been held by the opposition of, on the one hand, the dramatic text (and the 'meaning' that is often assumed to reside within it), and on the other hand, the performance of the text, which is often assumed to challenge or subvert established meaning. This opposition subsumes within it arguments for and against the importance of authorial intention, directorial intervention, improvisation, and a host of other contentious topics.“ (Baker-White 1999, S. 14)

dramatischen Textes beeinflussen.³³² Im Gegensatz dazu steht die bereits angesprochene Sichtweise Harwegs, dass, sobald die dramatischen Sprechakte verfasst werden, nicht mehr von einem nichtfiktiven Autor gesprochen werden kann.

„Das Prinzip, um das es sich dabei handelt, ist (und damit komme ich zu dem, was ich die *S i t u a - t i o n* im Drama nenne) das der *F i k t i v w e l t l i c h k e i t* seiner *B ü h n e n f o r m*. Diesem Prinzip gegenüber konsequent zu sein [...] aber bedeutet für mich vor allem *k e i n e M i s c h u n g* anzuerkennen von Fiktivem mit Nichtfiktivem oder richtiger noch: die Möglichkeit einer solchen Mischung von vorneherein auszuschließen [...].“ (Harweg 2001, S. xiii)

Folgt man Harwegs Argumentation, so lässt sich Pfisters Beobachtung, dass dem Autor³³³ „am Gelingen der ästhetischen Kommunikation und am ökonomischen Erfolg liegt“ (Pfister 2001, S. 56), in modifizierter Form auch für die nichtgenuin fiktive Welt, in der dieser Autor nicht aufzufinden ist, beibehalten. Anstatt einen auktorialen Verfasser anzunehmen, der für die Form und Struktur, mithin also für die Nutzung der Sprache inklusive ihrer Regeln und Konventionen, verantwortlich zeichnet, können die Konventionen, die Pfister autorensseitig als bewusste Leitlinien für das Verfassen dramatischer Texte annimmt, durchaus auch als inhärente kommunikative Konvention der genuin fiktiven Welt angenommen werden. Darin unterscheidet sich ferner auch die nichtgenuin fiktive Welt von der realen, weil sie einen engeren und radikaleren Grad an Befolgung der Griceschen Kommunikationsmaximen postuliert, an den sich die genuin fiktiven Figuren in der Regel auch diszipliniert halten. Diese intensive Konventionalisierung löst den Bedeutungszusammenhang zwischen „der Struktur des intendierten Publikums und der Struktur der dafür bestimmten dramatischen Texte“ (Pfister 2001, S. 56) in der nichtfiktiven Welt auf und transferiert sie in die genuin fiktive Welt.

Die Annahme der Konventionalität der genuin und auch der nichtgenuin fiktiven Welt enthebt den dramatischen Dialog den realweltlich angenommenen Produktionsbedingungen, bei denen der Autor eingedenk des „Empfängerbezug[es]“ (Pfister 2001, S. 149) „den Text auf dem Hintergrund von Handlungsmustern für die Figuren, aber auf Grundlage seiner eigenen Kommunikationserfahrung“ (Hauenherm 2002, S. 20) gestaltet. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob die Aufführung absurder Theater Texte durch die *integrierende Verkörperung* der sprachlichen Handlungen und der ihnen zugrunde liegenden Intentionen außerhalb des realweltlichen Deutungszusammenhangs steht und eigenständige Kommunikationsmaximen postuliert, deren Wirken nicht auf die nichtfiktive Autorenintention, sondern nur auf die kommunikative Situation der genuin fiktiven Welt gerichtet ist. Besonders absurden Theater Texten mit dramatischen Sprechakten, die vor dem Hintergrund realweltlicher Kommunikationsmaximen nicht zu gelingen scheinen, könnte ein solches unabhängiges Kommunikationssystem zugestanden werden, da es von den fiktiven Figuren weder in Frage gestellt wird, noch deren Aussagen fiktivweltlich missglücken lässt und vor diesem Hintergrund zu einem späteren Zeitpunkt untersucht wird.

„Die englische Wanduhr schlägt siebzehn englische Schläge.

³³² Hauenherms Bezug zu Ecos Überlegungen zum „Modell-Leser“ (Eco 1990, S. 76) stellt Pfisters Überlegung zur autorensseitigen Leserantizipation einen Rezipienten gegenüber, „der über dieselbe Kompetenz“ (Hauenherm 2002, S. 20) verfügt wie der Autor.

³³³ In der Tradition Pfisters wird zwischen dem realweltlichen Autor und dem impliziten Autor, der durch den Text offenbart wird (vgl. Hauenherm 2002, S. 20), unterschieden.

MRS. SMITH ... Sieh mal, es ist neun Uhr. [...].“ (Ionesco [1985], *Die kahle Sängerin*, 1. Szene)

In Relation zur realweltlichen Kommunikation ist der propositionale Gehalt von Mrs. Smiths Feststellung falsch, da siebzehn Schläge einer Uhr wenn überhaupt auf siebzehn Uhr verweisen würden. Daher ist die Kommunikation in der genuin fiktiven Welt per se zwar als fehlgeschlagen einzustufen, die zentrale Frage allerdings, die es zu beantworten gilt, ist, wie der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* mit dieser Form der figurenseitigen Kommunikation umgeht. Diese Frage wird in der Auseinandersetzung mit den Sprechakten in absurden Dramen als Sonderfall des zu entwickelnden Modells beantwortet werden können. Cornelissen sieht dementsprechend im Verhältnis des Dargestellten zur Wirklichkeit das ausschlaggebende Kriterium, „wobei eine unterstellte Wirklichkeitsnähe der Dramenwelt einer Hintansetzung der Kommunikationspartner ‚Autor‘ und ‚Publikum‘ Vorschub leisten wird, während ‚Wirklichkeitsferne‘ eher den Eindruck erwecken kann, der Autor habe den Figuren ihre Reden ‚in den Mund gelegt‘“ (Cornelissen 1985, S. 18). Die so erreichte Unmittelbarkeit der fiktionalen Handlung ist als autorensseitiger Hauptanteil am Gelingen der fiktionalen Kommunikationssituation anzusehen und bildet die Grundlage für das direkte Kommunikationsverhältnis zwischen Schauspieler und Zuschauer. Allerdings bietet auch dieser Ansatz nicht die Möglichkeit, die Kommunikation im genannten absurden Theaterstück als erfolgreich zu interpretieren. Vielmehr obliegt es dem Darsteller, Gründe zu finden, warum die Figur ein solches Kommunikationsverhalten an den Tag legt – sei es aus Unkenntnis kommunikativer Regeln und Konventionen oder krankheitsbedingter Unfähigkeit, den bekannten Regeln und Konventionen zu folgen.

Ein weiterer Aspekt, der im Rahmen dramatischer Intentionen außerhalb der genuin fiktiven Handlung diskutiert werden muss, ist demnach die besondere Kommunikationssituation zwischen den genuin fiktiven Figuren und dem sich fiktivisierten Zuschauer. Hauenherm nimmt in seinen tabellarischen Dialogverläufen explizit einen Kommunikationsweg zum Rezipienten³³⁴ bzw. zum sich fiktivisierten Zuschauer an (vgl. Hauenherm 2002, S. 333f). In dieser Ausrichtung haben die dramatischen Sprechakte zusätzliche „Sekundärfunktionen“ (Harweg 2001, S. 163), mit Hilfe derer sie den Zuschauer im gleichen Moment über einen Sachverhalt unterrichten, der für die Figuren primär wichtig ist.³³⁵

³³⁴ Hauenherm geht in seinen Untersuchungen grundsätzlich von der Rezeption des dramatischen Textes durch einen Leser aus. Im Kommunikationsprozess der illokutionären Punkte ist die Kommunikationsleistung des dramatischen Dialogs auf der Schrift- und Aufführungsebene jedoch gleichrangig zu bewerten und lässt in dieser Formulierung die Erweiterung auf den Zuschauer zu.

³³⁵ Auch der umgekehrte Informationswert, bei dem die Figuren Dinge benennen, die für sie keinen Neuigkeitswert haben, muss in diesem Zusammenhang angenommen werden.

„Der Anteil dieser Dialogteile an der Gesamtheit der dialogischen Äußerungen unseres Dramas [Der Besuch der Alten Dame] ist natürlich vergleichsweise gering, dennoch finden wir einen solchen Dialogteil in der ersten Äußerung unseres Dramas, der Äußerung *Die ‚Gudrun‘, Hamburg Neapel* (13/575); denn in dieser Äußerung benennt der Ausdruck *die ‚Gudrun‘* einen auf der Szene vorbeirasenden Schnellzug. Der Schnellzug ist bereits – und dies zweimal – in der vorausgehenden Bühnenanweisung erwähnt worden, das erste Mal in der unbestimmten Form *eines vorbeirasenden Schnellzuges* (13/575) und das zweite Mal in der bestimmten Form *den vorbeirasenden Express* (13), aber in keinem der beiden Fälle ist er individuell identifiziert worden. Das holt, mit dem Eigennamen *die ‚Gudrun‘*, die erwähnte Äußerung nach.“ (Harweg 2001, S. 134f)

„Und so gibt es im Bereich der sprachlichen Kommunikation Repliken, die für den fiktiven Hörer auf der Bühne kaum Neuigkeitswert haben, dem Zuschauer jedoch wichtige Zusammenhänge deutlich machen.“ (Pfister 2001, S. 68)

Diese Form der supra-fiktiven Kommunikation verortet Pfister besonders in den expositorischen³³⁶ Teilen dramatischer Texte, in denen er autorensseitige Versuche, die „rezipientenbezogene Informationsabsicht“ (Pfister 2001, S. 68) zu verbergen, ausmacht. Vor der nichtgenuin fiktiven Kommunikationssituation kann diese Argumentation nicht greifen, da auf dieser Ebene keine Autorenintention angenommen werden kann. Zu klären ist daher, ob der sich fiktivisiert habende Zuschauer, da er sich während der Aufführung nur in der nichtgenuin fiktiven Bühnen-Urform befindet, Adressat für supra-fiktive Informationsvergaben der Figuren sein kann. Wenn dem so wäre, müssten die zu einer solchen supra-fiktiven Kommunikationssituation gehörenden illokutionären Punkte und weitere Erfolgsbedingungen festgelegt werden, die den erfolgreichen Vollzug der Sprechakte, die an den Zuschauer gerichtet würden, nachweisbar machten.

„Auf den Zehenspitzen tritt Mary herein und wendet sich – mit einem Finger am Lippenrand – leise zum Publikum.“

FÜNFTE SZENE

MARY Elisabeth und Daniel sind jetzt zu glücklich, um mich hören zu können.

Deshalb kann ich euch ein Geheimnis verraten: Elisabeth ist nicht Elisabeth und Donald ist nicht Donald. [...] Sie macht ein paar Schritte zur Tür, kehrt *um und wendet sich ans Publikum*: Mein wahrer Name ist Sherlock Holmes.“ (Ionesco [1985] Die kahle Sängerin, 5. Szene)

Mary richtet sich an ein Publikum, dass – entgegen der scheinbar sowohl in der genuin fiktiven Welt wie auch in der realen Welt existierenden Konvention, fremde Menschen förmlich mit „Sie“ anzureden nicht aus ihr fremden Menschen besteht, da sie ohne ersichtlichen Grund diese Konvention missachtet. Es ist daher möglich anzunehmen, dass sich Mary an ein genuin fiktives Publikum wendet und nicht an das Publikum der nichtfiktiven realweltlichen Zuschauer. In diesem Fall sind die propositionalen Gehalte ihrer Feststellungen nicht den realweltlichen Gelingens- und Wahrheitsbedingungen unterworfen, sondern denen der genuin fiktiven Welt. Aber auch hier muss der Verstoß mit den bekannten Regeln und Konventionen attestiert werden. Kommunikationstheoretische Forschungen, die auf der Theorie der möglichen Welten fußen, die Fiktionalität als „erlernbare kommunikative Handlungskonventionen“ (Würzbach 1984, S. 1105) beschreiben, stützen diese Argumentation, auch wenn sie von einer Faktizitäts- und Wahrheitsindifferenz (vgl. Würzbach 1984, S. 1105) ausgehen, die in erster Linie für die Rezeption literarischer Texte gilt und nicht für die Aufführungssituation angenommen werden muss. Wenn dem so ist, gilt es zu beantworten, ob überhaupt eine Äußerung, die eine fiktive Figur im Rahmen einer Aufführung an den Zuschauer richtet, angenommen werden kann. Diese Form der „mehrfach adressierten Äußerungen“ (Wunderlich 1972, S. 36)³³⁷ als „raffinierte Technik des Kodierens und Inszenierens“ (Kühn 1995, S. 15) bringt

³³⁶ Vgl. dazu auch Schmachtenberg (1982), S. 50f.

³³⁷ Gemeint ist in diesem Zusammenhang nicht die Mehrfachadressierung mit Hilfe eines gemeinschaftlichen Singulars, vor dessen Hintergrund eine Aufsplitterung der Massenkommunikation „in eine Vielzahl von Einzelkommunikationen zwischen dem Redner und jeweils einem Empfänger“ (Kühn 1995, S. 3) anzunehmen ist, sondern die besondere Kommunikationssituation, in der ein Beobachter mitgedachter Adressat der Äußerungen ist.

„semantische Polyvalenzen“ (Kühn 1995, S. 15) mit sich, deren Adressatenspezifik „Auswirkungen auf die Bestimmung und Interpretation des Handlungsgehalts von Äußerungen hat“ (Kühn 1995, S. 15).

„Bei inszenierten Mehrfachadressierungen laufen alle Anstrengungen des Sprechers/Schreibers darauf hinaus, vor den Augen’ Dritter den Eindruck zu erwecken, als würde er seine Äußerungen lediglich an den direkt angesprochenen/angeschriebenen Adressaten richten. Sprachlich realisiert er das durch Inszenierungen.“ (Kühn 1995, S. 255)

Im Rahmen der Theaterinszenierungen beschreibt Kühn diese schauspielerische Arbeit so, dass Schauspieler „sich einander etwas vormachen“ (Kühn 1995, S. 153) und die Adressierungen demnach lediglich vorspielen, indem sie sich gegenseitig als „Scheinadressaten“ (Kühn 1995, S. 255) nutzen. Dem Zuschauer weist Kühn in diesem Kontext die Rolle des verdeckten Adressaten zu, der sowohl für sich selbst als auch den Darsteller „die Rolle des „unbeteiligten’ Dritten“ (Kühn 1995, S. 255) spielt und damit zum „funktionalisierten Adressaten“ (Kühn 1995, S. 255) wird.³³⁸ Im Rekurs auf Goffman (1977)³³⁹ geht Kühn auch während der Aufführung von einer realweltlichen Bewusstseinslage aus. Die daraus ableitbare Kommunikationsintention des Darstellers führt zu einer zuschauerseitigen Rezeptionshaltung, die ein vorgebendes Nichtwissen über den dramatischen Handlungsverlauf bei gleichzeitigem Bewusstsein der fiktionalen Kommunikationssituation impliziert. Die daraus resultierende Schlussfolgerung, dass der Zuschauer sich des Unwirklichen (vgl. Kühn 1995, S. 153) bewusst ist und gleichzeitig „mitfühlend und sich identifizierend“ (Goffmann 1977, S. 149) an der dargestellten Kommunikation teilnimmt, erscheint vor den bereits präsentierten Forschungsergebnissen als nicht zutreffend.

„Die Beziehung zwischen den Schauspielern auf der Bühne und den Zuschauern im Theaterraum besteht also darin, daß die Nachahmungen dramatischen menschlichen Handelns auf der Bühne nicht vor dem Publikum, sondern für das Publikum aufgeführt werden.“ (Kühn 1995, S. 153)

Diese Umschreibung schauspielerischen Arbeitens würde eine für den Darsteller zu vollziehende Intention implizieren.³⁴⁰ Im Rahmen der vorhergehenden Kapitel wurde diese Konstellation aufgrund der *integrierenden Verkörperung* widerlegt und kann daher auch in diesem Zusammenhang nicht als Erklärungsmodell ausreichen.³⁴¹ Während also diese Form der Mehrfachadressierung im Rahmen der Aufführung dramatischer Sprechakte auf die von Kühn angenommene Weise nicht greift, bleibt im nächsten Schritt zu klären, inwiefern der Vollzug der dramatischen Sprechakte durch die Figuren selbst aufgrund sprachlicher Konventionen der nichtgenuin fiktiven Welt, in der sie sich befinden, eine solche Mehrfachadressierung einschließt. Wie Kühn richtig bemerkt, basieren die Analysen solcher Polyvalenzen auf semantischen interpretativen

³³⁸ Vgl. dazu auch Zeißig (1990), S. 5.

³³⁹ Goffman, E. (1977): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

³⁴⁰ Vgl. dazu: „Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer“ (Szondi 1965, S. 15).

³⁴¹ Diese Kritik trifft in nicht geringem Maß auch die traditionellen Aussagen, die von Ingardens (1965) Ausführungen zum literarischen Kunstwerk auf den Umgang mit dramatischen Texten angewendet werden.

Verfahren und können nicht, wie z.B. indirekte Sprechakte, mit Hilfe von Schlussfolgerungs- und Vagheitsmodellen (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 35ff) analysiert werden.

„Ziel der Beschreibungen mehrfachadressierter Sprachhandlungen kann es daher nur sein, die Regeln, nach denen die sozialen Muster realisiert werden, zum Zwecke eines vollständigeren Verstehens deutlich zu machen.“ (Kühn 1995, S. 17)

Kühn nimmt für seine Ausführungen Bezug auf institutionalisierte Kommunikationssituationen bzw. -formen, wie das Arbeitszeugnis und das Politikerinterview, wobei er besonders Letzterem einen inszenatorischen Charakter zuspricht (vgl. Kühn 1995, S. 17). In erster Linie sind die Adressaten Personen, die in der Äußerungssituation anwesend sind und von denen der Sprecher annimmt, dass sie die Äußerung hören. Die Sprechakttheorie liefert dabei vor allem eine formale und weniger eine qualitative Beschreibung, die in Kühns Augen zu kurz greift und die Komplexität dieser Mehrfachadressierung nicht untersucht (vgl. Kühn 1995, S. 25). Neuere Forschungen (Clark/Carlson 1982)³⁴² gehen von divergenten Teilnehmern, die sich in Adressaten und (Neben-)Partizipanten und in „Horcher oder Lauscher“ (Kühn 1995, S. 30)³⁴³ unterscheiden lassen, aus und erweitern so das Analysepotential der Sprechakttheorie, indem sie einen neuen Akt hinzufügen, den „informativen Sprechakt“ (Kühn 1995, S. 30). Darüber hinaus müssen adressaten-gerichtete illokutionäre Akte und partizipanten-gerichtete Akte³⁴⁴ angenommen werden. Während Erstere aus allen bekannten Klassen der Sprechakttypologie geformt werden können, wird für Letztere eine neue Klasse des „informativen Sprechakts“ (Kühn 1995, S. 30) angenommen.

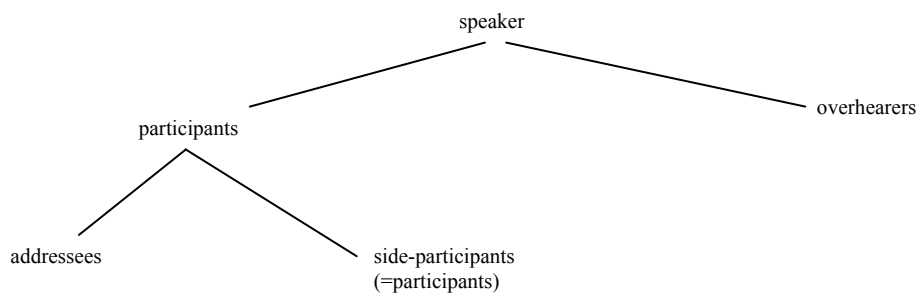


Abb. 24: Typologie des informativen Sprechakts (Kühn 1995, S. 29)

Clark/Carlsons Unterscheidung in Adressaten, (Neben-)Teilnehmer und Lauscher wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, welcher Klasse der sich fiktivisierte Zuschauer zuzuordnen ist. Adressaten sind im angesprochenen Modell die dramatischen Figuren, die im direkten

³⁴² Clark, H. / Carlson Th. B. (1982): Hearers and Speech Acts. In: *Language* 58. S. 332–373. Dieser Forschungsbeitrag konzentriert sich hauptsächlich auf indirekte Sprechakte, die in ihrer Adressaten- bzw. Partizipientengerichtetheit unterschieden werden. Auffällig ist, dass die aktuelle Performanzdiskussion (König, E. 1998 „Performativ“ und „Performanz“: Zu neueren Entwicklungen in der Sprechakttheorie. In: *Paragrana* 7 (1998) 1, S. 59–70) zwar die Untersuchung zur Mehrfachadressierung von Clark/Carlson (1982), nicht aber die von Kühn (1995) vorgelegte Erweiterung aufgreift.

³⁴³ Kühn definiert diese im Rückgriff auf Clark/Carlson (1982) als „hearers who are NOT intended by the speaker to ‘take part in’ the illocutionary act, in the favored sense of ‘take part in’ but who are nevertheless listening in“ (Clark/Carlson 1982, S. 342f).

³⁴⁴ Kühn übersetzt diese als „teilnehmerbezogene“ (Kühn 1995, S. 30) illokutionäre Akte.

Dialog zueinander stehen. An sie sind die adressatengerichteten illokutionären Akte wie z.B. Fragehandlungen gerichtet. Als Neben-Teilnehmer sind in diesem Modell diejenigen an der Kommunikationssituation Teilnehmenden zu bezeichnen, die nicht direkt angesprochen werden, von denen der Sprecher aber möchte, dass sie am Gespräch teilnehmen. Der teilnehmer-gerichtete illokutionäre Akt ist die INFORMATION über die Fragehandlung an den Teilnehmer. Diese Klasse informativer Sprechakte wird durch Clark/Carlson als logisch primäre eingeführt.³⁴⁵ Lauscher sind dementsprechend diejenigen, die der Sprecher vom Gespräch ausschließen und an die er dementsprechend keine Sprechakte richten möchte. In dieser Konstellation kann der sich fiktivisierte habende Zuschauer kein Teilnehmer sein, den die kommunizierende Figur im oben ausgeführten Sinn bemerkt und ignoriert. Vielmehr muss davon gesprochen werden, dass der sich fiktivisierte habende Zuschauer ohne ausdrückliche oder implizite Einladung Diskursen beiwohnt, bei denen seine Anwesenheit von den kommunizierenden Personen nicht einmal bemerkt wird.³⁴⁶

„The less you are aware of an audience, the more power you have over the audience as you involve it in the private event which you are publicly creating. The audience, in other words, has become essentially nonexistent for you, and therefore, imposes no demands.“ (Manderino 1985, S. 21)

Vor diesem Hintergrund könnte nicht einmal von einem hidden meaning (vgl. Speier 1980)³⁴⁷ gesprochen werden, den die Figur ohne das Wissen ihres kommunikativen Gegenübers an den sich fiktivisierten Zuschauer richtet. Ausnahmen sind denkbar, bei denen sich die Figuren vor ihren Äußerungen der Anwesenheit eines sich fiktivisierten Zuschauers versichert haben, wie es das zuvor angeführte Beispiel aus Ionescos Stück *Die kahle Sängerin* verdeutlicht. Diese sind aber eher die Ausnahme als die Regel, wären aber entlang Kühns Typologie (vgl. Kühn 1995, S. 63)

³⁴⁵ Kühn problematisiert die Ausgangsthese von Clark/Carlson ausführlich und verweist auf die Schwächen im sprechakttheoretischen Umgang mit mehrfachadressierten Sprechakten.

„Dazu muß kritisch angemerkt werden, daß es sich bei den „informatives“ eigentlich nicht um informative Sprechakte handelt [...]: wenn ich jemanden INFORMIERE, dann will ich meinen Gegenüber über etwas in Kenntnis setzen, wovon ich annehme, daß er es noch nicht kennt.“ (Kühn 1995, S. 31)

Kühn weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass die Sprecher den (Neben-)Teilnehmern die Äußerungen lediglich mitteilen. Die informativen Sprechakte, von denen Clark/Carlson sprechen, erscheinen daher als bloße Lokutionen, die „durch die bloße Anwesenheit oder potentielle[] Erreichbarkeit der Teilnehmer“ (Kühn 1995, S. 31) vollzogen werden. Neben der Verortung der sprachlichen Ebene gilt auch zu klären, wie der Sprecher einen direkt adressierten Sprechakt indirekt verstanden haben will.

„Die Information darüber, wie ein Sprecher einen direkt adressierten Sprechakt indirekt verstanden haben möchte, ist nicht die Voraussetzung für die Bestimmung und Feststellung des indirekten Sprechaktes gegenüber einem dritten Teilnehmer.“ (Kühn 1995, S. 32)

Wenn es sich jedoch nicht um indirekte Sprechakte handelt, dann kann nur noch davon ausgegangen werden, dass, so Kühn weiter im Rekurs auf Fill, A. F. ((1986): „Divided Illocution“. In: *Conversational and Other Situations – and Some of its Implications*. In: *IRAL* 24, S. 27-34), es um geteilte Illokutionen geht, mit Hilfe derer „ein und dieselbe Äußerung adressatenspezifisch als unterschiedliche Handlungen“ (Kühn 1995, S. 32) beschrieben werden können – und das auch nur im Falle indirekter Handlungen und Täuschungshandlungen.

³⁴⁶ Diese Schlussfolgerung verdeutlicht, dass auf der nichtgenuin fiktiven Ebene eine ethische Komponente in die Kommunikationssituation einfließt, die z.B. durch eine der nichtgenuin fiktiven Welt eigene Konvention, die besagt, dass unbemerktes Belauschen keine problematische Handlung ist, als Verhalten akzeptiert wird. Harweg hat diesen Aspekt in seiner Diskussion nicht thematisiert.

³⁴⁷ Speier, H. (1980) *The Communication of Hidden Meaning*. In: Lasswell, D./Lerner, D./Speier H. (Hrsg.) (1980): *Propaganda and Communication in World History*. Vol. II: *Emergence of Public Opinion in the West*. Honolulu, S. 260-280.

als absichtliche, willentliche und bewusste Mehrfachadressierungen klassifizierbar. Für den Großteil dramatischer Texte ist in den Figurendialogen und in deren Handlungsstruktur kein Hinweis auf eine solche Form der Mehrfachadressierung zu finden. Insofern ist ein Dialogverlauf, wie ihn Hauenherm annimmt, nicht belegbar, sondern eine „unverschuldete“ (Kühn 1995, S. 70) Mehrfachadressierung, die von „selbsternannten Adressaten“ (Kühn 1995, S. 70) auf sich bezogen wird.

III,3	Friedensverhandlung			
	Cäsar		Cato	[Rezipient]
828 – 836	Friedensangebot			
837 – 847			Ablehnung	
848 – 852			Gegenangebot	Selbstcharakterisierung
853 – 866	Rechtfertigen			
866 – 881			Vorwurf bekräftigen	Selbstcharakterisierung
	Einwand			Charakterisierung Cäsars

Abb. 25: Verlaufsmodell nach (Hauenherm 2002, S. 337)

Kühn verweist darauf, dass derartige „unverschuldete[...] Mehrfach,adressierungen‘ [...] ohne Absicht und vor allem ohne Wissen des Handelnden“ (Kühn 1995, S. 70) zustande kommen können, wenn der Sprecher die Regeln, nach denen er gehandelt hat, „nicht gekannt hat oder nicht hat kennen können“ (Kühn 1995, S. 70). Kühn spricht in diesem Zusammenhang demnach nicht mehr von Adressierungen, sondern bezeichnet diese Form der Kommunikation als „Mehrfachrezeptionen“ (Kühn 1995, S. 70). Solche Mehrfachrezeptionen sind vor dem Hintergrund eines in dieser Arbeit zugrunde gelegten intentionalen Handlungsbegriffes nicht mehr auf Seiten der dramatischen Figur zu verorten. Kühn spricht in diesem Zusammenhang davon, dass der Handelnde für die ihm zugeschriebenen Mehrfachadressierungen nicht verantwortlich gemacht werden kann und vielmehr eine rezipientenseitige Polyinterpretabilität (vgl. Groeben 1977, S. 19ff) angenommen werden muss, die das Verhältnis zwischen den im dramatischen Text geäußerten Sprechakten und dem Rezipienten in Form des sich fiktivisiert habenden Zuschauers bestimmt. Kühns Ausführungen können dabei auf das Spannungsfeld zwischen dem dramatischen Text als Vorlage zur Aufführung, wie er bei Hauenherms Analysebeispiel anzunehmen ist und den dramatischen Sprechakten der nichtgenuin fiktiven Bühnen-Urform übertragen werden.

„Während der Autor eines literarischen Textes weder die Vielzahl unterschiedlicher Rezipienten noch deren unterschiedliche Interpretationen kontrollieren noch dafür verantwortlich gemacht werden kann, muß der Handelnde für die seiner Äußerung zugeschriebenen Mehrfachadressierungen geradestehen. [...] Die Interpretation einer Äußerung als mehrfachadressiert ist aber nicht individuell, sondern kann evident gemacht werden, weil das mehrfachadressierte Sprachhandeln nach sozial konventionalisierten Regeln verläuft. Aus diesem Grunde sind die zugeschriebenen adressatenspezifischen Interpretationen weder individualistisch durch subjektive Ansicht oder Erfüllung gewonnen noch in das alleinige Ermessen von Autor oder Rezipient(en) gestellt.“ (Kühn 1995, S. 71)

Das Fazit fällt in diesem Zusammenhang klar aus. Innerhalb der nichtgenuin fiktiven Welt im Rahmen der Aufführung ist weder Plausibilität noch Evidenz (vgl. Kühn 1995, S. 81) für Mehrfachadressierungen auffindbar. Es kann daher nicht von einer Polyintentionalität der nichtgenuinen fiktiven Bühnen-Urform ausgegangen werden. Während diese Polyvalenz, die auch Pfister etabliert (Pfister 2001, S. 151f) für das äußere Kommunikationssystem nicht anwendbar ist, gilt

diese Form der Mehrfachadressierung durchaus für das innerfiktive Kommunikationssystem, im Rahmen dessen sich die genuin fiktiven Figuren der verschiedenen Funktionen von Sprache (vgl. Jakobson 1960) bedienen können.³⁴⁸

7.2.2 Die „Botschaft“

Abschließend ist nun noch zu beantworten, ob und wie aus dem fiktionalen Text als „autonome[m] Kunstwerk“ (Hauenherm 2002, S. 21) die zugesprochene „message“ (Reboul 1990, S. 339) ableitbar sein sollte. Diese kann zwar sowohl als Resultat der textlichen Rezeption als auch als kognitives Sediment des transitorischen Aufführungserlebnisses beschrieben werden; eine Verortung in dramatischen Sprechakten ist jedoch weder in Searles (1998, S. 97) noch in Rebouls Ausführungen als möglich betrachtet. Vielmehr ist sie Funktion der Rezeption und wird daher nicht durch die Sprachhandlungen im dramatischen Text erstellt, sondern in der rezipientenseitigen Kontrastierung des Figurenverhaltens vor dem Hintergrund sozialer, ethischer und weiterer Konventionen. Dementsprechend kommt die Sprechakttheorie in diesem Zusammenhang zu der Feststellung, dass es keine Theorie gibt, in der die *message* mit ernsthaften illokutionären Intentionen korrespondiert, die durch die vorgegebenen illokutionären Akte (vgl. Reboul 1990, S. 339) übermittelt sind. In ihren schauspieltheoretischen Ausführungen betont Adler wiederum die Wichtigkeit einer solchen „ruling idea“ (Adler 1990, S. 38).

„All the actions within a play are interconnected, and they all lead the actor to the ruling idea or overall action. The author writes the play to be acted. But the playwright does not make the actor aware of how the play must grow to realize its ultimate meaning.“ (Adler 1990, S. 38)

Adler verortet aufgrund der Interdependenz der physischen und sprachlichen Handlungen die *ruling idea* damit sowohl auf der textlichen als auch auf der auktorialen Ebene der Buchform und gleichzeitig in der Durchführung der zur *overall action* führenden ACTIONS und ACTIVITIES, zu deren Vollzug es keine auktorialen Anweisungen in der genuin fiktiven Welt gibt. Auch Stanislawski sieht die Überaufgabe im Werk des Dichters enthalten und so die Absicht des Dichters vermittelnd.

„Die Überaufgabe des Stückes? Wjanzow dachte mit tragischer Miene angestrengt vor sich hin. Torzow kam ihm zu Hilfe: ‚Ich will es Ihnen erklären. Dostojewski suchte sein ganzes Leben lang Gott und Teufel in den Menschen. Aus diesem Suchen heraus schuf er die ‚Brüder Karamasow‘. Die Suche nach Gott ist darum die Überaufgabe dieses Werkes.“ (Stanislawski 1999b, S. 293)

Das Aufspüren der Überaufgabe, deren Bestimmung für Stanislawski die grundlegende Komponente der lebendigen Darstellung ist, ist ein komplexer Prozess, der sich über mehrere Schritte erstreckt.

³⁴⁸ Pfister sieht diese Jakobsonschen Funktionen auch im äußeren Kommunikationssystem anwendbar und vor dem Hintergrund der Überlagerung der Systeme die daraus resultierenden „Funktionsdiskrepanzen (Pfister 2001, S. 152) als Differenzkriterium zwischen epischen und dramatischen Texten.

„Viele verschiedene Überaufgaben muß man erst verwerfen und dann wieder ausbrüten. Oft zielt man und ebenso oft schießt man daneben, bis schließlich der Treffer gelingt.“ (Stanislawski 1999b, S. 295)

Dieser Konkretisierungsprozess der Überaufgabe wird durch die Gegenüberstellung von Handlung und Gegenhandlung erreicht. Aus ihr lassen sich alle Handlungen aller Figuren der genuin fiktiven Welt ableiten. Der Darsteller rekonstruiert also die Überaufgabe oder „Botschaft“ (Searle 1998a, S. 97) vor der *integrierenden Verkörperung* ähnlich dem Vorgehen bei den Rekonstruktionsprozessen für die Figurenintentionen aus dem dramatischen Text. In der genuin fiktiven Welt vermitteln die Handlungen der Figuren diese Überaufgabe. Der Zuschauer rezipiert diese „gesellschaftliche Wahrheit“ (Stanislawski 1999b, S. 295) nicht in der nichtgenuin fiktiven Welt, sondern als nachwirkendes Erlebnis in der nichtfiktiven Welt. Das zuschauerseitige Erstellen einer *message* ist also in der realen Welt verankert und kann daher nicht in der Aufführung vermittelt werden. Die Indirektheit des Abhängigkeitsverhältnisses der Handlungen und der Überaufgabe in der nichtgenuin fiktiven Welt ist insofern keine sprachliche im Sinne indirekter Sprechakte, sondern vielmehr die Beschreibung des Verhältnisses, das erst in der nach dem Rezeptionserlebnis einsetzenden Rekonstruktion der Konstellation der Figurenhandlungen transparent wird.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass in der nichtgenuin fiktiven Welt weder die Intentionen eines Autors, die durch das Stück wirken sollen, noch Intentionen der genuin fiktiven Figuren oder der Stückaussage an die sich fiktivisierte habenden Zuschauer anzunehmen sind. Die Botschaft des Stückes ergibt sich aus der Handlungshierarchie, die der Darsteller mit Hilfe der Illokutionsrecherche und der Intensionsrekonstruktion erstellt. In dieser Hierarchie ist eine Überaufgabe festzulegen, von der sich alle anderen Handlungen der Figuren im Verlauf der dramatischen Handlung ableiten lassen.

7.2.3 *Intentionen des Theaterapparats*

Der Theaterapparat wird von Pfister als die „Zusammenarbeit eines Produzentenkollektivs“³⁴⁹ (Pfister 2001, S. 29) bezeichnet, das durch die Aufteilung der Produktionsfunktionen verursacht wird. Diese Kollektivität auf Seiten der Produktion führt notwendigerweise zu der Annahme, dass kollektive Intentionen angenommen werden müssen, die in Anlehnung an die kollektiven Intentionen Searles (Searle 1990, S. 401) zu verstehen sind.³⁵⁰ Die Wahl des dramatischen Textes als Vorlage zur Aufführung in Form einer gesellschaftlichen Stellungnahme zu realweltlichen Sachverhalten und Situationen, z.B. politischen Entscheidungen und sozialgeschichtlichen

³⁴⁹ Während Pfister alle Funktionen unter diesen Begriff subsumiert – Autor, Dramaturgie, Theaterverwaltung, Regie, Schauspieler, Kostüm- und Maskenbildner, Bühnenbildner und Beleuchter – sollen vor dem Hintergrund der dramatischen Intensionsrekonstruktion nur diejenigen Funktionen betrachtet werden, die an der Intensionsgenerierung der Inszenierung maßgeblichen Anteil haben: Intendant bzw. Intendanz, Regisseur, Schauspieler.

³⁵⁰ „Selbst wenn sich eine Aufführung um möglichst große „Werktreue bemüht, bringt die Umsetzung eines dramatischen Textes in eine szenische Darstellung Veränderungen mit sich, die von leichten Akzentverschiebungen bis zu sehr eigenwilligen Interpretationen des Theaterstückes führen können.“ (Bessen 1993, S. 40)

Entwicklungen, kann in diesem Zusammenhang als Teil einer Aufführungsintention verstanden werden, die allerdings nicht auf die Sprechakte des dramatischen Textes Einfluss nimmt, sondern die fiktive Welt in einen inhaltssoziologischen Zusammenhang (vgl. Pfister 2001, S. 58) des realweltlichen Vor- und Nachher stellt, der die Aufführung zeitlich umgibt.³⁵¹ Neben solchen gesellschaftlichen Aufführungsintentionen lassen sich weitere Kriterien annehmen, wie z.B. ästhetische, die die künstlerische Relevanz des Textes als Kunstwerk zur Begründung für die Wahl ansetzen, oder finanzielle, die die besondere Publikumswirksamkeit eines dramatischen Textes nutzen. Diese Aufführungsintentionen berühren in der Regel nicht die im dramatischen Text vorhandenen Figurenintentionen und -illokutionen, sondern stellen sie grundsätzlich in einen theater- und realweltlichen Zusammenhang.

Während Pfisters Produzentenkollektiv den Autor einbezieht, kann der Verfasser dieser Arbeit aus eigener Erfahrung mitteilen, dass Autoren dramatischer Werke nur bedingt, und wenn überhaupt nur bei der Uraufführung neuer Theaterstücke, als Teil des aktiven Theaterapparates gedacht werden dürfen. Dabei ist zu beachten, dass viele Autoren nicht die eigenen Texte inszenieren oder nach der Uraufführung auf die Inszenierung keinen Einfluss nehmen können und so dem „Übergewicht der Regie“ (Pfister 2001, S. 53) ausgeliefert sind, das den Text „zum unverbindlichen Material degradiert“ (Pfister 2001, S. 53).

„It seems to me that the role of the author can be compared to that of the producer of the play. Not only that of a playwright, but rather that of a director-cum-stagehand: the author must not only know how the dialogues should be organized, but has to have all the answers to the questions raised by the actors and the audience, in addition to knowing all the practical details, such as where all the theatrical requisites are located and when they have to be brought on scene as props for the dramatic action.“ (Mey 1993, S. 160)

Dieser idealtypischen Annahme des Produktionsprozesses steht die theaterweltliche Wirklichkeit gegenüber. Es steht also in Frage inwiefern bei der Inszenierung durch den Theaterapparat noch von Autorenintention gesprochen werden kann oder ob diese nicht zur Gänze durch die des Theaterapparates ersetzt wird.

„A piece of writing, Plato (or rather Socrates) says, wanders or drifts about the world like an orphan cut off from its paternal authorizing force, able to do no more than repeat itself interminably, like a robot.“ (Miller 2001, S. 106)

Die Kollektivität der Produktion steht der kollektiven Rezeption der Zuschauer gegenüber. Letztere hat dabei in der nichtfiktiven Auseinandersetzung mit dem Verhältnis entscheidenden Einfluss auf Ersterer. Gegenüber einer individuellen Rezeption, die vom einzelnen Rezipienten in ihrem zeitlichen Ablauf und ihrer Wiederholbarkeit steuerbar ist, stellt dieser Aspekt der „irreversiblen Linearität“ (Pfister 2001, S. 63) der kollektiven Rezeption eine besondere Anforderung „der Transparenz der Informationsvergabe“ (Pfister 2001, S. 63) an die theaterweltliche

³⁵¹ „A play like *A Streetcar Named Desire* might be interpreted as a plea for the sensitive: the problem of a hypersensitive romantic victim of a brutal society. It may ask the audience for compassion for its victim. [...] The play has *also* been produced as a plea for a down-to-earth, rational life by a director who envisioned a healthy, animal society represented by Stella and Stanley and their friends.“ (Hagen 1973, S. 148f)

Kommunikationssituation dar.³⁵² Verständnisschwierigkeiten, gerade in der Rezeption historischer Sachverhalte, müssen vom Theaterapparat antizipiert und mit einem hohen Grad an positiver Rezeptionswahrscheinlichkeit umgesetzt werden, um ein Misslingen der Informationsvergabe zu verhindern.

„Sowohl auf der mikrostrukturellen Ebene der sprachlich-stilistischen Textur als auch auf der makrostrukturellen Ebene der Figurenkonzeption, der Figurenkonstellation und der Handlungsabläufe darf ein bestimmter Grad der Komplexität nicht überschritten werden, soll das Zustandekommen der öffentlichen Kommunikation nicht in Frage gestellt werden.“ (Pfister 2001, S. 64)

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob diese Kommunikationsmaximen nicht generell als Grundlage erfolgreichen Informationsaustausches gesehen werden sollten, anstatt sie auf die spezifischen Anforderungen der theatralen Kommunikation zu begrenzen.³⁵³ Transparenz der Makrostruktur oder Redundanz durch mehrfache Kodierung sind Kommunikationsmittel, derer sich ein Sprecher auch in nicht-fiktionalen Kommunikationssituationen bedienen würde, um den Erfolg seiner illokutionären Ziele sicherzustellen. Von großer Relevanz ist in diesem Zusammenhang die Probensituation, in der das fiktive Illokutionspotential vor dem Hintergrund der Offenheit der sprachlichen Kommunikation hin überprüft und die konkrete Umsetzungsform der sprachlichen Variante extrahiert wird. Es kann in diesem Zusammenhang durchaus dazu kommen, dass in der Probenphase Änderungen am Dialogtext vorgenommen werden, wenn die im Text gewählte illokutionäre Form nicht transparent genug erscheint.

7.3 IV in der Probenarbeit

In diesem Kapitel muss nunmehr in der letzten Stufe des im Rahmen dieser Arbeit zu entwickelnden Modells zweierlei untersucht werden. Einerseits ist die Prozesshaftigkeit zu beschreiben, in der der Darsteller die Figurenintentionen im Verlauf der Probenarbeit³⁵⁴ rekonstruiert,

³⁵² Die tradierte Form der Theater basiert auf der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption. Daraus erhellt, dass die grundsätzliche Gegenwärtigkeit der Aufführung als wesentliche Voraussetzung für den Verstehensprozess angesehen werden muss. Aufgrund des transitorischen, nicht-reproduzierbaren Charakters der Aufführung ist das verfügbare Bedeutungspotential die Grundlage für die Rezeptionsmaximen, die in der Inszenierung antizipiert werden. Vgl. dazu auch Fischer-Lichte (1989) Bd. 3, Kap 2.2.4, S. 96 – 108.

³⁵³ Dabei kommt es natürlich auf eine gewisse Rationalität und Logik der dramatischen Handlung an. Allerdings kann auch gerade unlogisches und irrationales Handeln der Personae der dramatischen Logik folgen. So wird dann auch Unlogik vom Zuschauer akzeptiert, wenn sie der dramatischen Logik weiterhilft.

³⁵⁴ „In English, the word *rehearsal* derives from rehearing. In French rehearsal is *la répétition*, and it means what it sounds like – a repetition. My favourite meaning comes from the German die Probe which sounds like a rehearsal ought to be: the probe! I want to probe, to test, to try...to adventure!“ (Hagen 1973, S. 191)

Den hohen Stellenwert des Probenprozesses, der dem Zuschauer prinzipiell verborgen bleibt, stellt Baker-White (1999) heraus.

„In short, I want to suggest that in rehearsal lies theatre’s greatest chance to inhabit the space of polysemous potential [...], and that this potential has always been the theatre’s special richness, and that this is a great irony, because rehearsal is the unseen, hidden core of art.“ (Baker-White 1999, S. 14) Brecht stellt diese Besonderheit des Verborgenen als absichtliche Verschleierung der Produzenten dar, wenn er feststellt, dass mehr „noch als bei den philosophischen Systemen [...] es bei den Kunstwerken

um die Potentialität der illokutionären Akte eingrenzen und somit die *integrierende Verkörperung* zu erreichen.

„Rehearsal does not grant truth as something to be captured. Rehearsal grants truth as an activity to be engaged in, as a voyage or journey. Rehearsals move, and their value lies in motion.“ (Baker-White 1999, S. 24)

Der Probenprozess kann so als Quelle authentischer Erfahrung verstanden werden, indem die Probe in ihrer Prozesshaftigkeit einen spezifischen Zugang zur Wahrheit der Handlung eröffnet (vgl. Baker-White 1999, S. 23). Andererseits gilt es herauszufinden, ob in diesem Kontext analog zu den zuvor genannten Intentionen auch von supra-fiktiven Schauspielerintentionen ausgegangen werden muss, die Proben als „adventurous occasions during which you uncover solutions by getting everything to work for you“ (Manderino 1985, S. 136) beschreibbar machen.³⁵⁵ Im Fokus der Erarbeitung vor der Probenzeit und auch während des Probenprozesses steht die Rollenvorbereitung, in der die Charakterisierung der Figur vorgenommen wird. In der Probenzeit werden dabei mehrere Zielsetzungen verfolgt. Neben der durch den Regisseur geleiteten Inszenierung der genuinfiktiven Räume (vgl. Pfister 2001, S. 339ff) stehen die Konkretisierung des Figurenverhaltens und die Kommunikation mit den anderen genuin fiktiven Figuren im Mittelpunkt der darstellerischen Arbeit.

„In order for an act to function in a genuinely dramatic way, it has to engage the trust of two or more players.“ (Courtney 1990, S. 32)

Die Dauer der Probenzeiträume und damit die Intensität in der Ausarbeitung der drei genannten Punkte sind abhängig von der Form des Theaters³⁵⁶ und schwanken von vier bis zu acht oder zehn Wochen. Sechswöchige Probenzeiträume für ein 90-minütiges, in der Tradition des Illusionismus inszeniertes Theaterstück mit geringem bühnentechnischem Aufwand und einer Ensemblebesetzung von bis zu zehn Darstellern sind die Regel. Die Inszenierung, die Konkretisierung des Figurenverhaltens und damit die *integrierende Verkörperung* der illokutionären Akte und der durch sie verlangten wesentlichen Regel sowie das darstellerische Miteinander in der Erschaffung der dramatischen Wirklichkeit sind weniger linear aufeinander folgend und greifen im Probenprozess oftmals ineinander. Grundsätzlich folgt die Probenarbeit jedoch einem Verfahrensablauf, den Adler in drei Schritte unterteilt und dessen Zweckausrichtung entgegen der intuitiven Vermutung steht, dass der Probenprozess der Zeitraum für das Lernen der dramatischen Sprechakte sei. Tatsächlich stellt die naturalistische Schauspieltheorie und ihre Nachfolger das Lernen des Textes an den Schluss der

verborgen [wird], wie sie gemacht werden. Die Hersteller tun viel, den Anschein zu erwecken, dass alles einfach stattfindet, sozusagen von sich selber, als bilde sich in einem reinen Spiegel, der untätig ist, ein Abbild.“ (Brecht [1994] Bd. 25, S. 9)

³⁵⁵ Hagen spricht in diesem Zusammenhang davon, dass es notwendig ist, „to have a point of view about the world which surrounds you, the society in which you live; a point of view as to how your art can reflect your judgment. To rebel or revolt against the status quo is in the very nature of an artist. A point of view can result from the desire to change the social scene, the family scene, the political life, the state of the ecology, the conditions of the theatre itself“ (Hagen 1973, S. 15).

³⁵⁶ Städtische Bühnen in Deutschland haben einen anderen Probenplan als kleinere Privatbühnen, die sich oft intensiver mit der Inszenierung und Vorbereitung eines Theaterstückes auseinander setzen können. Musicalbühnen, deren Aufführungen in stärkerem Maße betriebswirtschaftlichen Grundregeln folgen, müssen die Probenzeiten verstärkt unter finanziellen Produktionsaspekten betrachten und können daher weniger intensiv in der Probenarbeit vorgehen als kleinere Bühnen. „Es ist nicht nur die kurze Probenzeit unserer hoffnungslos kommerzialisierten Theater, die an den geistlosen und schablonenhaften Porträts schuld ist – die meisten Schauspieler könnten mit Zeit gar nicht viel anfangen.“ (Brecht [1994] Bd. 25, S. 9)

Probenarbeit, da „words [...] secondary to thoughts, sensations and feelings“ (Manderino 1985, S. 127) sind. Hagen nimmt sieben Schritte an, die der Schauspieler durchlaufen soll von der ersten Begegnung mit dem dramatischen Text „before arriving at the final selection of actions for the specific character“ (Hagen 1973, S. 145). Da diese zu großen Teilen deckungsgleich sind mit dem generell in den vorgestellten schauspielmethodischen Lehren geforderten Training für den Schauspieler, kann auch in diesem Zusammenhang von drei Ebenen, die sich auf die Probenarbeit beziehen, gesprochen werden, die das Lernen des dramatischen Haupttextes zeitlich nach der Illokutionsrecherche und der Intentionsrekonstruktion ansetzen und so der *verbalen Falle* (vgl. Manderino 1985, S. 126) entgegen.

„In conventional acting, a verbal approach is so ingrained that whatever occurs in performance has been determined before the actor reads the script for the first time.“ (Manderino 1985, S. 126)

Da der von Manderino angesprochene Aspekt zentral für die vorliegende Argumentation ist, soll im Folgenden die Gegenüberstellung von verbalem und nonverbalem Schauspielern verdeutlichen, dass der bisherige linguistische und sprachphilosophische Umgang mit schauspielerischer Arbeit sich viel mehr an der verbalen Schauspielermethode orientiert und so der schauspielerischen Arbeit der nonverbalen Methode mit ihrer Problematisierung gerecht wird.

NONVERBAL ACTING	VERBAL ACTING
The words capture realities and meanings.	The words are rhetorical. This does not imply that the rhetorical actor is insensitive. On the contrary, a high artistic sensitivity may exist, but not be used to capture verbal realities.
Words are secondary to thoughts, sensations and feelings.	Words are of prime importance.
There is no verbal mask or damming up of impulses. What results is voice and speech with personal reality.	Verbal actors tend to hide behind a verbal mask, not achieving the personal speech that occurs when impulses are permitted to lead the way to words. The sound of the words only suggests the actual experience.
The verbal utterance captures the reality of everyday conversation which makes the nonverbal actor very human.	The fusion of feeling and words does not occur organically and there is a preoccupation with surface values.

Abb. 26: Gegenüberstellung der Darstellungsformen nach Manderino (Manderino 1985, S. 127)

7.3.1 Die erste Stufe des Probenprozesses

Vor der gemeinsamen Probenarbeit des Ensembles steht die individuelle Vorbereitung des Darstellers, in der er gemäß der im naturalistischen Schauspielunterricht vermittelten Module die Figurencharakterisierung aufgrund der Informationen aus der Vorlage des dramatischen Textes entnimmt und ableitet. Hagen weist auf die besondere Rezeptionssituation des Darstellers hin, der der des späteren Zuschauers gleicht.³⁵⁷ Diese Rezeptionshaltung sollte aber nicht verwechselt werden mit der „organic identification“ (Hagen 1973, S. 147) mit der Figur, die er später spielen wird. Vielmehr

³⁵⁷ „When an actor first reads the play on which he is going to work, he is an audience.“ (Hagen 1973, S. 147)

dient das von ihr geforderte mehrfache Lesen dem generellen Verständnis und der Analyse des Textes. Nach dem mehrmaligen Lesen³⁵⁸ sollte der Schauspieler zuerst das „theme [...] of the play“ (Hagen 1973, S. 159) und dann die „events“ (Hagen 1973, S. 150) wie Zeit, Ort, menschliche Bedürfnisse und Konflikte herausarbeiten. Auf diesem Wissen baut die Erarbeitung der Figur und der Beziehung zwischen dieser und dem situativen Kontext auf.

„The circumstances given by the author of the play must be dug out of each word he has set down. They can determine or condition our conflicts, can supply our motivations, and specify the nature of our actions.“ (Hagen 1973, S. 158)

Auch die in Stanislawskis Spätwerk vermittelte Idee der physischen Handlungen, die die Intentionen und illokutionären Akte der Figur bestimmen, wird bereits zu diesem Zeitpunkt berücksichtigt.

„In erster Line müssen Sie die logische Aufeinanderfolge Ihrer physischen Handlungen festlegen. Damit müssen Sie die Vorarbeit für Ihre Rolle beginnen.“ (Toporkov 1997, S. 127)

Die erste Stufe der Probenarbeit besteht aus der Analyse und dem Lesen des Skripts „for content only“ (Hagen 1973, S. 193). Der Darsteller liest mit der Konzentration auf die illokutionären Akte und ohne das Bestreben, den Text auswendig zu lernen. In dieser Phase beginnen die Intensionsrekonstruktion und die Analyse des Ablaufs der sprachlichen Äußerungen des dramatischen Haupttextes. Die Anzahl dieser Leseproben variiert nach Präferenz des Regisseurs und des Ensembles.

„Working backwards from the text the actor [...] asks when and where does the action take place? The present tense of the play leads to the past, as the words on the page lead to the subtext, to the unspoken thoughts of the character.“ (Adler 1990, S. 116)

In der Probenarbeit des MChAT wird der Leseprobe, in Ausführungen des Schauspielers Toporkov³⁵⁹ als Probe „am Tisch“ (Toporkov 1997, S. 64) bezeichnet, hohe Wichtigkeit zugemessen. Der Schauspieler beschreibt diese Herangehensweise als damalige Neuerung des Künstlertheaters, die mehrmals verbessert und intensiviert und deren Notwendigkeit damit noch weiter unterstrichen wird. Teil dieser Probenart ist nicht nur die Lesung des dramatischen Textes, sondern auch das Gespräch zwischen Regisseur und Darsteller mit Fragen und Erläuterungen zu den Handlungen. Unter der Anleitung des Regisseurs fällt die sorgfältige Analyse „aller einzelnen Glieder des Werkes“ (Toporkov 1997, S. 64). Sowohl für diese Form der Leseprobe als auch für die zweite Stufe des Probenprozesses gilt dabei, dass sie „ohne rettende Stütze des Arrangements“ (Toporkov 1997, S. 64) ausgeführt werden. Mit anderen Worten, die Charakterisierung der Figur geschieht allein mit Hilfe der illokutionären Akte, die die Figurenintentionen vermitteln sollen.

³⁵⁸ Vgl. dazu auch Cole, D. (1992): *Acting as Reading: The Place of the reading Process in the Actor's Work*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

³⁵⁹ Toporkov hat seine Ausführungen zu den Erfahrungen der schauspielerischen Arbeit am Moskauer Künstlertheater unter der Regie Stanislawskis in zahlreichen Schriften festgehalten und unter dem Titel „Stanislawski bei der Probe“ veröffentlicht. Die entnommenen Zitate entstammen der von Dieter Hoffmeier herausgegebenen Ausgabe.

Hagen gibt einen Einblick in ihre Rollenvorbereitungen zu *Wer hat Angst vor Virginia Wolf*³⁶⁰, die sich auf die Rekonstruktion und die von ihr gelehrte Personalisierung der genuin fiktiven Umstände beziehen. Die Gleichheitszeichen setzen dabei die genuin fiktive Welt in Beziehung zu realweltlichen Erlebnissen der Schauspielerin. Mit Hilfe dieser Substituierung erreicht die Darstellerin bereits im Vorfeld der Proben eine *integrierende Verkörperung* des situativen Kontextes, der ihrer intentionalen Wahrnehmung entspringt, und bildet so die fiktivweltliche Grundlage für den erfolgreichen Vollzug der jeweiligen Sprechakte, im Besonderen in Bezug auf die notwendige Regel für den Vollzug illokutionärer Akte.

„The house is *messy*. Pretentiously unpretentious living! Ugh. Scatter rugs = Prof. Alex’s house = Books piled sideways in shelves. Disorder, and = *unwatered* plants. Maybe an instrument lying open? Or the record player? Yes! Hahaha. Open and ready to go. Loose records lying around. The *Eroica*? Or the *Missa Solemnis*? Worn upholstery on ‘good’ furniture. I think it’s an old house – properly antiques and comfy. Mortgaged? Is it a ‘home’? Nope. Make the neighborhood = mix together Adams St., Lathrop St. and Walton. Make the campus specific = mix up Ithaca, Madison, and Bennington = Faust [Prof. Albert Faust, my uncle].“ (Hagen 1973, S. 163)

Diese detaillierte Form der Ausarbeitung wird in dieser Stufe der Vorbereitung auch auf die Analyse des Dialogtextes übertragen. Auf Schmachtenbergs Verweis auf die aus dem Alltagswissen resultierende Sprachkompetenz des Rezipienten als Grundlage für das Verständnis dramatischer Texte soll an dieser Stelle ein wenig genauer eingegangen werden. Die „Identifizierung eines Sprechaktes“ (Schmachtenberg 1982, S. 30) stellt in der nachgelagerten Aufführung für den späteren Zuschauerrezipienten ein sehr viel geringeres Problem dar – er erlebt die Sprachhandlung immer schon eingebettet in die sichtbare, inszenierte kommunikative Situation. Insofern wird ihm das Verständnis von der Inszenierung vorgegeben. Viel komplexer stellt sich die Sprechaktbestimmung für den Schauspielerrezipienten dar. Ihm liegt nur der verschriftlichte Sprechakt vor. Bevor er mit der Intensionsrekonstruktion beginnen kann, muss er die Handlung strukturalisieren und im linguistischen Sinn sequenzieren.

„Mit ‚Logik der Handlung‘ erfasst er die funktionale Struktur und Kausalität in der Abfolge des Tuns, also der einzelnen Teiloperationen, oder um mit Formulierungen der modernen Entwicklungspsychologie zu sprechen, die ‚wechselseitige Determination‘, den ‚inneren Zusammenhang und -halt der Handlungsteile‘. Die Form des inneren Zusammenhalts von schauspielerischen Handlungen und Handlungsketten soll erst einmal an den natürlichen, das heißt auch widersprüchlich-sprunghaften Abläufen von Handlungen in der Realität gemessen werden als dem Ausgangspunkt künstlerischer Überhöhung.“ (Hoffmeier 1993, S. 163f)

Die Redekonstellation – das Verhältnis der Sprecher zueinander – muss sowohl vom Linguisten in seiner Sequenzanalyse als auch vom Schauspieler in seiner Rollenvorbereitung beachtet werden. Linguistisches Forschen untersucht dabei die Sequenzierung der Dialoge, mit dem Ziel, Gesetzmäßigkeiten der Diskurseinheiten bezüglich ihrer Folgestrukturen festzustellen (vgl. Betten 1976, S. 284ff). Für den Schauspieler sind diese linguistischen Gliederungssignale ebenso von Bedeutung, da sie Informationen über das Erfüllen und Nicht-Erfüllen von illokutionären Zielen bzw. das Erreichen perlokutionärer Effekte liefern. Mit Hilfe dieser Informationen erschließt sich der Darsteller nicht nur charakterliche Nuancen der Rollenfigur anhand der individuellen Auswahl der

³⁶⁰ Albee, E. (1985): *Wer hat Angst vor Virginia Wolf?* Ein Stück in drei Akten. Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main.

ACTIVITIES³⁶¹, sondern ebenfalls Informationen über das Verhältnis der Rollenfiguren untereinander.³⁶² Die Erschließung der Dialogtexte ist somit unverzichtbar. Durch sie sind Intensionsrekonstruktionen sowie die Informationsgewinnung für die Folgestrukturenanalyse erst möglich (vgl. Kendziorra 1976, S. 366).

Schmachtenberg manifestiert in seiner Untersuchung von Sequenzierungsmöglichkeiten drei Ebenen.³⁶³ Auf der grundlegenden Stufe untersucht er das Verhältnis *Satz–Sprechakt*. Die Hauptaussage dort ist, dass eine Sprechaktgrenze nicht notwendig mit der jeweiligen Satzgrenze einhergeht. Ein Sprechakt kann sowohl mit mehreren Sätzen als auch in einem grammatikalisch unvollständigen Satz (elliptische Äußerung) vollzogen werden. Die Möglichkeit, dass innerhalb der Satzgrenze mehrere Sprechakte vorkommen können, wird ebenfalls belegt (vgl. Kendziorra 1976, S. 363). Die Unabhängigkeit von Sprechakt und grammatikalischer Manifestierung verdeutlicht, dass der Sprechakt als grundlegende Einheit anzusehen ist. Auf der diesen Grundstrukturen übergeordneten Ebene liegen die sequenzbildenden Grundsätze.

Ein ideales Beispiel hierfür ist die Kommunikationsfolge 'Gruß-Gegengruß' als Muster für eine lineare Sequenz, d.h. eine zwingende Sprechaktfolge mit hoher Rigidität und geringen Abweichungsmöglichkeiten im zweiten Teil der Sequenz, dem 'Gegengruß'. Eine modale Sequenz hingegen bildet das Beispiel 'Frage-Antwort'. Hier ist die Rigidität des Sprechaktsequenzmusters zwar gegeben. Eine Abweichung in Form einer Rückfrage als Reaktion auf den initiiierenden Sprechakt ist allerdings ebenso möglich. Für den initiiierenden Sprechakt der Fragehandlung gilt in diesem Zusammenhang zweifellos eine gewisse Vorhersagbarkeit der Folgesequenz. Allerdings beschränkt sich diese auf die Angabe der zur Verfügung stehenden alternativen Sprechakte in einem offenen Sprechaktsequenzmuster, die ihrer Wahlmöglichkeit zufolge als optionale Sequenz bezeichnet wird. Ausgehend von der Tatsache, dass der Sprachhandelnde mit der Sprachhandlung ein Interaktionsziel verfolgt, müssen neben den bereits angesprochenen kurzen Sequenzen auch komplexere angenommen werden, deren Handlungsziele Entscheidungs- und Planungsprozesse implizieren. In diesem Fall wird vom Strategieansatz gesprochen. Anders als bei der optionalen Sequenz stehen dem Interaktionspartner verschiedene Fortsetzungsmuster zur Verfügung, die nicht unbedingt denen des anderen entsprechen, wie z.B. *Vorwurf/Rechtfertigung*.

„MRS. SMITH Ach ja! Wir haben Sie erwartet. Und da wir Hunger hatten und Sie nicht kamen, haben wir ohne Sie gegessen. Mary, Sie hätten nicht ausgehen dürfen!
MARY Sie haben mir selbst die Erlaubnis erteilt.“ (Ionesco [1985] Die kahle Sängerin 2. Szene)

Deutlich wird bei diesem Exempel der Unterschied zwischen Obligations- und Strategieansatz. Während Ersterer sich auf die Konsequenzen des initiiierenden Sprechaktes

³⁶¹ Hier kann der Darsteller analysieren, ob es sich bei der Rollenfigur um einen zielorientierten, verspielten, direkten oder verschlagenen Menschen handelt, je nach der Auswahl der ACTIONS (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 29f).

³⁶² Je nach Tempo und Wortwahl der Personen zueinander in den Dialogen.

³⁶³ „Während im Muster nur solche Sequenzen vorgesehen sind, die direkt der Erreichung des Handlungsziels dienen, kommen in authentischen Gesprächen auch andersartige Sequenzen vor, deren Auftreten aufgrund spezifischer Dialogbedingungen erklärt werden muß [...]“ (Hauenherm 2002, S. 43)

konzentriert, liegt der Untersuchungsschwerpunkt beim zweiten auf den durch die Interaktionsziele hervorgerufenen Selektionsvorgängen. Besonders im Umfeld der strategischen Interaktion müssen mehrere Folgesprechakte konstituiert werden, die zur Erreichung des Interaktionsziels dienen.

„HOFFMANN, der ihren Arm noch nicht wieder losgelassen, fängt an, das Mädchen allmählich nach dem Sofa hindrängen. Im Tone seiner Stimme liegt nun plötzlich eine weichliche, übertriebene, gleichsam vibrierende Milde. Lenchen –! Ich weiß ja recht gut, daß du hier manches auszustehen hast. Sei nur ruhig...! Brauchst es mir gar nicht zu sagen. Er legt die Rechte liebkosend auf ihre Schulter, bringt sein Gesicht nahe dem ihren. Ich kann dich gar nicht weinen sehen. Wahrhaftig! – ‘s tut mir weh. Sieh doch nur aber die Verhältnisse nicht schwärzer, als sie sind –; und dann: – hast du vergessen, daß wir beide – du und ich – sozusagen in der gleichen Lage sind? – Ich bin in diese Bauernatmosphäre hineingekommen...passe ich hinein? Genauso wenig wie du hoffentlich.

HELENE, *immer noch weinend*. Hätte mein – gutes – M-Muttelchen das geahnt – als sie ... als sie bestimmt – daß ich in Herrnhut – erzogen...erzogen werden sollte. Hätte sie – mich lieber...mich lieber zu Hause gelassen, dann hätte ich...hätte ich wenigstens – nichts anderes kennengelernt, wäre in dem Sumpf hier auf...aufgewachsen. – Aber so...

HOFFMANN *hat Helene sanft auf das Sofa gezwungen und sitzt nun, eng an sie gedrängt, neben ihr*. Immer auffälliger verrät sich in seinen Tröstungen das sinnliche Element. Lenchen –! Sieh mich an, laß das gut sein, tröste dich mit mir. – Ich brauche dir von deiner Schwester nicht zu sprechen. *Heiß und mit Innigkeit, indem er sie enger umschlingt*. Ja, wäre sie, wie du bist!...So aber...sag selbst: was kann sie mir sein? – Wo lebt ein Mann, Lenchen, ein gebildeter Mann, – *leiser* – dessen Frau von einer so unglückseligen Leidenschaft befallen ist? – Man darf es gar nicht laut sagen: eine Frau – und – Branntwein...Nun, sprich, bin ich glücklicher?...Denk an mein Fritzchen! – Nun? bin ich am Ende besser dran, wie?...Immer leidenschaftlicher. Siehst du: so hat’s das Schicksal schließlich nur gut gemeint. Es hat uns zueinandergebracht. – Wir gehören füreinander! Wir sind zu Freunden vorausbestimmt, mit unsren gleichen Leiden. Nicht, Lenchen? *Er umschlingt sie ganz. Sie läßt es geschehen, aber mit einem Ausdruck, der besagt, daß sie sich zum Dulden zwingt. Sie ist still geworden und scheint mit zitternder Spannung etwas zu erwarten, irgendeine Gewißheit, eine Enthüllung, die unfehlbar herankommt.*

HOFFMANN, *zärtlich*. Du solltest meinem Vorschlag folgen, solltest dieses Haus verlassen, bei uns wohnen. – Das Kindchen, das kommt, braucht seine Mutter. – Komm! Sei du ihm das, – *leidenschaftlich gerührt, sentimental* – sonst hat es eben keine Mutter. Und dann: – bring ein wenig, nur ein ganz, ganz klein wenig Licht in mein Leben. Tuu’s! – Tu-’s! *Er will seinen Kopf an ihre Brust lehnen. Sie springt auf, empört. In ihren Mienen verrät sich Verachtung, Überraschung, Ekel, Haß.*

HELENE. Schwager! Du bist, Du bist...Jetzt kenn’ ich dich durch und durch. Bisher hab’ ich’s nur so dunkel gefühlt. Jetzt weiß ich’s ganz gewiß.

HOFFMANN, *überrascht, fassungslos*. Was...? Helene...einzig, wirklich...

HELENE. Jetzt weiß ich ganz gewiß, daß du nicht um ein Haar besser bist...was denn! Schlechter bist du, der Schlecht’ste von allen hier!

HOFFMANN *steht auf; mit angenommener Kälte*. Dein Betragen heut ist sehr eigentümlich, weißt du!

HELENE *tritt nahe zu ihm*. Du gehst doch nur auf das eine Ziel los. *Halblaut in sein Ohr*. Aber du hast ganz andere Waffen als Vater und Stiefmutter oder der ehrenfeste Herr Bräutigam, ganz andere. Gegen dich gehalten sind sie Lämmer, alle miteinander. Jetzt, jetzt auf einmal, jetzt eben ist mir das sonnenklar geworden.

HOFFMANN, *in erheuchelter Entrüstung*. Lene! Du bist ... du bist nicht bei Trost, das ist ja heller Wahn... *Er unterbricht sich, schlägt sich vor den Kopf*. Gott, wie wird mir denn auf einmal, natürlich...du hast...es ist freilich noch früh am Tage, aber ich wette, du hast...Helene, du hast heut früh schon mit Alfred Loth geredet.

HELENE. Weshalb sollte ich denn nicht mit ihm geredet haben? Er ist ein Mann, vor dem wir uns alle verstecken müßten vor Scham, wenn es mit rechten Dinge zuginge.“ (Hauptmann 2002, Vor Sonnenaufgang, III. Akt)

Hoffmanns Intention in diesem Abschnitt des dritten Aktes ist es, Helene dazu zu bewegen, mit ihm ein Paar zu werden und eine Mutter für sein Kind zu sein. Sein erster Zug auf dem Weg zur

Verwirklichung seiner Intention ist *Hoffmanns* erste ACTIVITY, mit Hilfe von Feststellungen *Mitgefühl auszudrücken*, indem er die Gemeinsamkeiten in ihrer beider Leben darstellt, damit *Helene* Vertrauen zu ihm aufbaut. Mit ihrer ersten Replik zeigt *Helene* allerdings keine Reaktion auf diese ACTIVITY. Daher folgt Hoffmann auch mit seinen weiteren Äußerungen dieser ACTIVITY und intensiviert dabei den Grad der Stärke der Illokution. Er versucht nunmehr *Helene mit seinen Assertiven zu überzeugen* und in ihr Gefühle für ihn hervorzurufen. Sie duldet seine Zärtlichkeiten, ohne sie zu erwidern. Das anhaltende Ausbleiben einer Reaktion von *Helene* lässt *Hoffmann* seine Illokution ein weiteres Mal verändern und verstärken, um seine Intention zu vollziehen, indem er durch einen Direktiv einen Vorschlag macht, den er mit einer emotionalen Erpressung unterstützt. Jetzt reagiert *Helene* und äußert mit einer Feststellung ihre Empörung. Da *Hoffmann* nicht mit dieser Reaktion gerechnet hat, drückt er seine Überraschung mit einem Expressiv aus. *Helene* folgt nun ihrerseits ihrem begonnenen Assertiv und äußert einen Vorwurf gegenüber *Hoffmanns* unlauterem Verhalten. Hoffmann reagiert mit einem Assertiv, der sich nicht auf den Inhalt von *Helenes* Äußerung, sondern metakommunikativ auf ihr Verhalten richtet: mit Hilfe der Feststellung er den Akt, *dem Vorwurf auszuweichen* zu vollziehen. Er ist so gezwungen, eine neue Strategie zur Erreichung seiner Intention zu entwickeln. Daher reagiert er auf *Helenes* weiteren Vorwurfs-Assertiv mit einer Reihe Assertive. Es schließt sich die Diskreditierung der Figur *Alfred Loth* an. Als *Hoffmann* merkt, dass ihm das nicht gelingt, gibt er sein Ziel, *Helene* dazu zu bewegen, sich mit ihm einzulassen, auf und verlässt das Gespräch. Der übergeordneten Ebene des Interaktionsziels unterstehen einzelne Züge der Diskurseinheit (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 23), die in einem bestimmbar Verhältnis zueinander stehen. In jedem Zug sind diejenigen Sprechakte mit dem gleichen illokutionären Zweck zusammengefasst. Das Verhältnis kann dabei sowohl direkt sein Mitgefühl ausdrücke als auch indirekt, indem *Hoffmann* die Informationsquelle, auf die *Helene* ihre Vorwürfe baut, diskreditiert. Bei dieser Form von strategischer Kommunikation ist daher anzunehmen, dass der illokutionäre Zweck nicht gleich mit dem initiativen Sprechakt erreicht wird. Schmachtenbergs Ausführungen, die an dieser Stelle in ihrer Komplexität nicht relevant sind, bieten dementsprechend fünf Zuordnungsschritte, die das vom Darsteller zu verlangende analytische Vorgehen darlegen. Die Wahl des Ausgangspunktes der Analyse als thematische Einheit (vgl. Hagen 1973) oder als singulärer Sprechakt (vgl. Strasberg 1988) ist abhängig vom jeweiligen Unterrichtssystem. Davon unbeeinträchtigt bleibt die inhärente hierarchische Systematisierung.

1	Zuordnung von singulären Sprechakten zu einem Illokutionstyp
2	Identifizierung und Benennung der einzelnen illokutiven Akte
3	Beschreibung der kommunikativen Funktion des Redebeitrags
4	Beschreibung der Sprechaktsequenz mit Hilfe des Obligations- und Strategieansatzes
5	Benennung der thematischen Einheiten (auf verschiedenen Hierarchiestufen möglich)

Abb. 27: Abfolge der Benennung von dramatischen Sprechakten

Das von Manderino angesetzte Kriterium der Erfüllung oder Nicht-Erfüllung von Intentionen ebenso wie die Aussage zur variablen Länge der Sektionen ist in Korrelation zu Schmachtenbergs Ausführungen über die Sequenzierung von Sprechakten zu sehen. Schmachtenbergs Modell bietet damit einen weiteren Ansatzpunkt für die Parallelität von Linguistik und Schauspieltheorie im Umgang mit Sprechaktbestimmungen (vgl. Manderino 1985, S. 123). In beiden Fällen dient er als Bestätigung für die sprachliche Identität zwischen der realen Kommunikationssituation und dem dramatischen Dialog.

7.3.1.1 Illokutionsrecherche und Transparenz

Für die erfolgreiche Illokutionsrecherche ist eine genaue Bestimmung des intentionalen Aspektes sprachlicher Äußerungen nötig, die mit Hilfe von Strawsons Überlegungen vorgenommen wird. Für Strawson³⁶⁴ reicht die Feststellung, dass ein illokutionärer Akt in der Lage ist, mit einer ausdrücklich performativen Formel explizit gemacht zu werden, die allein aus dem Grund als konventionsgebunden bezeichnet werden kann, weil sie diese Fähigkeit hat, nicht aus. Die resultierende Reformulierung dessen, was passiert, wenn eine solche Handlung im Sinne einer Intention vollzogen wird, soll der Komplexität der zu beschreibenden Intention gerecht werden. Für Strawson geht der illokutionäre Akt daher über eine einfache Intention, eine bestimmte Reaktion in einer Zuhörerschaft zu kreieren, hinaus. Vielmehr handelt es sich um eine Intention, die Reaktion zu kreieren durch ein Zuhörer- oder zuschauerseitiges Erkennen der Intention, diese Reaktion zu kreieren. Dieses Erkennen wiederum ist Grundlage für die rezipientenseitige Reaktion. Die Intention, dieses Erkennen zu erreichen, soll dabei ebenfalls als intendiert erkannt werden (vgl. Swinden 1991, S. 39). So hat der Sprecher das Verstehen der illokutionären Kraft seiner Äußerung gesichert und den kommunikativen Akt vollzogen, den er zu vollziehen intendierte. Das wiederum ist ihm durch das Aufmerksam-Machen des Hörers auf der einen Seite auf den illokutionären Sinn und die Referenz und auf der anderen Seite dadurch, dass er es mit der konventionsbedingten Kraft einer Intention gesagt hat, gelungen. Hinzu kommt, dass er damit auch im Akt die mehr restriktierte und transparente Intention, eine passende Reaktion zu sichern, inkludiert hat. Der letzte Argumentationsschritt impliziert die komplexe Intention, die Strawson und Austin unterscheidet. In jedem Fall ist die Intention, auf die Bezug genommen wird, eine Eigenschaft oder ein Aspekt des Akts selbst.

Dieser Ansatz betont die Wichtigkeit des Austausches zwischen Sprecher und Hörer, auf deren fehlende Beachtung bei Searle zuvor auch Harnish (1979) hingewiesen hat. Es handelt sich um ein Verständnis im Sinne des Intendierens zu produzieren und des Verstehens dieser Intention des Produzierens, wobei es um eine bestimmte Reaktion auf beiden Seiten geht. Die Verwendung der explizit performativen Form ist dabei ein signifikantes Mittel, das dem Sprecher zur Verfügung steht, um seine Intention so klarzumachen, dass sie verstanden werden kann. Aber selbst wenn er diese nicht verwendet, ist ihre Kraft noch immer in der Äußerung implizit präsent. Diese intentionale Kraft gilt in jedem Sprechakt bezogen auf einen bestimmten Zusammenhang, auf den sie sich ausdehnt, um eine bestimmte Reaktion zu sichern.

„In a work of literature this will also appear to be the case, and in so far we are concerned with the illocutionary force of the statement – its description recast in terms of an intentional understanding – the appearance will also be the reality.“ (Swinden 1999, S.43)

Die Übertragung dieses Gedankens auf die innerdramatische Kommunikationssituation sichert die transparente Auswahl der Illokutionen, die aus den Äußerungen rückgeschlossen werden müssen.

„Einmal muß er ihn [den Text] sich wörtlich erarbeiten und zum anderen muß er sich in die Lage bringen, den – weitgehend – unbewußten Prozeß der Interaktion des

³⁶⁴ Vgl. Strawson (1966).

Textes mit seiner persönlichen, kognitiven Struktur, d.h. seinen biographischen Daten – soweit es geht – bewusst zu kontrollieren und zu steuern.“ (Arendts 1994, S. 75)

Diese Art des Vorgehens führt zu zwei wichtigen Vorgaben bei der Bestimmung der illokutionären Akte. Zum einen bestimmt die Hörerreaktion zu großen Teilen die Wahl des jeweiligen illokutionären Aktes. Zum anderen muss der Darsteller genau zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten unterscheiden.

7.3.1.2 Illokutionsrecherche, Transparenz und Indirektheit

Die Potentialität der illokutionären Akte wird nicht nur durch den situativen Kontext der genuin fiktiven Welt bestimmt, sondern durch die Maxime der Offenheit der Figuren untereinander. Ein grundlegendes Problem bei der Identifizierung von Sprechakten ist in Form der häufig auftretenden indirekten Realisierungsformen gegeben. Diese weisen ein unterschiedlich enges Maß an Korrelation zwischen sprachlicher Form und kommunikativer Funktion auf und bedürfen daher der Interpretation. Es gibt indirekte Sprechakte, deren kommunikative Funktionen kontextfrei zu ermitteln sind. Daneben gibt es indirekte Sprechakte, die für eine Vielzahl von Lesarten offen sind und ihre kommunikative Funktion erst durch die Einbettung in einen Kontext erhalten: die impliziten Sprechakte. Bei Letzteren wird „vorwiegend auf kontextuelle Indikatoren rekurriert“ (Schmachtenberg 1982, S.33). Dies gilt im Besonderen wenn für das Verständnis des Sprechakts nicht intuitiv auf die konventionell mit ihm verknüpfte Kommunikationsintention zurückgegriffen werden kann. Die pragmatischen Explikationsversuche für indirekte Sprechakte teilen sich in das Schlussfolgerungs- und das Vagheitsmodell. Ziel ist, trotz offensichtlicher Dissoziierung von sprachlicher Struktur und kommunikativer Funktion von Äußerungen sowie bei Mangel an illokutionsanzeigenden Mitteln, erfolgreiche Kommunikation zu gewährleisten.

Das von Searle entwickelte Schlussfolgerungsmodell (vgl. Searle 1975) geht davon aus, dass ein Sprecher mit einem indirekten Sprechakt über das wörtliche Verständnis hinaus eine Mitteilung macht. Das darüber Hinausgehende wird als primäre Illokution bezeichnet, die sich mittels eines Schlussfolgerungssatzes aus der sekundären Illokution des wörtlichen Sprechakts ableiten lässt. Grundlage für eine erfolgreiche Schlussfolgerung bildet das Zusammenspiel aus allgemeinen Sprechaktregeln und grundlegenden Konversationsmaximen sowie linguistischen und nicht-linguistischen Hintergrundinformationen. Damit lässt sich in zwei Schritten zuerst die Indirektheit als solche und dann die primäre Illokution feststellen. Das Vagheitsmodell (vgl. Meyer-Hermann 1976) geht davon aus, dass das Konzept der sekundären Illokution nicht notwendig ist. Die jeweilige Illokutionsfunktion wird durch den jeweiligen Kontext genau bestimmt. Schmachtenberg folgert daraus im Gegensatz zu Searle, dass die sprachliche Äußerung nicht mit der illokutiven Funktion assoziiert werden muss. Diese Hypothese führt zu der Annahme, dass es keine sprachlichen Elemente gibt, deren Semantik mit der Pragmatik von Sprechakten zusammenfällt. Abhängig von der jeweiligen Äußerung und dem dazugehörigen Äußerungskontext ist jedoch nicht generell einem Ansatz der Vorzug zu geben. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Sprechakttheorie eine systematische

Erfassung illokutiver Indikatoren³⁶⁵ leisten kann, mit Hilfe derer eine generalisierbare Typologie entwickelt wird, die beide Ansätze miteinander vereint, da beide eine gewisse Plausibilität aufweisen und je nach Indirektheitstyp herangezogen werden können. Ferner kann im Fall der impliziten Sprechakte ein Deduktionsverfahren angewendet werden, das im Zusammenhang mit dramatischen Texten diese Analyse auch immer in Zusammenhang mit den Motivationen und Kommunikationsabsichten stellt.

„Zwar ist grundsätzlich von einer Polyfunktionalität indirekter Sprechakte auszugehen, doch lassen sich in bestimmten Interaktionssituationen meist spezifische kommunikative Funktionen festmachen, denen die vielfältigen Formen des indirekten Sprechens dienen können.“ (Schmachtenberg 1982, S. 39)

Jeder Sprechakt kann auch zu einem indirekten Sprechakt werden. Zu unterscheiden ist laut Schmachtenberg in diesem Zusammenhang zwischen Indirektheitsmustern, die aufgrund ihrer Normiertheit – Höflichkeitsformen, Umschreibung von Tabuthemen – oder hinsichtlich ihrer Beziehungsorientiertheit – Vermeidung unerwünschter Verpflichtungen – entstehen. Diese sind nicht durch ihre direkten Formen substituierbar, da die indirekte Performierung wichtige kommunikative Funktionen erfüllt. Die mit einer Äußerung realisierte Handlung ist hier nicht explizit, sie ist hinsichtlich ihrer illokutionären Rolle mehrdeutig. Es handelt sich dabei verstärkt um einen Erkennungsprozess in Form eines Interpretationsverfahrens.³⁶⁶ Bei indirekten Sprechakten kommuniziert der Sprecher mehr als er ausdrückt, indem er auf einen zwischen Sprecher und Hörer gemeinsamen sprachlichen und nichtsprachlichen Hintergrund Bezug nimmt (Searle 1975, S. 60f). Allein aufgrund dieser semantischen Explikation erscheint die Verknüpfung indirekter Sprechakte mit ähnlichen Standardbedingungen wie im Rahmen der Analyse direkter Formen wenig sinnvoll. Ein direkter Sprechakt kann gleichzeitig ein indirekter sein. Der Vorschlag, gemeinsam ins Kino zu gehen, kann mit einem direkten Sprechakt des Versprechens beantwortet werden, der dann gleichzeitig der indirekte Sprechakt des Zustimmens zu einem Vorschlag sein kann. Die Untersuchung indirekter Sprechakte muss deren Komplexität gerecht werden. Diese Annahme führte bereits Metzging zu der Aussage, dass weniger von der „bloße[n] Erweiterung einer schon fertigen Theorie“ (Metzging 1978, S. 144) ausgegangen werden müsse und eine unabhängige Forschung zu etablieren sei, die die „Integration der ursprünglichen Theorie“ (Metzging 1978, S. 144) ermöglicht.

Neben der Bezugnahme auf Bedingungen direkter Sprechakte, in der der Sprecher den Handlungscharakter seiner Äußerung durch die explizite Angabe von Bedingungen eines direkten Sprechaktes formuliert, der Bezugnahme auf die Bedingungen oder Folgen eines direkten Anschlussprechaktes, die auf die Konventionalität bestimmter Anschlussprechakte abhebt, oder der Bezugnahme auf Handlungsmöglichkeiten in einem Tätigkeitsfeld, das Metzging als alles, was *einen Vertrag abschließen* oder *einen Flug buchen* an sprachlichen und nichtsprachlichen Aktionen definiert, bietet Metzging die Möglichkeit der Bezugnahme auf sprachliche Indikatoren. Während die ersten drei Möglichkeiten durch die Vorgabe des dramatischen Textes für den Schauspieler nur bedingt relevant sind, kann er mit Hilfe intonatorischer Faktoren Transparenz in der Kommunikation

³⁶⁵ Vgl. dazu Sökeland (1980), der die vielschichtigen Beziehungen zwischen zwischen illokutionsanzeigenden sprachlichen Mitteln thematisiert.

³⁶⁶ Vgl. dazu Metzging (1978), S. 143, der eine abweichende Meinung vertritt.

erreichen. Denn erst dann kann der indirekte Sprechakt genau bestimmt werden, indem andere Lesarten durch die zum indirekten Sprechakt gehörenden Bedingungen ausgeschlossen werden können.

7.3.1.3 *Sagen und Meinen bei der Illokutionsrecherche*

Bei seiner Analyse von *Meinen* und *Bedeuten* stellt Grice (1980) die ungefähre Äquivalenz zwischen dem, dass ein Sprecher S mit *x* etwas meint und dass dieser Sprecher die Äußerung von *x* intendiert, um einen Effekt beim Empfänger durch das Erkennen seiner Intention zu erreichen, heranz. In diesem Zusammenhang wird die Verbindung zwischen Austins Ansatz des perlokutionären Akts und Grices „etwas meinen mit *x*“ deutlich. In Austins Worten würde es heißen: S vollzieht einen perlokutionären Akt *y*, indem er *x* sagt durch die Hervorbringung eines perlokutionären Effektes bei einem Hörer. Grice will aber nicht mehr nur die Bedingungen kenntlich machen, unter denen eine Aussage wahr ist, sondern vielmehr die Frage beantworten, unter welchen Bedingungen mit der Äußerung etwas Wahres gesagt wird. Insofern wird der Satzinhalt nicht mehr unabhängig von seiner Äußerungssituation thematisiert, sondern im Kontext der jeweiligen Äußerungssituation. In Grices Worten würde dieser Zusammenhang daher wie folgt beschrieben werden: S meint etwas durch das Äußern von *x* mit der Absicht, bei einem Hörer mit Hilfe des hörerseitigen Erkennens dieser Absicht einen Effekt zu produzieren.

„Wir können also ein grobes Grundprinzip formulieren, dessen Befolgung man von Gesprächsteilnehmern (*ceteris paribus*) erwarten kann, nämlich: gestalte deinen Gesprächsbeitrag so, dass er dort, wo er im Gespräch erscheint, dem anerkannten Zweck dient, den du gerade mit deinen Kommunikationspartnern verfolgst.“ (Grice 1980, S. 113)

Grices Ansatz ist also wesentlich allgemeiner als die bisher vorgestellten, weil er danach fragt, was es überhaupt heißt, etwas zu meinen, während Searles Frage darauf zielt, was es heißt, etwas nicht nur zu sagen, sondern es auch zu meinen. Mit Hilfe des allgemeineren Ansatzes intendiert Grice, das Sagen mit Hilfe des Meinens erklären zu können, während Searles Ansatz, der von einem dezidierten Begriff ausgeht, der impliziert, dass das Gesagte auch das Meinen beinhaltet, diese Relation nicht darstellen kann.

„Von Grice kann man, wenn man ein Sagen als Meinen-Mittel hinzunimmt, problemlos zu Searle kommen; hingegen führt von Searle zu Grice kein gangbarer Weg. Läßt man in Searles Ausgangspunkt das Sagen weg, so ist man nicht beim Meinen im allgemeinen, sondern nirgendwo. Die Frage selbst ist verschwunden.“ (Ulkan 1992, S. 16)

Den Griceschen Begriff des Meinens definiert Ulkan mit der Frage danach, was es heißt „jemandem etwas zu verstehen zu geben“ (Ulkan 1992, S. 17). Es geht dabei also um Kommunikation, genauer gesagt, um Kommunikationsversuche. Dieser Ansatz wendet sich gegen den unbedingten Erfolg des Vollzugs, wie er von Searle postuliert wird. So kann es sein, dass eine Figur, die an einer Gesprächssituation der genuin fiktiven Welt teilnimmt die sprechende fiktive Figur versteht und eine andere, die direkt neben ihr steht, sie nicht versteht. Searle könnte in diesem

Zusammenhang nicht genau unterscheiden, ob der Sprechakt gelungen oder misslungen ist, während dies mit Grices Ansatz möglich ist. Denn obwohl sowohl Searle als auch Grice kommunikatives Handeln als intentionales Handeln deuten, unterscheiden sie ihre Zielsetzungen, da für Grice kommunikatives Handeln per se perlokutionäres Handeln ist. Darüber hinaus gilt, dass für die Sprechakttheorie in der Tradition Searles ein Sprechakt nur erfolgreich ist, wenn er auch tatsächlich vom Adressaten verstanden worden ist. Diese Erfolgsbedingung ist sowohl eine notwendige als auch eine hinreichende. Grices Ansatz widerspricht dieser Bedingtheit, denn er unterscheidet zwischen gelungenen und erfolgreichen Sprechakten. Gelungen ist ein Kommunikationsversuch, wenn er vom betreffenden Adressaten verstanden worden ist. Erfolgreich ist ein Kommunikationsversuch, wenn er ein hörerseitiges Tun, das nicht rein zufällig, sondern vom Kommunikationsversuch so intendiert ist, nach sich zieht.

Diese grundsätzlichen Überlegungen muss der Schauspieler auf die Analyse der Sprechakte der von ihm *integrierend* zu *verkörpernden* Figur anwenden. Der Grund für die Hinzunahme des Griceschen Erfolgsbegriffes ist insofern nötig, als der Darsteller nicht nur ein Augenmerk auf die Erfolgsbedingungen im Rahmen der *integrierenden Verkörperung* der notwendigen und hinreichenden Bedingungen richten muss, sondern gleichzeitig durch die Gricesche Kommunikationsintention der von Courtney geforderten Gegenseitigkeit.

„We have seen, that dramatic action hinges on mutuality, trust, and the fiduciary contract.“ (Courtney 1990, S. 58)

Nach Ulkan nimmt Grices Grundmodell allerdings nicht auf das Verstehen des Kommunikationsversuchs, sondern auf das Erkennen der primären Kommunikationsabsicht Bezug. Er hat somit den Gedanken, dass Kommunikation auf ein Verstandenwerden abzielt, nicht erfasst. Insofern liefert Grices Grundmodell von 1957 keine adäquate Bestimmung von Kommunikationsversuchen. Nach Ulkan muss nun Grices Grundmodell lediglich um die „absolute Offenheit“ (Ulkan 1992, S. 30)³⁶⁷ der Bedingungen erweitert werden. Daraus ergibt sich, dass der Hörer eine Informationshandlung versteht, weil er weiß, daß die zugehörige sprecherseitige Handlung als Kommunikationsversuch zu werten ist. Ferner steht dem Hörer auch das Wissen über den Inhalt dieses Informationsversuchs zur Verfügung. Die von Ulkan in diesem Kontext geforderte Offenheit kommt besonders in der zweiten Stufe des Probenprozesses zum Tragen.

7.3.2 *Die zweite Stufe des Probenprozesses*

In der zweiten Stufe des Probenprozesses werden die Analyseergebnisse auf einer Probephühne auf ihre Folgerichtigkeit und die Transparenz der Kommunikation hin überprüft, indem „the first beat on its feet“ (Hagen 1973, S. 195) gestellt wird.

„As soon as you can lift the idea and word form the page, you are in the second stage of rehearsal.“ (Adler 1990, S. 114)

³⁶⁷ Vgl. dazu Meggle (1981): Grundbegriffe der Kommunikation. Berlin, De Gruyter.

Auch hier liegt der Fokus nicht auf dem Lernen der Worte des dramatischen Dialogs, weil diese Verinnerlichung zu diesem Zeitpunkt der ersten *integrierenden Verkörperung* der Figurenintentionen und ihrer illokutionären Akte entgegensteht und das „real understanding“ (Adler 1990, S. 114) blockiert. Stanislawski spricht in diesem Zusammenhang von einer „Tonlage“ (Toporkov 1997, S. 65), die sich der Darsteller zu diesem Zeitpunkt fälschlicherweise aneignet, mit der er etwas „Ausgeklügeltes“ (Toporkov 1997, S. 65) festlegt und sich somit selbst behindert, „lebendig und organisch wahrzunehmen“ (Toporkov 1997, S. 65), was in ihm vorgeht.³⁶⁸ Diese Proben werden auch in der aktuellen Probenpraxis mit dem Textbuch in der Hand auf der Bühne vorgenommen und hauptsächlich zur Inszenierung des Raumes und zum Festlegen der Gänge benutzt. Nicht alle Schauspieltheorien teilen die Notwendigkeit dieses Vorgehens.³⁶⁹

„Not one piece of ‘blocking’ will be necessary because your physical life will organically evolve from all the things you have just tested. Not one line will have to be memorized or fixed because the volition which will send you into the verbal actions will have sprung from your character’s needs.“ (Hagen 1973, S. 196)

Wenn der erste *beat* ausreichend *integrierend verkörpert* ist und die dazugehörigen Sprechakte bestimmt wurden, empfiehlt Hagen, den dramatischen Text erneut zur Hand zu nehmen und sich dem nächsten *beat* zu widmen. Zu diesem Zeitpunkt zeigt sich dementsprechend, wie umfassend die Vorbereitung des Darstellers bei der Figurenentwicklung im Vorfeld gewesen ist und inwiefern der Darsteller mit seinen Ansätzen zur *integrierenden Verkörperung* über das im dramatischen Text zu Findende hinausgeht. Stanislawski fordert in diesem Zusammenhang vom Schauspieler dezidiert die Figurenentwicklung über die Vorgaben des dramatischen Textes hinaus, wobei es keine Rolle spielt, „dass der Autor sie nicht zeigt“ (Toporkov 1997, S. 67).

„Sie haben diese Welt [der Rollenfigur] gar nicht gestaltet, Sie haben sie nicht in Ihrem Inneren erfüllt und deshalb haben Sie auch nicht versucht, sie in Ihrem Inneren zu verkörpern.“ (Toporkov 1997, S. 67)

Um zu verdeutlichen, wie dieser Prozess in einer Probensituation aussehen kann, wird in der Folge ein Ausschnitt von Toporkovs Mitschrift wiedergegeben, in dem er beschreibt, wie er vor der Probe sich auf die Figur einzustellen versucht, indem er die äußeren Arbeitsumstände der Figur *integrierend verkörpert* und so in die TRW springt.

„Da steht ein Tischchen vor mir. Ich will es doch mal wirklich in einen Zustand idealer Ordnung versetzen. Hier ist Staub, dort irgendein Fleck – ich will versuchen, ihn zu entfernen. Mit aller Gewissenhaftigkeit probiere ich das, trachte ernsthaft danach, etwas zu erreichen. So, nun weiter. Der Tisch wackelt etwas, man muß ihn so stellen, daß er feststeht. Es klappt nicht, also suche ich nach etwas zum Unterlegen. So, jetzt habe ich einen Span gefunden und unter das Tischbein geschoben. Schon wackelt der Tisch nicht mehr, und blankgewischt ist er auch. Jetzt gilt es, alle Gegenstände in idealer Ordnung an ihren Platz zu stellen oder zu legen.“

³⁶⁸ Die genauere Bestimmung des Verständnisses von organisch in diesem Zusammenhang liefert Hagen.

„To me it meant creating something alive and from within, as opposed to leaping at illustrations of something preconceived.“ (Hagen 1973, S. 145)

³⁶⁹ Als Festlegen der Gänge wird im Theaterjargon die Bestimmung der Wege bezeichnet, denen der Schauspieler auf der Bühne später in der *integrierenden Verkörperung* der Aufführung ungefähr folgen soll. Es handelt sich hierbei also um ein inszenatorisches Mittel der theaterweltlichen Arbeit, das in der *integrierenden Verkörperung* durch die Bewegungsmotivationen der Figuren in der nichtgenuin fiktiven Welt initiiert wird.

Ich merke gar nicht, wie mich all das in eine Art Begeisterung versetzt. Es ist mir sehr wohl und angenehm zumute bei dieser Beschäftigung. Da liegt der Bleistift und ein Messerchen. Ich will doch mal versuchen, ihn vorbildlich anzuspitzen. Ich mache mich mit Vergnügen an die Arbeit und konzentriere darauf meine ganze Aufmerksamkeit, aber – was ist denn das? Um mich herum ist es ganz unruhig geworden, Leute sind angekommen. Ach, da beginnt ja schon die Probe. Das Stichwort ertönt, ich öffne das Kassenfenster und beginne die Szene.“ (Toporkov 1997, S. 69)

Diese Form der *integrierenden Verkörperung* der Umstände verdeutlicht, wie komplex die Rekonstruktion eines Teiles des situativen Kontextes ist, innerhalb dessen die illokutionären Akte aufrichtig vollzogen werden können. Diese Rekonstruktion der vorhergehenden und unmittelbaren Umstände muss dabei nicht nur für den Anfang eines Stückes oder einer Szene vorgenommen werden, sondern „for ‚your’ life during and between every act and every scene, unless the action on stage is continuous“ (Hagen 1973, S. 159). Was Toporkov also für den Beginn einer einzigen Szene in den Proben zu dem Stück „Die Defraudanten“ von Kataev Stanislawski schildert, gilt dementsprechend für den gesamten Probenprozess.

„Ich begriff nun, daß gerade die höchste Konzentration auf die Rolle, die echte Aufmerksamkeit Grundvoraussetzung für das Eindringen in die Gestalt auf der Bühne ist.“ (Toporkov 1997, S. 79)

Ausschlaggebend hierfür ist z.B. der Rhythmus. Ein wichtiger Aspekt der Probenarbeit ist es, den „Rhythmus“ (Toporkov 1997, S. 83ff) eines Handlungsabschnittes unter dem Aspekt zu erarbeiten, der nicht Auskunft gibt darüber, was passiert, sondern speziell, unter welchen Umständen es passiert. *Rhythmus* meint hier im Stanislawskischen Sinne den Einfluss der situativen Begebenheiten auf den Intentionsvollzug im Rahmen einer Handlung. Deutlich wird das an einem Beispiel, in dem eine Figur auf dem Weg zum Zug eine Zeitung kaufen will.

1. der Zug fährt erst in einer Stunde
2. der Schaffner hat schon gepfiffen
3. der Zug fährt bereits an

Während die Handlungen typidentisch sind, werden „die Rhythmen aber vollkommen verschieden“ (Toporkov 1997, S. 85) beschrieben. Improvisation hilft dem Darsteller während dieser Stufe des Probenprozesses, wenn sie sich diese situativen Bedingungen (vgl. Zillig 1994, S. 131) nicht anders erschließen können als darüber, die Situation als Ganzheit von Realem und Imaginärem zu erleben.³⁷⁰ Die Improvisationsarbeit ist insofern ein wichtiger Aspekt der zweiten Stufe des Probenprozesses, als durch sie auch die Beziehungen zwischen den Figuren untereinander und zwischen den Figuren und den sie umgebenden Objekten in der genuin fiktiven Welt determiniert werden. So wird jedes Objekt „made particular and personal by endowing it with the required physical and emotional properties so that even a secondary action dealing with it will have meaning and pertinence for the character“ (Hagen 1973, S. 165). Der Kontext lässt aus sich die Intentionen bereits genauer klären, als der dramatische Text als Vorlage es tut.

³⁷⁰ „Nach Stanislawski sind die vorgeschlagenen Situationen ein Phantasiegebilde, in dem die realen Dinge, also der Tisch, der Stuhl einbezogen werden sollen, von der Phantasie verwandelt. [...] Nun geht es nicht ums ‚Leben, das von der Phantasie geschaffen wird’, sondern um das Spiel, das sich in der von der Phantasie und Vorstellungskraft geschaffenen Situation entfalten soll.“ (Ebert 1999, S. 127)

„Das Spiel nahm bald den Charakter eines ernstesten Wettkampfes an. Jeder von uns verlegte sich auf Kampfmethoden. Stanislawski erkannte sofort die Lage, schwieg und hielt sich zurück. So, wie wir es machten, wollte er es haben. Das Spiel wurde immer leidenschaftlicher. Plötzlich ertönte die Glocke, die die Abfahrt des Zuges meldete, und wir ließen die Zügel los.

„Warum haben Sie aufgehört?“

„Es ist Schluß, der Zug fährt ab, ein weiterer Kampf wäre sinnlos.“

„Wo denken Sie hin? Jetzt geht das Spiel erst los. Das war erst das zweite Glockenzeichen, es kommt noch ein drittes und schließlich das Pfeifen der Lokomotive. Erst nach dem Pfeifen können Sie sich ausruhen, erst dann ist der Ausgang des Kampfes entschieden. Vorläufig aber nimmt der Kampf noch zu, und der Rhythmus verschärft sich immer mehr. – Fahren Sie fort.“

So nahmen wir den Kampf wieder auf, und Stanislawski ordnete an, daß das dritte Glockenzeichen und das Pfeifen der Lokomotive erst auf sein Zeichen hin erfolgen soll. Er ließ uns noch etwa zwanzig Minuten angestrengt kämpfen, und wir hatten nicht das Gefühl, daß unsere Erfindungsgabe versiegte. [...] In der Aufführung hatte die Szene nur eine untergeordnete Bedeutung. Deshalb wurde sie in der Folge soweit wie möglich zusammengedrängt.“ (Toporkov 1997, S. 86)

Diese Sequenz der Probenarbeit verdeutlicht, wie der Expressiv „Fillip Stepanovič! Fillip Stepanovič!“ (Toporkov 1997, S. 86), den eine der Figuren als einzigen Dialoganteil in der oben beschriebenen Szene hat, in umfangreiches physisches Handeln eingebettet wird und letztlich aus diesem physischen Handeln *integrierend verkörpert* wird. Grundlegend dafür ist, dass jeder Darsteller „äußerst ernst“ (Toporkov 1997, S. 97) und „von seiner Bedeutung überzeugt“ (Toporkov 1997, S. 97) ist.

„The fulfilment of your character’s wishes juxtaposed against the circumstances and the other characters’ wishes entails real sending and receiving. Cause and effect, receiving and doing something about what you receive in response to an assumption, or an imaginary stimulus – this is what acting is all about.“ (Hagen 1973, S. 188)

Ziel dieser Probenarbeit ist es, die physischen Handlungen, die die Situation bedingen und den Intentionsvollzug der Figur ausmachen, zu finden und so „ein Schema der physischen Handlungen“ (Toporkov 1997, S. 109) zu bekommen. Toporkov schildert in seinen Erinnerungen an die Probenarbeit mit Stanislawski scheinbar ausschließlich Situationen, in denen das physische Verhalten im Vordergrund steht.

„Ich kannte die Geheimnisse Stanislawskis nicht und wußte nicht, daß der Sinn von all dem darin besteht, durch richtige Ausführung physischer Handlungen, durch deren Logik und Folgerichtigkeit in die komplizierten und tieferen Gefühle und Erlebnisse einzudringen, also im Grunde gerade die Eigenschaften zu erwerben, deren Aneignung wir in der ersten Periode unserer Arbeit so erfolglos versucht hatten.“ (Toporkov 1997, S. 111)

Jede physische Handlung soll im Sinne Stanislawskis eine aktive Handlung sein, die durch ihre Zielgerichtetheit die Figur durch die Handlung führt. Da dieses Grundprinzip sowohl für physische als auch für sprachliche Handlungen gilt, Erstere aber in der Probenarbeit nicht direkt aus dem Text ableitbar und meistens die Grundlage für Letztere sind, ist die Konzentration auf die physischen Handlungen vor diesem Hintergrund zu deuten.

„Man hat Ihnen eine große Rolle zugeteilt“, sagt er, „die aus Gedanken besteht, vom Gedanken Nummer 1 bis zum Gedanken Nummer 1813. Alle Gedanken streben bis zum letzten, zu Nummer 1813, und alle bekommen von diesem ihre

Färbung. Die Aufgabe der Worthandlung des Schauspielers darin, mit seinen bildhaften Vorstellungen den Partner ‚anzustecken‘. Dazu müssen Sie das, wovon Sie sprechen, selbst so scharf sehen, daß Sie den Partner zwingen, mit seinem ‚inneren Auge‘ das von Ihnen gezeichnete Bild ebenso scharf in allen Einzelheiten zu sehen.“ (Toporkov 1997, S. 114)

In toto kann festgehalten werden, dass die zweite Stufe des Probenprozesses diejenige ist, in der die *integrierende Verkörperung* der genuin fiktiven Welt angestrebt wird. Hier wirken die Rollenvorbereitungen, die Improvisationen und die Ausarbeitung der situativen Begebenheiten darauf hin, dass die Komponenten der illokutionären Akte aufrichtig, erfolgreich, nicht defektiv und konsistent (vgl. Searle 1985, S. 22ff) vollzogen werden. Aufgrund der Probensituation werden die verschiedenen notwendigen und hinreichenden Bedingungen für den Vollzug nicht immer alle gleichzeitig erfüllt. Diese Forderung kann erst an die dritte Stufe der Proben gestellt werden, in der die Durchlaufproben angesiedelt sind.³⁷¹

7.3.3 Die dritte Stufe des Probenprozesses

In der dritten Stufe folgt die Realisierung des Stückes bis hin zur Aufführung, die zuvor nicht in Angriff genommen wurde. Hagen weist sogar darauf hin, dass der Darsteller bis in die dritte Stufe des Probenprozesses „avoid run-throughs at all costs“ (Hagen 1973, S. 196). In diese Phase fallen Proben ohne Textbuch, die zu großen Teilen im späteren Bühnenbild stattfinden, sowie die abschließenden Proben mit Kostüm und Maske. Zu diesem Zeitpunkt ist die *integrierende Verkörperung* der genuin fiktiven Welt so weit fortgeschritten, dass mit Hilfe eines Tests auf Widerspruch nachgewiesen werden kann, ob ein Darsteller die Figur *integrierend verkörpert* oder nicht. Der Prozess der *integrierenden Verkörperung* endet jedoch nicht mit der ersten Aufführung. Baker-White spricht von dem Moment, an dem die Resultate der Proben in der Aufführung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, von einer „finished quality of the work of art“ (Baker-White 1999, S. 67), impliziert darin aber gleichzeitig das Bewusstsein, dass es „must allow for varied potentials of reception“ (Baker-White 1999, S. 68). Vielmehr berichten viele Darsteller von der Erfahrung, dass sich das körperliche und kognitive und somit auch das sprachliche Erleben innerhalb der *integrierend verkörperten* illokutionären Akte wandelt. In Bezug auf supra-fiktive Intentionen lässt sich in diesem Zusammenhang schließen, dass diese zwar im Rahmen der zweiten Stufe des Probenprozesses in die Wahl des „characteristic degree of strength“ (Searle 1985, S. 15) von *F* einfließen, aber nicht in Form einer „Mittlerposition“ (Arendts 1994, S. 68) vermittelt werden.

„Eine wesentliche Forderung an einen selbstständigen engagierten Schauspieler [...] ist, daß er in seiner Darstellung zu einer persönlichen Stellungnahme zu Stück und Rolle findet.“ (Arendts 1994, S. 15)

Während diese Form der Kommunikation ausgeschlossen werden muss, kann aber vom Darsteller in der Rollenvorbereitung verlangt werden, dass er „interdependent with the director and other members of the cast in approaching the play“ (Adler 1990, S. 116) sei und so „brings his talent

³⁷¹ Als Durchlaufproben werden im Theaterjargon die Proben bezeichnet, bei denen die vollständige Inszenierung möglichst ohne Pause oder Unterbrechungen gespielt wird. Diese Durchlaufproben münden in die Kostümproben, die Licht- und Tonproben und schließlich in die Generalproben.

to the interpretation of the part“ (Adler 1990, S. 116). Aber auch wenn der Darsteller seine schauspielerische *integrierende Verkörperung* nicht „without accepting his responsibility of personal involvement with the playwright“ (Adler 1990, S. 115) erreichen kann, so ist diese nicht in der genuin fiktiven Welt der Aufführung anzusetzen. Vielmehr strebt der Darsteller eine „restlose Verwandlung“ (Pfister 2001, S. 46) an.

7.3.4 Zusammenfassung

Der Probenprozess teilt sich in drei Stufen, denen die individuelle Rollenvorbereitung vorausgeht. Die Leseprobe, in der u.a. die Analyse und Sequenzierung der physischen Handlungen und der Worthandlungen anzusetzen ist, bildet die Basis für die weiteren Proben. Die zweite Stufe bringt die Ergebnisse der ersten auf die Bühne und führt mit Improvisationen zu einer schrittweisen *integrierenden Verkörperung* der Figurenallokutionen und -intentionen. Erst in der dritten Stufe des Probenverlaufs werden die spezifischen Illokutionen endgültig festgelegt und *integrierend verkörpert*. Natürlich mischt sich die Abfolge von Stufe zwei und drei und teilweise können durchgehende Handlungen erst mit Hilfe der Teamarbeit der Darsteller in den Improvisationen herausgearbeitet und danach *integrierend verkörpert* werden. Der Vorgang aber ist eindeutig nachvollziehbar und durch zweierlei gekennzeichnet. Zum einen muss beim Wechsel von der theaterweltlichen realen in die dramatische Wirklichkeit der genuin fiktiven Welt ein gradueller Übergang im Verlauf der drei Stufen angenommen werden. Der Darsteller oszilliert zwischen den beiden Welten und Wirklichkeiten, bis ihm auf der dritten Stufe ein schneller und vollkommener Wechsel in die genuin fiktive Welt gelingt. In diesem Zusammenhang kann von einem *Weltensprung* gesprochen werden, der mit Hilfe der in den Proben gewonnenen Erkenntnisse durchgeführt wird.³⁷²

Die Rekonstruktion von Autorenintentionen, die in der individuellen Vorarbeit und der ersten Stufe der Leseproben thematisiert werden, sind selten Teil der späteren Probenarbeit in Stufe zwei und drei. Vielmehr bieten sie einen Verständniszugang für die „Konstruktion“ (vgl. Kimminich 1997) der genuin fiktiven Welt. Da die bisher zitierten linguistischen Analysen und Fiktionstheorien grundsätzlich von einem Anteil der Zuschauer an der Konstruktion der Fiktion ausgehen, muss nun vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse die Rolle des Zuschauers (vgl. Cornelissen 1985, S. 11) analysiert werden.

³⁷² Verschiedene Theaterstücke thematisieren diesen Probenprozess und die damit einhergehende Oszillation zwischen den Wirklichkeiten, wie z.B. Pirandellos „Sechs Charaktere auf der Suche nach einem Autor“ (vgl. Pirandello 1998) oder Molières Impromptu in Versailles (vgl. Molière 1977). Der damit einhergehende Vorgang, dass eine fiktive Welt in der fiktiven Welt etabliert wird, verweist darüber hinaus auf eine mögliche Vervielfachung der fiktiven Welten, die im Rahmen einer Aufführung erreicht werden kann, indem die Figuren diese Welten erschaffen und in sie hereintreten und aus ihnen heraustreten können. Molière fungierte neben seiner Autorenarbeit bei diesem Stück – im Rahmen der Uraufführung vor Ludwig XIV. – auch als Regisseur und Darsteller (vgl. Baker-White 1999, S. 13). Ähnliche Thematisierungen der Oszillation finden sich auch bei Shakespeares Hamlet.

7.4 Kooperationsprinzip und nichtgenuin fiktive Welt

Nachdem nachgewiesen werden konnte, dass der Zuschauer in der nichtgenuin fiktiven Welt kein Adressat oder Teilnehmer der Kommunikationssituation ist, muss nunmehr die Frage beantwortet werden, „what conditions have to be fulfilled for this communication to happen, rather than remain a communicative pretension“ (Mey 1993, S. 158). Selbst Grices Annahme, dass Kommunikation ein gemeinsames Ziel oder eine Reihe von Zielen hat, oder zumindest eine gegenseitig akzeptierte Anweisung über- und oberhalb des Ziels, erfolgreiche Kommunikation zu erreichen, wird der besonderen Kommunikationssituation in der Aufführung der dramatischen Sprechakte nicht gerecht. Allerdings ist die Annahme eines kooperativen Prinzips nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Nur tritt es nicht in der Aufführung selbst zutage, sondern in der ersten und zweiten Stufe des Probenprozesses, in denen diese Form der Kooperation in den nichtfiktiven Teilen des Probenprozesses angenommen und auf die Maxime der Quantität der zu recherchierenden Illokutionen angewendet wird. Mit Gu (1993) kann daher davon ausgegangen werden, dass, bevor Kommunikation überhaupt beginnt, S ein vor-konversationelles Ziel hat, bei dem H willens ist, S zuzuhören. Darauf aufbauend entwickelt Gu einen „3-Level Talk exchange“ (vgl. Gu 1993, S. 178) und weist nach, dass das Gricesche Prinzip des CP nicht allein auf der Annahme basiert, dass ein gemeinsames Ziel eine notwendige Kondition für konversationelle Kooperation darstellt.

„Participants may be cooperative with one another to attain collaborative goals rather than common goals.“ (Gu 1993, S. 185)

Dieses kollaborative Ziel stellt eine ebenso starke Motivation für die Kooperation von S und H dar wie das gemeinsame Ziel. Wenn S mit H spricht, hat S das Ziel, H die Nachricht verständlich zu machen. H kann aber im gleichen Moment das Ziel haben, S's Äußerung interpretieren zu wollen, um die Nachricht zu erhalten. Hier besteht die kollaborative Relation in den nichtfiktiven Teilen des Probenprozesses darin, dass die Darsteller ein Common Goal, also eine totale Übereinstimmung in ihrer Zielsetzung haben, *den Zuschauer zu unterhalten*. Ferner lässt das *Cooperative Principle* die Lesart hin zu einem kollaborativen Ziel offen. Sicherlich müssen mehrere Unterziele angenommen werden. So hat der Schauspieler neben dem Ziel der Unterhaltung auch das Ziel, dass der Zuschauer ihn versteht, was zu einer deutlichen Aussprache und weiterem illokutionstransportierendem Verhalten führt. Diese Formalia könnten durchaus als Anzeichen zu einer Kooperation gesehen werden. An dieser Stelle ist zu klären, ob es sich dabei um eine Kollaboration oder ein Erreichen des Ziels handelt. Die Ausgangssituation ist klar fassbar, in der der Zuschauer und der Darsteller sich durch ihre Anwesenheit während der Aufführung generell zur Kooperation mit dem Theaterapparat bereit erklären.

„The attainment of G-rhet [rhetorical goal] and G-extra [extra-linguistic goal] is a joint endeavour of both speaker and addressee. This joint endeavour takes place through rhetorical force on the part of the speaker, and adoption of an identical goal on the part of the addressee. The addressee's role in the rhetorical transaction is just as active and important as the speaker's.“ (Gu 1993, S. 191f)

Diese Annahme wiederum gilt nicht während der Anwesenheit des sich fiktivisiert habenden Zuschauers in der nichtgenuin fiktiven Welt, die z.B. im Moment der Beifallsbekundung verlassen wird.

Resümierend lässt sich festhalten, dass die „triadische Kollusion“ (Lazarowicz 1990, S. 130), die bisher als „charakteristisch für die intratheatrale Kommunikation“ (Lazarowicz 1991, S. 131) akzeptiert wurde, nicht auf der nichtgenuin fiktiven Ebene anzunehmen ist, sondern auf der theaterweltlichen. Sie ist demnach Voraussetzung für das Theater in der nichtfiktiven realweltlichen Verortung, nicht aber für das Gelingen sprachlicher Akte der inneren Kommunikationssituation der genuin wie auch der nicht-genuin fiktiven Welt. Insofern greift das kooperative Prinzip nur unter modifizierten Gesichtspunkten. Diese Aufhebung der Kooperation wird auch seitens des Darstellers angestrebt.

„Bei angestrenzter, sehr aktiver Probenarbeit denkt man hier gar nicht an das Endergebnis, das heißt an die Aufführung. Man ignoriert geradezu die zukünftigen Zuschauer.“ (Toporkov 1997, S. 70f)

Die Zuschauerrolle ist daher analog zu Toporkovs Beschreibung anzusehen, die durch die Beweisführung in Kapitel 7.2 verdeutlicht wird. Wenn der Zuschauer aber keine Rolle in der Konstitution der nichtgenuin fiktiven Welt spielt, benötigt die Aufführung sie dann notwendig?³⁷³

„Without the reader, no audience, and without an audience, no performance, no matter how brilliant the performer.“ (Mey 1993, S. 155)

Diese Abhängigkeit gilt allerdings in erster Linie für die Textrezeption. Das kooperative Prinzip, das für das Gelingen von Fiktion generell angesetzt wird, ist in der nichtgenuin fiktiven Welt nicht existent, weil die Figuren auch ohne die Anwesenheit des Zuschauers handeln würden. Da der sich fiktivisiert habenden Zuschauer nicht an der Kommunikationssituation teilnimmt und keine an ihn gerichteten Illokutionen anzunehmen sind, kann daher auch nicht von Kooperation gesprochen werden. Außerhalb der nichtgenuin fiktiven Welt, in der theaterweltlichen Realität, sind jedoch zwei Gründe für das Konzept der Kooperation zu finden, die zwar außerhalb der sprachwissenschaftlichen Auseinandersetzung liegen, der Vollständigkeit halber jedoch kurz angeführt werden. Einerseits ist es der Zuschauer, der durch Entrichtung des Eintrittspreises finanziell den Theaterbetrieb und damit die Aufführung erst möglich macht. Darüber hinaus steuert er eine sinngebende soziale Tätigkeit bei. Andererseits ist zwar denkbar, dass Theater auch ohne den Zuschauer gespielt werden kann – wie z.B. in der Theaterpädagogik – und die Illokutionen und Intentionen der genuin fiktiven Welt in ihrer *integrierenden Verkörperung* durch den Darsteller davon unberührt sind. Aber in der sozialen Positionierung des Berufsumfeldes des Theaterschauspielers würde die Abwesenheit des Zuschauers einen strukturellen Bestandteil der beruflichen Ausrichtung ausblenden.

³⁷³ Es ist anzumerken, dass Harwegs Begriff der nichtgenuin fiktiven Welt in Abgrenzung der genuin fiktiven ebendiesen Aspekt aufgreift und Erstere erst durch die Anwesenheit des sich fiktivisiert habenden Zuschauers von der Letzteren unterscheidbar wird. Diese indirekte Form der Konstituierung durch bloße Anwesenheit ist hier nicht gemeint. Die Konstitution im Sinn der Kooperation wird verstanden als aktiver Prozess innerhalb situationskonstituierender Kommunikation.

7.5 Resümee

Die Zielsetzung, die zuvor erörterten linguistischen und sprachphilosophischen Forschungsergebnisse mit schauspieltheoretischen zu verbinden und anhand von bestehenden Untersuchungsansätzen zu Intentionalität von Figurensprechakten in der genuin fiktiven Welt zu diskutieren, diente in erster Linie der Schärfung der Untersuchungsinstrumente. Die hervorstechende Untersuchung Swindens (1999) muss in diesem Zusammenhang zuvorderst von ihrer Verhaftung zwischen dem autorenbedingten Produktionsprozess und dessen Widerspiegelung in den sprachlichen und physischen Handlungen der Figuren in der genuin fiktiven Welt bereinigt werden.

Grundlegend für Swindens Untersuchung ist die Aussage, dass die illokutionären Charakteristika in literarischen Sprechakten die gleiche Kraft aufweisen, auf die Hörer bei nichtliterarischen Sprechakten gewohnt sind zu reagieren. Diese Analogie ist jedoch nicht durchgängig, da der konventionsgebundene und intentionale Aspekt, wie Swinden ihn in den Aussagen Strawsons und Austins findet, zentral für die Art und Weise ist, in der der Rezipient die Kraft der Sprechakte eines literarischen Werkes wahrnimmt. Darauf baut auch die von Swinden formulierte Ambition, dass eine Literaturtheorie der illokutionären Akte eine grundsätzliche intentionale Kraft in die Fundamente der geistigen Aktivität implementieren können sollte.

Zur Nachverfolgung intentionalen Handelns recurriert Swinden u.a. auf die Intentionalitätstheorie Searles und bereichert diese mit der Differenzierung zwischen Motiv und Intention, da Erstere für die Rekonstruktion Letzterer hohe Relevanz besitzt. Physische und sprachliche Handlungen sind in diesem Kontext als Manifestationen von Intentionen zu verstehen, deren Bildung vor dem Hintergrund der Motive analysiert werden kann. Demgemäß ergibt sich eine Abfolge, die beim Motiv beginnt und über die Intention zum Ausdrücken der Intention hin zur Handlung führt. Die Fatalität der Unterlassung einer solchen Differenzierung belegt Swinden anhand der Kritik an Wimsatt und Beardsley, der Fehleinschätzungen darauf zurückführt, dass sie die motivationalen und nicht die intentionalen Charakteristika von Handlungen diskutieren. Im Rahmen seiner Klärung bezieht sich Swinden auf Anscombe (1957) und greift die dort aufzufindenden Definitionen auf. Die Unterscheidung bringt den kausalen und erläuternden Charakter des Motivs zutage und unterscheidet es so von der als spekulativ und praktisch definierten Intention. Dieses Begriffspaar nutzt Swinden anschließend zur Intensionsrekonstruktion einiger Figuren in Dramen Shakespeares, die in der Vorbereitung auf das in dieser Arbeit vorgestellte Modell grafisch aufbereitet werden. In der Diskussion der Swindenschen Ergebnisse werden Termini der Schauspieltheorie implementiert, um späteren Anwendungsfällen in der Praxis gerecht zu werden. In der weiteren Diskussion des Swindenschen Modells zeigt sich, dass eine grundlegende Schwäche die zu starke Vereinfachung komplexer Intensionsabfolgen ist. Im Rahmen der Erweiterung werden auch die Besonderheiten intentionaler Handlungen auf ihre Relevanz für die Illokutionsrecherche und Intensionsrekonstruktion im Rahmen dramatischer Sprechakte untersucht.

Die Unterscheidung zwischen intentionalen und unintentionalen Handlungen dramatischer Figuren zeigt sich in diesem Kontext zwar als bedeutend für das Verständnis während der Rollenerarbeitung, nicht aber für den anschließenden schauspielerischen Umgang während der *integrierenden Verkörperung* der Figurenintention. Weder eine Person in der nichtfiktiven Welt noch eine Figur in einer genuin fiktiven Welt kann absichtlich eine unintentionale Handlung begehen.

Dieses Kriterium ist grundsätzlich a posteriori in der Interpretation zurückliegender Handlungsabläufe anwendbar.

Ein zentraler Aspekt der Swindenschen Ergebnisse ist die Ableitung der Figurenintentionen aus den Illokutionen des dramatischen Dialogs. Zu kurz kommt in diesem Zusammenhang sowohl die Wichtigkeit der anzunehmenden physischen Handlungen und der vor der verschriftlichten dramatischen Handlung liegenden Figurenbiographien. Hervorzuheben ist, dass in diesem Zusammenhang Swindens Rückgriff auf die Motivik die Intentionrekonstruktion maßgeblich vereinfacht. Allerdings klarifizieren die Swindenschen Ergebnisse auch die Problematik der Inadäquatheit linearer Intensionsrekonstruktionen. Dies tritt im Besonderen bei der Annahme einer prinzipiell textinhärenten Motivrecherche hervor. Der Fortschritt zum Swindenschen Modell wird in zwei Schritten dokumentiert. Nach der Ausweitung der Motivrecherche auf vor dem verschriftlichten Text deduzierbare Handlungsmotive steht auch die Art der Illokutionsrecherche an. Gerade der zweite Schritt profitiert dabei von den schauspieltheoretischen Zusätzen, die die Einführung der Begrifflichkeit des Hindernisses als Handlungsmotor ermöglichen und darüber hinaus offen legen, dass verschiedene Intensionsstränge ineinander laufen, die ohne die erweiterte Untersuchung nicht als solche erkannt werden können. Die von Swinden in diesem Zusammenhang angesprochene Progression der Psychologisierung intentionaler Formulierungen konnte vor dem Hintergrund der Optimierung seines Modells ebenfalls konkretisiert werden. Der Umgang mit dieser Progression wird konterkariert durch schauspieltheoretische Gebote über die generelle Durchführbarkeit von ACTIONS und ACTIVITIES (vgl. Adler 1988, S. 35) sowie die Nutzung von Verbformen in der Umschreibung dieser zugunsten der Vermittlung des Handlungsgedankens hinter den abstrakten Intentionen (vgl. Adler 1988, ebda).

Ferner wird die Wahl der ACTIONS und ACTIVITIES in ihrer Komplexität der Intensionsstrukturen in den Handlungen der dramatischen Figuren in der Aufführung dem sich fiktivisierten Zuschauer vermittelt werden. So wird im Übergang von der Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text in der realweltlich verankerten Rollenvorbereitung Sorge getragen, dass die Intentionen in der nichtgenuinen Welt für einen außenstehenden unbeteiligten Hörer – der Zuschauer – eindeutig vermittelbar werden. Während die grammatikalische Form und die in den Sprechakten vermittelten propositionalen Gehalte vom Darsteller in der Regel nicht verändert werden, spielt im Rahmen der Transparenz der Intentionen besonders die schauspielerseitige Entscheidung über den charakteristischen Stärkegrad des illokutionären Punktes (Searle 1985, S. 15) eine zentrale Rolle. Die bereits thematisierte passive Anwesenheit des sich fiktivisierten Zuschauers in der nichtgenuin fiktiven Welt muss dabei in einem erweiterten Kontext betrachtet werden, um die Bedeutung des sich fiktivisierten Zuschauers für die Gelingens- und Erfüllungsbedingungen der geäußerten Illokutionen der dramatischen Sprechakte in diesem Kontext festzulegen. Die Antwort ist im Spannungsfeld zwischen nichtfiktivem fiktionalem Text und der *integrierenden Verkörperung* in der nichtgenuin fiktiven Welt, die in der nichtgenuin fiktiven Bühnenform während der Aufführung zum Tragen kommen können, auffindbar. Im Weiteren ist zu klären, ob der Text als Ergebnis eines Produktionsprozesses bzw. durch seine Einbettung in die realweltliche Aufführungssituation des Theaterapparates oder durch den Darsteller als intentionsvermittelndes Medium angesehen werden kann. Im Rückgriff auf Kühns Aussagen zu den Mehrfachadressierungen (Kühn 1995) lässt sich nachweisen, dass in der nichtgenuin fiktiven Welt prinzipiell weder plausibel noch eindeutig nachweisbar eine solche Kommunikation zwischen genuin fiktiver Figur und sich fiktivisiert

habendem Zuschauer stattgefunden hat. Als Ausnahme dieser Regel sind die direkten figurenseitigen Ansprachen an den sich fiktivisiert habenden Zuschauer, die in der dramatischen Vorlage zur Aufführung verschriftlicht sind, anzusehen (vgl. Pfister 2001, S. 151f). Insofern ist ebenfalls zu konstatieren, dass in der nichtgenuin fiktiven Welt keine Autorenintentionen und auch keine Intentionen der genuin fiktiven Figuren in ihrer Vermittlung an den sich fiktivisiert habenden Zuschauer anzunehmen sind. Eine mögliche deduzierbare *message* ergibt sich vielmehr aus der Handlungshierarchie der Intensionsrekonstruktion. Das Kollektiv der Produzenten (vgl. Pfister 2001, S. 29) muss in diesem Kontext, da ebenfalls in der realweltlichen Aufführungssituation verortet, außerhalb der Kommunikationsvorgänge der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt betrachtet werden. Die anzunehmenden kollektiven Intentionen (vgl. Searle 1990, S. 401) des Produzentenkollektivs sind daher in der Regel diejenigen, die die Textwahl im Vorfeld betreffen und die erst nach der zuschauerseitigen Rückkehr in die nichtfiktive Welt durch die Handlungen innerhalb der dramatischen Handlung erhellt werden. Solche inhaltssoziologischen bzw. ästhetisch-interpretativen Intensionsrekonstruktionen in der nichtfiktiven Welt haben aber keine Einflussmöglichkeiten auf die Handlungen der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt zum Zeitpunkt ihres Vollzugs.

An die Optimierung der Rekonstruktionsmethoden und die Klärung der Formen der Intensionsvermittlung in den unterschiedlichen Kommunikationssystemen schließt sich die Untersuchung der praktischen Umsetzung durch den Darsteller im Probenprozess an. Die Dreistufigkeit zuzüglich der Phase der Rollenvorbereitung zeigt sich dabei als durchgehendes Prinzip in den unterschiedlichen Methodiken. Während in der Rollenvorbereitung besonders die begleitenden Aspekte der Figur in der genuin fiktiven Welt eruiert werden, um so die Intensionsrekonstruktion und basierend auf dieser die *integrierende Verkörperung* der dramatischen Sprechakte einzuleiten, stehen in der ersten Stufe des Probenprozesses die Leseproben im Vordergrund. Sie dienen u.a. der tiefer gehenden Analyse und Sequenzierung der sprachlichen und physischen Handlungen. In der zweiten Stufe fließen die Ergebnisse der ersten in Improvisationen zu einer graduellen oszillierenden *integrierenden Verkörperung* ein. Die Oszillation zwischen realweltlicher Probensituation und genuin fiktivweltlichem Handeln in der *integrierenden Verkörperung* weicht in der dritten Stufe des Probenverlaufs der Festlegung der spezifischen Illokutionen. Während die vorgestellte Dreistufigkeit ein idealisiertes Modell darstellt, mischen sich die Methodiken und Ergebnisse der Stufen in der praktischen Probenarbeit. Hauptkennzeichen der Probenarbeit ist demzufolge der graduelle Übergang von der theaterweltlichen realen in die dramatische Wirklichkeit der genuin fiktiven Welt – ein gradueller Übergang, in dessen Verlauf der schauspielerseitige Sprung von der nichtfiktiven in die genuin fiktive Welt immer schneller und vollständiger gelingt. Die Frage nach der Applizierbarkeit eines kooperativen Prinzips im Sinne Grices, das zwischen Zuschauer und Darsteller angenommen werden kann, ist in diesem Zusammenhang abschlägig zu bescheiden. Während es für das Gelingen von Fiktion, besonders in der lesenden Rezeption fiktionaler Literatur, generell angenommen wird, greift dieses Prinzip nur in der realweltlichen Aufführungssituation. Die Aktvollzüge in der genuin fiktiven Welt geschehen in der Regel ohne jegliche Kooperationsanstrengungen des Zuschauers – solange das zuschauerseitige Unterlassen mutwilliger Störungsversuche der betrachteten Kommunikationssituation nicht als aktive Kooperation im Rahmen aktueller Fiktionstheorien angesehen wird.

Es gilt nun, die im theoretischen Teil erarbeiteten Ergebnisse in ein umfassendes Analysemodell zu integrieren und dessen Anwendbarkeit im Rahmen dramatischer Dialoge zu belegen.

8. Modell zur IV und Rekonstruktion des vorintentionalen Hintergrundes

Das im Rahmen der forschungsleitenden Frage zu entwickelnde Modell muss sowohl eine Antwort auf die in Zweifel gezogene Aussage Searles zu den fiktionalen sprachlichen Äußerungen zutage fördern als auch in der Gegenüberstellung den Nachweis erbringen, dass fiktionale Sprechakte in der Aufführung dramatischer Texte in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt aufrichtig, ernsthaft, konsistent und nicht-defektiv vollzogen werden können. Dieser Umstand verlangt nach einem zweistufigen Modell, das einerseits die Recherche und Bestimmung der Illokutionen und ihrer Gelings- und Erfüllungsbedingungen leistet, andererseits die transparente Anwendbarkeit der intentionalen *integrierenden Verkörperung* der recherchierten Illokutionen gewährleistet.

Die Zweistufigkeit ermöglicht dabei erst die Inbezugsetzung von sprechakt- und schauspieltheoretischem Ansatz, da sich im ersten Schritt die Analyse mit der Extraktion der relevanten Informationen aus dem Text auseinander setzt, die auf dieser Stufe zur Konstitution von Figur, Ort, Zeit und weiterem Kontext dienen. Die erste Stufe beinhaltet daher auch die Figurencharakterisierung in Bezug auf deren Handlungsmotivationen in der genuin fiktiven Welt und die daraus resultierende, linguistisch relevante Intentionsrekonstruktion. Nur auf der Basis der aus dem Text entnommenen bzw. aus den sprachlichen Äußerungen abgeleiteten Figuren- und Kontextinformationen lässt sich diese nachfolgende Intentionsrekonstruktion durchführen. Dementsprechend kann auf der zweiten Stufe die Illokutionsbestimmung in Beziehung zur fiktiven Figur anhand der Illokutionsrecherche und der daran anschließenden Zuordnung der darstellerischen Mittel zu deren *integrierender Verkörperung* in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt anhand der bei Searle/Vanderveken (1985) festgelegten Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug von Illokutionen vorgenommen werden. So können die Akte mit ihren wesentlichen und hinreichenden Erfolgsbedingungen abgegrenzt werden von denjenigen künstlerischen Mitteln, die der Darsteller zu deren Vollzug einsetzen könnte, die aber den Test auf Widersprüchlichkeit nicht bestehen würden.

Ferner lassen sich mit Hilfe der ersten Stufe die am Ende der zweiten Modellstufe stehenden Möglichkeiten für den Test auf erfolgreichen Vollzug bzw. für den Test auf Widerspruch in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt eindeutiger führen. Mit Hilfe einer Matrix kann sowohl eine allgemeine Zuordnung wie auch eine quantitative Aussage über die Verteilung von generell erfolgreich vollziehbaren und per se nicht erfolgreich vollziehbaren illokutionären Akten erstellt werden.

	<i>Erfolgreiche Figurenverkörperung</i>	<i>Nicht erfolgreiche Figurenverkörperung</i>
<i>Erfolgreicher Vollzug</i>		
<i>Nicht erfolgreicher Vollzug</i>		

Abb. 28: Matrix zu *Verkörperung* Vollzug sprachlicher Äußerungen

Die Klassifizierung kann unterscheiden zwischen der Erfüllung oder Nichterfüllung der sprechakttheoretischen Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug illokutionärer Akte auf der einen und der folgerichtigen oder fehlerhaften *Figurenverkörperung* auf der anderen Seite

8.1 Die linguistischen Aspekte des Modells

Im Idealfall ist ein Sprechakt sowohl erfolgreich als auch nichtdefektiv.³⁷⁴ Für jede illokutionäre Rolle helfen die Komponenten der jeweiligen illokutionären Rolle zu determinieren, unter welchen Bedingungen der Sprechakt beides ist. Nachfolgend werden die von Searle/Vanderveken (1985) zusammengefassten sieben Bedingungen, aufgeführt, die diesen erfolgreichen und nichtdefektiven Vollzug determinieren. Hintergrund für die nachfolgende Aufführung dieser Bedingungen ist, dass sie die Quintessenz der Searleschen Überlegungen sind, die dieser mit seinem Werk *Sprechakte* begonnen hat und im Rahmen der Ausführungen zur Illokutionslogik resümierend und übersichtlich zusammenfasst. Im Weiteren lassen sich diese sieben Bedingungen auf vier verschiedene Typen von notwendigen und hinreichenden Bedingungen für den erfolgreichen und nichtdefektiven Vollzug einer Illokution reduzieren. Eine illokutionäre Kraft ist demzufolge dann einzigartig determiniert, wenn ihr illokutionärer Punkt, ihre vorbereitenden Bedingungen, die Art der Zustandebringung ihres illokutionären Punktes, der Stärkegrad des illokutionären Punktes, ihre Bedingungen des propositionalen Gehaltes, ihre Aufrichtigkeitsbedingungen und der Stärkegrad der Aufrichtigkeitsbedingungen bestimmt sind.³⁷⁵

8.1.1 Illokutionärer Punkt

Jeder Illokutionstyp hat ein Ziel, das internal damit verbunden ist, dass es sich um einen Akt dieser Art handelt. Der illokutionäre Punkt impliziert daher die kommunikativen und praktischen Absichten des Sprechers im Bezug zur jeweiligen Äußerung (vgl. Searle 1980, S. 86ff). Erklärungen und Beschreibungen haben das Ziel, Menschen mitzuteilen, wie die Dinge sind. Versprechen und Gelübde hingegen haben das Ziel, den Sprecher dazu zu verpflichten, etwas zu tun. Als internal wird die illokutionäre Rolle bezeichnet, weil der erfolgreiche Vollzug dieses Ziel erreicht. Das Erreichen des Ziels wird dadurch sichergestellt, dass es sich um einen Akt dieser Art handelt. Daraus leitet sich die Beurteilung über den Erfolg ab, die besagt, dass es sich nicht um erfolgreichen Akt handelt, wenn er das Ziel nicht erreicht. Mit einem Versprechen können darüber hinaus neben dem internal damit verbundenen Ziel weitere kommunikative Ziele von einem Sprecher verfolgt werden, im Rahmen derer der Sprecher z.B. den Hörer beruhigen oder die Konversation fortführen will. Diese wiederum sind jedoch nicht an das Ziel des Versprechens gebunden.

³⁷⁴ Diese Bestimmung wird von Searle/Vanderveken gewählt, weil sie über die ursprüngliche Austinsche Unterscheidung zwischen geglücktem und nicht geglücktem Sprechakt hinausgeht und weiter differenziert. Defektivität bezieht sich hier z.B. auf das Wissen, das man benötigt, um eine Feststellung nicht auf der Basis von hoffnungslos ungenügenden Beweisen oder Garantien zu treffen.

³⁷⁵ Die von Searle/Vanderveken im Rahmen der illokutionslogischen Forschungen resümierten Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug von Sprechakten entsprechen in weiten Teilen Searles vorgängigen Ausführungen (vgl. Searle 1983), konzentrieren sich allerdings auf die speziellen Bedingungen und sprechen die allgemeinen Bedingungen – Bedingung eins, acht und neun in der Searleschen Ursprungs-klassifikation – nicht mehr explizit an.

„But when he [der Sprecher] makes a promise he necessarily commits himself to doing something. Other aims are up to him, none of them is internal to that fact that the utterance is a promise [...].“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 14)

Diese notwendige bzw. wesentliche Bedingung besagt, dass durch einen erfolgreichen Akt der illokutionäre Punkt erreicht wird. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass verschiedene illokutionäre Kräfte den gleichen illokutionären Punkt haben können, sich aber dadurch unterscheiden, dass sie andere Spezifikationen oder Modifikationen des illokutionären Punktes sind. *Feststellung/ Geständnis, Befehl/Bitte, Versprechen/Gelübde* haben in Bezug auf ihre Gegenüberstellung den gleichen illokutionären Punkt, unterscheiden sich aber in ihren Spezifikationen.

„In the performance of an act of form *F (P)* the illocutionary point is distinct from the propositional content, but is achieved only as part of a total speech act in which the propositional content is expressed with the illocutionary point.“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 14f)

Der illokutionäre Punkt wird erreicht in Bezug auf den propositionalen Gehalt. Ein Sprecher kann aber auch zu einem illokutionären Punkt verpflichtet sein, den er nicht explizit erreichen wollte. Wenn ein Sprecher verspricht, eine zukünftige Handlung auszuführen, ist er zum illokutionären Punkt der Behauptung, dass er diese Handlung ausführen wird, verpflichtet, auch wenn er nicht explizit *behauptet* hat, dass er es tun wird. Ferner müssen Fälle angenommen werden, bei denen ein Sprecher seine Aufrichtigkeit explizit formuliert, gleichzeitig aber verdeutlicht, dass er den illokutionären Zweck seiner Äußerung nicht erfüllen kann oder will. Äußert ein Sprecher, dass er sich vorgenommen hat, einem Hörer zu helfen, verpflichtet er sich auch dazu. Äußert er aber gleichzeitig die Einschränkung, dass er diese Verpflichtung nicht durch ein Versprechen stützen kann, setzt er damit explizit die wesentliche Bedingung seines Versprechens außer Kraft.

8.1.2 *Stärkegrad des illokutionären Punktes*

Verschiedene illokutionäre Akte haben den gleichen illokutionären Punkt, können aber unterschiedliche Stärkegrade aufweisen. Ein Sprecher, der einen Hörer *bittet* etwas zu tun, äußert einen weniger starken illokutionären Akt, als wenn er darauf *insistiert*, dass der Hörer etwas tut. Searle/Vanderveken sprechen davon, dass jedem illokutionären Punkt ein charakteristischer Stärkegrad zugeordnet werden kann. Es gibt allerdings unterschiedliche Quellen für unterschiedliche Stärkegrade wie z.B. die Intensität des dem Sprechakt zugrunde liegenden psychischen Zustands: *flehen vs. ersuchen* oder soziale Position *befehlen vs. bitten*.

8.1.3 *Art der Zustandebringung*

Manche illokutionären Akte verlangen eine „special way or special set of conditions under which their illocutionary point has to be achieved“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 15) im Vollzug eines Sprechaktes. Ein Befehl ist nicht nur dadurch gekennzeichnet, dass der Befehlende die entsprechende soziale Position hat, die ihn in die Lage versetzt, einem anderen etwas zu befehlen. Vielmehr muss der Sprecher diese Autorität auch nutzen. Das bedeutet, dass die Art der Zustandebringung von einer zusätzlichen Eigenschaft abhängt, die dem Sprecher zugeordnet wird. Die Eigenschaft, ein Zeuge zu sein, versetzt den Sprecher erst in die Lage zu bezeugen bzw. auszusagen. In der Folge verweist dieser Aspekt in manchen Fällen wie z.B. dem Befehlen auf eine Form der Interdependenz zwischen der Art der Zustandebringung und dem Stärkegrad des illokutionären Punktes, da die charakteristische Art der Zustandebringung eines Befehls diesem einen höheren Stärkegrad des illokutionären Punktes beordnet als den einer Bitte.

8.1.4 *Bedingung des propositionalen Gehaltes*

Die illokutionäre Kraft impliziert bestimmte Bedingungen, die sich auf Form und Inhalt des propositionalen Gehaltes beziehen. Dabei ist zu beachten, ob der Sprecher durch den jeweiligen Sprechakt überhaupt eine Proposition ausdrückt oder ob es sich um einen propositionslosen Sprechakt handelt und ob die Proposition für den Sprechakt überhaupt geeignet ist. So kann ein Sprecher beim Vollzug eines Versprechens nur einen propositionalen Gehalt, der ihn impliziert und zur Ausführung des Versprechens verpflichtet, äußern.

„One cannot promise that someone else will do something [...] and cannot promise to have done something in the past.“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 16)

Solche Bedingungen, die sich auf den propositionalen Gehalt beziehen und ihren Ursprung in der illokutionären Kraft haben, implizieren semantische und syntaktische Konsequenzen.

8.1.5 *Vorbereitende Bedingungen*

Wenn ein Sprecher ein Versprechen gibt, setzt er voraus, dass er den versprochenen Akt ausführen kann und dass dieser im Interesse des Hörers liegt. Diese Bedingungen sind relevant für einen erfolgreichen, nicht defekten Vollzug eines illokutionären Aktes und geben Auskunft darüber, wessen Interessenlage die Ausführung der in der Proposition benannten Handlung dient. So kann ein Sprecher einem Hörer nur die Vollführung von Akten versprechen, die der Hörer auch wünscht. Ferner muss der Sprecher gleichzeitig davon ausgehen, dass der Hörer diesen Wunsch auch hat.³⁷⁶

³⁷⁶ Vgl. dazu auch Ulkans Aussagen zur Sprecherreflexivität in Ulkan (1992) und in Ulkan (1997).

Da diese Bedingungen vor dem Vollzug des Aktes gegeben sein müssen und vom Sprecher vor dem Vollzug vorausgesetzt werden, werden sie als vorbereitende Bedingungen beschrieben, die jedoch nicht implizieren, dass es sich dabei um psychische Zustände des Sprechers handeln muss. Es geht vielmehr um bestimmte Zustände, die in Kraft sein müssen, damit der Akt erfolgreich und nichtdefekt vollzogen werden kann. Unabhängig davon, ob die Einleitungsbedingungen ein- oder zweiseitig formuliert werden, lässt sich bzgl. der vorbereitenden Bedingungen sagen, dass diese auf psychischen Zuständen beruhen, die Sprecher und Hörer internalisiert haben und diese daher „reflected in the psychology“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 17) der Kommunikanten sind.

Neben diesen auf die illokutionäre Kraft bezogenen vorbereitenden Bedingungen sind auch solche anzunehmen, die sich auf den propositionalen Gehalt beziehen. Diese implizieren, dass die Teile des propositionalen Gehaltes zutreffen. Wenn ein Sprecher behauptet, dass *de Gaulle* Franzose war, dann muss *de Gaulle* auch existieren. Ein Sprechakt kann also erfolgreich, aber defektiv vollzogen werden, wenn bestimmte vorbereitende Bedingungen nicht erfüllt sind. Abgesehen von der Relevanz-Bedingung, die besagt, dass beim normalen Gang der Dinge (vgl. Searle 1983, S. 91) Sprecher und Hörer davon ausgehen, dass die im propositionalen Gehalt bezeichnete Handlung ohnehin ausgeführt würde, gilt für die vorbereitenden Bedingungen auch, dass sie das Paradox zwischen Akt und vorbereitenden Bedingungen vermeiden.

„Even in such cases, the presupposition of the preparatory conditions is internal to the performance of the illocutionary act, as is shown by the fact that it is paradoxical to perform the act and deny that one of the preparatory conditions is satisfied.“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 17)

Daraus folgt im Weiteren auch, dass ein Sprecher nicht vereinbar ein Versprechen geben und gleichzeitig verneinen kann, dass er in der Lage ist, den versprochenen Akt zu vollziehen. Darüber hinaus determinieren viele illokutionäre Punkte bereits die vorbereitenden Bedingungen, die zutreffen müssen. So müssen alle Akte, deren illokutionärer Punkt es ist, den Hörer zu einem bestimmten Tun zu veranlassen, die vorbereitende Bedingung haben, dass der Hörer auch in der Lage ist, dieses Tun ausführen zu können. Insofern sind die vorbereitenden Bedingungen eng verknüpft mit der Art der Zustandebringung, weil „normally certain preparatory conditions must obtain in order that an illocutionary act can be performed with its characteristic mode of achievement“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 18).

8.1.6 *Aufrichtigkeitsbedingungen*

Vor dem Hintergrund, dass ein Sprecher mit dem Vollzug eines illokutionären Aktes mit einem propositionalen Gehalt einen psychischen Zustand mit dem gleichen Gehalt ausdrückt, ist der propositionale Gehalt beider in der Regel identisch.

„Thus when one makes a statement one expresses a belief, when one makes a promise one expresses an intention, when one issues a command one expresses a desire or want.“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 18)

Im aufrichtigen Vollzug des Aktes korrespondieren psychischer Zustand und Illokution. Es besteht allerdings die Möglichkeit, dass der Sprecher mit einer Illokution etwas ausdrückt und dabei eben nicht den regelgemäßen psychischen Zustand hat. Dementsprechend ist es einem Sprecher möglich, einen psychischen Zustand auszudrücken, den er nicht hat, und so einen unaufrichtigen Sprechakt zu vollziehen. Diese Unaufrichtigkeit ist zu unterscheiden vom Ausdrücken propositionaler Gehalte, deren Bezugnahme eine nicht wörtlich gemeinte Äußerung nahe legt und gleichzeitig diese nicht wörtlich gemeinte Äußerung als vom Hörer so zu verstehen impliziert. Folgende konditionale Verknüpfung mit einem Versprechen verdeutlicht diese Form.

Wenn Du das für mich tust, verspreche ich Dir das Paradies auf Erden.

Neben diesen Ausführungen muss auch in Bezug zur Aufrichtigkeitsbedingung auf sprachliche Paradoxien hingewiesen werden. Ein Sprechakt, mit dem ein Sprecher eine Illokution vollzieht und gleichzeitig verneint, den zugehörigen psychischen Zustand zu haben, ist paradox. Wenn ein Sprecher einen Sprechakt vollzieht, drückt er notwendigerweise die Aufrichtigkeitsbedingung aus. Daher wäre die Verbindung des Vollzugs des Sprechaktes mit der Verneinung der Aufrichtigkeitsbedingung das Ausdrücken und Verneinen des gleichen psychischen Zustands. Bezogen auf komplexe Illokutionen gilt dies auch für konditionale Sprechakte, in denen ein Sprecher einen psychischen Zustand im Vollzug des Sprechaktes ausdrückt, der besagt dass *P* und gleichzeitig die Verknüpfung, dass wenn *P* dann *Q* einführt. Denn dann muss der Sprecher auch glauben, dass *Q*.

8.1.7 *Stärkegrad der Aufrichtigkeitsbedingung*

Entsprechend der unterschiedlichen Stärkegrade bei der Erreichung eines illokutionären Punktes müssen auch unterschiedliche Stärkegrade für das Ausdrücken der psychischen Zustände angenommen werden. Während ein Sprecher, der *bittet*, einen Wunsch ausdrückt, drückt derselbe Sprecher, wenn er *bettelt* oder *fleht*, einen stärkeren Wunsch aus. Weiterhin muss unterschieden werden zwischen einem Sprecher, der *bittet*, und einem, der *befiehlt*. Hier ist zwar ein höherer Stärkegrad des illokutionären Punktes anzunehmen, nicht aber ein höherer Grad des ausgedrückten psychischen Zustandes. Mit anderen Worten, während in den ersten Beispielen die Stärkegrade der Aufrichtigkeitsbedingung und des illokutionären Punktes sich direkt verändern, ist dies im zweiten Beispiel nicht der Fall. Die meisten illokutionären Kräfte verfügen jedoch über einen ihnen inhärenten charakteristischen Stärkegrad der Aufrichtigkeitsbedingung.

8.1.8 *Die sprachliche Äußerung in der IV*

Bereits in den Aussagen zur Fiktionalität wurde das Konzept der möglichen Welten vorgestellt. Daraus leitet sich für das zu erstellende Modell der Umfang derjenigen Aspekte ab, die der Darsteller, um der illokutionslogischen Herangehensweise Genüge zu tun, *integrierend verkörpern* muss.

<i>Sprechakttheoretische Komponente der illokutionären Rolle</i>	<i>Schauspieltheoretisches Modul zur integrierenden Verkörperung der Illokutionen der verkörperten Figur</i>
<i>Illokutionärer Punkt (wesentliche Bedingung)</i>	<i>Was ist der Zweck der Illokution? Wie kann ihn der Darsteller integrierend verkörpern?</i>
<i>Sprecher</i>	<i>Biographisierung und anschließende integrierende Verkörperung</i>
<i>Hörer</i>	<i>Biographisierung, Substitution, und anschließende integrierende Verkörperung</i>
<i>Ort</i>	<i>Biographisierung, Ort und anschließende integrierende Verkörperung</i>
<i>Zeit</i>	<i>Biographisierung, Ort Moment To Moment und anschließende integrierende Verkörperung</i>
<i>Welt</i>	<i>Biographisierung und anschließende integrierende Verkörperung</i>
<i>Psychologischer Zustand</i>	<i>Als ob, Affektive Erinnerung, Emotionale Erinnerung und anschließende integrierende Verkörperung</i>

Abb. 29: Die sprachliche Äußerung in der IV

Aus dieser Gegenüberstellung folgt, dass der Schauspieler in der *integrierenden Verkörperung* verschiedene Punkte erfüllen muss, um einen illokutionären Akt der Form $F (P)$ erfolgreich und nichtdefektiv zu vollziehen.

Der Sprecher hat in diesem Zusammenhang Erfolg, wenn er den illokutionären Punkt von F auf die Proposition P zu mit der verlangten charakteristischen Art der Zustandebringung und dem Stärkegrad des illokutionären Punktes von F erreicht. Der Schauspieler muss den illokutionären Punkt aus den verschriftlichten Dialogsätzen rückschließen und diesen in Relation zur Figur, d.h. dem Leben der Figur, setzen. Der Schauspieler ist allerdings in der Regel nicht an die Illokutionsrecherche gewöhnt.

„Many actors take the outer event and the outer words at face value. For example, the character says, ‘I hate you’ under circumstances where he is actually crying out for attention from someone he loves. But the actor works only for the hate.“ (Hagen 1973, S. 39)

Ferner drückt der Sprecher die Proposition P aus. Diese Proposition erfüllt die Bedingungen des propositionalen Gehaltes, die von F auferlegt werden. Damit die Proposition die Bedingungen des propositionalen Gehaltes erfüllt, muss der Darsteller den Inhalt des propositionalen Gehaltes *integrierend verkörpern*.

„I will make it particular by endowing it with qualities it does not possess by substituting from my previous knowledge [...]“. (Hagen 1973, S. 45)

Die vorbereitenden Bedingungen der Illokution und die propositionalen Voraussetzungen sind in der Welt der Äußerung in Kraft und der Sprecher setzt voraus, dass sie in Kraft sind. Die vorbereitenden Bedingungen der Illokution hängen in großem Maße von der Stelle innerhalb der dialogischen Sequenz ab, die vom Darsteller genau zu bestimmen ist. In vielen Fällen wird darüber hinaus in den einleitenden Bedingungen auf Aspekte der Figur rekuriert wie soziale Position, Verhältnis zum Dialogpartner, Verhältnis zum Ausgedrückten und zu Objekten und Sachverhalten, die nicht Teil des sichtbaren Ausschnitts der nichtgenuin fiktiven Welt sind. Während die zu Figuren zu rechnenden Aspekte innerhalb der komplexen Figurencharakterisierung erarbeitet werden, müssen die Einstellungen zur Proposition teilweise über emotionale *integrierende Verkörperung* erreicht werden. Diese emotionale *integrierende Verkörperung* zu lernen ist ein umfassender Prozess, der mit kleinen Übungen beginnt, deren erzählerischer Vorlauf im Rahmen der Aufführung wegfällt, da „in

performance you will avoid ‚leaving the stage‘, so to speak, while your mind wanders through a series of past adventures hoping that you will find a specific stimulus“ (Hagen 1973, S. 49).

„To experience for yourself what I am speaking about, tell a friend the story of an unhappy event in your life: tell him, for example, about a time when your lover walked out on you, blaming you unjustly for infidelity. Now tell your friend what surrounded the event; describe everything you can remember about the weather, the pattern of the drapes, a branch brushing against the window, the rumpled collar of your lover’s shirt, the smell of the after shave he was wearing, a frayed corner of the carpet, the tune that was playing on the radio as he left, etc., etc., etc. One of these objects will suddenly release the pain anew and you will weep again.“ (Hagen 1973, S. 48)

Darüber hinaus kann davon ausgegangen werden, dass der Sprecher den psychischen Zustand besitzt, den er ausdrückt, und dass dieser von F mit dem charakteristischen Stärkegrad der Aufrichtigkeitsbedingungen von F determiniert wird. Für die *integrierende Verkörperung* des jeweiligen psychischen Zustands stehen dem Darsteller verschiedene Methoden zur Verfügung, die im Anschluss eingehender erklärt werden. Grundlegend gilt, dass psychische Zustände vom Darsteller aufgrund seiner besonderen Ausbildung in ihren Umständen rekreiert und somit *integrierend verkörpert* erlebt werden können.

„Emotional memory or emotional recall deals with the problem of finding a substitution in order to release that big bust of tears, the shriek of terror, the fit of laughter, etc. demanded by the playwright, the director or by yourself as interpreter when the given circumstances of an immediate event in the play [...] fail to stimulate you sufficiently to bring it about spontaneously.“ (Hagen 1973, S. 46)

Nach dieser ersten Zuordnung von Sprechakt- und Schauspieltheorie werden im nächsten Unterkapitel die schauspieltheoretischen Aspekte des Modells vorgestellt, die im zu entwickelnden Modell Verwendung finden, um die *integrierende Verkörperung* von Illokution, propositionalen Gehalten und die diese betreffenden Bedingungen zu erreichen.

8.2 Die schauspieltheoretischen Aspekte des Modells

Neben den den Vollzug der Sprechakte betreffenden Rekonstruktions-, Sequenzierungs- und Recherchevorgängen zu den Illokutionen und die sie betreffenden Bedingungen muss der Darsteller zwei Formen der schauspieltheoretischen Arbeit unterscheiden. Auf der einen Seite steht die rekonstruierende Gestaltung der Figur. Die Rekonstruktion aller relevanten Aspekte ist nur über den dramatischen Text und die in ihm verschriftlichten sprachlichen und daraus ableitbaren physischen Handlungen realisierbar. Auf der anderen Seite stehen dem Darsteller verschiedene Methoden zur Verfügung, um die rekonstruierte Figur *integrierend zu verkörpern* und den Vollzug der für sie vorgesehenen Illokutionen und psychischen Zustände zu erreichen.

8.2.1 Die grundlegende Erarbeitung der genuin fiktiven Figur

Bevor der Darsteller mit der Wahl der relevanten schauspieltechnischen Mittel beginnt, muss die genuin fiktive Figur in ihren physischen, sozialen und emotionalen Lebensumständen umfassend erarbeitet werden.

„I must begin organically by finding a change of address and a new biography.“ (Hagen 1973, S. 153)

Die Erstellung der Biographie ist dabei nur der erste Schritt zur späteren *integrierenden Verkörperung*. In ihm werden jedoch die grundlegenden Argumentationen für die spätere Wahl der Illokutionen, besonders in Bezug zu den im sprechakttheoretischen Teil geforderten Spezifizierungen der verschiedenen Stärkegrade und der Art der Zustandebringung, festgelegt.

„My aim is to give myself new roots, to make all the elements of ‘my’ life up to the play’s beginning as concrete as I can, until I know as much as possible about the new ‘me’ and more than ‘she’ knows about herself. I must even investigate ‘my’ subconscious needs and the things I don’t want to face about ‘myself’.“ (Hagen 1973, S. 153)

Die Informationen sind teilweise explizit gegeben, teilweise aus den Äußerungen und Reaktionen der anderen Figuren in Form explizit- und implizit-figuraler Charakterisierungen (vgl. Pfister 2001, S. 250ff) zu entnehmen. Aus der Recherche ergibt sich nicht immer ein vollständiges Charakterprofil. Für die spätere Charakterisierung notwendige Informationen, die der Text nicht bereithält, entwickelt der Darsteller auf Basis der Wahrscheinlichkeit. Die Entwicklung der Biographie ist interdependent mit Fragen nach Ort und Zeit der Handlung. Hagen bietet eine genaue Darstellung der relevanten Fragen, die die Figurencharakterisierung ausmachen und die die erste Stufe des zu entwickelnden Modells begründen.³⁷⁷

Frage	Antwort
„Who am I?“	Character.
What time is it?	Century, year, season, day, minute
Where am I?	Country, city, neighborhood, house, room, area of room.
What surrounds me?	Animate and inanimate objects
What are the given circumstances?	Past, present, future, and the events
What is my relationship?	To total events, other characters and to things
What do I want?	Character, main and immediate objectives.
What’s in my way?	Obstacles
What do I do to get what I want?	The action: physical, verbal”

Abb. 30: Die neun Fragen nach Hagen in (vgl. Hagen 1973, S. 82).

Die Beantwortung dieser Fragen bildet die Grundlage für die im Verlauf der weiteren Rollenerarbeitung *integrierend zu verkörpernden* Charaktereigenschaften der Figur.

„Later, all of this must feed and fill what I contact inwardly, as well as what I actually see and hear, and whatever may move in on me. This should make me understand what I do, and why I must do it. And it should give me the faith that ‘I am!’“ (Hagen 1973, S. 153)

³⁷⁷Vgl. dazu auch Adler 1990, S. 33.

Neben dieser dezidierten Deduktion von Informationen aus der Textvorlage setzt die *integrierende Verkörperung* dieser ein, die, je nach gewähltem Aspekt der Schauspielmethodik, längere oder kürzere Zeit in Anspruch nimmt. Generell gilt, dass mit zunehmender Routine der Darsteller sowohl die Inhalte der *integrierenden Verkörperung* als auch die Arbeit an der Verwirklichung in kürzerer Zeit bewältigen kann.

8.2.2 Methodische Hilfen zur IV

Nachfolgend werden einige der wichtigsten schauspieltheoretischen Übungen und Methoden vorgestellt. Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und stellt nur die für die vorliegende Untersuchung relevanten Aspekte zusammen. Anschließend gilt es, die Schauspielmethoden, die im Rahmen der *integrierenden Verkörperung* dramatischer Sprechakte Verwendung finden, diesen und den einzelnen Bedingungen und psychischen Zuständen zuzuordnen.

„All the points of the method can be understood from the point of view of transforming the outer thing into the inner life, and changing the inner life into the outer event.“ (Checkov 1985, S. 81)

Die nachfolgende Auflistung dient darüber hinaus auch der Zuordnung der methodischen Mittel zu den einzelnen Aspekten, die für den erfolgreichen Vollzug dramatischer Sprechakte notwendig sind.

8.2.2.1 Der private Moment

Grundlegend für die darstellerische Fähigkeit der *integrierenden Verkörperung* ist die Konzentration auf situative Bedingungen, die nicht mit den realen übereinstimmen müssen. Das Ignorieren des Zuschauers, d.h. die Rekreation der vierten Wand, und die gleichzeitige Konzentration auf *integrierend verkörperte* psychische Zustände gelingt dem Schauspieler nur nach vorheriger Übung.

„The power of an actor’s public solitude lies in the ability to be unaware of the audience totally and to concentrate on the event of the dramatic situation.“ (Manderino 1985, S. 21)

So wird es dem Darsteller überhaupt erst möglich, Gedanken und Gefühle aufkommen zu lassen, die „can be a way of giving true meaning to your acting“ (Manderino 1985, S. 21). In dieser Übung des privaten oder „personal moment“ (Manderino 1985, S. 22) werden die Stimuli für verschiedenste psychische Zustände aufgespürt, deren „emotional energy“ (Manderino 1985, S. 24) in der Szene für einen bestimmten Zustand nutzbar gemacht werden kann.

„Becoming acquainted with the nature of the exercise can also lead you to living out the private moments of a character you are developing.“ (Manderino 1985, S. 25)

Somit ist der private Moment eine Grundübung für die *integrierende Verkörperung* von psychischen Zuständen, die zu physischen und sprachlichen Handlungen in der *integrierenden Verkörperung* der Figur führen.

8.2.2.2 Die affektive Erinnerung

Die affektive Erinnerung (vgl. Manderino 1985, S. 78), auch bezeichnet als „emotional memory“ (Hagen 1973, S. 46), „is a tool used by Method actors to recapture a feeling that occurred during a highly emotional experience“ (Manderino 1985, S. 25). Der Schauspieler rekreiert eine Erfahrung mit Hilfe der Erinnerung an Empfindungen, die mit einem intensiven Ereignis zusammenhängen. Auf der ersten Ebene funktioniert das über die Stimulierung sensorischer Realitäten, mit Hilfe derer das Ereignis erneut durchlebt wird.

„Affective memories are interwoven with the emotional fabric of life experiences.“ (Manderino 1985, S. 25)

Nicht alle Schauspiellehrer in der Nachfolge Stanislawskis teilen die Ansicht über den Nutzen dieser Übung, die hauptsächlich in Strasbergs Unterricht verwendet wird. Adler spricht sich gegen eine solche Nutzung der eigenen Erlebnisse aus, während andere wie z.B. Harold Clurman sie für ein unentbehrliches Mittel in der Ausbildung halten.

„A truly sensitive and creative actor need not indulge in a long involved process to recapture a deeply buried emotion.“ (Manderino 1985, S. 26)

Allerdings ist die Entwicklung der *Emotional Memory* an Experimentieren gebunden, weil nicht jede Erinnerung stark genug ist, um einen psychischen Zustand zu kreieren. Strasberg geht davon aus, dass von 100 verschiedenen affektiven Erinnerungen bei manchem Darsteller nur sechs in diesem Sinn funktionieren können. Ist eine solche gefunden, geht Manderino davon aus, dass durch das mehrmalige Wiederholen der Übung der Zugriff immer schneller und direkter auf den Zustand erfolgt, ohne viel Vorbereitungszeit in Anspruch zu nehmen.

„We might say that when we feel something on the stage it is our own feeling, and that no one gives it to us. But that is not quite so. Of course, we feel things, but there are two different realms in which there are two different kinds of feelings. In one realm there are the feelings which we awaken by the ‘death of the grandfather’ which we have spoken about. The pain of your grandfather’s death may be still fresh, but it is personal, and you cannot act it. [...] But there is another realm of feelings which come from a certain subconscious realm of our life, and they have come through absolutely transformed.“ (Checkov 1985, S. 100)

Diese „transformed feelings“ (Checkov 1985, S. 100), die dann in ihrer Komplexität für den Darsteller von Nutzen sind, wenn sie ins Unbewusste gelangen, und von dort aus verwendet werden können, dienen als Grundlage für die *integrierende Verkörperung* psychischer Zustände, wie sie in Searles Intentionalitätstheorie angesprochen werden.

8.2.2.3 Sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen

Viele der Übungen, die sich mit den sensorischen Erfahrungen auseinandersetzen, rekurren auf sensorische Erinnerungen, die es dem Schauspieler ermöglichen, imaginäre Objekte so intensiv nachzuschöpfen, dass deren eingebildeter sensorischer Stimulus Auswirkungen auf das Verhalten hat. Im Rahmen der Ausbildung dient dieser Komplex an Übungen der Schulung der sensorischen Fähigkeiten und in der späteren Aufführungsarbeit als Hilfsmittel für die *integrierende Verkörperung* von Objekten und Sachverhalten, die nicht tatsächlich auf oder hinter der Bühne, mithin also auch in der genuin fiktiven Welt vorhanden sind (vgl. Hagen 1973, S. 52ff). Der Umgang mit diesen eingebildeten Objekten steht damit im Widerspruch zu den Wahrheitsbedingungen für Asseritive, die sich auf diese beziehen, und kann daher nur bedingt auf das zu entwickelnde Modell übertragen werden.

Relevant werden die körperlichen Reaktionen auf imaginäre sensorische Erfahrungen jedoch, wenn diese sich auf körperliche Zustände beziehen, die in direktem Zusammenhang mit einem in einem Asseritiv repräsentierten propositionalen Gehalt stehen. Ein Darsteller, der in der Aufführung während der *integrierenden Verkörperung* äußert, es sei kalt, und dabei gleichzeitig schwitzt, vollzieht sichtbar einen unaufrichtigen Sprechakt. Sollte er allerdings aufgrund der sensorischen Übungen in der Lage sein, das Gefühl von Kälte zu erzeugen, ist er damit gleichzeitig in der Lage, den genannten Sprechakt aufrichtig zu vollziehen. Gleiches gilt für die Übungen, mit Hilfe derer der Darsteller Sonnenschein (vgl. Manderino 1985, S. 36) Schmerz (vgl. Manderino 1985, S. 38) Geschmack (vgl. Manderino 1985, S. 42), olfaktorische Eindrücke (vgl. Manderino 1985, S. 44f), Orte (vgl. Manderino 1985, S. 45), Geräusche (vgl. Manderino 1985, S. 50f) oder Hitze und Kälte (vgl. Manderino 1985, S. 58ff) nachschöpft. In Bezug auf die im sichtbaren Ausschnitt der nichtgenuin fiktiven Welt vorhandenen Objekte spricht Adler davon, dass „[t]he prop is always truthful. The actor must work so that he doesn't distort the truth of the prop. The actor uses these props, combines them sometimes and uses his imagination to make them truthful“ (Adler 1990, S. 15). Die *integrierende Verkörperung* mit Hilfe imaginierter Eigenschaften, die der Darsteller dem Requisit zusätzlich beordnet, wird durch einen weiteren Aspekt im Umgang mit den Objekten verstärkt. Adler spricht von „[h]istrionic acting“ (Adler 1990, S. 15), wenn der Darsteller selbst von der Wahrheit seines Tuns auf der Bühne aufgrund der Nutzung der „muscular memory“ (Adler 1990, S. 14) überzeugt ist. Erreichen kann er dies durch einfachste Tätigkeiten, die die Wahrheit der muskulären Bewegungen als Grundlage für aufrichtiges Handeln nutzen. Die *integrierende Verkörperung* der Antworten auf die in der Figurencharakterisierung gestellten Fragen nach dem Wo der dramatischen Handlung gelingt dem Darsteller auch vor diesem Hintergrund.

„As an actor you are always in given circumstances. It is your responsibility to fill that place. Take the fiction out of the circumstances by letting the place tell you what you do.“ (Adler 1990, S. 31)

So gelangt der Darsteller zu der Wahrheit, zu einem „innate sense of truth“ (Hagen 1973, S. 52) der im propositionalen Gehalt repräsentierten Objekte und Sachverhalte, besonders bei der Äußerung repräsentativer Sprechakte, die ihm auf der Bühne zur Verfügung stehen.

8.2.2.4 Persönliche Objekte

Im Rahmen der Ausbildung an Strasbergs Schauspielschulen wird dem Umgang mit einem „personal object“ (Manderino 1985, S. 62) viel Aufmerksamkeit geschenkt, da die von dieser Übung ausgehenden Stimuli großen Einfluss auf das *integrierende Verkörpern* des Figurenverhaltens, mithin auf die Wahl der illokutionären Punkte haben können. Sowohl belebte Objekte wie „a person’s hands, lips or the paw of a pet“ (Manderino 1985, S. 62) als auch unbelebte Objekte wie „a ring, a diploma, teddy bear, crucifix or Star of David“ (Manderino 1985, S. 63) können in diesem Zusammenhang verwendet werden.

Der Unterschied zu den vorherigen Übungen, die sich mit imaginären Objekten befassen, besteht darin, dass diese persönlichen Objekte eine „emotional significance“ (Manderino 1985, S. 63) haben. Das persönliche Objekt kann imaginär an unterschiedliche Körperstellen bewegt werden, an denen es verschiedenste „behavioral results“ (Manderino 1985, S. 64) hervorrufen kann. Während dieses Vorgangs ist es wichtig, keine „technical disclosure of the imaginary object“ (Manderino 1985, S. 64) herbeizuführen, sondern allein die Reaktionen, die das persönliche Objekt verursacht, sichtbar werden zu lassen. Eine weitere Ausführung dieser Übung besteht in dem „wandering personal object“ (Manderino 1985, S. 66), bei dem verstärkt auf die muskulären und sensorischen Stimuli des Objektes geachtet wird. Sie unterstützen die *integrierende Verkörperung* von Teilen propositionaler Gehalte, die sich auf nichtimaginierte Objekte beziehen, die im Ausschnitt der nichtgenuin fiktiven Welt existieren und entweder sichtbar oder außer Sichtweite sind.

8.2.2.5 Die psychologische Geste bei Tschechow

Bei dieser Methode wählt der Darsteller zu Beginn eine beliebige Geste, die er physisch ausführt. Daran anschließend wird versucht, diese Geste innerlich, d.h. ohne die physischen Abläufe zu bemühen, auszuführen.

„As soon as we have developed this gesture, it becomes a certain ‘psychology’, and that is what we want.“ (Checkov 1985, S. 133)

Diese Psychologisierung führt dazu, dass aus der vormals physischen Geste ein innerer Stimulus sublimiert wird, mit Hilfe dessen Emotionen und Willensimpulse verursacht werden können.

„Im vorhergehenden Kapitel sagte ich, daß wir keine Macht über die für das Schauspielen notwendigen Gefühle haben, sie aber wohl mit indirekten Mitteln umschmeicheln, hervorlocken, provozieren können. Dasselbe gilt für Wünsche, Begierden, Verlangen und Sehnsüchte, die zwar mit Gefühlen vermischt sind, aber dennoch von unserem Willen abhängen.“ (Tschechow 1992, S. 61)

Über ein solches *Färben* der Bewegungen mit bestimmten Eigenschaften gelangt der Darsteller mit Hilfe der Vorstellungskraft zu Gesten mit „psychophysische[m] Charakter“ (Tschechow 1992, S. 61), die die entsprechenden Sinnesempfindungen wecken. Tschechow geht so weit, die psychologische Geste als vollwertige Alternative für den analytischen Zugang zur Rolle zu proklamieren, da, im Gegensatz zum „kühlen Intellekt“ (Tschechow 1992, S. 64), mit Hilfe der

psychologischen Geste die Gefühle und Wünsche des Charakters „künstlerisch wahrheitsgetreu zu empfinden und darzustellen“ (Tschechow 1992, S. 64) sind. Die psychologische Geste ist somit ein Mittel, das dem Darsteller die *integrierende Verkörperung* psychischer Zustände ermöglicht.

8.2.2.6 Das Stanislawskische *Wenn*

Das Imaginieren, kraft dessen existierenden Objekten und Sachverhalten Eigenschaften zugeordnet werden, ist ein zentraler Aspekt der *integrierenden Verkörperung* von Teilen propositionaler Gehalte.³⁷⁸

„Drama is being ‘as if’ It is a total process, internal and external, that occurs when we transform our creative imagination into acts, when we create mental fictions and express them in spontaneous play, creative drama, improvisation, role play, and theatre. Like life itself, it is an experience we live through. In life we deal with actual thoughts and acts; in drama we deal with imagined thoughts and dramatic acts. The difference is that drama involves ‘as if’ thinking and ‘as if’ action. But life and drama are so alike that contemporary scholars can talk of the drama of life and the life of drama.“ (Courtney 1990, S. ix)

Verschiedene Varianten des *Wenn* bzw. des *Als-ob*³⁷⁹ können unterschieden werden. Auf der einen Seite besteht die Möglichkeit, mit Hilfe des *Wenn* einen Handlungsimpuls auszulösen. Wenn ein Darsteller statt der ihm entgegengehaltenen Hand einen imaginierten Brief in dieser Hand annimmt, führt das zu Handlungen, die von dieser Annahme ausgehen und verursacht werden. Auf der anderen Seite führt Stanislawski Beispiele an, bei denen die Inhalte des *Wenn* dergestalt sind, dass sie direkte emotionale Reaktionen, eine „sofortige Umstellung und Verschiebung“ (Stanislawski 2002a, S. 54) auslösen.³⁸⁰

„Das sind schon keine einfachen, sondern ‚magische Wenss‘, die sofort instinktiv die Handlung auslösen.“ (Stanislawski 2002a, S. 54)

Neben diesen einfachen Formen existieren auch „mehrschichtige“ (Stanislawski 2002a, S. 55) *Wenss*. Als mehrschichtig werden diejenigen Formen bezeichnet, bei denen eine „große Anzahl verschiedener, sowohl vom Autor als auch von anderer Seite stammende[...] *Wenss* miteinander, die diese oder jene Reaktion, diese oder jene Handlungsweise der betreffenden Person rechtfertigen“ (Stanislawski 2002a, S. 55). Diese Art der Schauspielarbeit steht im Spannungsfeld zwischen der

³⁷⁸ Bereits seit 1933 gehen Sprachanalytiker davon aus, dass „imaging is always imagining that something is the case“ (Ryle 1933, S. 29). Diese Beschreibung, die von einem produzierenden Imaginieren ausgeht, kommt der Stanislawskischen Art und Weise sehr nahe, folgt ihr aber nicht im entscheidenden Schritt, wenn es um die Auswirkungen des produktiv Imaginierten auf die psychischen Zustände und das sprachliche und physische Handeln geht.

³⁷⁹ Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

³⁸⁰ „Es kommt aber auch vor, daß das ‚Wenn‘ seine Wirkung sofort, von selbst, ohne Zusatz, ohne Hilfe ausübt. [...] Arkadi Nikolajewitsch reichte mit einer [Hand] der Malolekowa einen metallenen Aschenbecher, mit der anderen der Weljaminowa einen wildledernen Handschuh und sagte: ‚Für Sie – einen kalten Frosch, für Sie – eine weiche Maus.‘ Er hatte es kaum ausgesprochen, als die beiden Mädchen zurückwichen. ‚Dymkowa, trinken Sie das Wasser‘, sagta Nikolajewitsch und die Dymkowa führte das Glas mit Wasser an die Lippen. ‚Es ist Gift drin!‘ warnte Torzow. Instinktiv hielt die Dymkowa mitten in der Bewegung inne.“ (Stanislawski 2002a, S. 54)

Searleschen Unterscheidung zwischen intentionaler und halluzinatorischer Wahrnehmung. Insofern muss hier vorsichtig argumentiert werden, dass der Darsteller zwar die psychischen Zustände und die ihnen zugrunde liegenden intentionalen Wahrnehmungen selbst verursacht. Er könnte also den von Searle bemühten gelben Wagen sehen und ihm mit Hilfe des einfachen oder magischen *Wenn* Eigenschaften zuordnen, die direkt auf seine intentionale Wahrnehmung wirken. Insofern ist die Form der Wahrnehmung eine Abwandlung der Searleschen Annahme. Sie ist aber in keiner Weise unaufrichtig, da die verursachte Wahrnehmung mit Hilfe des *Wenn* als „Umschalthebel, der uns aus der Wirklichkeit in jene Welt versetzt, in der sich einzig und allein das Schaffen vollziehen kann“ (Stanislawski 2002a, S. 54) verstanden werden kann.

Äußerungen, deren propositionale Gehalte auf intentionaler Wahrnehmung basieren, die mit dem *Wenn integrierend verkörpert* werden, sind in diesem Sinn aufrichtig und die sie enthaltenden illokutionären Akte als geglückt vollzogen zu beschreiben. Ferner strebt der Darsteller mit dem *Wenn* nicht grundsätzlich eine halluzinatorische Umdeutung des Gegenstandes der Wahrnehmung an, sondern bezieht sich zumeist vielmehr auf die Wahrnehmung der Beziehung zwischen Sprecher und Objekt.

„Das Geheimnis der Wirkung des ‚Wenn‘ liegt auch noch darin, daß es nicht von einer realen Tatsache spricht, nicht von dem, was ist, sondern nur von dem, was sein könnte... ‚wenn‘... Dieses Wort stellt keine Behauptung auf. Es nimmt nur an, es stellt die Frage zur Entscheidung. Und die Antwort darauf versucht der Schauspieler zu geben.“ (Stanislawski 2002a, S. 56)

Es geht dabei direkt um das Verhältnis zwischen Sprecher und propositionalem Gehalt, nicht aber um vorgetäuschte Aussagen zu einem Objekt oder Sachverhalt. Diesen Zusammenhang stellt der Schüler in den Aufzeichnungen Stanislawskis deutlich heraus.

„Ja, das ist sehr gut, daß das ‚Wenn‘ aufrichtig und ehrlich ist, daß es ein offenes Spiel spielt. Das beseitigt den Beigeschmack des Schwindels, der Heuchelei, den man beim Bühnenspiel oft spürt!“ (Stanislawski 2002a, S. 56)

Es geht daher um das Empfinden der „Realität des Einfalls“ (Stanislawski 2002a, S. 57), die mit „größter Ernsthaftigkeit“ (Stanislawski 2002c, S. 57) behandelt wird und so den schöpferischen Prozess einleitet, in dessen Folge die „Echtheit der Leidenschaften“ (Stanislawski 2002c, S. 57) entsteht. Dieser Teil der Schauspielmethodik wirkt somit auf die *integrierende Verkörperung* der propositionalen Gehalte durch Attribuierung von Eigenschaften wie auch auf die Aufrichtigkeitsbedingung, indem er die psychischen Zustände, die den Sprechakten zugrunde liegen, verursacht. Ferner führt die *integrierende Verkörperung* der Handlung auch zur Erfüllung der wesentlichen Bedingung, indem sich aus dem *Wenn* die Illokution für die sprachliche Äußerung ergibt.

Neben dieser Form von Attribuierung besteht für den Darsteller die Möglichkeit, die Figur in sich selbst durch „a continuing and overlapping series of substitutions from our own experiences and remembrances, through the use of imaginative extension of realities“ (Hagen 1973, S. 34) zu suchen und diese „in the place of the fiction of the play“ (Hagen 1973, S. 34) zu stellen. Diese Methodik bietet in erster Linie eine Hilfe im Umgang mit Situationen und psychischen Zuständen der Figur, zu denen der Darsteller mit den übrigen Mitteln keinen Zugang zur *integrierenden Verkörperung* findet. Viele der Ersetzungen werden vom Darsteller „intuitively“ (Hagen 1973, S. 35) vorgenommen und

fordern daher keine umfassende Substituierungsarbeit. Diese Form der Substituierung ist auch im Rahmen der Erarbeitung der Figurenbeziehung zu anderen Figuren von großer Bedeutung, da durch die Art und Weise des Verhältnisses die Wahl der Illokution und besonders die Art der Zustandebringung der Illokution beeinflusst werden.

„Now you have to define the relationships in detail and bring them into focus from your character's point of view. Then you have to find substitutions in order to make your character's viewpoint about the other characters in the play 'your' own!“ (Hagen 1973, S. 165)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Stanislawskis und Hagens Ausführungen legen den Schluss nahe, dass das *Wenn* für die Attribuierung von propositionalen Gehalten, aber auch für die *integrierende Verkörperung* psychischer Zustände genutzt werden kann.

8.2.2.7 Die biographische Methode

Die Erstellung der Figurenbiographie ist, wie zu Anfang der Aussagen über die grundlegende Erarbeitung der Figur ausgeführt wurde, bestimmend für weit reichende Aspekte in Bezug zu den einleitenden Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug dramatischer Sprechakte.

„I must glean (from intensive study of the play) facts about my parents, upbringing and education, health, friends, skills and interests.“ (Hagen 1973, S. 153)

Hat ein Darsteller im Rahmen der Biographisierung der Figur z.B. nicht die umfassende *integrierende Verkörperung* der Figur eines Pastors erreicht, kann er den von der Figur ausgedrückten Deklarativ der Eheschließung in der *integrierenden Verkörperung* der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt nicht erfolgreich vollziehen. Die Komplexität der Re-kreation eines menschlichen Lebensweges, und damit auch des Alters³⁸¹ der Figur, mit der biographischen Methode führt zu einer Vielzahl von Informationen, die nicht alle für die *integrierende Verkörperung* genutzt werden müssen, die dem Schauspieler aber zur Verfügung stehen, wenn er in eine Situation gerät, in der er auf sie zurück greifen muss.

„A scoffing actor asked, “Why in the world do you have to know who your grandmother is” I answered, “It can't hurt; it might help!” As someone once said [...], “All tedious research is worth one inspired moment.”“ (Hagen 1973, S. 153)

Neben der übergreifenden biographischen Methode steht die Auseinandersetzung mit der spezifischen Szenerie, in der sich die Figur in der sichtbar gemachten genuin fiktiven Welt befindet.

„You investigate your character's environment by finding out what has been placed there by your character and how you use it.“ (Manderino 1985, S. 132)

³⁸¹ „What is primarily at stake is that you must find identification with the age of your character. Within yourself you have a rather broad range of years at your disposal. Your character's age will be established by a self-image which may change when placed in relationship to someone older or younger than yourself.“ (Hagen 1973, S. 172)

Die Resultate der biographischen Methode haben großen Einfluss auf die *integrierende Verkörperung* der einleitenden Bedingungen und die Attribuierung propositionaler Gehalte.

8.2.2.8 Ort und vorgeschlagene Situation

Es geht bei der Rollenvorbereitung und der nachfolgenden Illokutionsrecherche nicht nur um die Ausarbeitung der Figurencharakterisierung. Zentraler Aspekt der *integrierenden Verkörperung* der Figur ist die Einordnung in den jeweiligen situativen Kontext. Die von Searle/Vanderveken zusammengetragenen Kontextkoordinaten, in der Schauspieltheorie auch als „vorgeschlagene Situationen“ (Stanislawski 2002a, S. 58)³⁸² bezeichnet, werden in diesem Zusammenhang mit Ausnahme der psychischen Zustände, die mit anderen Übungen erarbeitet werden, in die Rollenerarbeitung kraft „visualization“ (Manderino 1985, S. 45)³⁸³ eingebunden.

„The circumstances given by the author of the play must be dug out of each word he has set down. They can determine or condition our conflicts, can supply our motivations, and specify the nature of our actions.“ (Hagen 1973, S. 158)

Hagen unterscheidet zwischen den direkt vor einem Ereignis zu rekreierenden Begebenheiten, „circumstances“ (Hagen 1973, S. 158), denjenigen, in die das aktuelle Ereignis eingebettet ist und denjenigen, die direkt auf das Ereignis folgen. Dabei ist ebenfalls darauf zu achten, welche Begebenheiten sich während der Szene verändern können. Die Erarbeitung der Begebenheiten muss einen chronologischen Fortlauf ergeben, damit keine zeitlichen Lücken auftreten.

„The search for past and immediate circumstances has to be made, not only for the beginning of the play but for ‘your’ life during and *between* every act and every scene, unless the action on stage is continuous.“ (Hagen 1973, S. 159)

Ebenso wie bei den vorhergehenden schauspielerischen Mitteln geht es auch hier um die Partikularität der Vergegenwärtigung, um durch eine minutiöse Rekreation möglichst viele Eindrücke zu bekommen, die die psychischen Zustände der Figur bei ihrem sprachlichen und physischen Handeln beeinflussen.

„The setting for the play very often remains absolutely abstract to the actors, because of the mistaken idea that our profession is somehow one of floundering.“ (Checkov 1985, S. 89)

Bei der Re-kreation der Umgebung ist der Darsteller teilweise gänzlich auf das Imaginieren von Objekten verwiesen. Diese Form einer absichtlichen Halluzination, die ein Objekt der

³⁸² „Die „vorgeschlagenen Situationen sind wie das ‚Wenn‘ eine Annahme, ein ‚Phantasiegebilde‘. [...] Das Wenn leitet immer das Schaffen ein, die ‚vorgeschlagenen Situationen‘ entwickeln es.“ (Stanislawski 2002a, S. 58)

³⁸³ Der von Manderino in diesem Zusammenhang angestrebte Vergleich mit tibetanischen Mönchen, die in tantrischen Übungen in dunklen Räumen „dazzling lights, landscapes and people“ (Manderino 1985, S. 46) sehen, kann aus der Erfahrung des Verfassers als außerhalb des darstellerischen Alltags angesehen werden. Die Visualisierung von Orten und Plätzen, die nicht durch das Bühnenbild repräsentiert werden, spielt in Inszenierungen immer wieder eine Rolle. Die Art der Vorbereitung, auf die Manderino im obigen Beispiel rekurriert, greift dabei jedoch nicht.

Wahrnehmung kreiert, das außerhalb der Wahrnehmung nicht existiert, trotzdem aber Einflüsse auf die psychischen Zustände des Darstellers in der Verkörperung der Rollenfigur hat, ist bereits in der Auseinandersetzung mit der Searleschen Intentionalitätstheorie angesprochen worden. Sind solche Imaginationen Teile propositionaler Gehalte, können zwar keine objektiven Wahrheitsansprüche an die Objekte und Sachverhalte gestellt werden. Unabhängig davon muss allerdings den psychischen Zuständen, die der Darsteller damit *integrierend verkörpert*, zumindest zugestanden werden, dass sie erlebbar sind und als solche ursächlich für auf ihnen basierende Illokutionen sein können. Daher ist die Inbezugsetzung von Biographisierung und *integrierender Verkörperung* der Örtlichkeiten immanenter Aspekt der Rollenerarbeitung.

„In der Praxis sieht es für Sie etwa folgendermaßen aus: Erst einmal werden Sie sich auf Ihre Weise alle vorgeschlagenen Situationen vorstellen müssen, die aus dem Stück selbst, aus den Anweisungen des Regisseurs und aus Ihrer eigenen schauspielerischen Phantasie stammen. Das gesamte Material wird eine allgemeine Vorstellung vom Leben der darzustellenden Gestalt in ihrer Umwelt geben ... Man muß ganz aufrichtig an die reale Möglichkeit eines solchen Lebens in der realen Wirklichkeit glauben können; man muß sich so weit daran gewöhnen, daß man mit diesem fremden Leben ganz und gar vertraut wird. Wenn Ihnen das gelingt, entsteht in Ihrem Innern ganz von selbst Echtheit der Leidenschaften oder Wahrscheinlichkeit der Empfindungen.“ (Stanislawski 2002a, S. 59)

Die Re-kreation von Orten und Plätzen trifft dabei wie bei der *integrierenden Verkörperung* von einleitenden und wesentlichen Bedingungen auf eine Problematik, die mit der Forderung nach Wiederholbarkeit der Handlungen im Widerspruch steht. Gehört es z.B. zu den einleitenden Bedingungen von Fragehandlungen, dass der Fragende die Antwort nicht kennt und guten Grund hat zu glauben, dass der Hörer ihm die Antwort geben kann, würde das durch das schauspielerseitige Wissen um die vorgegebene Beantwortung der Frage unterminiert. Ähnliches gilt, wenn die Figur in der Aufführung eines Theatertextes einen Raum zum ersten Mal betritt. Der Darsteller hat diesen Raum, den die Figur bei jeder Aufführung zum ersten Mal betritt, bereits in den Proben immer wieder betreten. Um dennoch einen erfolgreichen Vollzug einer solchen Fragehandlung zu gewährleisten bzw. den psychischen Zustand zu haben, den ein Sprecher hat, wenn er einen Raum das erste Mal betritt, bedient sich die Schauspieltheorie eines besonderen Mechanismus, der den Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* Schritt für Schritt die physischen und sprachlichen Handlungen entwickeln lässt.

8.2.2.9 Moment to Moment – Die Konzentration auf Handlungsimpulse

Sowohl bei der *integrierenden Verkörperung* der einleitenden Bedingungen wie auch bei illokutionären Punkten spielt die Unmittelbarkeit von Handlungsimpulsen eine wichtige Rolle. Wenn ein Sprecher einem Hörer eine Frage stellt, so gehört z.B. zu den einleitenden Bedingungen, dass der Sprecher die Antwort auf diese Frage nicht kennt. Der Darsteller, im Bewusstsein des dramatischen Handlungsablaufes und daher im Wissen um die Antwort, kann einen solchen Sprechakt nicht erfolgreich und nicht aufrichtig vollziehen. In der Verkörperung der Figur aber strebt er im Sinne Stanislawskis an, den psychischen Zustand und das dafür notwendige Informationsmanko *integrierend zu verkörpern*, um den Frageakt aufrichtig zu vollziehen. Das Mittel zur Erreichung dessen wird als Schritt für Schritt oder „moment-to-moment“ (Hagen 1973, S. 12) bezeichnet, bei dem der Schauspieler „is close to the character when unaware of what line comes next“ (Manderino 1985, S. 87). Mit Hilfe dieser Methodik wird die durch die Kenntnis des Textes entstehende Antizipation für den Darsteller vermindert und im optimalen Falle verhindert. Gleichzeitig führt sie dazu, dass die oben beschriebenen Formen der einleitenden Bedingungen *integrierend verkörpert* werden können. Ferner gilt diese Übung auch bei der *integrierenden Verkörperung* illokutionärer Punkte. Ein Darsteller, der weiß, dass die von ihm verkörperte Figur ein gegebenes Versprechen nicht einhält, darf dieses Wissen zum Zeitpunkt des Versprechens nicht in die sprachliche Handlung einfließen lassen. Mit dieser Aufgabenstellung ist an den Schauspieler eine sehr hohe Anforderung gestellt, die nicht nur unabhängig von der Erfahrung des Darstellers immer wieder neu zu bewältigen ist, sondern auch vor dem Hintergrund, dass viele Theatertexte mehrfach, z.T. en suite, aufgeführt werden und das Unmittelbare der Handlung immer wieder erreicht werden muss.

„The fight to prevent anticipation, to prevent thinking ahead, to prevent setting yourself for an acting already knowing what its consequence will be, and how to arrive at immediacy (It is happening *now*) is a struggle that seems to go on, for established actors as well as for those just beginning.“ (Hagen 1973, S. 102)

Vor diesem Hintergrund handelt es sich bei der Übung der Konzentration auf die zugrunde liegenden Handlungsimpulse um ein ausgesprochen komplexes Verfahren. In Anekdoten ist überliefert, dass ein Schauspieler die Bühnenbildner bat, Objekte an immer anderen Orten zu verstecken, damit er sie während der Aufführung immer wieder wirklich suchen musste. Vor diesem Hintergrund ist Hagens Zusammenfassung auch als Warnung an den Darsteller zu sehen, dieser Übung ausreichend Zeit und Wichtigkeit beizumessen.

„This exercise is easy to understand. It is difficult to execute. Start doing it.“ (Hagen 1973, S. 105)

Wenn der Darsteller diese *integrierende Verkörperung* von *moment to moment* nicht umsetzt, verletzt er z.B. bei Fragen die Aufrichtigkeitsregel; so könnte die Frage zwar noch immer als rhetorische Frage (vgl. Guntner 2002, S. 295) bezeichnet werden, das aber würde der Figurenintention in der Kommunikationssituation der genuin fiktiven Welt nicht unbedingt gerecht. Dieses darstellerische Hilfsmittel der Konzentration auf die Handlungsimpulse ist mithin eines der

wichtigsten in der *integrierenden Verkörperung* hinsichtlich der Aufrichtigkeitsregel, der einleitenden Regel und des illokutionären Punktes.

8.2.3 *Resümee*

Die bei den vorgestellten Übungen festzustellende Überschneidung in der Zuordnung zu den sprechakttheoretischen Kriterien kann vor dem Hintergrund des hohen Grades an Individualisierung erklärt werden. Schauspieltheoretiker gehen davon aus, dass nicht jeder Darsteller jede Übung für sich nutzen kann. Daher müssen ihm verschiedene Alternativen zur Verfügung gestellt werden, die unabhängig, aber auch in Zusammenhang miteinander verwendet werden können. Manderino und andere Lehrer streben in der weiteren Nutzung der Stimuli unterschiedlichste Verbindungen der Einzelübungen an, bei denen Gerüche, persönliche Objekte, imaginäre Orte etc. miteinander verbunden werden, um einen „wealth of nuances“ (Manderino 1985, S. 87) zu kreieren. Manderinos Formulierung bezüglich der Übungen des privaten Momentes oder der affektiven Erinnerung hat Gültigkeit für alle angeführten Übungen.

„To get a sense of the direct creative application of this exercise, you introduce the actual dialogue of a scene when the desired emotion has been aroused.“ (Manderino 1985, S. 83)

In der Zusammenfassung erhellt daher, dass die Schauspieltheorie dem Darsteller Mittel zur Verfügung stellt, mit Hilfe derer er in der *integrierenden Verkörperung* alle für den erfolgreichen, aufrichtigen, konsistenten und nichtdefektiven Vollzug der Figurensprechakte notwendigen und hinreichenden Bedingungen erfüllen kann.

8.3 Die Typologie sprachlicher Äußerungen

Schmachtenberg unterscheidet im Rekurs auf Searles Ursprungsklassifikation sechs Hauptklassen von Sprechakten, mit deren Modifikation gegenüber der Searleschen Ausgangstypologie eine gewinnbringendere Anwendung für die Dramenanalyse (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 64) einhergehen soll. Repräsentative und Expressive übernimmt Schmachtenberg einschließlich der dazugehörigen Glückensbedingungen von Searle. Fragehandlungen jedoch grenzt er aus den Direktiven aus und führt sie in Anlehnung an Wunderlich (1983) als eigenständige Klasse auf. Seine Begründung für diese Modifikation führt er auf die grundsätzlich unterschiedlichen propositionalen Einstellungen und Propositionen zwischen direktiven Sprechakten und fragenden Sprechakten zurück (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 65). Damit hebt Schmachtenberg die Sonderstellung von Fragehandlungen, die bereits in Searles Klassifikation vor dem Hintergrund des spezifischen grammatisch-syntaktischen Modus³⁸⁴ vermittelt wird, weiter hervor. Die im psychischen Zustand repräsentierte propositionale Einstellung lässt sich allerdings nicht so eindeutig von den weiteren den

³⁸⁴ Vgl. dazu auch Wunderlich (1983, S. 78) und Searle (1983, S. 103).

illokutionären Zwecken zugrunde liegenden psychischen Zuständen differenzieren. Wie Searle ausführt, liegt der Fragehandlung der psychische Zustand des Wunsches zugrunde (vgl. Searle 1983, S. 102). Schmachtenbergs Verweis, dass bei einem direktiven Sprechakt der Sprecher „annimmt, daß der Hörer eine bestimmte Handlung ausführen kann“ (Schmachtenberg 1982, S. 65), ist weniger eine Frage der propositionalen Einstellung bzw. der Proposition selbst, sondern muss zu den einleitenden Bedingungen gerechnet werden. Als Teil dieser Form von einleitenden Bedingungen ist dementsprechend auch die sprecherseitige Annahme über die Hörerseitige Ausführbarkeit der in Frage stehenden Handlung zu den einleitenden Bedingungen zu rechnen. Ein Sprecher trifft im Vorfeld der Fragehandlung bestimmte Annahmen, aufgrund derer er die generelle Ausführbarkeit durch den Hörer antizipiert. Diese Annahmen korrespondieren mit denen, die ein Sprecher trifft, wenn er eine Bitte, einen weiteren direktiven Sprechakt, formuliert. Wenn diese skizzenhaften Ausführungen auch nicht ausreichen, um die Diskussion zu einem Ende zu führen, weisen sie doch auf eine mögliche, die Sonderstellung von Fragehandlungen unterstützende Differenzierung hin. Während bei Direktiven generell die Ausführung der Handlung X durch S intendiert ist, steht bei Fragehandlungen die Optionalität von X im Vordergrund. D.h. während Direktive z.B. mit Sanktionen verbunden sein können, ist die Verweigerung der Beantwortung der Frage aufgrund ihrer Form als nichtbindende Aufforderung das in den seltensten Fällen.³⁸⁵

Im Weiteren fasst Schmachtenberg die bei Searle aufgeführten direktiven und kommissiven Sprechakte in den „Future Directors“ (Schmachtenberg 1982, S. 65) zusammen, die er in Anlehnung an Ohmann (1972a) etabliert und deren Zusammenführung er aufgrund der alleinigen Unterschiedlichkeit des Objektes, auf das die daraus resultierende Handlungsobligation bezogen ist und das er wiederum nur als „Subklassifizierungsmerkmal“ (Schmachtenberg 1982, S. 65) bestimmt, argumentiert. Die deklarativen Sprechakte erweitert Schmachtenberg um die Aufrichtigkeitsbedingung, um der Searleschen Problematik der repräsentativen Deklarationen³⁸⁶ entgegenzutreten. Als rituelle Sprachhandlungen bestimmt Schmachtenberg propositionslose Ausdrücke wie Begrüßungen, Wohlergehensfloskeln und Trinksprüche, die er in die neue Klasse der „Rituals“ (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 65) einführt, während Searles Klassifikation deren Einordnung nur bedingt zulässt.³⁸⁷ Neben der Modifikation der Searleschen Taxonomie werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit auch die Subklassifikationen von Schmachtenberg (Schmachtenberg 1982, S. 67ff) übernommen. Nachfolgend werden die einzelnen Klassen mit den für die *integrierende Verkörperung* relevanten Kriterien aufgeführt und den schauspielerseitigen *Verkörperungsmitteln* gegenübergestellt. Dass diese Gegenüberstellung sprechakttheoretische Kriterien auslässt, bedeutet

³⁸⁵ Zur besonderen Problematik der FRAGE und der PRÜFUNGS-FRAGE vgl. auch Hindelang (1981).

³⁸⁶ Zur besonderen Problematik der repräsentativen Deklarationen vgl. Schmachtenberg (1982) und in der Antwort Ulkan (1992).

³⁸⁷ Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass in Searle/Vanderveken GRÜSSEN und WILLKOMMEN HEISSEN zwar den Expressiven zugeordnet werden, gleichzeitig aber „only marginally“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 215) als illokutionärer Akt bezeichnet werden können, da sie keinen propositionalen Gehalt besitzen.

„When one greets someone, for example, by saying ‘Hello’, one indicates recognition in a courteous fashion. So we might define greeting as a courteous indication of recognition, with the presupposition that the speaker has just encountered the hearer. To welcome somebody is to receive him hospitably, and thus welcoming might be defined as an expression of pleasure or good feeling about the presence or arrival of someone. Welcoming, like greeting, is essentially hearer-directed.“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 215f)

kein Urteil über deren Richtigkeit oder generelle Relevanz, sondern dient der Übersichtlichkeit der Modellbildung.³⁸⁸

8.3.1 Repräsentative

Wie sich bereits in der Untersuchung der Christensenschen Aussagen zu Searles Verständnis der Repräsentative deutlich abgezeichnet hat, ist der zentrale Aspekt dieser, dass die entsprechende Proposition wahr oder falsch sein kann. Grundlegend für den Vollzug des jeweiligen Sprechaktes dieser Klasse ist mithin also der Glaube des Sprechers, dass p wahr ist. Dieser Glaube muss vom Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* der Figur rekreiert werden, damit die Äußerung in ihrer Ausrichtung den Tatsachen der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt entspricht und die dazugehörige psychische Einstellung vorhanden ist.

<i>SAT</i>	<i>SAT BESCHREIBUNG</i>	<i>THEATER</i>
<i>Einleitende Bedingungen (Voraussetzung für den erfolgreichen Vollzug)</i>	<i>S hat Beweise, dass p existiert, resp. für die Wahrheit von p</i>	<i>Sensorische Erfahrungen, muskuläre Erinnerungen, Wenn</i>
<i>Wesentliche Bedingung bzw. illokutionärer Zweck</i>	<i>S legt sich darauf fest, dass p</i>	<i>Emotional Memory, Personal Object, Wenn</i>
<i>Ausgedrückter psychischer Zustand (Aufrichtigkeitsbedingung)</i>	<i>GLAUBE, dass p wahr ist</i>	<i>Affective Memory, Emotional Memory, Psychologische Geste, Wenn</i>
<i>Ausrichtung (direction of fit)</i>	<i>Wort-auf-Welt-Ausrichtung (Die Wörter zur Welt passen zu lassen)</i>	<i>Identisch</i>
<i>Bedingung des propositionalen Gehaltes</i>	<i>wahr oder falsch, gilt für jede Proposition</i>	<i>Identisch</i>

Abb. 31: Bedingungen für Sprechakte und ihre mimetische Verkörperung

Ferner unterscheidet Schmachtenberg die Subklassen der *Informatives*, die sich auf den Wahrheitsgehalt von in der Vergangenheit liegenden Handlungen beziehen bzw. zukünftige Handlungsabsichten eines Sprechers vermitteln. *Attesters* dienen einem Sprecher dazu, eine Stellungnahme zu p abzugeben. Die Glaubwürdigkeit der Stellungnahme ist abhängig vom vom Sprecher angeführten Begründungszusammenhang mit dem Ziel, die in der Proposition gemachte Aussage zu belegen. Hinzu kommen abschließend die *Verdictives*, die eine sprecherseitige Einschätzung zu einem Objekt oder Sachverhalt vermitteln. Laut Schmachtenberg erhebt der Sprecher auch hier einen Wahrheitsanspruch, der jedoch nicht wie bei anderen Repräsentativen belegbar ist.

³⁸⁸ Eine ausführliche Zusammenfassung findet sich bei Kohl/Kranz „Untermuster globaler Typen illokutionärer Akte. Zur Untersuchung von Sprechaktklassen und ihre Beschreibung.“ In: MLL2: Sprechakttheorie. Hrsg. von König P.P./Wieggers, H. S. 1–44. Dort werden die semantischen Muster angesprochen, auf denen eine systematisierte Untersuchung von konventionalisierten Akte aufbauen kann.

8.3.2 Information Seekers

Die schauspielerseitige *integrierende Verkörperung* von Fragehandlungen beruht auf der besonderen Tatsache, dass der Fragende bereits durch die einleitenden Bedingungen darauf festgelegt ist, das in Frage Stehende nicht zu wissen. Die für diese Form der *integrierenden Verkörperung* zu nutzende Form des *moment-to-moment* ist daher zentral, obwohl ihr in der Ausbildung nicht immer die notwendige Aufmerksamkeit geschenkt wird. Resultat einer solchen Vernachlässigung und der daraus resultierenden geringen Bekanntheit solcher Methoden beim Rezipienten führt in besonderem Maße zu der intuitiven Annahme, der Schauspieler könne gar nicht meinen, was er sagt, da er es ja bereits zuvor alles gelernt habe.

SAT	SAT Beschreibung	THEATER
Einleitende Bedingungen (Voraussetzung für den erfolgreichen Vollzug)	S kennt die Antwort nicht. H muss die Frage beantworten können. H würde die Antwort nicht ungefragt geben	Moment to Moment
Wesentliche Bedingung bzw. illokutionärer Zweck	S will in Erfahrung bringen, dass <i>p</i> . „S wünscht diese Information“ (Searle 1983, S. 102)	Emotional Memory, Personal Object, <i>Wenn</i> , Moment to Moment
Ausgedrückter psychischer Zustand (propositionale Einstellung) (Aufrichtigkeitsbedingung)	Wunsch	Affective Memory, Emotional Memory, Psychologische Geste, <i>Wenn</i>
Ausrichtung	Welt-auf-Wort-Ausrichtung	Identisch
Bedingung des propositionalen Gehaltes	Wahr oder falsch, gilt für jede Proposition oder propositionale Funktion	Identisch

Abb. 32: Bedingungen für „Information Seekers“ und ihre mimetische Verkörperung

8.3.3 Future Directors

Bei der *integrierenden Verkörperung* von Direktiven ist besonders zu beachten, dass der erfolgreiche Vollzug nicht nur von der sprecherseitigen Beachtung der relevanten Bedingungen abhängt, sondern vor allem auch von der Spezifik der *integrierenden Verkörperung* des Darstellers, der in einem solchen Fall die Figur des den Direktiv entgegennehmenden Hörers verkörpert. Diese besondere Konstellation ist durch den perlokutionären Effekt des Direktivs bedingt. Für den sprecherseitigen erfolgreichen Vollzug von Direktiven gilt übergreifend, dass der illokutionäre Zweck in seiner Komplexität *integrierend verkörpert* werden muss, damit die wesentliche Bedingung der Verpflichtung überhaupt erfüllt werden kann. Grundlegend dafür ist wiederum die aufrichtige *integrierende Verkörperung* des psychischen Zustands, der die Grundlage für den illokutionären Zweck bildet.

SAT	SAT Beschreibung	THEATER
Einleitende Bedingungen (Voraussetzung für den erfolgreichen Vollzug)	Es muss physisch möglich sein, den Akt auszuführen und es muss im Interesse liegen, den	Sensorische Erfahrungen, Muskuläre Erinnerungen

	Akt auszuführen DIREKTIV: gilt für Sp2 KOMMISSIV: gilt für Sp1	
Wesentliche Bedingung bzw. illokutionärer Zweck	DIREKTIV: Sp1 will, dass Sp2 A ausführt. KOMMISSIV: Sp1 verpflichtet sich gegenüber Sp2, dass er A ausführt	Emotional Memory, Personal Object, <i>Wenn</i> , Moment to Moment
Ausgedrückter psychischer Zustand (Aufrichtigkeitsbedingung)	DIREKTIV: Wunsch KOMMISSIV: Absicht	Affective Memory, Emotional Memory, Psychologische Geste, <i>Wenn</i>
Ausrichtung	Welt-auf-Wort-Ausrichtung (Die Welt zu den Worten passen lassen)	Identisch
Bedingung des propositionalen Gehaltes	DIREKTIV: Die Tatsachen sollen so geändert werden, dass sie den Worten entsprechen KOMMISSIV: Die Tatsachen sollen so geändert werden, dass sie den Worten entsprechen	Identisch

Abb. 33: Bedingungen für „Future Directors“ und ihre mimetische Verkörperung

Als Subklassen definiert Schmachtenberg gemäß der Verbindung von Direktiv und Kommissiv die *Orders*, in denen der soziale Status den Vollzug beeinträchtigt, die *Requests*, die die spiegelbildliche Subklasse zu den *Orders* darstellen, die *Inducers*, die den Hörer zu einer zukünftigen Handlung auffordern, ohne negative Sanktionen mit der Nichtbefolgung zu verbinden, die *Restrainers*, mit denen ein Sprecher einen Hörer von einer zukünftigen Handlung abbringen will, und die *Wishes*, die in ihrer Adressierung unspezifisch bleiben.

8.3.4 *Expressive*

Da der Zweck von Expressiven darin besteht, dass der Sprecher seinen sprecherseitigen psychischen Zustand zu einem „im propositionalen Gehalt spezifizierten Sachverhalt“ (Searle 1980, S. 95) ausdrückt, steht hier die *integrierende Verkörperung* dieses Zustandes mehr noch als bei der *integrierenden Verkörperung* der anderen Klassen von Akten im Mittelpunkt.

SAT	SAT Beschreibung	THEATER
Einleitende Bedingungen (Voraussetzung für den erfolgreichen Vollzug)	S muss den in p ausgedrückten psychischen Zustand empfinden können	Figurencharakterisierung
Wesentliche Bedingung bzw. illokutionärer Zweck	S drückt eine psychische Einstellung aus zu einem im propositionalen Gehalt repräsentierten Sachverhalt	Emotional Memory, Personal Object, <i>Wenn</i> , Moment to Moment
Ausgedrückter psychischer Zustand (Aufrichtigkeitsbedingung)	Bedauern, Freude, Dankbarkeit. Der illokutionäre Zweck und der Ausdruck des psychischen Zustands fallen zusammen	Affective Memory, Emotional Memory, Psychologische Geste, <i>Wenn</i>

Ausrichtung	Keine Ausrichtung	Identisch
Bedingung des propositionalen Gehaltes	Keinen Wahrheitsanspruch, weil keine Entsprechungsrichtung. „Es wird [...] vorausgesetzt, daß die zum Ausdruck gebrachte Proposition wahr ist.“ (Searle 1998b, S. 34)	Identisch

Abb. 34: Bedingungen für „Expressive“ und ihre mimetische Verkörperung

Hier fallen der illokutionäre Zweck und der Ausdruck der psychischen Einstellung zusammen, da der illokutionäre Zweck gerade im Ausdruck der psychischen Einstellung besteht. Für die *integrierende Verkörperung* gilt daher, dass, wenn der Expressiv gerade den psychischen Zustand ausdrückt, die daraus resultierende Aufrichtigkeitsbedingung ist, dass S diesen Zustand ausdrückt, die daraus resultierende Aufrichtigkeitsbedingung ist, dass S diesen Zustand hat. Schmachtenberg führt mit Bezugnahme auf Ohmann (1972a) zwei Subklassen auf, von denen die *Ascribers* eine propositionale Einstellung zu einer vergangenen und in der hörerseitigen Verantwortung liegenden Handlung zum Ausdruck bringen und die *Implicators* auf die Eigenverantwortlichkeit des Sprechers abzielen.

8.3.5 Deklarationen

Deklarationen fordern bereits in der einleitenden Bedingung und durch die Art der Zustandebringung eine umfassende *integrierende Verkörperung* der Figur als Ganzem. Hier wird deutlicher als an den vorhergehend untersuchten Klassen, wie umfangreich die darstellerische Arbeit auch in Bezug auf die für die *integrierende Verkörperung* notwendige Erarbeitung der Figurencharakterisierung sein muss, um die Grundlage für einen nichtdefektiven Vollzug solcher Sprechakte in der *integrierenden Verkörperung* im Rahmen der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt zu gewährleisten.

SAT	SAT Beschreibung	THEATER
Einleitende Bedingungen (Voraussetzung für den erfolgreichen Vollzug)	S muss berechtigt sein, A zu unter bestimmten Umständen zu vollziehen.	Figurencharakterisierung, <i>Wenn</i>
Wesentliche Bedingung bzw. illokutionärer Zweck	S bringt mit dem Vollzug des Sprechaktes den propositionalen Gehalt mit der Wirklichkeit zur Deckung	Wenn
Ausgedrückter psychischer Zustand / (Aufrichtigkeitsbedingung)	Es gibt keinen besonderen psychischen Zustand	Identisch
Ausrichtung	Doppelte Ausrichtung ³⁸⁹	Identisch
Bedingung des propositionalen Gehaltes	Der Vollzug des Aktes führt den im propositionalen Gehalt beschriebenen Zustand erst herbei	Identisch

Abb. 35: Bedingungen für „Deklarative“ und ihre mimetische Verkörperung

³⁸⁹ „In achieving success of fit the world is altered to fit the propositional content of the illocution.“ (Searle/Vanderveken 1985, S. 53)

Zu den Subklassen der Deklarationen zählt Schmachtenberg die *Ceremonials*, die sich durch ihre Institutionalität und eine starke Konventionsgebundenheit auszeichnen, die *Operatives*, die einen nicht institutionell orientierten und weniger konventionsgebundenen Tatbestand herstellen, und die *Institutional Operatives*, die institutionell eingebunden sind, trotzdem aber eine Aufrichtigkeitsbedingung implizieren.

8.3.6 *Rituals*

Auch propositionslose Sprechakte müssen vom Darsteller in ihren einleitenden, wesentlichen und notwendigen Bedingungen *integrierend verkörpert* werden.

SAT	SAT Beschreibung	THEATER
Einleitende Bedingung (Voraussetzung für den erfolgreichen Vollzug)	Keine einleitenden Bedingungen	Figurencharakterisierung, Moment to Moment
Wesentliche Bedingung bzw. illokutionärer Zweck	S bringt mit dem Vollzug des Sprechaktes den propositionalen Gehalt mit der Wirklichkeit zur Deckung	Wenn
Ausgedrückter psychischer Zustand (Aufrichtigkeitsbedingung)	Vergnügen ³⁹⁰ , keine Aufrichtigkeitsbedingungen	Psychologische Geste, <i>Wenn</i>
Ausrichtung	Keine Ausrichtung	identisch
Bedingung des propositionalen Gehaltes	Propositionsloser Akt	identisch

Abb. 36: Bedingungen für „Rituals“ und ihre mimetische Verkörperung

Die erörterte Problematik der *Rituals* wird in diesem Zusammenhang nicht weiter vertieft. Ausschlaggebend ist für das hier entwickelte Modell lediglich die Tatsache, dass es solche Akte gibt und die Frage nach den daraus resultierenden *Verkörperungsnotwendigkeiten* für den Darsteller.

8.4 Die 1. Stufe des Modells

In der Zusammenführung der sprechakttheoretischen Klassifikation, die der Darsteller für die Illokutionsrecherche benötigt und der schauspieltheoretischen *Verkörperungsmittel* ergibt sich das nachfolgende Modell zur *integrierenden Verkörperung* von Sprechakten. In der ersten Stufe dominieren schauspieltheoretische Fragestellungen zur Figur und deren genereller Intentionalität. Da eine vollständige schauspielmethodische Erarbeitung der Figur den Rahmen der Arbeit übersteigen würde, werden in der nachgelagerten Anwendung des Modells nur diejenigen Aspekte erarbeitet, die in direktem Bezug zu den untersuchten dramatischen Figurensprechakten stehen.

³⁹⁰ Vgl. Searle 1998b, S. 22.

8.4.1 Die Figurencharakterisierung

Die schauspielerseitige Figurencharakterisierung nach den neun Fragen - die für die darstellerische Erarbeitung dramatischer Figuren angenommen werden - ist unabhängig von der Stellung der Figur in der dramatischen Handlung. Haupt- und Nebenfiguren müssen gleichermaßen auf ihre Biographie und Intentionalität hin analysiert werden. Unterscheiden kann sich jedoch das Verhältnis zwischen den durch den dramatischen Text vermittelten Informationen und denen, die der Darsteller eigenständig zur Komplettierung der Figur entwickeln muss. Unterschieden wird zwischen Informationen zur Figur, die dem dramatischen Haupt- und Nebentext zu entnehmen sind, und solchen, die der Darsteller aufgrund der Wahrscheinlichkeit hinzufügen muss und die mit „teilimaginiert“ oder „komplett imaginiert“ in der tabellarischen Figurencharakterisierung gekennzeichnet werden.

Frage	Antwort
1. Wer bin ich?	Grundangaben über die Figur
2. Welcher Zeitpunkt ist es?	Jahrhundert, Jahr, Jahreszeit, Tag, Stunde und Minute müssen für den Handlungszeitpunkt der dramatischen Handlung und für die einzelnen Szenen herausgearbeitet werden
3. Wo bin ich?	Land, Stadt, Nachbarschaft, Haus, Zimmer und bestimmte Teile von Zimmern
4. Was umgibt mich?	Belebte and unbelebte Objekte
5. Was sind die gegebenen Umstände?	Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, inklusive wichtiger Begebenheiten dieser Zeiträume
6. Wie ist meine Beziehung?	Zu ganzen Begebenheiten, anderen Figuren, Objekten und Sachverhalten
7. Was will ich?	Generelle Ziele des Figur, sowie die zugehörigen hauptsächlichen und unmittelbaren Ziele.
8. Was ist in meinem Weg?	Welche Hindernisse halten mich davon ab, „meine“ Ziele zu erreichen
9. Was tue ich, um das zu bekommen, was ich will?	Die generellen sprachlichen und physischen Handlungen.

Abb. 37: Die Spezifizierung der "Neun Fragen"

8.4.2 Die Intentionsrekonstruktion

Aus der Figurencharakterisierung ergeben sich Anhaltspunkte für die Intentionen, die besonders durch Frage 7 und 8 beantwortet werden. Diese müssen in eine Intentionshierarchie eingebaut werden, wie sie im Rahmen der Diskussion von Swinden (1999) im vorhergehenden Kapitel entwickelt wurde. Dabei muss der Schauspieler herausarbeiten, wie diese Intentionen sich entwickeln und im Verlauf der Handlung verändern.

Klassifizierung	Handlungsbeschreibung
MOTIV	Der Grund für das Handeln der Figur
HINDERNIS 1	Der oder die Objekte und Sachverhalte, die die Figur davon abhalten, die Handlung ihrer Intention gemäß auszuführen
ACTION 1	Die Abschlusshandlung
ACTIVITY 1	Die Handlung, die ausgeführt wird, um zu ACTION 1 zu gelangen
ACTIVITY 1.1	Die Handlung, die ausgeführt wird, um zu ACTIVITY 1 zu gelangen
ACTIVITY 1.1.1	Die Handlung, die ausgeführt wird, um zu ACTIVITY 1.1 zu gelangen
ACTIVITY 1.1.1.1	Die Handlung, die ausgeführt wird, um zu ACTIVITY 1.1.1 zu gelangen
ACTIVITY 1.1.1.1.1	Die Handlung, die ausgeführt wird, um zu ACTIVITY 1.1.1.1 zu gelangen

Abb. 38: Das Grundmodell der Intentionsrekonstruktion

8.5 Die 2. Stufe des Modells

In der zweiten Stufe des Modells werden die Illokutionen festgelegt. Anhand der Sequenzierung der Dialoganteile kann der Darsteller die Illokutionen mit Hilfe der sprachlichen und physischen Reaktionen der anderen Figuren in der Recherche eingehender analysieren und daher eindeutig bestimmen. Dabei muss der Darsteller die auffindbaren Illokutionen grundsätzlich im Spannungsfeld zwischen Form und Inhalt der verschriftlichten Aussagen bestimmen.

„Erschließen wir nämlich aus Form und Inhalt ihrer Verlautbarungen das Wesen der dramatischen Sprache, so kann eine nachträgliche Kritik, die sich lediglich auf die Sprache bezieht, den erschlossenen Menschentypus aber anerkennt, überhaupt nicht möglich sein; denn als Wesensausdruck eines wiederum erst aus ihr erkannten und verstandenen Menschen muß die Sprache notwendigerweise zulänglich, untadelhaft sein. Die Möglichkeit kritischer Fragestellung ergibt sich erst dann, wenn dem erschlossenen Menschentypus ein anderer konfrontiert wird. Diesem anderen Menschentypus ist jedenfalls auch eine andere Art, sich zu äußern, eigen, und erst damit erfüllt sich die elementarste Voraussetzung aller Kritik: wir gewinnen einen Maßstab, der an das gegebene Material gelegt werden kann.“ (Zeißig 1990, S. 2)

Zeißig verweist hier eindeutig auf die obligatorische Interdependenz zwischen der Wahl der typidentischen Illokutionsformen und den daraus entstehenden rückschließbaren Charaktereigenschaften der Figur. Ferner kann die geäußerte Notwendigkeit der analytischen *Konfrontation* mit weiteren Figuren des Dramas als Hinweis darauf verstanden werden, die Figurenillokutionen im Dialog und in der Auseinandersetzung mit den weiteren Figuren noch genauer bestimmen zu können.

8.5.1 Äußerungsverlauf

Zur genaueren Illokutionsbestimmung dient daher auf der zweiten Ebene des Modells die Sequenzierung mit Hilfe derer der Darsteller nicht nur die Position der jeweiligen Illokution im Dialog, sondern auch weitere Hinweise auf einzelne Aspekte des illokutionären Punktes wie z.B. dessen Stärkegrad extrahieren kann. Die nachfolgende Matrix, entlehnt von Hauenherm (2002), vereinfacht dabei den Überblick über den Ablauf der Dialoge.³⁹¹

³⁹¹ Vgl. dazu auch Zeißig (1990), S. 6, der darauf verweist, dass die jeweilige Erscheinungsform eines Dialoges „sich dementsprechend nicht allein durch die bestimmte Art der Gefühls- und Erlebnismittelung, sondern auch durch die bestimmte Art des Verstehens und Antwortens“ (Zeißig 1990, S. 6) erschließen lässt.

Akt, Szene	SZENENBESCHREIBUNG			
	FIGUR 1		FIGUR 2	FIGUR 3
	ACTIVITY 1			
			REAKTION/HANDLUNG	
			HANDLUNG	Reaktion/Handlung
	ACTIVITY 1.1			
			REAKTION/HANDLUNG	Reaktion/Handlung

Abb. 39: Das Grundmodell der Äußerungsverlaufs

Die Ergebnisse der tabellarischen Aufbereitung werden im nachfolgenden Schritt in Bezug zur erarbeiteten Figurencharakterisierung gesetzt und vervollständigen so die Figur als Grundlage für die *integrierende Verkörperung* durch den Darsteller in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt.

Die im Rahmen der nachfolgenden Untersuchungen der dramatischen Texte erheben dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit im Sinne einer ausführlichen Beschreibung der Sequenz- und Dialogmuster in Bezug auf die Unterscheidung zwischen der isolierten illokutionären Rolle, die Sicht auf den jeweiligen Sequenzzusammenhang und eine weitere Analyse der Rolle im Textzusammenhang. Dies soll zugunsten der Übersichtlichkeit dieses Abschnitts des Modells hintangestellt werden. Vielmehr geht es in der vorliegenden Nutzung der Sequenzierung darum, einen ersten Einblick in die möglichen illokutionären Rollen zu erhalten, der unter Hinzunahme schauspielmethodisch relevanter Aspekte in der Illokutionsrecherche weiter vertieft wird. Schließlich dient die Sequenzierung in diesem Verwendungszusammenhang nur einer Annäherung an den dramatischen Text und ist weniger als abschließendes Resultat der Textanalyse wie etwa bei Schmachtenberg (1982) oder Hauenherm (2002), die sehr viel dezidierter auf die Dialogmuster eingehen, zu verstehen.

8.5.2 *Illokutionsrecherche*

Mit Hilfe der Ergebnisse der Figurencharakterisierung, der Intentionsbestimmung sowie der Sequenzierung hat der Darsteller nunmehr die Möglichkeit herauszuarbeiten, welche Illokutionen die genuin fiktive Figur verwendet. Gängige Praxis ist, dass die Ergebnisse der Illokutionsrecherche Korrekturen an der Figurencharakterisierung mit sich bringen können, da das interdependente Verhältnis zwischen beiden auf einer schrittweise differenzierter werdenden Klärung der Illokutionen in Abhängigkeit von der Figur beruht. Worster (1994) beschreibt das Verhältnis zwischen Sprechakt und Figur, das diese Recherche nutzt, in Bezug auf den von ihm analysierten Theatertext *Glen Gary Glen Roos* von David Mamet (1984).

„If, as is the case according to speech-act theory, what their words do or fail to do affect what characters are or fail to be, then Mamet’s salesmen are failures acting (or failing to act) under the delusion of success.[...] Most of their locutions fail in their illocutionary content; ultimately all of their talk is ‘just talk’ masquerading as ‘actual talk’.“ (Worster 1994, S. 387)

Im Rahmen der Illokutionsrecherche kommt der Darsteller auch zu einer vollständigen Beschreibung der Sprechhandlungsmuster und bestimmt die beiden relevanten Komponenten – Angabe des illokutionären Zwecks und Angabe der Handlungsbedingungen, unter denen der Akt vollzogen wird – mit Hilfe der bereits im dramatischen Text verschriftlichten dritten Komponente, der Angabe der Äußerungsform, die zur jeweiligen Realisierung dient. Diese grundlegenden Informationen müssen in Bezug gesetzt werden zu den einzelnen vom Darsteller *integrierend zu verkörpernden* Aspekten des Sprechaktes.

Charakter: NAME DER FIGUR
Beispiel: ÄUSSERUNGSFORM

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	
<i>Propositionaler Gehalt</i>	
<i>Sprechakt</i>	
<i>Einleitende Bedingungen</i>	
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	
<i>Psychischer Zustand</i>	
<i>integrierende Verkörperung</i>	
<i>Integrierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	
<i>Integrierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung</i>	
<i>Integrierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	
<i>Integrierende Verkörperung des psychischen Zustands</i>	

Abb. 40: Das Grundmodell der Illokutionsrecherche

8.5.3 Test auf Widersprüchlichkeit

Bezogen auf die Art der Zustandebringung muss die berufliche, gesellschaftliche und situative Position der Figur z.B. als Richter, Zeuge oder Priester im Rahmen der Biographisierung *integrierend verkörpert* werden. Gleichzeitig muss bei der *integrierenden Verkörperung* der Figur in der jeweiligen Äußerungssituation unterschieden werden zwischen der Figur in ihrer Position und Aussagen, die die Figur außerhalb dieser Position vollzieht. Daraus ergibt sich dementsprechend die Wahl des adäquaten Stärkegrades des illokutionären Punktes. Beachtet der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* nicht die *moment-to-moment*-Übung, treffen die vorbereitenden Bedingungen nicht zu. Das gilt im Besonderen in Bezug auf die Relevanzbedingung und die Vermeidung des beschriebenen Paradoxons zwischen Akt und vorbereitenden Bedingungen. Bei den

die propositionalen Gehalte betreffenden vorbereitenden Bedingungen hat der Darsteller darauf zu achten, um welche Art von propositionalem Gehalt es sich handelt. In diesem Kontext müssen drei unterschiedliche Formen von propositionalen Gehalten getrennt betrachtet werden. Erstens besteht die Möglichkeit, dass der propositionale Gehalt durch Objekte und Sachverhalte physisch im für den sich fiktivisierten Zuschauer sichtbaren Ausschnitt der nichtgenuin fiktiven Welt repräsentiert ist und somit die in Bezug auf ihn getroffenen Aussagen überprüft werden können: Objekte und Sachverhalte, die vorhanden sind und auf die referiert wird. In diesem Fall erfüllt der Vollzug des Aktes die Bedingungen und Regeln für den erfolgreichen, aufrichtigen Vollzug von Sprechakten. Zweitens wird in Theatertexten auf propositionale Gehalte referiert, die außerhalb des sichtbaren Ausschnittes existieren und für die Gutenbergs Feststellung der Unvollständigkeit der nichtgenuin fiktiven Welt zutreffen.

„Gerade weil fiktionale Texte niemals ontologisch vollständige Strukturen enthalten, fördern sie eine imaginäre Komplettierung durch Hypothesenbildung bei der Rezeption heraus [...]“ (Gutenberg 2000, S. 5)

Drittens können die Figuresprechakte Referenzen auf propositionale Gehalte implizieren, die nicht physisch vorhanden sind, von den Figuren aber gesehen bzw. imaginiert werden. Diese Form trifft zu bei Imaginationsinhalten, die die Figuren dort sehen, wo sich das sich fiktivisierte Publikum befindet: Objekte, die nicht sichtbar vorhanden sind, aber auf die als sichtbar vorhanden referiert wird. Sind solche Objekte oder Sachverhalte Teil des propositionalen Gehalts, erfüllt der auf diesen propositionalen Gehalt referierende Sprechakt die Bedingungen nicht, die mit der intentionalen Wahrnehmung von p verbunden sind. Es stellt sich nach dieser Zuordnung Folgendes heraus: Da bei p der Fall sein muss, dass auch das in p Repräsentierte zum Zeitpunkt der Äußerung des Sprechaktes, der auf p referiert, in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt real existieren muss, ist eine Unterscheidung bereits zu treffen, bevor die Theatertexte analysiert werden.

Referiert ein Sprecher auf ein p , auf das von den Figuren der genuin fiktiven Welt so referiert wird, dass es sich im Zuschauerraum befinden würde, dort aber nicht real existiert, wie z.B. die „Gudrun“ bei Dürrenmatts Besuch der alten Dame, muss von einem unaufrichtigen Sprechakt ausgegangen werden. Ist ein solcher Sachverhalt Teil des propositionalen Gehalts eines Assertivs, schlägt dieser Assertiv fehl. Es kann sich dann nur um eine imaginierte bzw. intendiert halluzinatorische Wahrnehmung oder einen vorgegebenen Sprechakt mit der Absicht zu täuschen handeln.

Ferner nimmt die Theorie der möglichen Welten an, dass nur dasjenige, was auch in der normalen Welt gilt und anzunehmen ist, auch in der möglichen, hier in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt gilt. Das betrifft z.B. den bereits analysierten Ausschnitt aus dem Theatertext *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*, bei dem Schauspieler aus dem Koffer fallen. Solche Fälle liegen allerdings immer am Kreuzungspunkt zwischen den Kommunikationskonventionen der realen nichtfiktiven und der genuin fiktiven Welt.

Den in der Aufrichtigkeitsbedingung für jeden Sprechakt festgelegten psychischen Zustand muss der Darsteller mit Hilfe der *integrierenden Verkörperung* erfüllen. Da die meisten psychischen Zustände auch zu äußerlich wahrnehmbarem Verhalten führen, das die sprachliche Äußerung begleitet, lässt sich anhand der Übereinstimmung oder Divergenz nachvollziehen, ob der Sprechakt aufrichtig vollzogen wird. Besteht p in einem psychischen Zustand, z.B. *Mir ist kalt* oder *Ich bin*

wütend, gilt, dass die psychischen Zustände, die vom Darsteller mit den schauspielerischen Mitteln *integrierend verkörpert* werden können, den Regeln und Bedingungen für den erfolgreichen, aufrichtigen Vollzug von Sprechakten genügen. Natürlich ist die Nachweisbarkeit von psychischen Zuständen, die ein Darsteller beim Vollzug eines Aktes hat, beschränkt. Ausschlaggebend ist aber nicht so sehr die empirische Nachweisbarkeit, sondern vielmehr die Tatsache, dass es dem Darsteller generell möglich ist. Nur wenn er von der *integrierenden Verkörperung* von psychischen Zuständen keinen Gebrauch macht, kann von einem Vorgeben des Vollziehens gesprochen werden. Auch wenn diese Nachweisbarkeit im Besonderen während der Aufführung nicht grundsätzlich gegeben ist, kann vor dem Hintergrund der in dieser Arbeit dargelegten Kriterien für unaufrichtiges Handeln davon gesprochen werden, der Darsteller täusche den Zuschauer absichtlich und im Bewusstsein seiner Täuschungsabsicht. In diesem Zusammenhang kann auch über den adäquaten Stärkegrad der Aufrichtigkeitsbedingung geurteilt werden.

Dementsprechend können folgende Kombinationen von Widersprüchen auftreten:

- den Bedingungen der Sprechakttheorie gemäß und der Figur gemäß
- den Bedingungen der Sprechakttheorie gemäß und der Figur nicht gemäß
- den Bedingungen der Sprechakttheorie nicht gemäß und der Figur gemäß³⁹²
- den Bedingungen der Sprechakttheorie nicht gemäß und der Figur nicht gemäß

Diese letzte Form ist anzunehmen, wenn z.B. der Darsteller aus der Rolle fällt, also wenn die *integrierende Verkörperung* misslingt oder gestört wird und daher die zur nichtgenuin fiktiven Welt gehörenden Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug von Sprechakten nicht erfüllt werden können, da aufgrund der Fehlleistung des Darstellers den Akt in der nichtfiktiven theaterweltlichen Realität vollzieht. Die Auswertung kann u.U. zu dem Ergebnis führen, dass bestimmte Sprechakte in Theatertexten nicht aufgefunden werden, weil

- ihre identifizierende Verkörperung per se schwierig ist
- die Erfüllung der Aufrichtigkeitsbedingung nicht möglich ist
- die Erfüllung der wesentlichen Bedingung nicht möglich ist

Die nachfolgende Untersuchung fokussiert in erster Linie auf die Art und Weise, wie ein Darsteller mit Hilfe der *integrierenden Verkörperung* einen erfolgreichen Vollzug von Sprechakten erreichen kann. Inwiefern die produzentenseitige Wahl von Sprechaktklassen und bestimmten propositionalen Gehalten vom Wissen um die in diesem Kapitel vorgestellten Widersprüche beeinflusst wird bzw. ob ein Verhältnis besteht zwischen bestimmten Sprechakten und der Wahl bestimmter propositionaler Gehalte, muss Teil einer nachfolgenden Forschungsarbeit mit empirischer Ausrichtung sein.

Die Stanislawskische Schauspieltheorie ist zwar in der Zeit des Naturalismus verwurzelt und in einem Interdependenzverhältnis zwischen ästhetisch-theoretischer Forderung und Generierung der dazu benötigten künstlerischen Produktionsmethoden eng mit der naturalistischen Zielsetzung

³⁹² Wenn dieses Analyseergebnis zutrifft, hat der Darsteller aller Wahrscheinlichkeit nach in der ersten Stufe der Rekonstruktion fehlerhafte Entscheidungen gefällt, auch deren Basis diese Widersprüchlichkeit zum Tragen kommt.

verwoben. Aber sie wird selbst von Stanislawski auch schon auf Stücke, die nicht der naturalistischen Epoche entstammen angewendet, um ihre übergreifende Funktionalität zu verdeutlichen. Die wissenschaftlichen Ergebnisse dieser Arbeit könnten in der nachfolgenden Forschung auf andere Schauspielertexte erweitert werden.³⁹³ Ferner sind die einleitenden Aussagen zu den gewählten Theatertexten immer in Bezug auf die im Modell relevanten Untersuchungsaspekte zu verstehen und insofern weder als umfassende Genre-, Epochen- noch als erschöpfende Autoreninformationen anzusehen. Eine solche Einbettung ist vielfach geleistet worden. Daher konzentrieren sich die Aussagen zu den selektierten Texten auf die für die Untersuchung relevanten Aspekte.

³⁹³ Nachfolgende Untersuchungen können darüber hinaus auch auf Drehbücher und Filmskripts ausgedehnt werden. Letzteres ist sogar sehr sinnvoll, da die Stanislawskische Theorie in ihrer amerikanischen Adaption sehr viel für Kino- und TV-Arbeit eingesetzt wurde.

9. Naturalistisches Theater und IV

Als stilistisch-historische Epoche ist der „Naturalismus“ nicht leicht einzugrenzen, da die Bezeichnung „naturalistisch“ sich als ästhetisches Merkmal auf die Werke vieler Epochen anwenden lässt.³⁹⁴ Dennoch gibt es in der poetischen und dramatischen Kunst eine Phase, die als die der Naturalisten, die sich selbst als „Jüngstdeutsche“, „Realisten“, „Moderne“ (Cowen 1981, S. 709) und nur äußerst selten als „Naturalisten“ (Cowen 1981, S. 709) bezeichnen, verstanden werden kann, die „als eine Bewegung kurz vor oder nach 1900 so gut wie vorbei“ (Cowen 1988, S. 5) ist. In den folgenden Ausführungen wird eine kurze Charakteristik der spezifischen Besonderheiten des Naturalismus skizziert, die die Wahl der Epoche und des untersuchten Textes *Vor Sonnenaufgang* von Gerhart Hauptmann aus dem Jahr 1889 für die vorliegende Arbeit nachvollziehbar machen.

In Deutschland setzt der Naturalismus als letztem europäischen Land und damit in einer am weitesten und radikalsten entwickelten Form ein. Auf der einen Seite der deutschen Entwicklung steht der Einfluss der französischen Naturalisten – allen voran Emile Zola (1840–1902) –, deren Werke zunächst die Erscheinung naturalistischer Prosatexte vorantreiben.³⁹⁵ Die theoretischen Werke Zolas jedoch beinhalteten Denkansätze, die Dichter und Dramatiker gleichermaßen übernehmen. Vor dem Hintergrund des auf soziologischen und medizinischen Ergebnissen jener Zeit basierenden Menschenbildes spricht Zola dem Menschsein die metaphysische Komponente gänzlich ab und ebnet damit die Sichtweise, in der „der Naturalismus den Menschen als Produkt seiner Umwelt auffasste, und sein Handeln und Wesen sich aus dieser Umwelt erklärte“ (Schumann 1982, S. 64). Die menschliche Maschine, gänzlich dem Determinismus unterworfen, ist das Resultat der neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse, die auch auf die künstlerische Arbeit übertragen werden. Diese Ansätze fassen Erkenntnisse der modernen Physiologie, vorangetrieben durch ihren Begründer Claude Bernard (1813–1878), wie auch Einwirkungen von Auguste Comte (1798–1857), Urheber der Soziologie, und Hippolyte Taine (1828–1893), Vertreter der Milieu-Theorie in der Literaturgeschichte, und nicht zuletzt Charles Darwin (1809–1882) zusammen. Der Mensch wird fast ausschließlich als Produkt seines Milieus und seiner Erbanlagen gesehen, denen er nur schwer entkommen kann. Großen Einfluss, besonders auf die Dramatiker jener Zeit, üben auf der anderen Seite die norwegischen Realisten Björnsterne Björnson (1832–1910) und kurz danach Henrik Ibsen (1828–1906) aus. Ibsens Werke wurden bereits 1876 am Meininger Hoftheater aufgeführt und hatten lange Zeit eine alles überragende Vorbildfunktion.³⁹⁶

³⁹⁴ Die in diesem Kapitel vorgenommene Charakterisierung des Naturalismus beschreibt eher eine wiederkehrende Merkmalskombination der Werke einer Zeit als ein idealtypisches Kunstverständnis, das für den Naturalismus schwer nachzuweisen ist.

„Man sammelt Texte, um darzustellen, was der Naturalismus war, geht jedoch bei der Wahl der Texte von einer vorgeprägten Auffassung des ‚Naturalistischen‘ aus.“ (Cowen 1981, S. 711)

³⁹⁵ Auch Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* (1888) ist von Zolas Romanen inspiriert. Der Erfolg der entstehenden Erzähltexte bleibt jedoch aus und gewinnt auch zu späterer Zeit nur durch Arno Holz (1863–1929) und Johannes Schaf (1862–1941) ein wenig mehr Bedeutung.

³⁹⁶ Am 17. Dezember 1831 wird das Herzogliche Hoftheater Meiningen mit Aubers *Fra Diavolo* eröffnet. 1866 übernimmt Georg II. die Regentschaft im Herzogtum und zugleich auch die Leitung des Theaters. Auf seine Initiative hin wird ein festes Schauspielensemble gebildet, die Oper hingegen abgeschafft. Georg II. strebt eine Erneuerung der darstellenden Kunst an. Sein Hauptanliegen ist, die philosophischen, dramaturgischen, dekorativen und schauspielerischen Elemente zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinen, wobei er großen Wert auf eine detailgetreue historische Ausstattung und eine wirklichkeitsnahe Spielweise legt. Das Resultat sind Aufsehen erregende Inszenierungen, mit

„Die Beliebtheit der ‚Stützen der Gesellschaft‘ [ein Werk Ibsens] beruht aber vor allem darauf, daß der Zuschauer – und hier ist die Tradition der Scribescen Gesellschaftsstücke zu bemerken – sein eigenes Milieu in der Handlung und im Dialog wiederfinden konnte.“ (Friese 1976, S. XIII)

Die Unterscheidung zwischen den französischen und den norwegischen Einflüssen ist die zwischen der Schilderung der untersten Schichten und ihrem Kampf ums Überleben und einem Sozialdrama, getragen von Bürgertum und Adel, deren Verlogenheit und kapitalistische Nutznießerei offen gelegt werden.³⁹⁷ Eine Isolierung der Faktoren, die in Deutschland zur Ausprägung des von Norwegen und Frankreich inspirierten Naturalismus führen, muss in der unmittelbar vorausgehenden Zeit beginnen. Die Kunst der wilhelminischen Zeit (1888–1918) verherrlicht eine Welt des erträumten Heldentums und des schönen Scheins. In diesem Zusammenhang wird der Naturalismus als „die erste Phase der modernen deutschen Literatur“ (Cowen 1981, S. 718), beschrieben, die in sich den Gedanken der Opposition gegen den Wilhelminismus trägt. Die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts und der damit einhergehende Aufstieg des Kapitalismus können als künstlerische Triebfedern und gleichzeitig als inhaltliche Gegenständlichkeiten dieser modernen Literatur verstanden werden. Der durch die einsetzende Technokratie jener Zeit entstehende vierte Stand, das Proletariat, bekommt nicht nur eine politische Stimme im entstehenden Sozialismus, sondern auch ein veräußerlichtes Identitätsgefühl durch die Dichtung, denn nur die Bühne bietet dem Schriftsteller die Möglichkeiten, sein Publikum mit seiner Botschaft direkt zu konfrontieren.

„Zugleich erklärt sich, weshalb der Naturalismus – ohnehin manchmal auch von den eigenen Vertretern als ‚Elendmalerei‘, ‚Hintertreppenpoesie‘ usw. verschrien – während seiner ganzen Blütezeit für die bürgerlichen und adligen Kreise gleichbedeutend war mit Sozialismus, Kommunismus und Atheismus.“ (Cowen 1981, S. 716)

Mit den Naturalisten kommt die sozialpolitische Inszenierung der akuten Probleme, deren Präsentation das bekannte Weltbild kritisch thematisiert und zumindest eine Enthüllung gesellschaftlicher Missstände anstrebt, ohne sich vor der Auseinandersetzung mit der aktiv betriebenen Zensur zu scheuen. Die Naturalisten drängen nach Wahrheit, mit deren Verschriftlichung sie eine unbeschönigte Wiedergabe der Natur in ihrer hässlichen Unannehmlichkeit, auch auf Kosten der Schönheit, anstreben und auch vor Tabubruch nicht Halt machen. Diese Wahrheit, die sie zu verdinglichen suchen, ist eine soziologische, naturwissenschaftliche, „die absolut und konsequent realistisch wiedergegeben werden muss“ (Cowen 1981, S. 709). Dieser Ansatz bleibt nicht ohne kritische Betrachtungen, die die Widerspiegelung der Wirklichkeit zur „Nachäffung“ (Dehmel 1981, S. 637) degradieren, die als aussagenlos bezeichnet wird, „wenn die abstrakten Vermutungen der Wissenschaft zu konkret persönlichen Schicksalsnetzen aufgebauscht werden müssen“ (Dehmel 1981,

denen die Meininger zwischen 1874 und 1890 durch ganz Europa reisen. So wird das Meininger Theater zur Wiege des Naturalismus und des kritischen Realismus auf der Bühne und in der Bühnenliteratur. Zu Georgs engsten Mitarbeitern gehören Künstler wie der Shakespeare-Übersetzer Friedrich von Bodenstedt, der Schauspieler und Regisseur Ludwig Chronegk sowie Ellen Franz, die spätere Freifrau von Heldburg und Ehefrau des Herzogs.

Vgl. dazu auch Osborne (1980).

³⁹⁷ Auch die zeitkritischen Werke der russischen Autoren, wie Tolstoi et al. sind als Einflussquellen zu vermerken. Den Einfluss russischer Autoren auf die Dramengestaltung formuliert Pfister besonders auf die Variabilität der Determinierung der Inszenierung der Dramentexte bezogen.

Vgl. dazu auch Pfister (2001), S. 91.

S. 637). Die dieser Ansicht unterliegende Befürchtung ist, dass die Vollendung einer solchen Technik der Lebendigkeit der Schilderungen abträglich wäre.

„Auf künstlerischem und literarischem Gebiet lärmt seit einer Reihe von Jahren das Schlagwort des Naturalismus. Kündigt es in der Tat ein neues Zeitalter der Kunst und Literatur an, wie die einen behaupten? Oder ist es nur ein prunkender Name für den unaufhaltsamen Verfall von Kunst und Literatur, wie die anderen sagen?“ (Mehring 1981, S. 640)

Die realistische und deshalb detaillierte Darstellung, die sowohl bei Prosatexten als auch bei den szenischen Vorgaben in den Nebentexten der Dramen in Form sehr detaillierter Kulissenbeschreibungen zu finden ist, wurde damals durchaus als ermüdend kritisiert. Das bezieht sich auch auf die Figuren, die „bis in Einzelheiten ihrer äußeren Erscheinung, Gestik und Mimik hinein“ (Cowen 1981, S. 719) beschrieben werden. Die Bühne ist der Prosa jedoch in diesem Aspekt weit überlegen, da sie mit der Möglichkeit der Simultanerfassung von detaillierten Szenerien einen Ausweg aus der „erzählerischen Sackgasse“ (Cowen 1981, S. 720) der linearen Detailschilderung, derer die Prosawerke sich bedienen müssen, bietet.³⁹⁸ Die Modernität und damit der Bruch mit vorhergehenden Theaterauffassungen betreffen den Stil der Darstellung, der weg vom damals üblichen Deklamieren und von der direkten Anrede der Zuschauer führt. Die verstärkte Nutzung der vierten Wand unterstützt dabei die Wandlung des bisherigen in einen neuen dramatischen und schauspielerischen Stil.

„Die Schauspieler, durch sie die Gestalten des Stücks und wiederum die Dramatiker treten mit mehr Anspruch auf Aufrichtigkeit und folglich Glaubwürdigkeit vor ihr Publikum. Alles wirkt überzeugend, weil das Publikum den Eindruck bekommt, die Gestalten sprechen wahrhaftig, ‚wie ihnen der Mund gewachsen ist‘.“ (Cowen 1988, S. 59)

Der Hauptakzent, die Darstellung des Alltagslebens, liegt neben der ausführlichen Schilderung der Szenerien und Menschen vor allem auf der sprachlichen Charakterisierung in den Dialogen. Alltagssprache und Dialekte verorten die Figuren in der rein quantitativen sprachlichen Wirklichkeit und entheben sie metaphysischer und qualitativer Implikationen. Diese Wirklichkeit wird mit einem naturalistischen Sprachstil, der milieutypische Dialekte und bruchstückhafte Dialoge enthält, dargestellt.

„Die dichterische Wahrheit, ebenso wie die ihr ‚vorbildliche‘ naturwissenschaftliche, ist daher nicht das Resultat eines schöpferischen Aktes, sondern das Ergebnis einer objektiven Beobachtung der Wirklichkeit, der die Kunst nach Auffassung des Naturalismus zu dienen hat.“ (Cowen 1981, S. 712)

Diese Darstellung, möglichst ohne Deutung seitens der Dichter, ist ein grundlegendes Prinzip, das die Werke der Epoche eint, obwohl Theoretiker wie Arno Holz davon sprechen, dass der künstlerische Rekurs auf der individuellen Deutung der realen Wirklichkeit beruht und nicht auf der Wirklichkeit selbst.³⁹⁹ Es geht also auch um eine individuelle Wahrheit, oder zumindest einen Anteil Individualität an der Darstellung der Wahrheit, und von dieser seiner Wahrheit muss der Künstler sein Publikum überzeugen. Diese Macht der Überzeugung, der die deutschen und norwegischen

³⁹⁸ Diese Form der Beschreibung ist auch als „Sekundenstil“ (vgl. Cowen 1981, S. 720) bekannt.

³⁹⁹ Vgl. dazu auch Holz (1964) Bd. 7, S. 474–487.

Naturalisten verbindet, ist gleichzeitig der Kern, der durch die Darstellung des Materials erreicht werden soll. Es gilt sehr dezidiert zu beachten, dass in der Agglomeration „aller zur Überzeugung nötigen Details“ (Cowen 1981, S. 724) und dem gleichzeitigen Verzicht auf Unnötiges die Distanz von der üblichen Auslegung des Publikums gering zu halten ist, um die Teilnahme am Geschehen der genuin fiktiven Bühnen-Urform vollständig zu ermöglichen. Die Mittel zur Umsetzung dieses Credo bestehen hauptsächlich aus der Konzentration der Szenerie, einer Anpassung des sprachlichen Niveaus an das Dargestellte und aus einer inhärenten Psychologisierung der Figuren. Letzteres bedeutet eine Unterwerfung der Einsichten und Einstellungen der Figurenansichten unter das Primat der Wahrscheinlichkeit.⁴⁰⁰ Diese radikalisierte Neuausrichtung, die sowohl die dramatischen Vorlagen als auch die darstellerische Umsetzung betrifft, führt zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit den Sprechakten der Figuren. Nicht nur die Art der sprachlichen Gestaltung mit Hilfe von Dialekten und weiteren soziographischen Merkmalen wird der Wirklichkeit angenähert. Auch die Art der Darstellung geht zunehmend in eine psychologisierende Rollenerarbeitung über, die auf größtmögliche Glaubhaftigkeit ausgerichtet ist. Gerade diese Glaubhaftigkeit wird durch die in der Zeit des Naturalismus entwickelte Schauspieltheorie Stanislawskis und verschiedener nicht systematisierter Vorläufer in Deutschland propagiert.⁴⁰¹

9.1 Naturalismus als inhärentes Paradigma des Modells

Der Gattungsbegriff im naturalistischen literarischen Schaffen ist geprägt von dem Streben nach Bruch mit den herkömmlichen Gattungen, besonders im Bereich der Dramentypen. Dementsprechend lässt sich die naturalistische Dramatik weniger nach ästhetischen Gesichtspunkten analysieren und klassifizieren. Maßstab ist vielmehr die darzustellende Wirklichkeit.

„Was Erzählung oder Dialog ist, was mittelbar oder unmittelbar wirkt, all das ist unwesentlich, solange ein bestimmter Stoff wirklichkeitsgetreu wiedergegeben wird.“ (Cowen 1981, S. 747)

Wirklichkeit als vollendete, unentrinnbare Illusion ist das Ideal aller literarischen Werke, die damit den Gattungsgrenzen enthoben sind, da der Stilbegriff deckungsgleich ist mit dem Ziel der Illusionserzeugung. Die Tonalität der Werke ist demzufolge nicht gebunden an Gattungsspezifika. Vielmehr erweist sich die Erstere als über den formalen Bestimmungen stehend und diese außer Kraft setzend. Dieser Absolutheitsanspruch der Illusion wird aus dem Identitätsstreben und dem Primat der Deckungsgleichheit mit der realweltlichen Vorlage abgeleitet. Daraus resultiert eine grobe Unterscheidbarkeit naturalistischer Theaterstücke in heitere und ernste Dramen, die selten sprachliche oder kompositorische Merkmale aufweisen, die sie einer genaueren Gattungsbezeichnung öffnen würden. Einzig die von den Naturalisten selbst gewählten Zusätze weisen auf eine genauere Fassbarkeit der Stücke hin und heben, wie im Fall des sozialen Dramas⁴⁰² durch den

⁴⁰⁰ Vgl. dazu auch Holz/Schlaf (1968), S. 624.

⁴⁰¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Schumann davon spricht, dass für die „avantgardistische Literaturrechtung“ (Schumann 1982, S. 63) eine adäquate Inszenierungsweise gefunden werden musste.

⁴⁰² Vgl. dazu Hauptmann [2002].

wirklichkeitsbezogenen Zusatz, die ästhetisch orientierte, traditionelle Gattungsbezeichnung auf. Nicht nur vor diesem Hintergrund wird eine stoffbezogene Unterscheidung von vielen Seiten bevorzugt, die nach „Verkündigungs-dramaturgie“⁴⁰³ (Cowen 1981, S. 749), sozial-politischen Aspekten oder sozialgeographischen Gegebenheiten – Großstadt vs. Land – unterscheidet. Das Verkündigungs-drama, wie es auch *Vor Sonnenaufgang* ist, vermittelt eine Botschaft, die im Stoff des Stückes selbst aufgeht. Es geht somit weniger um eine als wahr zu akzeptierende Botschaft als vielmehr um die Wahrheit des dargestellten Menschen, der diese kommuniziert, und die für ihn aus der Verkündigung resultierenden Konsequenzen. In *Vor Sonnenaufgang* trifft das auf die Figur *Loth* zu. Die bevorzugten Themengebiete, die in der Literatur des Naturalismus behandelt werden, ergeben ein relativ einheitliches Bild, dessen gesellschaftliche Grundlage die aus dem Darwinismus abgeleiteten Didaktikansätze bilden. Der Macht des Milieus und der daraus resultierenden deterministischen Lebensauffassung hat sich der moderne Mensch zu fügen. Vererbung, der Kernbegriff des Darwinismus, ist der thematische und soziale Nukleus der gesellschaftlichen Mikrostrukturen im Rahmen des Familienlebens.⁴⁰⁴ Darüber hinaus sind die Opposition der Jugend und die Enttäuschung über die Elterngeneration nur zwei thematische Schwerpunkte, die im Spannungsverhältnis mit den Darwinschen Aussagen die Stücke des Naturalismus einengen. Die Form der indirekten Vermittlung der *Verkündigung* (vgl. Cowen 1981, S. 479) führt u.a. dazu, dass sich der Darsteller nicht mehr an das Publikum wenden muss und so neue dramatische Formen umgesetzt werden. Als Paradigma für das im Rahmen dieser Arbeit vorgestellte Modell gelten die Dramen des Naturalismus daher nicht nur auf Seiten des darstellerischen Umgangs mit der genuin fiktiven Welt, sondern auch in Bezug auf die Konstruktion dieser genuin fiktiven Welt im Rahmen der Aufführung. Daher schließt sich an dieser Stelle ein kurzer Abriss über die Bühnentechniken des Naturalismus an, der verdeutlicht, wie sehr die Annäherung an die Wirklichkeit und die transparente Nachvollziehbarkeit bei der Referierung auf Objekte und Sachverhalte dieser genuin fiktiven Welt als zentrales Element naturalistischer Darstellung genutzt wird.

9.1.1 *Bühnentechniken des Naturalismus*

Die naturalistische Bühnenillusion hat das Ziel, den Zuschauer in einen „Zustand“ (Cowen 1981, S. 758) zu versetzen, in dem er das Bühnengeschehen miterlebt, „und zwar im Sinne eines restlosen Aufgehens in den Ereignissen“ (Cowen 1981, S. 758). Die angestrebte atmosphärische Dichte soll dabei dem sich fiktivisierten Zuschauer den zu jener Zeit noch nicht alltäglichen Sprung in die nichtgenuin fiktive Welt erleichtern. Darüber hinaus tragen einige weitere Faktoren in jener Zeit zum naturalistischen Theatererlebnis bei.

„Wie die malerische Illusion auf der perspektivischen Anordnung, so beruht die Illusion des Naturdramas auf der zwischen sprachlichem Vordergrund und seelischem Hintergrund sich erstreckenden Tiefendimension.“ (Zeißig 1990, S. 104f)

⁴⁰³ Vgl. dazu auch Cowen (1988), S. 44, der die Beschreibung als *Schicksalsdrama* vorzieht.

⁴⁰⁴ „Und alles was nicht soziologisch zu erfassen war, musste als Ergebnis der Vererbung angesehen werden. Ausschließlich die auf diesem Wege zu ermittelnden Wahrheiten wurden akzeptiert, denn es gab keine weiteren Wege zu Wahrheit.“ (Cowen 1988, S. 197)

Die Genauigkeit der Kostümierung und die überzeugende Wiedergabe des Milieus in Bühnenbau und Requisite sind Grundpfeiler naturalistischer Bühnentechniken, zu denen der Schauspieler in dieser Inszenierung von Wirklichkeit durch den Theaterapparat seine akkurate Wiedergabe der Sprache inklusive der sozialen und geographischen Aspekte des Lokalkolorits beisteuert. Szondis (1956) Kritik, die diesen naturalistischen Ansatz als klaren Beweis für die Subjektivität des Dichters als wissenschaftlicher Betrachter missbilligt, widerspricht Cowen, der dem Zuschauer in der vom Theaterapparat inszenierten Aufführung diese spezielle Rezeptionsfähigkeit während der Aufführung abspricht. Beide Ansichten konvergieren jedoch, wenn auf das naturalistische Postulat im Umgang mit der Wirklichkeit abgehoben wird. Holz' Anspruch an den Dramatiker, er möge seine Wahrnehmung der Wirklichkeit seinem Publikum überzeugend darbieten, unterstützt Szondis Kritik der individuellen Verarbeitung durch den Dichter. Die weiteren Forderungen an die damaligen Autoren lassen das noch deutlicher erscheinen. Um die Lücke zwischen Zuschauerraum und Bühne zu schließen, „verwendet der naturalistische Dramatiker alle stimmungserzeugenden Mittel“ (Cowen 1981, S. 759). Dazu gehört, dass der Autor das Publikum scheinbar ignoriert. Auch Hauptmann strebt diese permanente vierte Wand an. Diese Forderung impliziert indirekt die Absage an jegliche Form von Publikumsansprache, sei es in Apartés oder Monologen, sowie die Begrenzung der Situationswiedergabe durch das, was die Situation zulässt. Der Monolog ist für den Dramatiker nur mehr ein nützliches Hilfsmittel, um den Zuschauer über Sachverhalte und innere Gefühlslagen der Figuren zu informieren, und nimmt vermehrt die Form des lauten Denkens oder eines Selbstgesprächs an.

Die Verwendung von Dialekten⁴⁰⁵ und das zusammenhanglose Stammeln sowie das Nicht-zu-Ende-Sprechen dienen der Abbildung von Wirklichkeit und rücken ab vom ästhetisch bereinigten Gebrauch der Sprache als „Konzession an den Zuschauer“ (S. 760).⁴⁰⁶ Die darin verborgene Problematik wird allein daran apparent, dass der Zuschauer die Dialekte der genuin fiktiven Welt nicht oder nur teilweise versteht und dass die Widerspiegelung der Wirklichkeit und die bewusste Vermeidung von außergewöhnlichen – und daher dem Publikum vielleicht unbekannt – Dingen zu Langeweile führen können. Diese Methoden des Naturalismus zeigen erneut den Versuch, mit Hilfe der größtmöglichen Annäherung an die nichtfiktive Welt den Sprung in die nichtgenuin fiktive zu ermöglichen und dem Postulat der Wirklichkeitsnähe zu genügen. Bewusst in Kauf genommen werden dabei ästhetische Mängel zugunsten einer erhöhten Glaubhaftigkeit, wie sie z.B. mit der intensiven dialektalen Färbung vermittelt werden kann. Gerade in diesem Bereich hat der naturalistisch arbeitende Darsteller ein Vielfaches an Rollenerarbeitung, nicht nur im Bereich der Biographie, sondern auch in der Umsetzung eines solchen Dialekts, zu leisten.

⁴⁰⁵ „FRAU KRAUSE *schreit*. Ihr Madel!1...Richtig!...Doas Loster vu Froovulk!... Naus! Mir gahn nischt!... *Halb zu Miele, halb zu Loth*, A koan orbeita, a goot Oarme. Naus! Hier gibbt's nischt!“ (Hauptmann Vor Sonnenaufgang [2002] I. Akt)

⁴⁰⁶ Vgl. dazu auch Hiebel (1990), S. 130f, der davon spricht, dass der besondere mimetische Umgang mit der Sprache die Mangelhaftigkeit und Unvollständigkeit gesprochener Sprache einfängt.

9.1.2 *Naturalismus in der Dramatik Hauptmanns*

Gerhart Hauptmann (1862–1946) hat auf diesen Überlegungen basierend, z.T. sogar als Lehrer für die jungen Dichter und Dramatiker seiner Zeit, als Autor verschiedener Dramen und Erzählungen und nicht zuletzt im Vorstand der „Freien Bühne“, die 1889 gegründet wird, als Epigone des Naturalismus gewirkt. Entdeckt und gefördert von Otto Brahm, selbst Mitbegründer des Vereins „Freie Bühne“, verfasst Hauptmann ein literarisches Œuvre, dessen „beste ‚naturalistische‘ Werke den Dramen der meisten Zeitgenossen künstlerisch überlegen“ (Cowen 1981, S. 709) sind.⁴⁰⁷ Gerhart Hauptmann, der zu jener Zeit in Erkner nahe Berlin lebt, gilt als der erfolgreichste, wandlungsfähigste, aber auch umstrittenste Dramatiker seiner Zeit.⁴⁰⁸ Schon damals wird er als der Stellvertreter des naturalistischen Dramas angesehen, der mit dem Nobelpreis auch internationale Anerkennung findet.⁴⁰⁹

„Ohne ihn hätten Brahm und die Freie Bühne niemals den deutschen Dramatiker gefunden, den sie brauchten, um das Unternehmen durchzusetzen.“ (Cowen 1981, S. 734)

Aufgrund der politischen Ausrichtung seiner naturalistischen Dramen wird Hauptmann allerdings sowohl als anerkannter Repräsentant wie auch als bekämpftes Ärgernis angesehen.⁴¹⁰ Der Durchbruch gelingt ihm 1888 mit der Novelle *Bahnwärter Thiel*. Sein Interesse an Wahrheit ist schon zu jenem Zeitpunkt geweckt und ermöglicht die Einflussnahme auf den Naturalismus. Nach der Novelle *Bahnwärter Thiel* ist das soziale Drama *Vor Sonnenaufgang* ein wichtiger Meilenstein, der ihm in Berlin und in Deutschland zum Durchbruch verhilft. Auch die nachfolgenden Dramen, *Das Friedensfest* (1890) und *Einsame Menschen* (1891), beide als Familiendramen bezeichnet, verbleiben zunächst in der Thematik von Milieueinfluss und Vererbung. Sein erster Versuch einer Komödie *College Crampton* (1891) wird gefolgt von der Diebeskomödie *Der Biberpelz* (1893), die nach den ersten bejubelten Aufführungen an Enthusiasmus nachlässt, sowie *Schluck und Jau* (1900), die alle drei die Tradition der Komödie wieder beleben. *Die Weber* (1893) ist das herausragende Drama, das gleichzeitig den Höhepunkt seiner ersten Schaffensphase, die zutreffend als naturalistisch bezeichnet

⁴⁰⁷ Von dem von Brahm intendierten Inszenierungsstil wird u.a. auch als „antitheatralische Darstellungsweise“ (Schumann 1982, S. 64) gesprochen.

„Brahm wollte dabei das ‚Theatralische‘ überwinden und äußerste Natürlichkeit im Spiel herbeiführen, was einen Schauspielstil voraussetzte, der frei von jedem Pathos war.“ (Schumann 1982, S. 64)

Neben den erfolgreichen, die Zeit überdauernden Autoren gibt es zu jener Zeit eine Vielzahl unbekannter Dichter und Dramenautoren, die, in der Anthologie von Cowen (1981) zusammengefasst, ein umfangreiches Bild des Selbstverständnisses damaliger Dichter vermitteln.

„Die meisten naturalistischen Dramen hatten sich nämlich mit ‚Problemen‘ befasst, die ihre dramatische Wirkung inzwischen verloren.“ (Cowen 1981, S. 710)

⁴⁰⁸ Das Drama *Die Weber* erhält ein lange andauerndes Aufführungsverbot, weil es den zuständigen Behörden zu agitatorisch ist. Auch *Vor Sonnenaufgang* löst im Rahmen der Erstaufführung einen sozio-politischen Skandal aus.

⁴⁰⁹ Auch in dem Drama *Die Ratten*, das in einer Berliner Mietskaserne in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts spielt, geht es um die Abhängigkeit der Menschen von ihren sozialen Verhältnissen und biologischen Bestimmungen. Das Hauptmotiv der Ratten durchzieht dabei das ganze Stück und verweist sowohl auf die realen Lebensverhältnisse in diesem Mietshaus, aber auch auf die existentielle Lebensproblematik der Protagonisten: Deren Welt ist brüchig und vom Verfall bedroht.

⁴¹⁰ Die Vertreter des Kaiserreichs standen Hauptmann sehr kritisch gegenüber und auch Wilhelm II. übergeht Hauptmann bei Ehrungen gewissenhaft.

werden kann, bildete. Hauptmann ist allerdings nie wirklich Naturalist gewesen. Vielmehr versucht er sich auch in anderen Stilrichtungen. Cowen folgert daraus, dass Hauptmann nicht als idealtypischer Naturalist beschrieben werden kann, da besonders die späteren Werke Einflüsse der Antike zeigen. Auch in *Die Weber*, dem Drama des Naturalismus schlechthin, lassen sich für manche Analysten Anzeichen für die „Vorwegnahme des [...] dem Naturalismus entgegengesetzten Expressionismus“ (Cowen 1981, S. 735) erkennen. Auf der einen Seite werden im Weiteren neuromantische Einflüsse ausgemacht, wie sie in *Die versunkene Glocke* (1896) bestimmbar sind, das nach einem erfolgreichen Start zu den meistgespielten Stücken des Dramatikers gehört. Ferner wendet sich Hauptmann neben dem Märchen mit *Der arme Heinrich* (1902), *Kaiser Karls Geisel* (1908) und *Griselda* (1909) auch der Legende sowie mit *Der Bogen des Odysseus* (1913) Stoffen der griechischen Mythologie zu.⁴¹¹ Auf der anderen Seite bleibt er den naturalistischen Darstellungsprinzipien länger treu als viele andere, da naturalistische und nichtnaturalistische Darstellungen sich für ihn nicht ausschließen. So lässt sich eine zweite Haupttendenz ausmachen, die verdeutlicht, wie sehr Hauptmann die Verknüpfung dieser beiden Positionen durch Gegenüberstellung und wechselseitige Ergänzung anstrebt. Beispiele dieses dramatischen Ansatzes sind *Hanneles Himmelfahrt* (1893) und *Und Pippa tanzt* (1905). Drittens bestehen seine anfänglichen Bestrebungen lange über das mit 1900 bestimmte Ende der naturalistischen Phase in der deutschen Literaturgeschichte hinaus.

„Während Hauptmann immer noch hauptsächlich vom Naturalistischen her verstanden und dargestellt wird, kann man hier nicht über zweierlei hinweg: 1. Er schreibt ‚naturalistische‘ Dramen noch lange, nachdem es keinen Naturalismus mehr gab [...].“ (Cowen 1988, S. 196)

Zu diesem Teil seiner Werke gehören die historischen Revolutionsdramen *Florian Geyer* (1896), *Fuhrmann Henschel* (1898) sowie die Künstler-Dramen *Michael Kramer* (1900) und *Gabriel Schillings Flucht* (1912). Auch die Biberpelz-Fortsetzung *Der rote Hahn* (1901), *Rose Bernd* (1903) und *Die Ratten* (1911) sowie *Dorothea Angermann* (1926), *Vor Sonnenuntergang* (1932) sowie die posthum veröffentlichten Dramen *Herbert Engelmann* (1962) und *Christine Lawrenz* (1990) sind diesem Komplex zuzuordnen. Hauptmanns Spätwerk, in erster Linie die Arbeiten nach dem Ersten Weltkrieg, umfasst Theaterstücke, die z.T. durch die Einbeziehung mythischer Bilder wie *Winterballade* (1917), *Weißer Heiland* (1920) und *Indipohdi* (1922) hervorstechen. Auch symbolische Bilder- und Gestaltungssprache fand Eingang in die Arbeiten jener Zeit wie *Die goldene Harfe* (1932), *Ulrich von Lichtenstein* (1939), *Die Tochter der Kathedrale* (1939). Abgerundet wurde das dramatische Schaffen mit historischen Stoffen wie *Hamlet in Wittenberg* (1935), das die Anlehnung an Shakespeare nicht nur im Titel trägt, oder *Magnus Garbe* (1915). Als herausragend wird die von der Antike bestimmte Trilogie *Iphigenie in Aulis* (1943), *Agamemnons Tod* (1947), *Elektra* (1947) sowie *Iphigenie in Delphi* (1941) bezeichnet. Das dramatische Werk macht mit insgesamt 52 Titeln den Großteil seines gesamten literarischen Schaffens aus.⁴¹²

⁴¹¹ Vgl. dazu auch Hauptmann [1974].

⁴¹² Auch Hauptmanns episches Werk ist umfangreich und bedeutend, steht aber im Rahmen dieser Arbeit nicht im Fokus. Vgl. dazu auch Schumann (1982), die davon spricht, dass nach einhelliger Kritikermeinung „die Wirklichkeitskunst in Gerhart Hauptmanns Werk „Die Weber“ ihren Höhepunkt erreicht hat“ (Schumann 1982, S. 38).

9.1.3 Gerhart Hauptmann: *Vor Sonnenaufgang*

Konventionell in fünf Akte gegliedert, allerdings ohne Unterteilung in Szenen, spielt das Stück in der schlesischen Ortschaft Witzdorf⁴¹³ auf dem Gut des *Bauern Krause*, der durch Kohlevorkommen auf seinen Feldern Reichtum erlangt hat. Das Milieu wird bestimmt von Luxus, Völlerei, Alkoholismus und sexueller Ausschweifung. Die Psychologisierung, die Abkehr von der Publikumsanrede und das Streben nach Authentizität in der Darstellung der Figuren prädestiniert dieses Werk, als Paradigma der in dieser Arbeit vertretenen These zu dienen. Auf das Gut des Bauern Krause kommt *Alfred Loth*. Er ist Redakteur einer Arbeiterzeitung und kommt in das schlesische Kohlrevier, um eine sozialkritische Studie über das Leben und die Arbeit der Bergleute zu verfassen. Bei einer Unterhaltung in einem Wirtshaus erfährt er um die Anwesenheit seines Jugendfreundes *Hoffmann*, der eine Tochter aus dem Hause Krause geheiratet hat, auf dem Bauerngut. Als Gast in dessen Haus lernt er *Helene* kennen. *Hoffmann*, Kapitalist, erfährt von *Loth*, Sozialist, das Ansinnen seiner Studie und versucht ihn daraufhin davon abzuhalten.

Loths Eintreffen in Witzdorf löst eine Vielzahl von Aktionsketten aus, in denen sich die neureichen Bauern selbst entlarven, wobei er gleichzeitig durch seine Beziehung zu *Helene* in das Geschehen eingebunden wird. *Helene* ist ermutigt von *Loths* menschlichen Ansichten. Es beginnt eine vorsichtige Liebesbeziehung zwischen beiden. *Helene* verrät jedoch nicht das Problem des Alkoholismus, der in der Familie herrscht. Auch *Hoffmann* beschönigt diese Thematik. Erst der Arzt *Dr. Schimmelpfennig* klärt *Loth* auf, der daraufhin den Verstoß gegen seine Prinzipien als Anlass für seine Abreise nimmt. *Helene* begeht nach dem Lesen von *Loths* Abschiedsbrief den Selbstmord, mit dem sie schon zuvor im Falle des Verlassen-Werdens drohte. Das Kind, das *Hoffmanns* Frau erwartet, wird tot geboren. Es war der zweite Versuch nach dem frühen Tod des ersten Nachkommens.

Die genuin fiktive Welt der Figuren ist eine hermetisch abgeriegelte, von vergangenen Ereignissen determinierte, in der sich eine Schicksalstragödie ereignet. Gegenüber stehen sich das selbstverantwortliche Handeln *Loths*, der sich von seiner Vergangenheit – Gefängnis, Verlobter – befreit hat und die tragische Entwicklung, die außerhalb des Lebens von *Helene* – Alkoholismus des Vaters – angesiedelt ist. Hinzu kommt eine „das Leben in den Städten und auf dem Lande radikal ändernde[...] Welle kapitalistischer Spekulation“ (Cowen 1988, S. 197). Die Erlebnisstruktur der Figuren folgt der zu jener Zeit vorherrschenden Meinung, der Mensch könne niemals etwas anderes entdecken als sich selbst. So stellen auch die Figuren Personen dar, die nicht über ihre eigene Situation nachgrübeln können. Diese Tatsache birgt den dramatischen Kern, in dem der Mensch der naturalistischen Dichtung nur das über sich weiß, was man ihn hat wissen lassen.

Vor Sonnenaufgang wird am 20. Oktober 1889 gegen 12 Uhr mittags, also kurz nach der ersten Aufführung der *Gespenster* von Ibsen am 29.09.1889, uraufgeführt und lehnt sich in seiner gesellschaftskritischen Ausrichtung an die Vorbilder aus dem Norden an. Stilistische Anleihen an Ibsen und Tolstoi (vgl. Cowen 1988, S. 200) werden sichtbar. Die Uraufführung löste einen der größten Skandale in der Theatergeschichte aus. Die freimütige Darstellung – genauer: die textliche Vorlage und nicht die Darstellung des Schauspielers war es, die den Skandal auslöste – von Sexualität und Alkoholismus schockierten das bürgerliche Publikum.

⁴¹³ Ein fiktiver Zwilling eines realen Dorfes ins Schlesien.

9.2 Anwendung des Modells auf den Text

Gemäß der dem Naturalismus eigenen Genauigkeit bietet bereits der dramatische Text umfangreiche Informationen zur Figurenbiographie, die beispielhaft an der Figur *Loth* vorgenommen wird. Besonderes Augenmerk hat der Darsteller in diesem Zusammenhang auf die *integrierende Verkörperung* der sozio-historischen Aspekte des geographischen fiktiven Zwillings Witzdorf wie auch der spezifischen Biographie *Loths* zu richten. Darüber hinaus spielen die Figurenbeziehungen untereinander für die Entwicklung der Handlung eine zentrale Rolle.

9.2.1 1. Stufe des Modells

Auf der ersten Stufe des Modells muss der Darsteller daher die Figurenerlebnisse der Vergangenheit dezidiert erarbeiten, da diese wiederkehrende Aspekte der propositionalen Gehalte implizieren. Dementsprechend umfangreich muss die Figurencharakterisierung ausfallen, die im Weiteren noch durch ergänzende Lektüre der geschichtlichen Epoche vertieft werden muss.

9.2.1.1 Figurencharakterisierung

Der dramatische Text liefert dem Darsteller die interne Personencharakterisierung auf zweierlei Weise. Auf der einen Seite steht die direkte Aussage, die durch Aussprüche anderer Personen vorgenommen wird, während auf der anderen die indirekte Aussage steht, die durch die Handlungen des Menschen deutlich wird. Die naturalistische Technik, so Kerr (1981),⁴¹⁴ nimmt die Form der direkten Charakterisierung kaum wahr. Grundlage dieser Entscheidung ist das Streben nach Wahrheit. Die Begründung dieser Maxime beruht auf der Tatsache, dass im „gewöhnlichen Leben [...] nicht lauter feinsinnige Psychologen“ (Kerr 1981, S. 631) herumlaufen, die eine solche Analyse erarbeiten können. Mit dem Wegfall der direkten Charakterisierung tritt auch die Selbstcharakteristik zurück. Zwar ist es möglich, Aussagen über sich selbst zu treffen, nur „daß wir im Leben nicht so kindlich sind, eine solche Charakteristik gelten zu lassen“ (Kerr 1982, S. 631).⁴¹⁵

Neben den im Text befindlichen Hinweisen auf die Charaktereigenschaften der Personen vermittelt das Drama zu gewissen Teilen auch die Vorgeschichte der handelnden Figuren, um deren Motivik transparenter und über die gezeigten Handlungsabschnitte nachvollziehbarer zu machen. In naturalistischen Dramen werden die Informationen zur Vorgeschichte der Figuren auf einen möglichst

⁴¹⁴ Alfred Kerr ist Zeitgenosse und Freund Hauptmanns. Die verwendeten Zitate entstammen einem Nachdruck in Cowen (1981).

⁴¹⁵ Die Verwendung als dramaturgisches Mittel, das in der Divergenz zwischen der Selbstcharakterisierung und der indirekten Form den wahren Charakter einer Figur umso deutlicher enthüllt, lässt Kerr dabei unter Umständen gelten.

weiten Raum verteilt, um diese „im Verlaufe der Handlung allmählich durchsickern zu lassen“ (Kerr 1981, S. 632), anstatt sie in einem Schwung zu erzählen. Sie wird weder Figuren erzählt, die sie schon kennen (vgl. Harweg 2001), noch solchen, die kein Interesse daran haben könnten, sie zu erfahren.

„Er [der Autor] lässt seine Figuren einfach sprechen, was sie im Verlauf der dramatischen Handlung zu sprechen haben, und hierbei erfährt man – unter der Hand aus einem Nebensätzchen – den einen oder anderen Bestandteil der Vorgeschichte.“ (Kerr 1981, S. 632)

Neben der Wahl rekurrenter Illokutionstypen zur Charakterisierung spielt Sprache auch als Mittel zur Erzielung realistischer Wirkungen, z.B. durch dialektale Färbung, eine zentrale Rolle. Ferner führt Kerr eine „höhere Stufe [...] des Sterbens und der Verlegenheit“ (Kerr 1981, S. 633) an, die mit Hilfe der identifizierenden Verkörperung der Sprechakte in der nichtgenuinen Welt vermittelt werden kann. Die verschriftlichte Buchform bedient sich dabei u.a. der Interpunktion, wie Gedankenstrichen, Punkte oder unvollendeter Sätze. Diese Situationscharakteristik richtet sich im naturalistischen Drama zusätzlich auch sehr nach dem sozialen Stand und der geographischen Herkunft der Figuren.

„Da nun das Drama Menschen vorführt, die ihrem Beruf nach nicht immer Oberlehrer sind, so sprechen sie auch nicht wie diese in vorsichtig geordneten Mustersätzen, sondern mit allen den kleinen syntaktischen und logischen Nachlässigkeiten, welche die Sprache des Lebens zeigt.“ (Kerr 1981, S. 634)

Das bedingt auch die starke Einschränkung ästhetischer Erscheinungen, wie der pathetischen und der geistreichen Rede. Leidenschaft soll – ebenfalls wirklichkeitsgetreu – ruckweise, verhalten, ausbrechend und nicht als „glatt dahinströmendes edel-schönes Pathos“ (Kerr 1981, S.634) versprachlicht werden und immer im Rahmen der Figurencharakterisierung in seiner Art und Weise begründbar sein.⁴¹⁶ Aus diesen Präliminarien ergibt sich ein stringenter Leitfaden für die Rollenvorbereitung eines naturalistischen Dramentextes, anhand dessen sich der Darsteller die Biographie, die Motiv- und Intentionenlage, die daraus ableitbaren sprachlichen und physischen Handlungen sowie die daraus resultierenden zwischenmenschlichen Beziehungen zu anderen Figuren erarbeiten kann. Im Folgenden sind die für die *integrierende Verkörperung* der Figur *Loth* aus *Vor Sonnenaufgang* relevanten Aspekte zusammengetragen. Unterschieden wird zwischen den Informationen, die direkt durch den Text zugänglich gemacht werden, und denjenigen, die der Darsteller sich selbst erarbeitet und teilimaginiert. Aufgrund der späteren identifizierenden Verkörperung wird in der Regel bereits die Figurencharakterisierung mit Aussagen in der ersten Person Singular gefüllt, um von Beginn an eine identifizierende Nähe zu schaffen.

Frage	Antwort
1. Wer bin ich?	<p>Name: Dr. Alfred Loth Eltern: Keine Textinformationen zu Mutter, daher komplett imaginiert. Mein Vater war „Siedemeister“ (S. 55) in einer Seifenfabrik. Keine weiteren Textinformationen zum Vater, daher teilimaginiert. Großeltern: Keine Textinformationen, daher komplett imaginiert Geschwister: keine Geburtsstag: Keine Textinformationen, daher komplett imaginiert Alter: teilimaginiert - über 24 Jahre (vgl. S. 12) Geburtsort: Keine Textinformationen, daher komplett imaginiert</p>

⁴¹⁶ Diese Vorgehensweise nimmt Kerr auch für die geistreiche Rede an.

	<p>Familienstand: ledig, einmal verlobt Sprache: Hochdeutsch Beruf: promovierter Volkswirtschaftler, Zur genauen Ausbildung keine weiteren Textinformationen, daher Teilimagination von Kindergarten, Gymnasialschul- und Universitätsausbildung in Breslau S.22). Beruflich bedingter Vielleser (vgl. S. 35). Die genannten Autoren sind fiktive Zwillinge der realweltlichen Gustav von Bunge (1844–1920), der den wissenschaftlichen Kampf gegen den Alkoholismus begründet hat Lebensraum: Das Leben in der Stadt wird angesprochen, jedoch nicht weiter konkretisiert. Die Kindheit habe ich in einer Stadt verbracht in einem Wohnraum – komplett imaginert: Wohnung oder Haus –, dessen Fenster in den Hinterhof gingen und mir den Blick auf die Seifenfabrik freigaben, in der mein Vater arbeitete. Aussehen: mittelgroß, breitschultrig, untersetzt, blonde Haare, blaue Augen, blonder schmaler Oberlippenbart, knochiges Gesicht Kleidung: Sommerpaletot, Umhängetäschchen, Stock, Hut (vgl. S. 8) Verhalten: Ich mache bestimmte Bewegungen, bin aber ein wenig ungelenk. Ich trinke aus Überzeugung keinen Alkohol und rauche nicht. Aus den Ansichten im Gespräch mit Hoffmann und später Schimmelpfenning lässt sich meine starke Prinzipientreue und Aufrichtigkeit in der Verfolgung meiner Ideale extrahieren. Religion: komplett imaginert</p>
2. Welcher Zeitpunkt ist es?	<p>Jahrhundert: 19. Jahrhundert Jahr: (wahrscheinlich) 1889 Jahreszeit: Herbst (September), es ist ungewöhnlich heiß für die Jahreszeit (vgl. S. 26). Tag: komplett imaginert Stunde: kurz nach zwei Uhr nachts Minute: komplett imaginert</p>
3. Wo bin ich?	<p>Land: teilimaginiert: Deutschland als fiktiver Zwilling Stadt: teilimaginiert: Witzdorf in Schlesien als fiktiver Zwilling (S. 22f) Nachbarschaft: Ein Wirtshaus, in dem ich auch schon war und einen alten besoffenen Mann gesehen habe. Der Gutshof ist umgeben von Kleefeldern und Wiesenflächen. Ein Bach, der in der Nähe fließt, ist gesäumt von Erlen und Weiden. Berge in der Ferne. Das Vogelgezwitscher von Lerchen (S. 46) ist zu hören. Ferner sind Obstgärten, z.T. mit Apfelbäumen, zu sehen (vgl. S. 52). Haus: Gutshof von Bauer Krause Zimmer: Esszimmer der Familie Krause. Teilimaginiert. Einrichtung kann der Bühnenskizze folgen.</p>
4. Was umgibt mich?	<p>In der Szene: Esszimmer der Familie Krause. Teilimaginiert.</p>
5. Was sind die gegebenen Umstände?	<p>Vergangenheit: In meiner Kindheit habe ich schlimme Erlebnisse mitangesehen von Menschen, die bis zu ihrem Tod in der Seifenfabrik geschuftet haben und ausgebeutet wurden. Ich habe mit 21 Jahren die „Leipziger Geschichte“ (S. 11) – als Opfer der Sozialistenverfolgung unter Bismarck – erlebt, infolge derer ich zwei Jahre im Gefängnis – komplett imaginert: konkreter Zeitpunkt und Ort – verbracht habe, nachdem ich aus der Universität ausgeschlossen wurde. Ich empfinde mich als schuldlos verurteilt, weil das Urteil lautete, ich hätte den Verein Vancouver-Isalnd (S. 14) zur politischen Agitation ins Leben gerufen. In jener Zeit im Gefängnis habe ich mein erstes „volkswirtschaftliches Buch“ (S. 12) geschrieben – Details zu Inhalt, Länge und Form komplett imaginert. Während meiner Zeit im Gefängnis hat mich meine Verlobte, Anna Faber, per Abschiedsbrief verlassen (vgl. S. 72). Ich bin dann in die USA ausgewandert, um einen Musterstaat zu gründen (vgl. S. 13). Habe aber kein Geld gehabt. Zu jener Zeit habe ich auch als Redakteur der Arbeiterklasse bei einem, wie Hoffmann es beschreibt, „obskuren Käseblättchen“ (S. 15) gearbeitet und als Vertreter der Arbeiterklasse für den Reichstag kandidiert. Gegenwart: Ich bin nach Witzdorf gekommen, um dort soziographische Untersuchungen zur Lage der Bergarbeiter anzustellen (vgl. S. 24). Die Bergarbeiter interessieren mich um ihrer selbst willen als Studienobjekt (vgl. S. 25). Ich erfuhr in einem Lokal – komplett imaginert – in Jauer – teilimaginiert da fiktiver Zwilling –, dass Hoffmann auf dem Bauernhof lebt, und bin daher vorbeigekommen, um ihn zu besuchen. Zukunft: Ich möchte die Situation der Arbeiter erkunden und mit meinen Ergebnissen verbessern helfen. Ich hätte gerne eine Frau und habe ganz genaue Vorstellungen, wie sie und das Zusammenleben mit ihr sein sollen (vgl. S. 73f).</p>
6. Wie ist meine Beziehung?	<p>Bücher: Ich lese non-fiction, weil ich fiktionale Literatur für nicht dienlich halte (vgl. S. 51). Alkohol: Ich bringe Alkoholismus und Vererbungslehre zusammen und glaube, dass Alkoholismus vererbbar ist und dass er das Erbgut schädigt (vgl. S. 35). Politik: Ich bin überzeugter Sozialist und kämpfte „für das Wohl aller“ (S. 53). Wir waren früher Freunde in einer größeren Gruppe. Arbeit: Meine Arbeit ist eine Lebensarbeit, eine Lebensaufgabe für mich. Familie: Ich bin Anhänger der Frauenemanzipation, möchte eine bestimmte Form der Ehe führen (vgl. S. 74ff). Hoffman: Hoffmann, den ich zehn Jahre nicht gesehen habe, ist mein ältester Gymnasialfreund. Helene Krause: Nach dem ersten Kennenlernen entsteht Sympathie aufgrund ihrer Offenheit für meine Gedanken (vgl. S. 22–25) und (vgl. S. 50–58). Diese Sympathie zeigt sich offen in der dritten Begegnung (S. 90–99), die in gemeinsamer Lebensplanung (S. 93) und Liebesschwüren (vgl. S. 95) gipfelt.</p>
7. Was will ich?	<p>Generelle Ziele der Figur: Eine Studie über die Arbeits- und Lebensbedingungen der Bergarbeiter in Witzdorf erstellen.</p>
8. Was ist in meinem Weg	<p>Ich habe keine Unterkunft und kein Geld.</p>
9. Was tue ich um das zu bekommen, was ich will?	<p>Ich suche nach einer Unterkunft und erfahre vom Hof des Bauern Krause, auf dem mein alter Schulkamerad Hoffman lebt. In der Folge frage ich meinen alten Freund nach Unterkunft und Geld. Beides bekomme ich gewährt. Bevor ich jedoch zu meinen Studien</p>

aufbrechen kann, kommt es zum Eklat zwischen mir und Hoffmann, der mich dazu bringt, mir eine andere Unterkunft zu suchen.

Für den ausgewählten Analyseabschnitt im fünften Akt, S. 110–111, ist im Besonderen die Beziehung zwischen *Loth* und *Helene* von Belang. Ferner muss für diesen späten Zeitpunkt im dargestellten Ausschnitt der genuin fiktiven Welt der Darsteller eine spezifische Intensionsrekonstruktion vornehmen, die, wie in der skizzierten Figurencharakterisierung angedeutet, von den eigentlichen Handlungsintentionen der Figur unabhängig und durch die vorhergehenden Geschehnisse ausgelöst ist.

9.2.1.2 Intensionsrekonstruktion

Die Tatsache, dass die Anfänge und Enden der Figurenhandlungen aufgrund des Bestrebens zur Wirklichkeitsnähe mitunter schwer auszumachen sind (vgl. Cowen 1981, S. 758), erschwert die Rekonstruktion in hohem Maße. Das gilt im Besonderen für das für naturalistische Texte jener Zeit typische *Stammeln* und *Nicht-zu-Ende-sprechen*, da in solchen Fällen die Sätze, und mit ihnen die Illokutionen, zunächst aufgrund eines Wahrscheinlichkeitsprinzips rekonstruiert werden müssen, um dann die darunter liegenden propositionalen Einstellungen und Intentionen nachzuvollziehen.⁴¹⁷ *Loth*, als studierter Mensch mit klaren Vorstellungen, weist diese Sprachstilistik weniger auf. Seine Aussagen und seine in diesen Aussagen formulierten Handlungsintentionen sind daher klar formulierbar. Als übergeordnete ACTION der Figur *Loth*, die seine Anwesenheit in den sichtbaren Ausschnitten der genuin fiktiven Welt erklärt, kann formuliert werden:

Ich will eine Studie über die Arbeitsbedingungen der Bergleute in Witzleben und deren Auswirkungen auf ihre Lebensumstände durchführen.

⁴¹⁷ Wie kompliziert Intensionsrekonstruktion werden kann, wenn die Sequenzierungsmuster oder noch genereller die individuelle sprachliche Art der Figur intransparent sind, zeigt Swindens Beispielanalyse des bekannten Hamlet-Monologs „To be or not to be“ (vgl. Shakespeare [1984], III. Akt), 1. Szene, 56–89). Es bietet sich in solchen Fällen an, sowohl eine grammatikalische Analyse der Satzform (vgl. Swinden 1999, S. 107) als auch eine die Eigenheiten der jeweiligen Sprache implizierende Untersuchung vorzunehmen, um auch „one or two other peculiarities of the English language“ (Swinden 1999, S. 107) gerecht zu werden.

„One of these is that the word ‘to’ also has the function of a preposition – two of the primary uses of which involve notions of having an aim or having an intention. [...] The second is that ‘to’ before infinitive sometimes does have a semantic function, which is related to Webster 3 above, i.e. in a sentence such as “I took the knife to carve the joint”, “to really means ‘in order to’.” (Swinden 1999, S. 107)

Das hätte den Effekt, dass *to be* als Teil einer zielgerichteten Äußerung anzusehen wäre. Für Swinden ist allerdings *to be* ein transparentes, inaktives und daher kaum zielgerichtetes Beispiel eines Infinitivs im Englischen. In beiden Fällen hat die Entdeckung von intentionalen Handlungen in Beschreibungen von intentionalen Handlungen – was den Effekt hat, diese nachträglich in alternative Aktionen zu konvertieren – viel zu tun mit der Art und Weise, in der sich die dramatische Handlung entwickelt, ohne eine dominierende Absicht offen zu legen.

„This is how in art, purposiveness can precede the existence of a purpose. [...] To do that is to disclose a purpose which, though contained *in potentia* within the untargeted purposiveness of Shakespeare’s imagination, was also, during the course of the play’s unfolding, effectively unknown.” (Swinden 1999, S. 110)

Durch das Herausarbeiten von *Wie-Intentionen* aus dem elementaren sprachlichen Potential der Äußerungen legt Shakespeare erst die Identität der *Warum-Intention* offen.

Diese Intention ist maßgeblich für die Anwesenheit im Stück und für die Beziehung zu *Hoffmann*. Im Weiteren erklärt sie *Loths* Verweilen auf dem Gut des Bauern Krause. Erst die Auseinandersetzung mit *Hoffmann*, die als Hindernis auf *Loths* angestrebten Intentionsvollzug zu sehen ist und in der *Hoffmann* ihn von der Erstellung der Studie in seinem Bergwerk abhalten will, erfordert von *Loth* die Entwicklung neuer ACTIVITIES und einer neuen ACTION. Um die neue ACTION zu formulieren, wird aus dem gewählten Textausschnitt die relevante Intentionshierarchie entwickelt.

<i>Klassifizierung</i>	<i>Nach einem Streit mit Hoffman entscheidet sich Loth, sich eine Unterkunft zu suchen und will heimlich das Haus verlassen.</i>
<i>MOTIV</i>	<i>Loth will sich in seinem Forschungsdrang nicht korrumpieren lassen durch die Drohungen und Beeinträchtigungen von Hoffmann.</i>
<i>HINDERNIS 1</i>	<i>Loth muss warten, bis er mit Helene über das weitere Vorgehen sprechen kann.</i>
<i>ACTION 1</i>	<i>Mit Helene einen Plan zum Verlassen des Gutshofs entwickeln</i>
<i>ACTIVITY 1</i>	<i>Mit Helene die Wünsche und Vorstellungen diskutieren</i>
<i>ACTIVITY 1.1</i>	<i>Die Wartezeit verkürzen</i>
<i>ACTIVITY 1.1.1</i>	<i>Gespräche mit den anderen Figuren führen</i>
<i>ACTIVITY 1.1.2</i>	<i>An seinen Studien weiterarbeiten</i>

Die Unterscheidung von ACTIVITY 1.1.1 und ACTIVITY 1.1.2 soll verdeutlichen, dass beide in Bezug auf ACTIVITY 1.1 geschehen, um die Wartezeit zu verkürzen. Ferner ist aufgrund der unterbrochenen Gespräche ein Oszillieren zwischen den Hierarchieebenen festzustellen, sodass *Loth*, wenn *Helene* wieder aus dem Zimmer geht, erneut die Wartezeit bis zum nächsten Gesprächszeitpunkt überbrücken muss. Im gewählten Analyseausschnitt ist die Intentionshierarchie auf der Ebene ACTIVITY 1 angelangt.

9.2.2 2. Stufe des Modells

In der zweiten Stufe des Modells werden die Illokutionen festgelegt. Anhand der Sequenzierung der Dialoganteile kann der Darsteller die Illokutionen mit Hilfe der sprachlichen und physischen Reaktionen der anderen Figuren in der Recherche eingehender analysieren und daher eindeutiger bestimmen.

9.2.2.1 Äußerungsverlauf

Die Untersuchung des Äußerungsverlaufs des gewählten Ausschnitts verdeutlicht im Folgenden die tabellarische Abfolge der Sprechakte im Rahmen der ersten schauspielerseitigen Bestimmung der Äußerungen. In dieser ersten Phase der Illokutionstypbestimmung zeigen sich diejenigen Äußerungen, die mit Hilfe einer einfachen Sprechaktbestimmung nicht eindeutig bezeichnet werden können, am deutlichsten. Sie sind in der Tabelle kursiv gekennzeichnet und bedürfen einer genaueren Analyse vor dem Hintergrund der Figurencharakterisierung und Intentionsrekonstruktion.

<i>V. Akt, S.</i>	<i>Helene</i>		<i>Loth</i>
-------------------	---------------	--	-------------

110–111			
	<i>Repräsentativ als Vorwurf</i>		
1.			<i>Repräsentativ//Information Seeker als Gegenvorwurf</i>
	<i>Expressiv Ausruf des Erstaunens</i>		
2.			<i>Information Seeker</i>
	<i>Repräsentativ</i>		
3.			<i>Repräsentativ oder Information Seeker</i>
	<i>Repräsentativ</i>		
	<i>Repräsentativ</i>		
	<i>Scheinbares Sequenzende</i>		<i>Oder Ablenkung durch Loth</i>
4.			<i>Information Seeker</i>
	<i>Repräsentativ</i>		
5.			<i>Information Seeker</i>
	<i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ, der p, aber nicht q</i> <i>beinhaltet</i> ⁴¹⁸		
6.			<i>Information Seeker</i> <i>Future Director</i>
	<i>Future Director</i>		
7.			<i>Repräsentativ</i>
	<i>Repräsentativ (Wiederholung des Vorhergehenden)</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Future Director</i>		
8.			<i>Repräsentativ</i>
	<i>Future Director</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Future Director</i> <i>Future Director</i> <i>Future Director</i>		
9.			<i>Repräsentativ</i>
10.			<i>Information Seeker</i>
11.			<i>Repräsentativ</i>
12.			<i>Future Director</i>

Der dramaturgische Höhepunkt der Szene schlägt sich in der Folge der Future Directors, die *Helene* gegen Ende der Sequenz äußert, nieder. Ferner hat die Sequenzierung einige Sprechakte aufgedeckt, deren genauere Bestimmung - besonders in Bezug auf die Komponenten der illokutionären Rolle - erst in der nachfolgenden Illokutionsrecherche im Rekurs auf die in der Figurencharakterisierung erarbeiteten Ergebnisse genauer geleistet werden kann.

9.2.2.2 Illokutionsrecherche

Die dezidierte Illokutionsrecherche muss nun dem Darsteller nicht nur die oben beschriebenen vagen Fälle genauer bestimmen helfen. Ferner muss sie auch die zu berücksichtigenden Aspekte der *integrierenden Verkörperung* und den daraus resultierenden Umgang mit den Sprechakten explizieren. Diese grundlegenden Informationen müssen in Bezug gesetzt werden zu den einzelnen vom Darsteller *integrierend zu verkörpernden* Aspekten des Sprechaktes. Der Verweis im Rahmen der *integrierenden Verkörperung* auf die jeweils relevanten Fragen der Figurencharakterisierung bedeutet in diesem Zusammenhang nicht, dass die übrigen Ergebnisse der Figurencharakterisierung irrelevant sind, sondern soll lediglich die besondere Bedeutung der angeführten Frage für den speziellen Sprechakt verdeutlichen. Darüber hinaus werden im jeweilig

⁴¹⁸ Da in Rahmen der Analyse nur die Akte von *Loth* untersucht werden, muss hier der Verweis ausreichen, dass *Helenes* unvollständige Äußerung in der *integrierenden Verkörperung* von der Darstellerin *teilimaginiert* komplettiert werden muss, damit sie durch die Bestimmung von p und q den zugehörigen psychischen Zustand verkörpern kann.

schauspieltheoretischen Umgang mit den Aspekten für einen erfolgreichen Vollzug der Sprechakte die unterschiedlichen Möglichkeiten aufgezählt, die dem Darsteller zur Verfügung stehen. Aufgrund der bestehenden Überschneidungen sind die Module, mit denen der Darsteller Ähnliches erzielt, als optionale gekennzeichnet.⁴¹⁹

1. Charakter: *Loth*

Beispiel: ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Nun, ich sollte wohl am Ende gar fortgelaufen sein?“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Helene glaubt, dass Loth vom Hof des Bauern Krause fortgeht.</i>
<i>Sprechakt</i>	VORWERFEN indem FRAGEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Loth hat möglicherweise Beweise, dass Helene glaubt, dass p der Fall ist.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth glaubt, dass Helene glaubt, dass Loth p tun könnte.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth legt sich darauf fest, dass p.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Arbeit des Schauspielers in der Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zum von Helene Verborgenen: Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Loth reagiert auf die Zweifel, die Helenes Vorwurf hinsichtlich seiner Aufrichtigkeit und Rechtschaffenheit auslöst.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV der vorhergehenden Äußerungen von Helene: Figurencharakterisierung Frage 5, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective Memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 3 und 4, Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment.</i>

Es handelt sich um einen indirekten Sprechakt, dessen sekundäre Illokution eine Frage ist und der gleichzeitig den primären Illokutionsakt des Vorwurfes ausdrückt. Die an die Äußerung anschließende Umarmung lässt Rückschlüsse auf die zu bestimmende Illokution zu, die sich als Attester herauskristallisiert. Insbesondere der Stärkegrad des illokutionären Punktes kann so noch eindeutiger bestimmt werden, da der mit der Äußerung vollzogene Vorwurf so in seiner Wirkungskraft durch die Umarmung abgemildert zu werden scheint. Ferner wird durch die Umarmung ein physischer Schlusspunkt für die Frage-Antwort-Sequenz gesetzt, also der erste *Beat* des Abschnittes abgeschlossen. *Loths* folgende Äußerung bezieht sich auf Helenes Reaktion und stellt eine genuine Fragehandlung dar.

⁴¹⁹ Die integrierende Verkörperung in der tabellarischen Übersicht durch IV abgekürzt.

2. Charakter: *Loth***Beispiel:** INFORMATION SEEKER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Was denn Liebste?“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>der Grund für Helenes Reaktion</i>
<i>Sprechakt</i>	NACHHAKEN
<i>Einleitende Bedingungen</i>	<i>Loth kennt die Antwort nicht, Helene muss diese Frage beantworten können und würde die Antwort nicht unaufgefordert geben.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth hat den Wunsch, den Grund für Helenes Reaktion zu erfahren.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth will in Erfahrung bringen, dass p.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	WÜNSCH
<i>Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zum von Helene Verborgenen: Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Loths Wunsch nach der Information entsteht aus seiner Liebesbeziehung zu Helene.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV der vorhergehenden Äußerungen von Helene: Figurencharakterisierung Frage 5, Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FRAGEN: Moment-to-Moment, Affective Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WOLLEN: Figurencharakterisierung: Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Bei den Fragehandlungen kommt generell der *integrierenden Verkörperung* der einleitenden Bedingung große Wichtigkeit zu, die besagt, dass der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* die Antwort auf die Frage zum Zeitpunkt des Fragestellens nicht kennt. Ferner kommt es in diesem Zusammenhang besonders auf die *integrierende Verkörperung* des psychischen Zustandes an, der diejenige des propositionalen Gehaltes mit sich bringt. Die in der Figurencharakterisierung zugrunde gelegte Beziehung zwischen *Loth* und *Helene*, die der Darsteller mit Hilfe der *Affective Memory* und des Stanislawskischen *Wenns* erreichen kann, betrifft in diesem Beispiel besonders einen Aspekt der Art der Zustandebringung, der das Verhältnis zwischen beiden näher bestimmt. Nur aufgrund der Tatsache, dass *Loth* und *Helene* ein Paar sind, ist die Intimität möglich, die auch die nachfolgende Wiederaufnahme der Fragehandlung und ihre Intensivierung bedingt.

3. Charakter: *Loth*
Beispiel: ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Aber du mußt doch was haben?“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Helene verbirgt etwas.</i>
<i>Sprechakt</i>	BEHAUPTEN indem IN ZWEIFEL ZIEHEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Loth hat möglicherweise Beweise, dass Helene etwas verbirgt.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth glaubt, dass Helene etwas verbirgt.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth legt sich darauf fest, dass Helene etwas verbirgt.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zum von Helene Verborgenen: Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Loth glaubt Helenes Verneinung nicht und ist aufgrund des engen persönlichen Verhältnisses der beiden besorgt.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6 in Bezug auf Helenes vorhergehende Äußerungen, in denen sie etwas zu äußern versuchte, es aber nicht tat (vgl. Akt III und IV), Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WOLLEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Für diesen indirekten Sprechakt gilt, dass er in der primären Illokution der Behauptung den Vorwurf der Unaufrichtigkeit der vorhergehenden verneinenden Antwort *Helenes* impliziert. *Loth* glaubt *Helene* nicht und fragt deshalb ein weiteres Mal nach. Gleichzeitig ist in der Illokution daher ein Urteil zum propositionalen Gehalt enthalten, sodass *Loths* Vorwurf, den er als Behauptung formuliert, genauer bestimmt ein Verdictive ist. Der Darsteller muss daher ebenfalls in der identifizierenden Verkörperung die Gründe für *Loths* Misstrauen gegenüber *Helenes* Verneinung implizieren bzw. die *Loths* Zweifel zugrunde liegenden Annahmen über den propositionalen Gehalt bestimmen. *Helenes* Antwort auf die erneute Nachfrage lässt nur sehr bedingt Rückschlüsse auf die genauere Bestimmung *Loths* nachfolgender Frage zu. Einerseits könnte die Thematik tatsächlich für *Loth* beendet sein, der *Beat* abgeschlossen, sein Ziel, den Grund für *Helenes* Reaktion zu erfahren, als unerfolgreich, aber aussichtslos beendet. Daher wendet er sich mit der folgenden Fragehandlung einem völlig getrennten Thema zu. Andererseits kann *Loths* Frage auch als Beruhigung bestimmt werden, mit der er *Helene* von ihrer Verwirrung ablenken und zur Ruhe bringen will. Die Problematik solcher weiterer kommunikativer Ziele, die nicht obligatorisch mit dem illokutionären Punkt in Verbindung zu setzen sind, ist bereits im vorhergehenden Kapitel angesprochen worden.

In diesem Zusammenhang ist die Bestimmung jedoch zentral, weil sie den Stärkegrad des illokutionären Punktes bestimme hilft. Handelt es sich um eine Frage oder vielleicht um einen indirekten Sprechakt, bei dem ein primärer Kommissiv im Sinne von *ich verspreche Dir, nicht weiter nachzufragen* einem sekundären Information Seeker zugeordnet werden muss? In diesem Fall hätten primäre und sekundäre Illokution allerdings unterschiedliche propositionale Gehalte. Ferner ist die

Verbindung beider nicht konventionell bekannt und kann schnell zu einem Missverständnis führen. Es ist daher anzunehmen, dass die Figur *Loth* lediglich ein extraillokutionäres Ziel des Beruhigens durch Ablenkung verfolgt, eigentlich aber, so erscheint es im Rekurs auf die Figurencharakterisierung, nicht so manipulativ mit Sprache umgeht, sondern eher tatsächlich den Zustand *oben* (vgl. Hauptmann [2002] Vor Sonnenaufgang, V. Akt) in Erfahrung bringen möchte. Daher ist nicht anzunehmen, dass *Loth* gleichzeitig ein Versprechen eingeht, nicht weiter nachzufragen, sondern die Sache auf sich beruhen lässt und vielmehr *Helenes* Verwirrtheit auf die anstehende Geburt durch ihre Schwester bezieht (vgl. Hauptmann [2002] Vor Sonnenaufgang, V. Akt).

4. Charakter: *Loth*

Beispiel: INFORMATION SEEKER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Wie steht es denn oben?“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Der Zustand der Gebärenden</i>
<i>Sprechakt</i>	FRAGEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Loth kennt die Antwort nicht, Helene muss diese Frage beantworten können und würde die Antwort nicht unaufgefordert geben.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth hat den Wunsch, den Status quo der Geburt zu erfahren.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth will in Erfahrung bringen, wie der Zustand der Gebärenden ist.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	WUNSCH
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zur Schwester: Figurencharakterisierung Frage 4 und 5, Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Loth lenkt Helene ab, um sie gleichzeitig zu beruhigen und von ihren Ängsten abzubringen.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV der vorhergehenden Äußerungen von Helene: Figurencharakterisierung Frage 5, Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FRAGEN: Moment-to-Moment, Affective Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WOLLEN: Figurencharakterisierung: Frage 5, Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Sprechakten muss der Darsteller bei diesem Information Seeker zusätzlich die Anordnung des Hauses, der Zimmer der Hauses, der Schwangerschaft der Schwester *Helenes* und den mit dem realweltlichen Geburtsvorgang identischen anstehenden Geburtsvorgang in seine identifizierende Verkörperung mit einbeziehen, das sonst Teile des propositionalen Gehaltes für ihn in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt nicht existent wären. Diese Voraussetzungen gelten auch für den nachfolgenden Information Seeker, der sich spezifisch auf die Dauer des Vorganges bezieht. Wenn der Darsteller in der nichtfiktiven Realität Zeuge einer Geburt gewesen ist, muss er seine Erfahrungen eventuell in Bezug zur Figurencharakterisierung stellen, in der er festlegt, ob *Loth* bereits über solche Erfahrungen verfügt oder nicht.

5. Charakter: *Loth***Beispiel:** INFORMATION SEEKER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Wird's nicht bald zu Ende gehen?“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Der zeitliche Ablauf der Geburt</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>ANTIZIPIEREND FRAGEN</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Loth kennt die Antwort nicht, Helene muss diese Frage beantworten können und würde die Antwort nicht unaufgefordert geben.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth hat den Wunsch, den verbleibenden Zeitraum bis zur Geburt zu erfahren.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth will in Erfahrung bringen, wie es um den zeitlichen Ablauf der Geburt steht.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>WUNSCH</i>
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zur Schwester: Figurencharakterisierung Frage 4 und 5, Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Loth lenkt Helene ab, um sie gleichzeitig zu beruhigen und von ihren Ängsten abzubringen.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV der vorhergehenden Äußerungen von Helene: Figurencharakterisierung Frage 5, Stanislawskisches Wenn, Moment-to- Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FRAGEN: Moment-to-Moment, Affective Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WOLLEN: Figurencharakterisierung: Frage 5, Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Die unzureichende Beantwortung der Frage führt zu einer Intensivierung des Wunsches nach Information. *Loth* fragt nun nicht mehr, sondern fordert *Helene* auf, ihre Äußerung zu spezifizieren.

6. Charakter: *Loth***Beispiel:** FUTURE DIRECTOR als INFORMATION SEEKER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Was dann? ...Sag doch bitte! Was wolltest Du sagen?“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Helene soll ihre Überlegungen mitteilen.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>ANFLEHEN indem FRAGEN</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Es muss für Helene physisch möglich sein, A auszuführen, und es muss im Interesse von Helene liegen, A auszuführen.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth hat den Wunsch, dass Helene ihre Überlegungen mitteilt.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth will, dass Helene ihre Überlegungen mitteilt.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>WUNSCH</i>
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zur Schwester: Figurencharakterisierung Frage 4 und 5, Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Die vorhergehende Äußerung Helenes war unvollständig.</i>

Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingungen	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV der vorhergehenden Äußerungen von Helene: Moment-to-Moment
Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WÜNSCHEN: Moment-to-Moment, Affective Memory
Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WOLLEN: Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment.

Aufgrund der Ähnlichkeit des psychischen Zustandes zwischen Information Seeker und Future Director, in diesem Fall einem Inducer, kann der Darsteller dessen *integrierende Verkörperung* aus seiner vorhergehenden Fragehandlung übernehmen und muss so lediglich den Stärkegrad des illokutionären Punktes verändern.⁴²⁰ Das Besondere an diesem Inducer ist, dass der Darsteller des *Loth* bereits in der einleitenden Bedingung die Kooperation der Darstellerin der *Helene* benötigt. Sollte sie nicht *integrierend verkörpern*, so erfüllt sie die einleitende Bedingung nicht. *Helenes* Reaktion auf *Loths* Inducer zeigt, dass die Darstellerin der *Helene* ebenso das Moment-to-Moment Modul anwenden muss, um *Loths* Sprechakt den erfolgreichen Vollzug zu ermöglichen.

7. Charakter: *Loth*

Beispiel: VERDICITVE

Theatertextliche Äußerungsform	„Wenn du das wirklich für das beste hältst, Lenchen -“
Propositionale Gehalte	$p = \text{Helene hält es für richtig, auf der Stelle fort zu gehen und } q = ?$
Sprechakt	FESTSTELLEN, dass, wenn Helene hält es für richtig, auf der Stelle fortzugehen dann ?
Einleitende Bedingungen	Loth hat Beweise, dass Helene es für richtig hält, auf der Stelle fortzugehen und dass q?.
Aufrichtigkeitsbedingung	Loth glaubt, dass es wahr ist, dass Helene es für richtig hält, auf der Stelle fort zu gehen und dass q?.
Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung	Loth legt sich darauf fest, dass es wahr ist, dass Helene es für richtig hält, auf der Stelle fortzugehen und dass q?.
Psychischer Zustand	GLAUBE
Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)	
Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zur Schwester: Figurencharakterisierung Frage 4 und 5, Affective Memory, Moment-to-Moment IV von q: Basierend auf den zuvor geäußerten gemeinsamen Intentionen von Helene und Loth: „...dann sollten wir das tun.“
Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1	Aufgrund der persönlichen Beziehung zwischen Loth und Helene und der gemeinsam zuvor gefassten Intention, vom Hof des Bauern Krause fortzugehen, will Loth Helene beipflichten. Loth vertraut damit Helenes Urteilsvermögen, da sie die Situation in seinen Augen besser einschätzen kann. Ferner möchte er sie mit seiner Zustimmung weiter beruhigen.
Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingungen	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6 in Bezug auf Helenes vorhergehende Äußerungen, in denen sie etwas zu äußern versuchte, es aber nicht tat (vgl. Akt III und IV), Stanislawskisches Wenn
Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective Memory, Emotional Memory

⁴²⁰ Diese Überlegung verweist auf die in Kapitel 8.3 aufgezeigte Problematik der Zuordnung von Fragehandlungen entweder zu den Direktiven oder zu einer eigenständigen Klasse, da der psychische Zustand und damit die Aufrichtigkeitsbedingung der vorhergehenden Äußerung übereinstimmen.

<i>Integrierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 3 und 4, Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>
--	--

Aufgrund der abgebrochenen Äußerung von *Loth* ist *q*, das für die Verknüpfung der beiden Verdictive nötig ist, nicht vorhanden. Die Wahrscheinlichkeit für ein mögliches *q* kann sich der Darsteller allerdings anhand des weiteren Dialogverlaufs erarbeiten. Erneut ist bei diesem Sprechakt die Kooperation von *Helene* zentral. Diese unterbricht *Loth* und verhindert so die vollständige Äußerung des Sprechaktes. Während die verschriftlichte Version also einen unvollständigen Akt aufweist, muss der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* bereits die propositionalen Gehalte *p* und *q* bestimmen und von deren Äußerung lediglich durch *Helenes* Unterbrechung abzubringen sein.

8. Charakter: *Loth*

Beispiel: VERDICTIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Wie Du doch mißtrauisch bist, Lenchen!“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Helene ist misstrauisch.</i>
<i>Sprechakt</i>	VORWERFEN indem BEHAUPTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Loth hat möglicherweise Beweise, dass Helene misstrauisch ist.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth glaubt, dass Helene misstrauisch ist.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth legt sich darauf fest, dass Helene misstrauisch ist.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zur Schwester: Figurencharakterisierung Frage 4 und 5, Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Loth schließt Helenes Misstrauen aus ihren zahlreichen Äußerungen in den vorhergehenden Dialogen</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6 in Bezug auf Helenes vorhergehende Äußerungen, in denen sie etwas zu äußern versuchte, es aber nicht tat (vgl. Akt III und IV), Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective Memory, Emotional Memory</i>
<i>Integrierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 4, 5 und 6, Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Loth bezieht sich auf ihre Ängstlichkeit. Der unvollständige Komparativ ist daher zu füllen durch die Progression von *Helenes* Ängstlichkeit in den vorhergehenden Akten III und IV. Er ist eine Art Schlussfolgerung, die auch in *Loths* nachfolgender Äußerung zum Tragen kommt.

9. Charakter: *Loth***Beispiel:** ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Merkwürdig bist du doch!“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Helene ist merkwürdig.</i>
<i>Sprechakt</i>	VORWERFEN indem SCHLUSSFOLGERN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Loth hat Beweise dafür, dass Helene merkwürdig ist.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth glaubt, dass Helene merkwürdig ist.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth legt sich darauf fest, dass Helene merkwürdig ist.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zur Schwester: Figurencharakterisierung Frage 4 und 5, Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Helenes Ausdrücken ihrer starken Furcht vor dem Verlassenwerden kann Loth nicht teilen, da er sie nicht verlassen will und er nicht glaubt, Anzeichen, die Grund für eine solche Furcht sein könnten, vermittelt zu haben. Folglich erscheint ihm Helenes fortdauernde Ängstlichkeit unverständlich.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6 in Bezug auf Helenes vorhergehende Äußerungen, in denen sie etwas zu äußern versuchte, es aber nicht tat (vgl. Akt III und IV), Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective Memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 4, 5 und 6, Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Diese wiederholte Feststellung, die durch *Helenes* Wiederholung ihrer Befürchtungen initiiert wird, zeigt die Diskrepanz zwischen *Loth* und *Helene*, in deren Spannungsverhältnis sich eine Entscheidung, die die gemeinsame Intention des Fortgehens betrifft, anbahnt. Dementsprechend versucht *Loth* im nächsten Schritt des *Beats*, *Helene* mit einer rhetorischen Frage die Nichtigkeit ihres Misstrauens zu verdeutlichen.

10. Charakter: *Loth***Beispiel:** VERDICTIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Und da willst du nicht mißtrauisch sein?“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Helene ist misstrauisch.</i>
<i>Sprechakt</i>	BEHAUPTEN indem RHETORISCH FRAGEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Loth hat möglicherweise Beweise dafür, dass Helene misstrauisch ist.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth glaubt, dass Helene misstrauisch ist.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth legt sich darauf fest, dass Helene misstrauisch ist.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBEN
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	

Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zur Schwester: Figurencharakterisierung Frage 4 und 5, Affective Memory, Moment-to-Moment
Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1	Loth reagiert auf Helene, die „außer sich ist“ (S. 111), und sucht nach Gründen für ihre emotional intensiven physischen und sprachlichen Handlungen.
Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Helenes intensives Verhalten bei ihrer vorhergehenden Äußerung; Affective Memory, Moment-to-Moment
Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective Memory, Emotional Memory
Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment

Loth sucht in diesem und im nachfolgenden Sprechakt nach Gründen für Helenes intensiven Gefühlsausbruch. D.h. der Darsteller des Loth muss in der integrierenden Verkörperung auch das Verhalten der Darstellerin der Helene in deren integrierender Verkörperung beachten. Denn wenn sie das im verschriftlichten Text festgehaltene *Außer-sich-Sein* nicht integrierend verkörpert, verhindert dies gleichzeitig die aufrichtige integrierende Verkörperung der Lothschen Reaktion.

11. Charakter: Loth

Beispiel: VERDICITIVE

Theatertextliche Äußerungsform	„Oder sie plagen dich, martern dich hier ganz entsetzlich, mehr als ich mir je...“
Propositionaler Gehalt	Die anderen Familienmitglieder plagen Helene sehr stark.
Sprechakt	ANNEHMEN
Einleitende Bedingung	Loth kann möglicherweise Beweise dafür finden, dass die anderen Familienmitglieder Helene sehr stark plagen.
Aufrichtigkeitsbedingung	Loth hält es für möglich, dass die anderen Familienmitglieder Helene sehr stark plagen.
Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung	Loth würde sich darauf festlegen, dass die anderen Familienmitglieder Helene sehr stark plagen.
Psychischer Zustand	GLAUBEN
Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)	
Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zu Helene: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory IV zur Schwester: Figurencharakterisierung Frage 4 und 5, Affective Memory, Moment-to-Moment
Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1	Loth setzt die Intensität von Helenes Reaktionen in Bezug zu seinen bisherigen Erfahrungen auf dem Hof des Bauern Krause und schlussfolgert daraus eine mögliche Erklärung.
Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Helenes intensives Verhalten bei ihrer vorhergehenden Äußerung; Affective Memory, Moment-to-Moment
Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective Memory, Emotional Memory
Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment

Loths Suche nach einer Erklärung für *Helenes* intensives Verhalten lässt darauf schließen, dass er ihr glaubt und ihre Äußerungen als aufrichtig einstuft. Dabei spielt der Stärkegrad des illokutionären Punktes von *Helenes* Äußerung eine große Rolle, weil dieser u.U. der Auslöser für *Loths* anschließendes Versprechen sein kann. *Loth* schließt aus der Schwere der Aufgewühltheit *Helenes*, dass umgehend gehandelt werden muss und die zuvor gefasste Intention des gemeinsamen Weggehens vollzogen werden sollte.

12. Charakter: *Loth*

Beispiel: KOMMISSIV

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Jedenfalls gehen wir aber noch diese Nacht. Ich bin bereit. Sobald Du willst, gehen wir also.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Loth</i> verlässt noch in der Nacht mit <i>Helene</i> den Hof des Bauern <i>Krause</i> .
<i>Sprechakt</i>	VERSPRECHEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	Es muss <i>Loth</i> physisch möglich sein, noch in der Nacht mit <i>Helene</i> den Hof des Bauern <i>Krause</i> zu verlassen.
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Loth</i> hat die Absicht, noch in der Nacht mit <i>Helene</i> den Hof des Bauern <i>Krause</i> zu verlassen.
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Loth</i> verpflichtet sich, noch in der Nacht mit <i>Helene</i> den Hof des Bauern <i>Krause</i> zu verlassen.
<i>Psychischer Zustand</i>	ABSICHT
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen <i>IV</i> der Beziehung zu <i>Helene</i> : Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory <i>IV</i> zur Schwester: Figurencharakterisierung Frage 4 und 5, Affective Memory, Moment-to-Moment
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	Aufgrund der Aufgebrachtheit von <i>Helene</i> , wird die gemeinsame Intention zum nächstmöglichen Zeitpunkt umgesetzt, um das gemeinsame Leben, das in Akt III und IV erträumt wurde, zu beginnen.
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> von p: siehe <i>IV</i> des propositionalen Gehalts <i>IV</i> des Ortes außerhalb des Hofes des Bauern <i>Krause</i> : Figurencharakterisierung: Fragen 3, 4, 5; Vorgeschlagene Situationen, Affective Memory, Moment-to-Moment
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> von p: siehe <i>IV</i> des propositionalen Gehalts <i>IV</i> von DIE ABSICHT HABEN: Affective Memory, Emotional Memory
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> von p: siehe <i>IV</i> des propositionalen Gehalts <i>IV</i> von VERPFLICHTEN: genuin fiktive Topographie des Ortes außerhalb des Hofes des Bauern <i>Krause</i> : Figurencharakterisierung: Fragen 3, 4, 5; Vorgeschlagene Situationen, Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment

Die Ausführlichkeit der Äußerung, die das *Lothsche* Versprechen enthält, ergibt sich aus dem Stärkegrad des illokutionären Punktes, den *Loth* dem Versprechen beifügen will und der die Intensität von *Helenes* vorhergehenden Future Directors auffangen soll. *Loth* intensiviert sein Versprechen, um *Helene* erneut zu beruhigen. Diese Intensität muss auch der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* erlangen. Ferner muss der Schauspieler bei diesem Kommissiv auch die möglichen Konsequenzen der Verpflichtung erarbeiten und implizieren, weil er sonst das Versprechen nicht geben und in der Folge gar nicht *integrierend verkörpern* kann, wozu er sich als *Loth* verpflichtet.

Diese Recherche der Illokutionen verdeutlicht die tatsächliche Komplexität darstellerischer Arbeit. In vielen Bereichen zeigt sich, dass der Schauspieler eine sehr detaillierte Erarbeitung der Textvorlage leisten muss, um überhaupt für die Probenarbeit gerüstet zu sein. Allein die Anzahl der

zur Verfügung stehenden Module und deren umfangreiche Anwendbarkeit lässt an dieser Stelle den Schluss zu, dass der Darsteller nicht auf einer Ebene des Vorgebens von Akten verweilt, sondern sich die *integrierende Verkörperung* dezidiert erarbeitet. Zur Verdeutlichung dieser Ergebnisse soll der anschließende Test auf Widerspruch dienen.

9.2.2.3 Test auf Widerspruch

Schumanns (1982) Arbeit zur Inszenierungsgeschichte von Hauptmanns *Die Weber* bietet in diesem Zusammenhang einen generellen Blick auf Problemfelder in der *integrierenden Verkörperung*, die auch auf *Vor Sonnenaufgang* zutreffen können. An erster Stelle steht der generelle Eindruck der Figurendarstellung durch den Darsteller.

„Auf der Seite des Fabrikanten wurde vor allem das possenhafte Spiel von Gisela Schneider als Frau Dreißiger und Marte Corbach als Frau des Pastors kritisiert.“
(Schumann 1982, S. 65)⁴²¹

Die Charakterisierung des Spiels als *possenhafte* kann auf die unzureichende *integrierende Verkörperung* zurückgeführt werden. Basierend auf dieser ergibt sich eine unzureichende Spezifizierung der Illokutionen, besonders in Bezug auf deren Stärkegrad und die Wahl funktionsäquivalenter Illokutionen, die in Widerspruch zum Figurencharakter stehen können. Ebenfalls auf die mangelnde Erarbeitung der identifizierenden Verkörperung zurückzuführen sind Äußerungen zur Belebung des Figurencharakters. Ist z.B. die Biographisierung unzureichend vorgenommen worden oder unter Auslassung der verkörpernden Techniken nicht in das Verhalten der Figur in der genuin fiktiven Welt impliziert, können zu große Charaktergegensätze zwischen Darsteller und Figur nur schwer überbrückt werden.

„Josef Kainz, Darsteller des roten Bäcker, spielte diese Rolle sehr farblos. Dies war auch der Grund für Brahm, bei der 25. Aufführung von ‚Die Weber‘ Kainz die Rolle des Gottlieb Hilse zu übertragen. Mit der Gestaltung dieser Figur hatte Kainz mehr Erfolg, da er mit seinem nervösen Temperament das Zwiespältige der Rolle gut erfaßte.“ (Schumann 1982, S. 67)

Mit diesen generellen Anzeichen von Problemlagen in der *integrierenden Verkörperung* stehen die Ergebnisse eines sprechakttheoretisch orientierten Tests auf Widerspruch. Bezogen auf die im Ausschnitt in der *integrierenden Verkörperung* der Figur *Loth* relevanten Aspekte der propositionalen Gehalte muss festgehalten werden, dass das Aussetzen der Figurencharakterisierung grundsätzlich alle physischen und sprachlichen Handlungen als außerhalb der genuin fiktiven Welt stehen lässt.

Ferner sind Fragen wie die nach dem Befinden der anderen Figuren „oben“ (S. 110) bezüglich ihres propositionalen Gehaltes nur dann erfolgreich vollzogen, wenn der Darsteller sich deutlich auf das Oben des Hauses der Familie Krause bezieht. Sollte er in eine andere Richtung deuten, da vielleicht bei der Inszenierung Uneindeutigkeit hinsichtlich dieses im sichtbaren Ausschnitt

⁴²¹ Es handelt sich hierbei um eine Reaktion auf eine Aufführung Gerhart Hauptmanns *Die Weber* am 25.10.1893.

der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt nicht vorhandenen Ortes herrscht, kann dies zum fehlerhaften Vollzug in Bezug auf Teile des propositionalen Gehaltes führen.

Widersprüche, die zur Verletzung der Aufrichtigkeitsbedingung führen können, lassen sich deutlich an Beispielen erläutern. *Loths* Verdictiv „Aber Du musst doch was haben?“ zeigt in der Illokutionsrecherche, dass der Darsteller auch die diesem Zweifel unterliegende Annahme *Loths* spezifizieren können muss. Dieser Vorgang ist allerdings in der Aufführung nicht material einem Test auszusetzen, sondern die Glaubwürdigkeit der schauspielerischen Darstellung lässt sich mitunter nur am perlokutionären Effekt des sich fiktivisiert habenden Zuschauers in der nichtgenuin fiktiven Welt beurteilen. Verletzungen der einleitenden Bedingung können in diesem Zusammenhang z.B. bei Direktiven entstehen, wenn der Darsteller der anderen Figur, die Ziel des Direktiv ist, seinen Part nicht *integrierend verkörpert*. Dann kann aufgrund der ausbleibenden Verwandlung auf Basis der Figurencharakterisierung die einleitende Bedingung in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt nicht erfüllt werden, weil der Darsteller nicht als Figur handelt. Wenn sich darüber hinaus der auffordernde Schauspieler dieses Mankos bewusst ist, verstößt er im selben Moment gegen die wesentliche Bedingung eines Direktivs, da er nicht will, dass in der *integrierenden Verkörperung* die andere Figur A ausführt, er diese aber aufgrund der hörerseitig ausbleibenden *integrierenden Verkörperung* gar nicht ansprechen kann.

Die Problematik des psychischen Zustands ist grundsätzlich immer gegeben, da sie nur sehr bedingt im jeweiligen Kommunikationsakt explizit sichtbar wird. Das nachfolgende Beispiel hebt die Testmöglichkeit besonders deutlich hervor. Wie in der Illokutionsrecherche beschrieben ist der Stärkegrad des illokutionären Punktes in der Regel ein Anzeichen für die Intensität des zugrunde liegenden psychischen Zustandes. Wenn der Darsteller des *Loth* also Bezug nimmt auf die Intensität des illokutionären Punktes einer anderen Figur, so muss dieser auch ersichtlich sein. Ohne diese Ersichtlichkeit würde die daran anknüpfende sprachliche oder physische Handlung nicht „stimmen“, sie würde im Rahmen der Sequenzierung misslingen, wenn sie auf einen Stärkegrad Bezug nimmt, den der Darsteller zuvor nicht identifizierend verkörpert hat.⁴²²

Diese Widerspiegelung führt bei den naturalistischen Dramatikern u.a. zu einer Ablehnung des Monologs,⁴²³ der durch die Pantomime ersetzt werden sollte. Pantomime meint hier das gestische und mimische nichtverbale Spiel im allgemeinen Handlungsumfang, wie es bei jedem Menschen zu finden ist, und nicht die theatralische Kunstform. Die Dramatiker setzen gerne auf diese Form der nonverbalen Kommunikation, denn sogar „Tatsachen will der Dichter dem Zuschauer vermitteln, Tatsachen, die bis dahin unbekannt waren und jetzt als erregendes Moment in die Handlung eintreten [...]“ (Kerr 1981, S. 628). Der Grund für diese Entscheidung liegt „im Streben nach Wahrheit“ (Kerr 1981, S. 628). Zwar sind Selbstgespräche auch Teil des wirklichen Lebens, werden von Kerr aber als ungewöhnlich eingestuft. Nur in Momenten großer emotionaler Anspannung könnte diese Form der Kommunikation gerechtfertigt vorkommen. Dementsprechend fragt er, warum „Gerhart Hauptmann [aufhören sollte Realist zu sein] wenn er *Helene Krause* nach der Flucht in fürchterlicher Aufregung entsetzte Worte hervorstoßen lässt (Kerr 1981, S. 629). Der Monolog scheint die inneren Empfindungen der Rollenfiguren wiederzugeben. In Kerrs Augen ist das ein Trugschluss. Kerr glaubt

⁴²² Vgl. dazu auch Kerr (1981), S. 627, der verlangt, dass „Die Art, wie sich die Vorgänge auf der Bühne abwickeln, [...] der Art des wirklichen Lebens nachkommen“ soll.

⁴²³ „Am auffallendsten ist die Scheu vor dem Monolog bei Hauptmann.“ (Kerr 1981, S. 627)

weder, dass man laut zu denken pflegt, noch dass man, wenn es so wäre, mit dem „Gedanken- und Empfindungsverlauf“ (Kerr 1981, S. 629) – also der Assoziation – Schritt halten zu kann. Er schlägt andere Formen des Ausdrückens innerer Zustände vor.⁴²⁴

„Warum nicht in der von Otto Ludwig geforderten Art, daß innerhalb eines Gesprächs eine Reihe von psychologischen Zügen zum Ausdruck kommt, daß man an den ‚Gebärden der Rede‘ merkt, was in der Person vorgeht.“ (Kerr 1981, S. 629)

Und damit ist der Rückbezug zur verkörpernden Darstellungsmethodik hergestellt. Das gilt bei Kerr aber nur für das Verfassen realistischer Dramen, das „mit anderem Maßstabe zu messen ist“ (Kerr 1981, S. 629) als z.B. die Werke Goethes oder Shakespeares. Die Bühnenanweisungen der Naturalisten beinhalten ausführliche Beschreibungen „für das alles bestimmende Milieu“ (Cowen 1988, S. 199). Auch die Informationen über die Figuren waren so detailliert wie möglich damit die Darsteller „individuellen Charakteren im Aussehen und Verhalten entsprechen“ (Cowen 1988, S. 199).⁴²⁵

Die Komplexität der darstellerischen Arbeit ergibt sich dabei aus zweierlei Funktionen. Einerseits muss der Darsteller die Vielzahl von im Dramentext zur Verfügung gestellten Informationen *integrierend verkörpern*. Andererseits muss er innerhalb dieses vorgegebenen Rahmens die Ergänzungen im Rahmen der Biographisierung mit *komplett* oder *teilimaginierten* Inhalten vornehmen. Aufgrund des besonderen Wirklichkeitscharakters naturalistischer Dramen bedeutet die Nähe der fiktiven Zwillinge der genuin fiktiven Welt zur nichtfiktiven Realität eine besondere Herausforderung, da der Zuschauer in seiner rezipierenden Oszillation zwischen den Welten durchaus Vergleiche zwischen beiden anstreben kann. Konsequenz dessen ist, dass der Darsteller in diesem Fall, wo nichtfiktive und genuin fiktive Welt zeitlich sehr nah beieinander liegen, besonders sorgfältig in der *integrierenden Verkörperung* vorgehen muss.⁴²⁶ Andererseits bietet ihm diese Gleichzeitigkeit die Chance, möglichst viele Aspekte der propositionalen Gehalte ohne aufwendige Recherche *integrierend zu verkörpern*. Dieser Kausalzusammenhang gilt darüber hinaus auch für historisch bedingte lautliche und grammatikalische Eigenheiten der verschriftlichten Äußerungsformen und -kontexte, die spezifisch für die jeweilige Epoche sind. Der Darsteller des 21. Jahrhunderts muss sich diese besonderen Kommunikationszusammenhänge des 19. oder 20. Jahrhunderts erst erarbeiten.

⁴²⁴ Die Verwendung des Beiseitesprechens (vgl. Cornelissen 1985, S. 12) lehnt Kerr ebenso und aus den gleichen Gründen ab wie den Gebrauch des Monologs.

⁴²⁵ Kośny (1992) verweist in seinen Ausführungen zur naturalistischen Aufführungspraxis am Moskauer Künstlertheater darauf, dass bereits 1906 mit einzelnen Inszenierungen die „Grenzen der theatralischen Illusionsbildung erreicht und sogar überschritten wurden“ und „dass das notwendige Prinzip des *kak budto* (als ob) dem des *na samon dele* (wirklich)“ (Kośny 1992, S. 119) gewichen sei und die vollkommene Illusion (vgl. Ingarden 1965, S. 366) der künstlerischen Konkretisation des dramatischen Textes entgegensteht..

⁴²⁶ Diese Relation gilt für alle Dramentexte, die eine solche Gleichzeitigkeit zwischen nichtfiktiver und genuin fiktiver Welt einfordern.

9.3 Fazit

Zur Zeit des Naturalismus wird das „Hauptgewicht nicht auf die Inszenierung, die darstellerische Leistung, die Regie oder das Bühnenbild gelegt. Das ausgehende 19. Jahrhundert trennt nicht zwischen Drama und Theater“ (Schumann 1982, S. 35). Vielmehr sind die damaligen Aufführungen aufgrund der Nutzung des Naturalismus als „avantgardistische[r] Richtung“ (Schumann 1982, S. 35) zu sehen, die einen von der professionellen und zuschauerseitigen Kritik sehr positiv gewerteten „Bruch mit aller bisherigen Bühnentechnik“ (Schumann 1982, S. 36) darstellen. Aufgrund der naturalistischen Inszenierungsweise wurden die Stücke z.T. so teuer, dass sie mit Hilfe von Fonds finanziert werden mussten (vgl. Schumann 1982, S. 42).

Die Fiktionalität der Sprechakte wird unter dem Postulat der Wirklichkeitsnähe vollständig in der Aufführung aufzuheben versucht, indem die Situationen und die Referenzen hohe Deckungsgleichheit mit denen der nichtfiktiven realen Welt jener Zeit aufweisen. Diese Kongruenz zwischen genuin fiktiver und realer Welt betrifft auch die Figurencharakterisierung und zielt auf eine *integrierende Verkörperung* der Intentionen und den darauf aufbauenden Weltensprung der Darstellers und in der Folge auch des Zuschauers. Hier sticht besonders heraus, was in der Analyse der Swindenschen Herangehensweise kritisiert wurde. Die Rollenerarbeitung geht bereits mit Hilfe der im dramatischen Text gelieferten Informationen zur Figurenbiographie weit über die Informationsvergabe für die einzelnen Szenen- oder Stückintentionen hinaus. Der Schauspieler, der die Biographie der Figur *Loth* entwickelt, kann so in großen Teilen auf dessen psychische Veranlagungen und Erfahrungen in den vielen Jahren vor der thematisierten Lebensspanne eingehen. Damit kann er, über Swinden hinausgehend, auch charakterliche Grundmotive entdecken, die wiederum eine andere, manchmal neue und viel verständlichere Erklärung der Stück- und Szenenintentionen mit sich bringen. Daher kann Swindens Aussage, die literarischen Intentionen neigten zum Amorphen (vgl. Swinden 1999, S. 166), in diesem Zusammenhang für diejenigen der Figuren widerlegt werden. Denn wenn Swinden davon ausgeht, dass „[i]ntentions in doing tend to have much less clearly defined objectives than intentions of doing, because they have moved away from the moorings of the intentional motive“ (Swinden 1999, S. 167), lässt er außer Acht, dass gerade die erstgenannten Intentionen maßgeblich für die Figurencharakterisierung sind. Was Swinden beschreibt, darf, wie im Rahmen der Intentionsrekonstruktion ersichtlich wurde, dem Schauspieler bei seiner Wahl nur dann passieren, wenn die Figur es verlangt.

Die Intentionsrekonstruktion ist deshalb so wichtig, weil sie die Handlungen der Figur für den nichtgenuin fiktiven Zuschauer, der die Motive und Hintergründe nicht kennt, nachvollziehbar machen muss. Die von Swinden angenommene Verwischung der Intentionen *in-doing* hat großen Einfluss auf die Verbindung von Intention und Ziel. Wenn der intentionale Akt weniger absichtlich und weniger klar zielgerichtet ist, wird auch sein Ziel weniger klar erkennbar, weniger wirklich in seinem Charakter als das Ziel, auf das die Intention *in-doing* sich zubewegt. Genau deshalb muss der Darsteller sehr genau wählen bei der Zuordnung der Intentionen, um den Kern der Handlung genau zu treffen. In Bezug zur entwickelten Matrix lässt sich für den gewählten Abschnitt erkennen, dass Repräsentative in ihrer *integrierenden Verkörperung* weniger komplexe Module benötigen als z.B. der Kommissiv, da dieser die vorherige Abwägung einschließt.

Als inhärentes Paradigma zeigt der naturalistische Dramentext die mit der schauspielmethodischen Arbeit verbundene Komplexität auf. Besonders die von Schumann (1982) angeführten rezeptionskritischen Äußerungen verdeutlichen, wie sehr die verwendete Methodik Einfluss auf Aussagen im Spannungsfeld zwischen nichttäuschendem Vorgeben und *integrierendem Verkörpern* hat. Während also eine naturalistische Schauspielerarbeit der *integrierenden Verkörperung* eine ungemene Komplexität impliziert, soll die nachfolgende Untersuchung des nächsten Dramentextes herausarbeiten, inwiefern das entgegengesetzte Postulat einer *nichtintegrierenden Verkörperung* im Sinne des Brechtschen epischen Theaters unabhängig von der oben dargelegten Problematik oder ihr gar auf eine ähnliche Weise verhaftet ist.

10. Episches Theater und IV

Die Übertragung eines auf Stanislawski und dem Primat der *integrierend verkörperten* Sprachhandlung basierenden Modells auf die Arbeit des Theaters in Brechtscher Tradition scheint vor dem Hintergrund vermessen, dass Brecht prinzipiell als der stärkste Gegner der Stanislawskischen Schauspielmethodik postuliert wird.⁴²⁷ Das vom Naturalismus geforderte Eintauchen in die Rolle wird rigoros abgelehnt.

„Was für schlechte Schauspieler müsst ihr haben, wenn es eine Kunst bei Euch ist, von ihnen ergriffen zu werden!“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 618)

Der nachfolgende Anwendungsfall soll in diesem Kontext zweierlei verdeutlichen. Auf der einen Seite ist Brechts positive und produktive Auseinandersetzung mit Stanislawskis Ansatz und der daraus resultierenden Übernahme im Widerspruch zu der beschriebenen landläufigen Meinung bestimmter Herangehensweisen inzwischen hinreichend nachgewiesen worden (vgl. Hecht 1997). Auf der anderen Seite soll damit versucht werden, Stanislawskis eigenem Postulat, ein Modell zu entwickeln, das eben nicht nur naturalistischem Dramenmaterial gerecht werden kann, Gültigkeit zu verleihen.

Die 1920 begonnenen Überlegungen zum Modell eines epischen Theaters, die 1928⁴²⁸ das erste Mal öffentlich von Brecht vorgetragen werden, entstammen Brechts kritischer Einstellung zum klassisch-bürgerlichen Theater. Die „soziologische Fundierung“ (Kamath 1983, S. 62) seiner rezeptionsästhetisch ausgerichteten Theatertheorie (vgl. Koller 1979, S. 17) wendet sich gegen das aristotelische Theater des kathartischen Effekts und im Besonderen gegen das naturalistische Theater, das zu seiner Zeit propagiert wird und dessen Ziel im In-den-Bann-Ziehen des Zuschauers besteht (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 641). Diese kritische Auseinandersetzung zielt allerdings weniger auf die Negation der Institution Theater als vielmehr auf eine Reformulierung der „Inhalte und Techniken“ (Kamath 1983, S. 63) dieser Institution. Brechts Verdienst ist demnach die Episierung,⁴²⁹ deren ursprüngliche Thematisierung Pfister bereits bei Aristoteles und Platon verortet, „einem normativen Gattungspurismus gegenüber gerechtfertigt und sie in seiner eigenen Dramenproduktion realisiert zu haben“ (Pfister 2001, S. 105). Dies impliziert eine Neuausrichtung weg vom Missbrauch des Theaters durch das Bürgertum als „Amüsierbetrieb“ (Kamath 1983, S. 65), der sich durch den „ungeheuren Ernst“ (Kamath 1983, S. 63) in der Umsetzung auszeichnet und in der Folge dessen Untergang bedingt, hin zur Rehabilitierung des Theaters als Interessenvermittler für das Proletariat.⁴³⁰

⁴²⁷ Vgl. dazu auch Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 618f.

⁴²⁸ Vgl. dazu auch Koller (1979), S. 7.

⁴²⁹ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung Schumanns (1982), die darauf hinweist, dass frühzeitig erkannt wurde, „daß Gerhart Hauptmanns Schauspiel [Die Weber] starke epische Züge in sich trägt, die in Stilmitteln, wie Reihung von Personen, in ausführlichen Berichten, den genauen Milieuschilderungen und Darstellung von Zuständen zum Ausdruck kommen“ (Schumann 1982, S. 39).

⁴³⁰ „Da das Publikum sich aus Menschen verschiedener Klassen zusammensetzt, die verschiedene Interessen haben, könnte ein Kunstwerk von vorneherein nur die Interessen einer dieser Klassen vertreten. Hier finden wir den Keim von Brechts späteren Thesen zur Parteilichkeit der Kunst, und den Grund, warum er es für notwendig hielt, seine Produktion in den Dienst der Arbeiterklasse zu stellen.“ (Kamath 1983, S. 65)

Die Reorientierung betrifft in diesem Zusammenhang nicht nur die Erneuerung der Produktionsmechanismen, sondern auch die Neubestimmung der zuschauerseitigen Rezeptionshaltung. Der Zuschauer soll nicht, wie im klassisch-bürgerlichen Theater, seine Interessen zugunsten des passiven Genusses ausschalten, sondern auf deren aktiver Wahrnehmung bestehen. Das epische Theater appelliert dabei weniger an das Gefühl als an die Ratio des Zuschauers.⁴³¹ Die Abgrenzung zum klassisch-bürgerlichen Theater vollzieht sich daher auf drei Ebenen. Einerseits wird die Darstellung der dramatischen Handlung nicht mehr auf individuelle Erlebnisse dramatischer Figuren konzentriert, sondern in Bezug zu einer Ausdrückbarkeit ökonomischer Zusammenhänge gestellt. In diesem Zusammenhang tritt das Individuum zurück zugunsten der Vermittlung der gesellschaftlichen Gebundenheit menschlichen Handelns.

„Es handelt sich nicht um die Propagierung einer Moral, sondern um die Vermittlung gesellschaftlicher Zusammenhänge.“ (Kamath 1983, S. 69)

Ferner kommt die Implementierung neuer Produktionsmittel hinzu, die im klassischen Drama nicht eingesetzt werden konnten, „ohne seinen ideologischen Schein zu durchbrechen“ (Kamath 1983, S. 67). Brechts episches Theater bedeutet durch diese Re-Funktionalisierung zwar einen Bruch mit der klassisch-bürgerlichen Präsentationsform des Illusionismus, führt aber auf der anderen Seite den aufklärerischen Auftrag der Institution Theater weiter, der bereits in der antiken Forderung nach Reinigung wie in der Schillerschen Bestimmung als moralische Anstalt aufzufinden ist. Aus dieser Reformulierung des Produktionsapparates resultiert eine Neubestimmung der Wirkungsabsicht, die wegführt vom kathartischen Verständnis hin zu einer Verbindung der „Wirkungsabsicht mit der außertheatralischen Wirklichkeit“ (Kamath 1983, S. 70). Ziel ist es, in der Dialektik zwischen Schauspiel und Wirklichkeit die Aufklärung und die Aktivierung des zuschauerseitigen Handlungspotentials aufzudecken.

„Brechts ursprünglich polemische Haltung gegenüber der bürgerlichen Ästhetik ist zu einem guten Teil damit zu erklären, daß nach seiner Meinung das Bildungsbürgertum seit dem 19. Jahrhundert die Rezeption ästhetischer Phänomene sich allein vorbehalten hat, so daß die breite Masse der Bevölkerung, deren ästhetischer Geschmack nicht geschult worden ist, vom Kulturkanon des Bürgertums konsequent ferngehalten wurde.“ (Koller 1979, S. 23)

⁴³¹ Diese Unterscheidung geht auf die ersten Differenzierungsversuche Brechts zurück, die diese beiden Begriffe in direkte Antonymie zueinander stellen. Knopf (1996) weist jedoch darauf hin, dass Brecht die Absolutheit dieses Begriffspaares später negiert hat, indem er erklärt, mit seinem epischen Theater nicht die Emotionen auszugrenzen, sondern sie zu untersuchen und nicht bei ihrer Erzeugung Halt zu machen (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 657f).

„Die Verwerfung der Einfühlung kommt nicht von einer Verwerfung der Emotionen und führt nicht zu einer solchen.“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 657)

10.1 Modell und Zielsetzung des epischen Theaters

Zentraler Begriff der Brechtschen Theatertheorie ist die Verfremdung, deren Beschreibung jedoch nie auf einen Terminus *technicus* eingegrenzt wurde, sondern eher als „umbrella term“ (Wirth 2002, S. 10)⁴³² für den generellen Ansatz Brechts zu verstehen ist und an die Hegelsche Dialektik anknüpft.

„Die Verbindung der ‚Verfremdung‘ mit der Dialektik (die von Beginn an nachweisbar ist) lässt es nicht zu, den Begriff formal zu isolieren und lediglich darunter ein künstliches ‚Fremd-Machen‘ zu verstehen.“ (Knopf 1996, S. 383)

Ziel der Brechtschen Verfremdung ist es, von der bis dahin propagierten aristotelischen Mimesis Abstand zu gewinnen, dem Darsteller neben der Darstellung der Figur Mittel zu deren Kommentierung an die Hand zu geben und damit „die Welt so zu zeigen, daß sie behandelbar wird“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 647). Damit wendet er sich gegen die „restlose Verwandlung“ (Brecht [1992], Bd.22.2, S. 643) vom Darsteller in die Figur und von der theaterweltlichen Bühne in die genuin fiktive Welt und erteilt einer „autonome[n] Dichtungsganzheit [...], die in der Realität kein Pendant hat“ (Knopf 1996, S. 384), eine klare Absage. Dieser Einfühlung setzt Brecht daher diametral die Distanz als „Technik, die den V-Effekt hervorbringt“ (Brecht [1992] Bd. 22.2, S. 642) entgegen. Der Schauspieler soll die Figur auf eine Art darstellen, die die inneren Vorgänge in ihr offen legt. Die Emotionen sollen transparent gemacht werden, damit sie herausstehen und thematisiert werden können. Um diese Transparenz in der Kommunikation der Handlungsintentionen zu erreichen, muss auch der Brechtsche Darsteller sich „höchstmöglicher Klarheit in der Darstellung“ (Koller 1979, S. 27) bedienen. Diese Forderung stimmt mit der der genauen Illokutionsrecherche des entwickelten Modells überein und lässt damit deren Anwendung zu. Deutlich hervor tritt diese Relation, wenn Brecht auf die gestische Sprache abhebt (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2 S. 616).

„Unter einem Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und (für gewöhnlich) Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen zu einem oder mehreren Menschen richten.“ (Brecht [1992], B. 22.2, S. 616)

Die Umsetzung des gestischen Prinzips dient der Vermittlung der Distanz des Dargestellten. Das widersprüchliche Verhalten der Figur soll dem Zuschauer die Trennung von Kunst und Wirklichkeit verdeutlichen und so die Künstlichkeit des vom Schauspieler Dargestellten vermitteln. Der Zuschauer soll durch den schauspielerseitigen doppelten Gebrauch (vgl. Koller 1979, S. 29) „mehr, nicht weniger auf der Bühne sehen“ (Knopf 1996, S. 384), indem er sowohl der dargestellten Inhalte als auch deren Künstlichkeit gewahr wird. Koller erkennt die in dieser Forderung enthaltene Problematik.

„Genaugenommen ist diese Perspektive allerdings nur dann mit Sicherheit gewährleistet, wenn der Zuschauer das Stück als Ganzes kennt, denn die aktuellen Gesten werden vor allem dann kritisierbar, wenn sie mit den vergangenen und kommenden verglichen werden können [...].“ (Koller 1979, S. 29f)

⁴³² Wirth verwendet diesen Terminus in einem anderen Kontext, die bildhafte Aussage trifft allerdings auch im hier erörterten Zusammenhang zu.

Dieses Bewusstsein über die unterscheidende Wahrnehmung soll dem Zuschauer die Möglichkeit geben, das Spannungsfeld zwischen Dargestelltem und Stellungnahme nachzuvollziehen. Mit dieser Dialektik wendet sich Brecht gegen Aristoteles; jedoch weniger gegen dessen Poetik, sondern vielmehr in der Abgrenzung seines eigenen, an das wissenschaftliche Zeitalter angenäherten und dessen „wissenschaftliche[...] Haltungen“ (Knopf 1996, S. 385) übernehmenden Ansatzes. Brecht strebt mit der Verfremdung allerdings nicht eine völlige Abkehr von der Unterhaltsamkeit des Theaters als Medium, sondern eine Verbindung von Künstlerischem und Gesellschaftspolitischen an.

„Wer nicht unterhaltend lehrt und lehrend unterhält, soll nicht auf das Theater.“
(Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 668)

Zur Vermittlung dieser Position dient das von Brecht erarbeitete Instrumentarium der Verfremdungseffekte (vgl. Knopf 1996, S. 388), das aus dem Zitieren bzw. Referieren, der Überführung in die dritte Person, der Überführung in die Vergangenheit, dem Mitsprechen der Spielanweisungen und Kommentare, dem Einsatz von Liedern und Musik sowie der Wendung zum Publikum besteht. Einige dieser Methoden sind zuerst Teil seiner Übungen für den Schauspieler und finden später Eingang in die dramatischen Texte. Nachfolgend sollen diese Verfremdungseffekte skizzenhaft in ihrer Forderung und Umsetzung durch den Darsteller dargestellt werden, um so die schauspielerische Arbeit im Brechtschen Modell zu verdeutlichen.

10.2 Verfremdungseffekte im epischen Theaterkonzept

Ziel der künstlerischen Mittel der Verfremdungseffekte (V-Effekte) des epischen Theaters⁴³³ ist es, „dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 641). Auf der Bühne soll die Schaffung einer in sich geschlossenen genuin oder nichtgenuin fiktiven Welt verhindert werden, indem die Illusion mit Hilfe darstellerischer „Kunstmittel“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 641) neutralisiert wird. Der Darsteller soll mit Hilfe dieser Mittel lediglich zeigen, was mit der Figur geschieht, anstatt sich auf die „Herbeiführung [...] [eines] psychischen Aktes zu konzentrieren“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 642). Vermöge dieser Technik wird die Einfühlung sowohl von Seiten des Darstellers als auch von der des Zuschauers verhindert und die nötige Distanz zur kritischen Rezeption des Gezeigten hergestellt.

„Dieses Zeigen des Verhaltens anderer Personen geschieht tagtäglich bei unzähligen Gelegenheiten (Zeugen eines Unfalls machen das Verhalten des Verunglückten neu Hinzutretenden vor, Spaßmacher imitieren den komischen Gang eines Freundes usw.), ohne daß die betreffenden Leute versuchen, ihre Zuschauer in irgendeine Illusion zu versetzen.“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 642)

Trotzdem verlangt Brecht eine gewisse Form des Einfühlens, um sich die Eigenschaften der Figur anzueignen. Diese Form der Sensibilität benötigt der Brechtsche Darsteller, um in einem „Vorstadium“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 642) während der Proben diese Form der Identifikation zu erreichen, die in der Darstellung, erneut in Anlehnung an die Hegelsche Dialektik, lediglich als

⁴³³ Pfister führt ein umfassendes Modell epischer Kommunikationsstrukturen auf (vgl. Pfister (2001), S. 123).

notwendiger Zwischenschritt, der nicht in der Aufführung zum Tragen kommt, angesehen wird. Brechts Aussagen lassen darauf schließen, dass die V-Effekte, die er für die Darstellung während der Aufführung verlangt und einsetzt, auf die einführende, identifizierende Rollenerarbeitung aufbauen, anstatt sie zu negieren. Wenn Brecht davon spricht, dass der Schauspieler zuerst dasjenige memorieren soll, worüber er bei der Lektüre gestaunt hat, um anschließend die Worte zu memorieren (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 643), dann erscheint diese Arbeit nicht sehr weit entfernt von der Stanislawskischen Erarbeitung des Subtextes im Rahmen der Leseproben.⁴³⁴ Ein ebensolches dialektisches Überkommen scheint die Arbeit auf der Bühne zu implizieren, bei der der Darsteller sich zwar nicht in die Figur verwandelt, aber auch nicht gänzlich zu ihr in Distanz steht.

„Geht er [der Schauspieler] auf die Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er nicht macht; das heißt er spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so daß sein Spiel noch andere Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt.“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 643)

Damit befindet sich der Darsteller immer in der Oszillation, die in den vorhergehenden Kapiteln für die Probenarbeit nach Stanislawski ausgeführt wurde. Er zielt darauf ab, die „Aussprüche so echt wie möglich“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 643) zu gestalten, ohne sich zu verwandeln.⁴³⁵

10.2.1 Zitieren und Referieren als Formen der Darstellung

Brecht wendet sich gegen die „Löschung der realen Person“ (Pfister 2001, S. 45) und verlangt die Darstellung der Distanz von realer Person und fiktiver Figur. Daraus resultiert, dass der Schauspieler den Text nicht als Figur spricht, sondern ihn zitiert (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 668).

„Aber auch bei der Prosa kann er [der Schauspieler] durch seine Sprechweise Abstand hervorbringen. Dies nennt man dann Zitieren. (Zitiert wird etwas, was nicht von einem selber stammt und im Augenblick hervorgebracht wurde.) Der Schauspieler zitiert die Figur, die er darstellt.“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 617)

⁴³⁴ Auch Brecht verweist in seinen Ausführungen zum „Memorieren der ersten Eindrücke“ (Brecht [1992], Bd. 22.2 S. 667) auf die Wichtigkeit der Leseproben und spricht ihnen eine noch höhere Bedeutung zu. Es geht ihm allerdings darum, die dabei erlebte Distanz zwischen Schauspieler und Figur in der Statik des Vorlesens länger zu bewahren, indem der Darsteller die während der Leseproben erlebten Rezeptionseindrücke als perlokutionäre Effekte behält und in die spätere Einführung einbindet.

⁴³⁵ Der Komplexität der Erklärung entzieht sich Brecht in diesem Zusammenhang, indem er darauf verweist, der „Schauspieler werde wissen, was gemeint ist, wenn man als Beispiel für eine Spielweise ohne restlose Verwandlung das Spiel des Regisseurs oder des Kollegen, der ihnen eine besondere Stelle vormacht“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 642) versteht. Wie komplex die Umsetzung dieses V-Effektes ist und wie sehr sie auch von den verschriftlichten dramatischen Dialogen abhängt, zeigen Kollers Ausführungen zur Rezeptionsgeschichte der Aufführungen von Mutter Courage (vgl. Koller (1979)).

„Entscheidend für die Wirkung des Stücks ist aber, daß eigentlich nicht der Zuschauer die Wirklichkeit deutet, wie das Brecht in seiner Rezeptionstheorie vorsieht, sondern die Hauptfiguren des Stücks, die Courage, der Koch und der Feldprediger selber [...]. (Zumindest gerät der Zuschauer mit seinen eigenen Erkenntnissen nicht in Widerspruch zu denjenigen der Protagonisten.) Wenn das Stück dem episch-dialektischen Theater gemäß rezipiert werden sollte, müßte es Material über den Krieg ausbreiten, das es dem Zuschauer erlaubte, zu Meinungen über den Krieg zu kommen, ohne auf die diesbezüglichen Äußerungen der Stückfiguren abstellen zu müssen.“ (Koller 1979, S. 42)

Diese Form der Wiedergabe ist nicht allein auf die Wiedergabe des Textes begrenzt, sondern impliziert auch den körperlichen Ausdruck, der quasi das Verhalten der Figur zitieren soll (vgl. Knopf 1996, S. 388). So sieht der Zuschauer zugleich „den Schauspieler als Verkörperung der (Kunst-)Figur“ (Knopf 1996, S. 388) und den Schauspieler selbst mit dessen Stellungnahme zum Dargestellten. Das Referieren, „eine inhaltliche Variante des Zitierens“ (Knopf 1996, S. 388), dient der Unterbrechung der Handlung und somit der Durchbrechung der Fiktion. Damit dient die epische Funktion des Referierens dem Rekapitulieren von bereits Dargestelltem und erzeugt so erzählerische Distanz.

Vor diesem Hintergrund divergiert Brechts Definition des Zitierens allerdings von der zu Beginn der vorliegenden Arbeit entwickelten Definition, da er vom Darsteller verlangt, „in dieses Zitat alle Untertöne, die volle menschliche konkrete Plastik der Äußerung“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 643) zu legen. Um das leisten zu können, müsste der Darsteller zwei grundlegende Herangehensweisen verwenden, die bei Stanislawski zu finden sind. Auf der einen Seite muss er ein doppeltes Verhältnis zu den jeweiligen zitierten propositionalen Gehalten haben; als realer Darsteller, der kommentierend zitiert, wie auch als Figur, die zitiert wird. Darüber hinaus lässt Brechts Beschreibung den Schluss zu, der Darsteller müsse mit jedem Sprechakt einen weiteren indirekten illokutionären Akt vollziehen, indem er das Gesagte kommentiert, also auch ein zweites Mal auf die propositionalen Gehalte referiert. Damit steht der Darsteller vor der gleichen Problematik der, zumindest teilweisen, *integrierenden Verkörperung* der propositionalen Gehalte wie der naturalistisch arbeitende Kollege (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 650). Viel mehr noch besteht bei Brechts Ansatz die Problematik darin, dass, wenn der Schauspieler die Form der *integrierenden Verkörperung*, Brecht nennt es *Einführung*, nicht durchführt, er in dem indirekten Sprechakt auf einen propositionalen Gehalt referiert, der für ihn nicht existiert. Diese Form des Vollzugs von Sprechakten steht wiederum dem Searleschen Verständnis des Vorgebens-^{Täuschung} nah und impliziert, dass der an den Zuschauer gerichtete Sprechakt, der von Brecht als aufrichtig intendiert ist, einen unaufrichtigen und in Bezug auf die wesentliche Regel misslungenen Vollzug bedeutet, da der in ihm repräsentierte Sachverhalt nicht mit dem realen Sachverhalt übereinstimmt. Dieser misslungene Vollzug und die damit einhergehende Täuschung verhindern aber genau die Form der dialektischen aufrichtigen Vermittlung von kommunikativen Inhalten, die Brecht anstrebt.

10.2.2 *Überführung als Mittel der Distanzierung*

Brecht führt drei Hilfsmittel an, die der Distanzierung von Schauspieler und illokutionärem Akt dienen und durch eine Form der Historisierung die dargestellten Vorgänge als „einmalige, vorübergehende und mit bestimmten Epochen verbundene“ (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 646) vermitteln sollen. Durch die Überführung der dramatischen Sprechakte in die sprachliche Vergangenheit ergibt sich eine kognitive Distanz zwischen Figur und Darsteller, die das grundlegende Unterscheidungskriterium zwischen Epik und Drama, die Unmittelbarkeit der Handlung, unterminiert. Ursprünglich als Übung für den Darsteller gedacht, findet diese Überführung in die dritte Person (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 644) auch Eingang in die dramatischen Texte (vgl. *Der Kaukasische*

Kreidekreis in Brecht [1992], Bd. 5, S. 201f). Diese Form der Distanzierung dient sowohl in der Übungsform als auch im dramatischen Werk zur Entwicklung einer Haltung zur darzustellenden Figur, die die Form des Zitierens überhaupt erst ermöglicht. Zuschauerseitig wird dadurch die Rezipientenhaltung des Voyeurs, der eine Ich-Figur uneingeladen belauscht, unmöglich gemacht. Die Überführung des gesamten dramatischen Textes in die Vergangenheit, die die zu vergegenwärtigende Handlung als Vergangenes darstellt, dient ebenfalls der Distanzgewinnung zu den vermittelten Inhalten. Der Schauspieler soll einen Überblick über die Handlung der Figur bekommen, indem er u.a. mit Hilfe der Doppeldarstellung in Szenen (vgl. Knopf 1996, S. 389) zuerst die aktuelle Handlung, und daran anschließend die reflektierende Wiederholung darstellt. Besonders deutlich wird die Distanzgewinnung im Umgang mit dem dramatischen Text im von Brecht geforderten Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren. Während das klassische Drama alle relevanten Informationen, selbst die Ankündigungen der Figuren im Haupttext wiedergibt, enthalten modernere Stücke diese Informationen zu großen Teilen im Nebentext, der Regie- und Bühnenanweisungen vermittelt. Brecht will durch das Mitsprechen den „ehemaligen Vorrang des Wortes“ (Knopf 1996, S. 389) noch weiter zurückdrängen.

10.2.3 *Fixieren des Nicht-Sondern*

Der Effekt des *Nicht-Sondern* (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 642) impliziert eine doppelte Bedeutung. Einerseits soll im Hinblick auf den Vergangenheitscharakter des Vergangenen hingewiesen werden, indem das, was gewesen ist, als nicht mehr existent, weil durch eine neue Wirklichkeit ersetzt, verstanden wird. Auf der anderen Seite soll hinsichtlich des gegenwärtigen Geschehens dessen Widersprüchlichkeit transparent gemacht werden, indem das Fällen einer Entscheidung gleichzeitig auch als Ablehnen anderer Handlungsmöglichkeiten dokumentiert wird.

„Das, was der Schauspieler nicht macht, muss in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht.“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 643)

So soll eine Form von Darstellung vermieden werden, die die Folgen von Handlungen als notwendig und ohne Ausweg vorführt, „so daß man die Alternative möglichst deutlich sieht“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 643). Mit diesem Effekt wendet sich Brecht gegen tradierte Darstellungsformen, die in seinen Augen ebendiese Determiniertheit aufzeigen. Das Resultat dieses Effektes führt weg von der Verabsolutierung des dichterischen Wortes. Es löst sich nicht von der Handlung ab, sondern bleibt vielmehr immer auf die Handlung und diese wiederum auf die reale Handlung bezogen. Demzufolge entsteht der Realismus nicht aus sich selbst, er ist Ausdruck von Handlung, die wiederum nicht notwendig ist, weil sie auch auf Handlung verweist, die außerhalb der Dichtung gültig ist.

10.2.4 *Einsatz von Liedern und Musik*

Entgegen der in seiner Zeit üblichen Nutzung musikalischer Elemente als „psychologische Musik“ (Brecht [1992], Bd. 23, S. 21), die in der bürgerlichen Dramatik die dramatische Handlung unterstützt und begleitet, strebt Brecht den Einsatz von Musik an, der nicht in die Handlung eingebaut ist, sondern als Abgrenzung und Unterbrechung der dramatischen Handlung dient. Für Brecht ist es eine solche Nutzung, die gleichzeitig die einzelnen Künste in ihrer Autonomie präsentiert (vgl. Brecht [1992], Bd. 23, S. 13f), die als Mittel zur Abgrenzung von tradierten dramatischen Formen fungieren kann. Sie erfüllt dabei eine der grundlegenden Funktionen, die dialektisches alias verfremdendes Theater ausmachen. Der Vortrag der Lieder durch den Darsteller geschieht in der Regel in einer sichtbar von der Figurenhaltung unterscheidbaren Form, um die klare Trennung zwischen beiden zu symbolisieren (vgl. Brecht [1992], Bd. 23, S. 868). Unterstützt wird das auch durch die Veränderung in den Lichtstimmungen (vgl. Knopf 1996, S. 390). Mit dem Lied resümiert der Darsteller die vorangegangene Handlung, bezieht Stellung zu den vermittelten Inhalten und tritt so aus der Rolle. Auch die Dialektik und Diskrepanz von Handeln und Denken kann so in einer Figur dargestellt werden. Die Trennung soll dabei gleichzeitig zu einer neuen Zusammenwirkung der Elemente führen.⁴³⁶

„Die Schauspieler verwandeln sich in Sänger. In anderer Haltung wenden sie sich an das Publikum, immer noch die Figuren des Stücks, aber nun auch offen die Mitwisser des Stückeschreibers.“ (Brecht [1992], Bd. 23, S. 868)

Auch hier deutet sich die Problematik der Brechtschen Überfrachtung des dramatischen Textes und der von den Schauspielern geforderten Darstellungsweise an.

Die Musik ist aber nicht nur auf die Präsentation von gesungenen Liedern beschränkt (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 868). Sie ist per se selbstständig, keine „Situationsmusik“ (Brecht [1992], Bd. 23, S. 12). Die Musik soll selbstständig sein, sich nicht ausschließlich dem Wort unterordnen. Der Einsatz modernster Techniken wie der Zwölftonmusik (vgl. Knopf 1996, S. 391), aber auch volkstümlicher resp. proletarischer Musik, komponiert von Dessau, Eissler, Hindemith, Weill, verdeutlicht dabei die Unabhängigkeit von der musikalischen Mode oder einem bestimmten Genre und stellt die Funktion der Musik als verfremdendes Medium noch stärker heraus.

⁴³⁶ Damit spricht sich Brecht auch gegen Wagners Begriff des Gesamtkunstwerks (vgl. Pfister (2001), S. 73) aus.

10.2.5 *Wendung zum Publikum*

Durch die Bewusstmachung der Trennung von Künstlichkeit der Kunst und Realität der Wirklichkeit soll auch die Grenze zwischen theaterweltlicher Bühne und Zuschauerraum überbrückt werden. Die besonders im naturalistischen Drama propagierte vierte Wand, u.a. durch den schweren Vorhang gekennzeichnet, wird bei Brecht ganz aufgehoben oder unterwandernd thematisiert, indem sie durch eine Art halbhohe Gardine ersetzt wird. Die Dialektik kann sich somit auch in der Spielweise des Darstellers manifestieren, der seine Doppelrolle in der Kommunikation mit den anderen Darstellern/Figuren und auf der anderen Seite mit dem nichtfiktiven Publikum anstrebt. Unterstützt wird die Wendung zum Publikum ferner durch den Liedvortrag, der immer direkt an den Zuschauer gerichtet ist. Darüber hinaus finden sich Aussagen, die die „gesamte Spielweise des dialektischen Theaters als „publikumsgerichtet“ (Knopf 1996, S. 392) bezeichnen. Die graduellen Unterschiede in der Publikumsansprache reichen von den klassischen Apartés über direkte Aufforderungen an das Publikum zur stellungbeziehenden Teilnahme.

„Erfolgt die Wendung zum Publikum, so muß es eine volle Wendung und darf nicht das ‚Beiseitesprechen‘ oder die Monologtechnik des alten Theaters sein.“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 644)

Das grundsätzlich Fazit impliziert an dieser Stelle, dass diese Verfremdungseffekte nicht gegen die poetische Darstellung an sich gerichtet sind, sondern in Friktion mit diesen ihre eigentliche Wirkung entfalten.

„Das Poetische hat natürlich nicht, im Sinne des l’art pour l’art, Selbstzweck, sondern es wird als Mittel eingesetzt; es soll die aktive Rezeption zum Genuss machen. [...] Brecht glaubt nicht, daß Theateraufführungen ohne poetischen oder artistischen Reiz eine tiefe Wirkung haben können.“ (Koller 1979, S. 31)⁴³⁷

Die verfremdende Spielweise ist daher nicht vom Poetischen trennbar, sondern funktioniert nur im Zusammenhang mit diesem. Die Verfremdung setzt darüber hinaus grundsätzlich die Erarbeitung des zu Verfremdenden voraus. Die in dieser Dialektik enthaltene Parallelität von klassischem und verfremdendem Schauspiel fordert vor dem Hintergrund der Dualität der Systeme von Brecht und Stanislawski eine genauere Betrachtung dieses Verhältnisses beider.

⁴³⁷ Brecht bemerkt an anderer Stelle, dass er an dem vorherrschenden Theater „keinen rechten Spass habe“ (Brecht [1992], Bd. 21, S. 55).

10.2.6 *Zwischen Probe und Aufführung*

Besonders augenfällig kommt das Brechtsche Modell in der Unterscheidung zwischen den Probenprozessen und der Aufführung zum Einsatz. Das „concept of interruption“ (Baker-White 1999, S. 48) ist dabei als Verbindung zwischen beiden zu sehen. Die dem Probenprozess inhärente Unterbrechung, die im Rahmen dieser Arbeit auch als Oszillation zwischen der realen und der fiktiven Welt beschrieben wird, ist in der aristotelischen Dramatik das Hauptunterscheidungskriterium zwischen Probenprozess und Aufführung.⁴³⁸ Brecht hingegen strebt diese Oszillation auch während der Aufführung an, um den mit der Episierung einhergehenden kognitiven Prozess der aktiven Auseinandersetzung mit dem sprachlichen und physischen Handeln der Figur zu etablieren.⁴³⁹

„In effect, Brecht here argues for the open-ended ethos of rehearsal to dominate the activity of performance itself.“ (Baker-White 1999, S. 51)

Die damit einhergehende Entfremdung, die durch die noch nicht vorgenommene Integration der einzelnen Szenen gekennzeichnet ist, will Brecht auch während der Aufführung fortsetzen. Dabei geht es nicht nur um eine ästhetisch von der aristotelischen Mimesis abweichende Form, sondern auch um die Umsetzung der ideologischen Ziele des epischen Theaters, die von der kathartischen Wirkung des Dramas weg hin zu einer dialektischen, die die unterschiedlichen möglichen Sichtweisen der Handlung⁴⁴⁰ aufzeigt, führen sollen. Baker-White führt diesbezüglich aus, dass „Brecht’s desire to separate elements of performance may be seen as an attempt to imbue the performative moment with this rehearsal mentality“ (Baker-White 1999, S. 52). Besonders der V-Effekt, der den direkten Umgang mit dem Text betrifft und den Schauspieler dazu anhält, möglichst lange als Leser zu fungieren, wird manchmal erst während der Stellproben aufgehoben, bei denen der Charakter der Figur in der Darstellung auftauchen soll (vgl. Baker-White 1999, S. 53). Diese Aufrechterhaltung der Distanz zwischen Darsteller und Figur und die damit einhergehende Inkohärenz des Dargestellten kann dabei als Vorgehen der Probenarbeit angesehen werden, das anschließend auch während der Aufführung zum Einsatz kommt.

„Brecht’s continual emphasis on the degree to which actors could, and should, simultaneously present fictions and comment on the fictions that they present, was based in part on his deep conviction the actor and the character should never fully merge, for in the process of such conflation, the possibilities of estrangement and for interruption of fictional ‘reality’ would be seriously diminished.“ (Baker-White 1999, S. 54)

Die Problematik, die einer solchen Darstellung, in der der Darsteller einen dramatischen Sprechakt vollzieht und dabei gleichzeitig einen psychischen Zustand vermitteln soll, diesen Sprechakt kommentiert, kann oftmals nur durch eine Unterbrechung der Handlung erreicht werden.

⁴³⁸ Vgl. dazu auch Baker-White (1999), S. 49.

⁴³⁹ Vgl. dazu Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 684f.

⁴⁴⁰ „When one works with the text of *Oedipus* in rehearsal, it is impossible to assume that the only valid perspective is that of the hero, for one realizes that a myriad of conflicting perspectives, such as those of Iocaste and Creon to be sure, but also those of the lighting designer and prop manager must be considered in the making of a production.“ (Baker-White 1999, S. 52)

Sprechakt und kommentierende Haltung werden so linear nacheinander vermittelt und überlagern sich nicht direkt.

„In the end, Brecht’s desire for anti-totalistic, non-integrated theatre called for the primacy of interruption. That interruption forms the core of Brecht’s aesthetic and ideological concerns, allies those concerns specifically to the process of rehearsal.“ (Baker-White 1999, S. 56)

Diese Form der Unterbrechung und des schauspielerseitigen Kommentars zu den Figurenhandlungen stellt gleichzeitig die Abwendung von der zu Brechts Zeiten in der DDR stark bevorzugten Stanislawski-Methodik dar.

10.3 Der Unterschied zwischen Brecht und Stanislawski

Es scheint, als ob das Schauspielmodell Brechts mit dem methodischen Ansatz Stanislawskis unvereinbar ist.⁴⁴¹ Hofmeier (1997) konkretisiert diesen Gegensatz vor dem Hintergrund der methodischen Ansätze.

„Stanislawski schuf das bisher umfassendste System von Aussagen über die Schaffensästhetik des Schauspielers in der Geschichte des Welttheaters, Brecht hingegen – in diesem Punkt mit ihm verglichen – Grundlagen einer materialistisch fundierten Theatertheorie mit sozialistischen Impulsen, die Schaffens- und Wirkungsästhetik als eine widerspruchsvolle Einheit umschließt.“ (Hoffmeier 1997, S. 33)

Tatsächlich aber strebt Brecht nach seiner ersten Kritik in seinen Aufzeichnungen aus den 1940er Jahren, in denen er die Forderungen Rapaports nach restloser Verwandlung der Figur und der fiktionalen Welt als „Kursus im Zaubern“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 650)⁴⁴² beschreibt, in den 50er Jahren eine mögliche Verbindung seiner und Stanislawskis Arbeitsweisen an. Diese Wendung ist partiell durch die damalige politische Situation in der DDR zu erklären. Das deutsch-demokratische Kunstverständnis basiert zu jener Zeit auf einer deutlichen Fokussierung auf Stanislawskis Aussagen und der damit verbundenen, kritischen Distanz gegenüber Brechts Ausgangspunkt. Die Organisation einer Stanislawski-Konferenz 1953 durch die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (vgl. Hecht 1997, S. 59f) bringt Brecht zu einer Auseinandersetzung mit damals gerade erscheinenden Werken zur Probenpraxis Stanislawskis.⁴⁴³ Brecht vertritt einen „Anti-Naturalismus“ (Knopf 1996, S. 386), der die bei diesem auffindbare stärkste Vervollkommnung der Illusionierung in Frage stellt. Die naturalistische Verknüpfung von Kunst und Wirklichkeit führt in Brechts Augen weg von der Ver-

⁴⁴¹ Smeliansky bestimmt in diesem Zusammenhang Stanislawski als „eine Person des 19. Jahrhunderts, Brecht [als] eine des 20. Jahrhunderts“ (Smeliansky 1997, S. 25).

⁴⁴² Brecht formuliert zu jener Zeit seine ursprüngliche Ablehnung gegenüber naturalistischer Schauspielkunst sehr scharf.

„Man fragt sich, ob eine Technik, welche einen befähigt, das Publikum da Ratten sehen zu machen, wo keine sind, wirklich so geeignet sein kann, die Wahrheit zu verbreiten? Ohne alle Schauspielkunst, mit genug Alkohol, kann man beinahe jeden dazu bringen, überall wenn nicht Ratten, so doch weiße Mäuse zu sehen.“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 650)

⁴⁴³ Vgl. dazu auch Toporkov (1952); im Rahmen der vorliegenden Arbeit in der Ausgabe von Dieter Hoffmeier (1997).

mittlung des Funktionierens der Realität. Insofern bilden Naturalismus und Realismus ein Gegensatzpaar, in dessen Spannungsfeld Brecht seine anfängliche scharfe Kritik an Stanislawski ansiedelt. Er kritisiert, dass der Naturalismus das Milieu der Figur als dessen unentrinnbares Schicksal propagiert und somit die Geschichte über den Menschen als unabänderlich postuliert. Der Blick hinter den Vorhang, der die sozialen Mechanismen offenbart und diese als veränderbar, weil menschengemacht (vgl. Knopf 1996, S. 386) entlarvt, steht dem auf Seiten Brechts gegenüber. Seine Ausführungen und Abgrenzungen zu Stanislawskis System hat Brecht in seinen „Stanislawski-Studien“ (vgl. Brecht [1992], Bd. 23, S. 226ff) zusammengefasst und den Stanislawskischen Dreischritt der Arbeit an der Rolle genauer betrachtet.

In der Folge, angespornt von Stanislawskis Aussagen zur biographischen Methode und zur Erlaubnis schauspielerseitiger Übertreibungen während des Probenprozesses (vgl. Brecht [1992], Bd. 23, S. 230), entscheidet sich Brecht, Teile von Stanislawskis System in seinen eigenen Probenprozess prüfend zu integrieren und sie in den „Katzgraben-Notaten“ (vgl. Brecht [1992], Bd. 25, S. 399ff)⁴⁴⁴ festzuhalten. Brecht interessiert sich u.a. „für die Methode, Eigenarten für eine Figur dadurch zu finden, daß von ihnen Tages- oder Lebensläufe angefertigt werden“ (Hecht 1997, S. 61).

„Man hätte nicht eine Darstellung wie im Moskauer Künstlertheater, und die Methode der Fragebogen darf nicht abgelehnt werden, weil sie zu naturalistischen Darstellungen führen kann. Sie muß vielmehr studiert und angewendet werden, weil man das Wesentliche nur herausarbeiten kann aus der Fülle des Wesentlichen und Unwesentlichen, als die sich uns das Leben darstellt.“ (Brecht [1992], Bd. 23, S. 227)

Neben diesem biographischen Modul, das bei Brecht wie bei Stanislawski zur Motivfindung eingesetzt wird und auch im in dieser Arbeit entwickelten Modell zum Tragen kommt, setzt Brecht ebenfalls Milieustudien ein. Hinzu kommen Konzentrationsübungen für eine schöpferische Stimmung des Darstellers (Brecht [1992], Bd. 23, S. 231) und die Organisationsprinzipien für Massenszenen (vgl. Brecht [1992], Bd. 23, S. 227), deren Nähe zur Stanislawski-Methodik ebenfalls apparent ist. Auch die von Stanislawski verlangte Einfühlung lässt Brecht – zumindest in den Proben – zu, um den Aufbau der Figuren zu vervollkommen. Helene Weigel, Darstellerin in Brechts Berliner Ensemble, hält auf Brechts Wunsch hin einen Vortrag auf der Stanislawski-Konferenz, der in sechs Thesen die Nähe und die Ähnlichkeiten (vgl. Brecht [1992], Bd. 23, S. 234ff)⁴⁴⁵ zwischen Brecht und Stanislawski bezeichnet, die auch die Wichtigkeit der Überaufgabe (vgl. Brecht [1992], Bd. 23, S.

⁴⁴⁴ Die „Katzgraben-Notate“ erhalten ihren Namen durch den Titel des Theatertextes „Katzgraben“ (1953) des Dramatikers Erwin Strittmatter (1912–1994), während dessen Vorbereitung und Aufführung diese Aufzeichnungen gemacht werden.

„Dieses Textkonvolut wurde erst bei den Recherchen für die ‚Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe‘ der Werke von Bertolt Brecht im Nachlass von Brechts Mitstreiterin Elisabeth Hauptmann gefunden und liegt nunmehr in Band 25 der neuen Brecht-Ausgabe publiziert vor. [...] Mit dieser Textsammlung erhalten die ‚Katzgraben-Notate‘ eine andere Bedeutung innerhalb der theoretischen Schriften und Theatermodelle, als bisher bekannt war.“ (Hecht 1997, S. 63)

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich Brecht für die Aufzeichnung seiner Experimente mit Stanislawskis Modell auch dessen literarischer Aufbereitung bedient, indem er seine Erkenntnisse im Rahmen eines Dialoges zwischen sich und einem Schauspielschüler arrangiert.

⁴⁴⁵ „Ich möchte nicht mißverstanden werden. Ich sage nicht, daß zwischen der Arbeitsweise Brechts und der Arbeitsweise Stanislawskis eigentlich kein Unterschied besteht. Es ist klar, dass ein Unterschied besteht, wenn es auch noch nicht so klar ist, in was der Unterschied besteht oder wie groß der Unterschied ist. Dazu kennen wir Stanislawskis Arbeitsweise noch zu wenig. [...] Ganz unsinnig schiene es mir aber, eine ganz und gar künstlerische Kluft zwischen unserer Arbeitsweise und der Stanislawskischen aufzureißen.“ (Brecht [1992], Bd. 23, S. 235)

Vgl. dazu auch Weigel (1953), S. 7.

239) und der Zuordnung der jeweiligen Handlungen zu dieser betrifft. Im Rekurs auf die Forderung nach transparenter Vermittlung der *Gesten* und durch die Einbeziehung der Methode der physischen Handlungen (vgl. Brecht [1992], Bd. 23, S. 228f) wird die Analogität der beiden Herangehensweisen an die Intensionsrekonstruktion und die daraus resultierende Illokutionsrecherche noch eindeutiger.

„Besonders wenn wir die Äußerungen Stanislawskis aus seiner letzten Zeit hören, haben wir den Eindruck, daß Brecht da anknüpft, wahrscheinlich ganz unbewußt, einfach auf der Suche nach realistischer Gestaltung.“ (Brecht [1992], Bd. 23, S. 229)

Vor diesem Hintergrund erscheint eine Anwendung des im Rahmen dieser Arbeit entwickelten Modells durchaus sinnvoll, um die Verallgemeinerbarkeit von Illokutionsrecherche und Intensionsrekonstruktion anhand des epischen Theaters zu verdeutlichen.

10.4 Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder

Die Handlung von *Mutter Courage und ihre Kinder* erstreckt sich über einen Zeitraum von zwölf Jahren, denen 12 Bilder in „Montagetechnik“ (Hein 1994, S. 34) zugeordnet sind. Die Ereignisse der genuin fiktiven Welt entsprechen dabei in Einzelheiten denen der realen zwischen Frühjahr 1624 und Winter 1636. Vor jeder Szene wird mit Hilfe eines Szenentitels ein inhaltlicher Überblick über den Handlungsverlauf vermittelt, der in der Regel mit Hilfe von Projektionen auch dem Zuschauer in der Aufführung zugänglich gemacht wird.⁴⁴⁶ Brecht selbst beschreibt die Kernaussage dieses Stückes in drei Darstellungen.

„Daß die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den kleinen Leuten gemacht werden. Daß der Krieg, der eine Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln ist, die menschlichen Tugenden tödlich macht, auch für ihre Besitzer. Daß für die Bekämpfung des Krieges kein Opfer zu groß ist.“ (Brecht [1992], Bd. 25, S. 177)

In der Fabel des Brechtschen Dramas *Mutter Courage und ihre Kinder* sind geringfügige Anleihen an Grimmelshausens (1622–1676) *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landströtzerin Courasche* (1670) und der Ballade *Lotta Svärd* von Johann Ludvig Runeberg (1804–1877) nachweisbar.⁴⁴⁷ Basierend auf Grimmelshausens Vorläufer entwickelt Brecht allerdings eigene Figuren und wandelt diejenigen der Vorlage dergestalt ab, dass von Mutter Courage und ihre Kinder grundsätzlich als einem „Originalwerk Brechts“ (Hill 1978, S. 1907) gesprochen werden kann.

Im Frühjahr 1624 zieht *Anna Fierling*, auch *Mutter Courage* genannt, mit ihrem Marktwagen und ihren Kindern, dem mutigen Sohn *Eilif*, dem ehrlichen, aber dummen Sohn *Schweizerkas* und der stummen Tochter *Katrin*, durch die Lande. In Südschweden wird *Eilif* von einem *Feldwebel* für den Krieg gegen Polen geworben. Die pessimistisch eingestellte *Mutter Courage* sagt dem *Feldwebel* den Tod voraus, aber auch, dass ihre eigenen Kinder den Tod finden werden. Zwei Jahre später sieht sie ihren Sohn *Eilif* als Held in Polen wieder. Seine Heldentat, er hat einem Bauern sein Vieh gestohlen,

⁴⁴⁶ Vgl. dazu auch Hein (1994), S. 33, der auf den Ursprung dieser durch Brecht in die Episierung des Theaters aufgenommenen inhaltlichen Vorbereitung bei Grimmelshausen (1670) verweist.

⁴⁴⁷ Vgl. dazu auch Hein (1994), S. 31ff.

quittiert sie mit einer Ohrfeige. Gemeinsam mit einem finnischen Regiment gerät *Mutter Courage* in die Gefangenschaft der Katholiken. *Schweizerkas* wird bei seinem Versuch, die Regimentskasse in Sicherheit zu bringen, ertappt und vor dem Feldgericht zum Tode verurteilt. Um ihn auslösen zu können, verpfändet *Mutter Courage* ihren Wagen. Doch sie feilscht so lange, dass *Schweizerkas* schließlich doch erschossen wird. Als nachfolgend auch ihre Waren mutwillig zerstört werden, möchte sie sich beim *Rittmeister* beschweren. Doch besinnt sie sich auf die ihr eigene Einstellung, dass es besser sei, im Krieg Handel zu treiben als Gerechtigkeit zu suchen. Ein protestantischer *Feldprediger* hilft ihr, sich dem Heer der Katholischen anzuschließen und wirbt in der Folge um ihre Hand. Vor dem Hintergrund eines herannahenden Friedens jedoch lehnt *Mutter Courage* den Antrag ab. Ein Überfall auf *Tochter Katrin* bewegt *Mutter Courage* zu einem letztmaligen Frontwechsel - ihr steter Wechsel der Fahnen und Gesinnungen ist ihr selbst bewusst und als absichtsvolles Handeln präsent. Doch in jener Zeit wird der Friedensschluss durch den Tod König Gustavs noch beschleunigt. *Eilif* wird zum Tode verurteilt, weil er eine Bauersfrau umgebracht hat. Vier Jahre vergehen. Ein paar kaiserliche Soldaten zwingen einen Bauern, ihnen einen Schleichweg in die Stadt Halle zu zeigen, da sie Halle stürmen wollen. *Katrin* belauscht das Gespräch, steigt auf das Dach des Hauses und trommelt die Bewohner der Stadt wach, um sie zu warnen. Sie schafft es auch, wird jedoch von einem Soldaten vom Dach heruntergeschossen. *Mutter Courage* zieht mit ihrem Wagen alleine weiter. Sie hat alle drei Kinder verloren und nichts aus dem Krieg gelernt.

Die Handlung in der genuin fiktiven Welt lehnt sich in einigen Aspekten an historische Vorgaben und Abläufe der realen nichtfiktiven Welt während des Dreißigjährigen Krieges an. Inwiefern diese Überschneidungen die Rezeption während der Aufführung beeinflussen, wird im Rahmen der Tests auf Widerspruch eingehender erklärt und anhand der Rezeptionskritik einer Züricher Aufführung im Jahr 1941 erläutert.

10.5 Die Anwendung des Modells auf den Text

In der Anwendung des Modells auf den Text gilt es zweierlei herauszuarbeiten. Auf der einen Seite stehen die im Rahmen des auf dem Naturalismus basierenden Modells zu absolvierenden Analyseschritte. Bei dieser Analyse ist bereits darauf zu achten, inwiefern die für das epische Theater zentrale Forderung nach Distanz zwischen Darsteller und Figur in der Aufarbeitung der im dramatischen Text enthaltenen Informationen zur Figur, ihrer Intentionalität und zum Handlungsablauf bereits aufzufinden ist. Auf der anderen Seite gilt es besonders im ausgewählten Abschnitt für die Analyse die Frage zu beantworten, welche sprachlichen Funktionen – im Besonderen im Hinblick auf das Spannungsfeld von *integrierender Verkörperung* und Wahrheitsbedingungen von Sprechakten – gesungene Abschnitte bzw. Lieder aufweisen und wie diese durch den Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* der Figur bearbeitet werden müssen.

10.5.1 1. Stufe des Modells

Auf der ersten Stufe des Modells muss der Darsteller daher, ähnlich wie bei der Vorbereitung eines naturalistischen Dramentextes die Figurenerlebnisse der Vergangenheit herausarbeiten und diese in Bezug zu den realweltlichen geschichtlichen Ereignissen setzen, auf die im dramatischen Text rekuriert wird. Zu beachten ist dabei, inwiefern die Historie in der genuin fiktiven deckungsgleich mit der realen Welt ist und ob Abweichungen und Diskrepanzen zwischen beiden bestehen. Darüber hinaus muss der Darsteller, wenn er dem Brechtschen Theatermodell folgt, bereits auf dieser Stufe eine Ebene anlegen, auf der er die Kommentierung der Figur und ihrer physischen und sprachlichen Handlungen vornehmen kann. Auch das gilt es zu überprüfen.

10.5.1.1 Figurencharakterisierung

Die verlangte Intensität der Figurencharakterisierung nach dem in dieser Arbeit vorgestellten Modell ist unabhängig von der Stellung der Figur in der dramatischen Handlung. Haupt- und Nebenfiguren müssen gleichermaßen auf ihre Biographie und Intentionalität hin analysiert werden.⁴⁴⁸ Unterscheiden kann sich jedoch das Verhältnis zwischen durch den dramatischen Text vermittelten Informationen und denen, die der Darsteller eigenständig zur Komplettierung der Figur entwickeln muss.

Frage	Antwort
1. Wer bin ich?	<p>Name: Eilif Nojocki (mein Vater sagte immer Kojocki oder Mojoki (S. 10)) Eltern: Mutter Anna Fierling. Ich denke, dass mein Vater ein anderer sei, als er tatsächlich war. Die Intelligenz habe ich von meinem Vater geerbt (S. 10). Mein Vater war im Heeresdienst und ist „anständig gefallen“ (S. 13).⁴⁴⁹ Keine weiteren Textinformationen zum Vater, daher teilimaginiert. Großeltern: Keine Textinformationen, daher komplett imaginiert Geschwister: Einen jüngeren Stiefbruder, Schweizerkas, keine detaillierten Informationen zur gemeinsamen Kindheit und Jugend, daher teilimaginiert (S. 11). Eine jüngere Schwester, Katrin, keine detaillierten Informationen zur gemeinsamen Kindheit und Jugend, daher teilimaginiert (S. 11) Geburtsort: Keine Textinformationen, daher komplett imaginiert. Alter: Abgesehen von der Information „junger Bursche“ (S. 8) komplett imaginiert. Geburtsort: Keine Textinformationen, daher komplett imaginiert Familienstand: Ledig Sprache: Hochdeutsch Beruf: Ich helfe meiner Mutter bei der Ausübung ihrer Handelstätigkeit, indem ich den Kutschwagen ziehe. Lebensraum: Ich ziehe mit meiner Mutter durch Europa. Aussehen: Ich bin wie eine Birke gewachsen, habe einen runden Brustkasten, stämmige Haxen – wie mein Bruder auch (S. 12). Kleidung: In der Szene trage ich die Uniform des schwedischen Heeres, die zu jener Zeit auch für den nicht-fiktiven Zwilling eines Soldaten des realen schwedischen Heeres üblich ist. Verhalten: „kühn“ (S. 23). Mein Vorbild ist König Gustav Adolf (reale Person) als fiktiver Zwilling (S. 25). Ich habe ein Feuer in mir (S. 15). Religion: komplett imaginiert</p>
2. Welcher Zeitpunkt ist es?	<p>Jahrhundert: 17. Jahrhundert Jahr: 1629, weiter rekonstruierbar aufgrund der Anlehnung an die realen Vorkommnisse in der nichtfiktiven Welt und daher nur teilimaginiert. Jahreszeit: Die Jahreszeit der untersuchten Szene kann aufgrund der realen Ereignisse rekonstruiert werden, daher teilimaginiert.</p>

⁴⁴⁸ Alle Angaben basieren auf der Ausgabe aus der Edition Suhrkamp, erste Auflage 1963.

⁴⁴⁹ Der *Feldweibel* nimmt Bezug auf eine Äußerung Anna Fierlings, die nicht in der Ausgabe zu finden ist.

	<p>Tag: Keine Informationen zum Wochentag und genauen Datum, daher komplett teilmaginiert</p> <p>Stunde: Da der Feldhauptmann Eilif zum Mittagessen einlädt und Mutter Courage dem Koch etwas zum Mittagessen verkaufen will, ist die Tageszeit teilmaginiert rekonstruierbar.</p> <p>Minute: komplett imaginiert</p>
3. Wo bin ich?	<p>Land: Polen als fiktiver Zwilling des realweltlichen Polen (S. 20)</p> <p>Stadt: Vor der Festung Wallhof (S. 21) in der Nähe der Stadt Riga als fiktiver Zwilling des realen Ortes.</p> <p>Nachbarschaft: Ich kämpfe mit den Truppen im Dreißigjährigen Krieg.</p> <p>Haus: Zelt des Feldhauptmanns</p> <p>Zimmer: -</p>
4. Was umgibt mich?	<p>In der Szene: Zelt des Feldhauptmanns inkl. Feldhauptmann, Feldprediger und Mobiliar, später die Küche des Feldhauptmanns mit Mobiliar, Koch und Mutter Courage. Der Kanonendonner, der in der untersuchten Szene zu hören ist, stammt von Geschützen, die ich selbst gesehen habe. Da sie aber nicht im sichtbaren Ausschnitt der genuin fiktiven Welt zu finden sind, sind diese Kanonen komplett imaginiert.</p>
5. Was sind die gegebenen Umstände?	<p>Vergangenheit: Früher fuhr ich mit meiner Mutter und meinen Geschwistern im Planwagen durch Europa und kaufte und verkaufte Waren. Zu meiner Vergangenheit gibt es nur unvollständige Informationen, daher teilmaginiert. Zwischen meiner Werbung für die Armee (1624) und der Gegenwart liegen zwei Jahre Feldzüge, über die nur unvollständige Informationen vorliegen, daher komplett imaginiert. (Für den Darsteller gibt es hier die Möglichkeit, anhand von historischen Archiven die möglichen Aufenthaltsorte des Regiments, dem die Figur Eilif zugeteilt ist, zu recherchieren). Im Besonderen muss der Darsteller die vor der 2. Szene liegende „Heldentat“ (S. 22) der Figur Eilif genau erarbeiten und rekonstruieren, um sie in der identifizierenden Verkörperung darlegen zu können.</p> <p>Gegenwart: Ich werde gerade für meine Heldentat vom Feldhauptmann belohnt und zu einem Glas Wein und zum Essen eingeladen, obwohl zurzeit aufgrund der Belagerung wenig Nahrung, besonders wenig Fleisch, zur Verfügung steht. Zu diesem Zeitpunkt habe ich meine Mutter und meine Geschwister zwei Jahre lang nicht gesehen.</p> <p>Zukunft: Keine detaillierten Textinformationen, daher komplett imaginiert</p>
6. Wie ist meine Beziehung?	<p>Zum Feind: Ich bin kampfeslustig und listig und wende jede mir einfallende List an, um z.B. an Nahrung für das Regiment zu kommen (S. 23ff).</p> <p>Zum Krieg: Ich fürchte den Krieg nicht (S. 14). Ich möchte schon Soldat werden (S. 15). Mein Vater war ein großer Soldat, habe ich gehört (S. 24) und ich bin durchaus stolz darauf, obwohl meine Mutter mich vor dem Krieg und dem Soldatentum gewarnt hat.</p> <p>Zum Hauptfeldweibel: Er ist mein Vorgesetzter, den ich achte und dessen Befehle ich befolge. Er bezeichnet mich als seinen Sohn (S. 22) und ich bin stolz, dass ich mich zu seiner Rechten setzen darf (S.22). Daher nehme ich auch gerne seine Einladung zum Essen an und wage es den Wunsch nach Fleisch auszusprechen, obwohl es nur sehr wenig oder keines gibt (S. 22).</p> <p>Zum Feldprediger: Da in der verschriftlichten Vorlage zur Aufführung keine sprachliche oder physische Interaktion zu finden ist, muss der Darsteller die Beziehung zur Religion allgemein und zum Feldprediger im Besonderen komplett imaginieren.</p> <p>Zu den Bauern: Ich bin stolz, dass ich sie düpiert und geschlagen habe (S. 24f). Mit dem Ausspruch „Bauernschinden macht hungrig“ (S. 22) verdeutliche ich diese Einstellung zu den Bauern expressis verbis.</p> <p>Zu der Person oder den Personen, die ihm die Informationen über die Bauern gegeben haben: komplett imaginiert</p> <p>Zu meinen Soldaten: Ich schrecke nicht davor zurück, meine Soldaten extra zu schinden, um sie kampfeswütiger zu machen (S. 23f).</p> <p>Zu Mutter Courage: Sie ist meine Mutter, die ich in den zwei Jahren, die ich als Soldat lebe nicht mehr gesehen habe. Auch habe ich weder von ihr noch von meinen Geschwistern etwas gehört. Besonders stolz bin ich, dass sie mich gerade in diesem Moment wieder sieht, in dem ich für meine Heldentat geehrt werde (S. 28).</p> <p>Zum Koch: Da in der verschriftlichten Vorlage zur Aufführung keine sprachliche oder physische Interaktion zu finden ist, muss der Darsteller die Beziehung zum Koch komplett imaginieren.</p>
7. Was will ich?	<p>Generelle Ziele der Figur Eilif sind in der verschriftlichten Vorlage zur Aufführung nicht aufzufinden. Übergreifend lässt sich jedoch feststellen, dass er mit seiner Mutter und seinen Geschwistern durch Europa zieht und mit dem Verkauf von Waren den gemeinsamen Lebensunterhalt bestreitet. Zentrale Handlungsmotivation kann in dieser schwierigen Kriegszeit daher das Sichern des Überlebens sein, dass auch die weiteren Figurenhandlungen motiviert.</p>
8. Was ist in meinem Weg?	<p>Die Werbung bedeutet einen möglichen regelmäßigen Sold, Nahrung und eventuellen Ruhm als Soldaten. In der 1. Szene ist das Hindernis zwischen dem Soldatenleben und Eilif die Ablehnung der Mutter. In der 2. Szene steht der Belohnung durch den Feldhauptmann kein explizites Hindernis im Weg der Intentionkette Eilifs.</p>
9. Was tue ich um das zu bekommen, was ich will?	<p>Auf den ersten Blick braucht Eilif eigentlich nur in der Szene präsent zu bleiben, um das zu erhalten, was er sich wünscht: Lob und Belohnung. Aufgrund der sozialen Abhängigkeit vom Feldhauptmann ist er jedoch dazu gezwungen, dessen Befehle wie z.B. die Aufforderung zum Bericht über die Heldentat auszuführen, um anschließend weiter gelobt zu werden (S. 23). Aus dieser Situation ergibt sich die Handlungskette, die im letzten Teil des Aktes durch das Wiedersehen mit der Mutter unterbrochen wird (S.27).</p>

Für den ausgewählten Analyseabschnitt im zweiten Akt, S. 21–28, gilt es neben der Beziehung zwischen *Eilif* und *dem Feldhauptmann* daher auch die zwischen *Eilif* und der *Mutter Courage* herauszuarbeiten. Ferner muss der Darsteller das Singen des Liedes (vgl. Brecht 1963, 2. Szene, S. 26) in der *integrierenden Verkörperung* beachten.

10.5.1.2 Intentionsrekonstruktion

Aufgrund der umfangreichen historischen Recherche zum Dreißigjährigen Krieg ergeben sich viele Informationen, die dem Darsteller bei den *komplett imaginierten* und *teilimaginierten* Inhalten behilflich sind. Zentral für die Intentionsrekonstruktion ist allerdings in Abhängigkeit von den erarbeiteten Charaktermerkmalen auch eine auf Wahrscheinlichkeit gründende Rekonstruktion, da weder die Figur selbst noch diese umgebende Figuren Aussagen zu bestimmten Fragen der Intentionalität geben. Weder eine übergeordnete *Ruling Idea*, noch eine übergreifende Figurenintention, die absichtsvolles Handeln leichter rekonstruierbar machen würden, sind im dramatischen Text aufzufinden. Die spezifische Intentionsrekonstruktion für die im genannten Abschnitt untersuchte Intensionskette gestaltet sich mithin komplex, da es bei der der Belohnung durch den *Feldhauptmann* kein Hindernis im Weg der Intensionskette *Eilifs* gibt. Im Weiteren wird die Intensionsfindung durch die passive Form der Motivation erschwert. Etwas passiv zu erleiden impliziert, keine aktiven Handlungsschritte zur Erreichung des Handlungszieles anstreben zu können.

Klassifizierung	Nach seiner vollbrachten Heldentat erwartet <i>Eilif</i> vom <i>Feldhauptmann</i> Belohnung und Belobigung
MOTIV	<i>Eilif</i> will das Lob für seine Heldentat ausgedehnt genießen.
HINDERNIS 1	<i>Eilifs</i> soziale Abhängigkeit vom <i>Feldhauptmann</i>
ACTION 1	Für die Heldentat gelobt werden
ACTIVITY 1	Die Einladung zum Essen annehmen
ACTIVITY 2	Einen ausgedehnten Bericht über die Heldentat gegen.
ACTIVITY 2.1	Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.
ACTIVITY 2.2	Zustimmung für sein Verhalten einholen
ACTIVITY 2.3	Dem <i>Feldhauptmann</i> seine Kenntnis verschern
ACTIVITY 3	Ein Loblied auf das Soldatentum singen

Es zeigt sich, dass viele der Äußerungen von *Eilif*, besonders die dem Geschehensbericht dienenden, einer ACTIVITY 2 zugeordnet werden können. Allerdings müssen die Einzelheiten des übergreifenden propositionalen Gehalts des referierten Ereignisses einzeln in ihren relevanten Aspekten vom Darsteller erarbeitet werden. Die Intensionskette wird durch den aus der Küche vernehmbaren Gesang der *Mutter Courage* gestört und unterbrochen. Sie wird im Weiteren auch nicht wieder aufgenommen. Die Intention *Eilifs*, für seine Heldentat ausgedehnt gelobt zu werden, ist damit nur teilweise erreicht und wird vollständig von einer neuen Intensionskette abgelöst. Allerdings ist aufgrund des Informationsstandes der *Mutter* – sie hat das Gespräch im Zelt des *Feldhauptmannes* vom benachbarten Küchenzelt mit anhören können – die Wiederaufnahme der Intention des Gelobt-Werdens möglich, ohne dass diese in direktem Zusammenhang mit der ersten Intensionskette, die sich zwischen *Eilif* und dem *Feldhauptmann* abspielt, stehen muss.

ACTION 1	Die familiäre Nähe herstellen
Klassifizierung	Das überraschende Wiedersehen <i>Eilifs</i> mit seiner <i>Mutter</i>
ACTIVITY 1	Kenntnisse über die Geschehnisse in Erfahrung bringen
ACTIVITY 2	<i>Eilif</i> teilt das Wiedersehen mit seiner <i>Mutter</i>
HINDERNIS 1	Kenntnisse über die <i>Mutter</i> in Erfahrung bringen
	Die Anwesenheit der anderen Figuren beeinflusst die Art und Weise der Wiedersehensfreude.

ACTIVITY 3	Lob für seine Heldentat einfordern
ACTIVITY 3.1	Gründe für die Reaktion der Mutter erfragen

Besonders die zweite Klassifizierung verdeutlicht, wie verschiedene ACTIVITIES, die nicht in intentionslogischer Abhängigkeit zueinander stehen, Teil einer ACTION sein können. Zwar besteht ein psychologischer Zusammenhang zwischen dem Wunsch nach familiärer Nähe – durch die Umarmung und die Fragen nach dem Wohlergehen, der die Zuordnung zu der gemeinsamen ACTION erklärt. Die einzelnen ACTIVITIES selbst stehen aber nicht einem linearen Abhängigkeitsverhältnis.

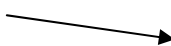
10.5.2 2. Stufe des Modells

Die folgende Illokutionsbestimmung muss der komplexen Intentionsrekonstruktion Rechnung tragen und besonders im Hinblick auf den Umgang mit dem dargebotenen Song die Art des Sprechaktes festlegen, der damit vollzogen wird.

10.5.2.1 Äußerungsverlauf

Die von Brecht eingeforderte darstellerseitige Stellungnahme zu den Figurenäußerungen wird in der nachfolgenden Sequenzierung zunächst ausgelassen, da es in dieser ausschließlich um die Bestimmung der Figurenillokutionen geht. Ferner ist der Dialog zwischen dem *Koch* und *Mutter Courage* in der nachfolgenden Darstellung der Übersichtlichkeit halber ausgeblendet, da er keine Relevanz für die Illokutionsbestimmung von *Eilifs* Äußerungen aufweist.

2. Szene	Eilif		Feldhauptmann	Koch
			Information Seeker	
1.	Future Director als Repräsentativ			
			Future Director	
2.	Repräsentativ		Future Director	Repräsentativ
				Future Director
			Future Director Repräsentativ Repräsentativ Repräsentativ Future Director Future Director	
3.	Repräsentativ			
4.	Repräsentativ			
5.	Repräsentativ			
6.	Repräsentativ			
7.	Repräsentativ			
8.	Repräsentativ			
9.	Repräsentativ		Lob als Verdictive	
10.	Repräsentativ			
11.	Repräsentativ			
12.	Repräsentativ			
13.	Repräsentativ			
14.	Repräsentativ			
15.	Repräsentativ		Information Seeker	
16.	Repräsentativ			



17.	<i>Repräsentativ</i>		<i>Information Seeker</i>	----- ----- -----
18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.	<i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i>			<i>Feldprediger</i>
			<i>Information Seeker</i>	
				<i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i>
			<i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i>	
25.	<i>Repräsentativ</i>			
			<i>Repräsentativ</i> <i>Future Director</i>	
26. 27. 28.	<i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Future Director</i>			
			<i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Future Director</i> <i>Future Director</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Future Director</i>	
29. 30. 31. 32.	<i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i> <i>Repräsentativ</i>			
			<i>Aufforderung als Future Director</i>	
33.	<i>Repräsentativ</i>			

Die Sequenzierung vermittelt hier einen ersten Einblick in die Komplexität der darstellerseitigen Auseinandersetzung mit den Kommunikationszielen der jeweiligen Figur. Aufgrund des Verhältnisses *Eilif/Feldhauptmann*, dass in ein teilweise zwischenmenschlich-privates und ein offizielles soziales Abhängigkeitsverhältnis unterschieden werden könnte, sind die Art der Zustandebringung des illokutionären Punktes wie auch der Stärkegrad der jeweiligen illokutionären Punkte besonders eingehend zu betrachten.

10.5.2.2 Illokutionsrecherche

In der oben stehenden Sequenzierung fallen drei ungewöhnliche Aspekte auf. Erstens sind, wie angekündigt, nur die Figurenintentionen aufgeführt. Brecht geht aber davon aus, dass der Schauspieler zwei Illokutionen beim Vollzug der dramatischen Sprechakte vollziehen soll.

„Der Schauspieler muss gleichzeitig zwei Aufgaben ausführen. Er muß eine Sache zeigen und er muß sich zeigen.“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 667)

Will der Darsteller die grundlegenden Informationen müssen in Bezug gesetzt werden zu den einzelnen, vom Darsteller *integrierend zu verkörpernden* Aspekte des Sprechaktes. Dementsprechend müssten in der weiteren Recherche jeder Äußerungsform eine Inszenierungs- und darstellerindividuelle zusätzliche Illokution eingefügt werden. Diese Illokutionen wiederum sind nicht Teil der Illokutionsrecherche, da sie nicht aus den Figurenäußerungen, die im verschriftlichten Text zu finden sind, ableitbar sind. Dieser Umstand führt zur zweiten Besonderheit der Äußerungsverlaufs-

ergebnisse. Der Darsteller muss eine adäquate Form der *integrierenden Verkörperung* für das Lied finden, die entweder im Rahmen der Figurendarstellung angelegt ist, oder aber außerhalb der genuin fiktiven Welt angesiedelt werden muss. Drittens ergeben sich, wie bereits bei der Sequenzierung des naturalistischen Textes, offene Stellen, an denen der Darsteller den genauen Sprechakttyp erst nach der Verbindung von Sequenzierung und Figurencharakterisierung eruieren kann. Auch diese Besonderheiten gilt es im Nachgang zu klären und zu erläutern.

1. Charakter: *Eilif*

Beispiel: REQUEST INDEM ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Einen Fetzen Fleisch, warum nicht?“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif</i> .wünscht sich ein Stück Fleisch zum Mittag.
<i>Sprechakt</i>	WÜNSCHEN indem FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	Es muss für den Feldhauptmann physisch möglich sein, A auszuführen, und es muss im Interesse vom Feldhauptmann liegen, A auszuführen.
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif</i> hat den Wunsch, Fleisch zu essen.
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif</i> will tatsächlich Fleisch essen.
<i>Psychischer Zustand</i>	WUNSCH
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	Die Einladung zum Essen annehmen
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingungen</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV der vorhergehenden Äußerungen des Feldhauptmanns: Moment-to-Moment
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WÜNSCHEN: Moment-to-Moment, Affective Memory
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WOLLEN: Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment.

Ausschlaggebender Aspekt für den erfolgreichen Vollzug der Request ist, dass der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* der Figur auch das Verlangen nach Fleisch hat, das Gefühl hat, länger kein Fleisch gegessen zu haben und gleichzeitig weiß, dass Fleisch ein kostbares Gut in der genuin fiktiven Welt ist. Da dieser psychische Zustand in gewissem Sinne auch den körperlichen Zustand des Hungers oder gar Ausgehungertseins impliziert, muss der Darsteller hier besonders sorgfältig vorgehen. Die Frage ist dabei nicht, ob der Schauspieler tatsächlich eine längere Zeit kein Fleisch gegessen hat – das wäre bei einer Ensuiteaufführung ohnehin nicht möglich. Aber da die identifizierende Verkörperung das Paradox impliziert, dass sowohl der Darsteller als auch die Figur den gleichen biologischen Körper teilen, muss der Darsteller darauf achten, Teile dieses Zustandes aus seinem psychischen und somatischen Gedächtnis abrufen zu können. Ebenso stellt sich dir Frage, inwiefern ein vegetarischer Darsteller eine solche Mahlzeit gemäß dem illokutionären Zweck einfordern könnte. In der Praxis ist überraschend wie viele Schauspieler ihre persönlichen realweltlichen Gepflogenheiten – und bis zu einem bestimmten Grad auch Überzeugungen – für die *integrierende Verkörperung* abzulegen bereit sind.

2. Charakter: *Eilif*

Beispiel: ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Bauernschinden macht hungrig!“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Bauernschinden macht hungrig.</i>
<i>Sprechakt</i>	BEHAUPTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass p der Fall ist.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass Bauernschinden hungrig macht.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass Bauernschinden hungrig macht..</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment IV der Beziehung zum vorhergehenden Erlebnis „Bauernschinden“, auf das Bezug genommen wird: Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Eilif leitet damit den Fokus auf seine Heldenat.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV der vorhergehenden Sachverhalte und Situationen, die zum „Bauernschinden“ gehören: Affective Memory, Vorgeschlagene Situationen, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Integrierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective Memory, Emotional Memory, Vorgeschlagene Situationen</i>
<i>Integrierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 3 und 4, Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment.</i>

Zentral für die *integrierende Verwirklichung* dieses Attesters ist die Rekonstruktion der Situation des Bauernschindens. Der Darsteller hat, zumindest was den logischen Ablauf des *Bauernschindens* angeht, die Möglichkeit, mit Hilfe der nachfolgenden Informatives das Ereignis dem Figurenerleben gemäß visualisieren. Hinzu kommt allerdings die Herausforderung, die zum Ereignis gehörenden visuellen Erlebnisse, sowie den verbalen, psychischen und physischen Handlungsverlauf des Ereignisses *integrierend zu verkörpern*. Auch wenn dieses Vorgehen an dieser Stelle auf den ersten Blick unverhältnismäßig erscheint, ist es notwendig, da der Schauspieler in der *integrierenden Verkörperung* des nachfolgenden Berichts ohnehin die situativen, psychologischen, sprachlichen und physischen Bestandteile, auf die im benannten propositionalen Gehalt referiert wird, zu rekonstruieren und zu verkörpern hat. Die Komplexität von *p* ergibt sich aus der Referenz auf ein zeitlich länger andauerndes, mehrer Personen, Orte und Handlungen implizierendes Ereignis. Insofern wird hier die Basis geschaffen für die Vielzahl der nachfolgenden Informatives, die alle in Bezug zu dem hier genannten *p* stehen. Das gilt auch für den nachfolgenden Repräsentativ, der auf die Rinder Bezug nimmt, die als Folge der *Bauernschinderei* in den Besitz des Regiments übergegangen sind, und die *Eilif* selbst gesehen hat.

3. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE oder ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„In einem Tag oder zwei höchstens.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Kommen die Rinder in der Anlage der Soldaten an.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>BERICHTEN oder EINE MEINUNG KUNDTUN</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>INFORMATIVE: Eilif hat Beweise, dass die Rinder in einem oder höchstens zwei Tagen ankommen. ATTESTER: Eilif hat möglicherweise Beweise, dass die Rinder in einem oder höchstens zwei Tagen ankommen.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass die Rinder in einem oder höchstens zwei Tagen ankommen.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass Rinder in einem oder höchstens zwei Tagen ankommen.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment IV der Rinder: Affective Memory IV zur zeitlichen Bestimmung: Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Eilif will den Feldhauptmann mit seinem Wissen beruhigen.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Es handelt sich bei diesem Repräsentativ solange um einen Informative wie *Eilif* lediglich eine ihm bekannte Information weitergibt, für die er möglicherweise Beweise hat, weil er den Großteil des Weges mit den Rindern gemeinsam zurückgelegt hat. Nimmt man aber den Fall ein, dass er diesen Repräsentativ vollzieht, um den *Feldhauptmann* zu beschwichtigen, verändert sich der Stärkegrad des illokutionären Punktes und die Art der Zustandebringung insofern, als *Eilif* aufgrund der besonderen Wertschätzung durch den *Feldhauptmann* über seine dienstliche Informationspflicht hinausgeht und sich erlaubt, seine eigene Meinung zu *p* kundzutun. Die Entscheidung darüber liegt in der Art und Weise, in der der Darsteller auf die Fragen fünf und sechs in der Charakterisierung geantwortet hat. Die Art der Beziehung zwischen *Feldhauptmann* und *Eilif* kann in der individuellen Figurencharakterisierung alternativ als eine in diesem Moment eher persönlich geprägte oder als eine rein dienstliche zwischen Soldat und Soldatenführer angesehen werden. Daher lässt sich in der Untersuchung des verschriftlichten Sprechakts diese Entscheidung nicht fällen. Für die nachfolgenden Sprechakte gilt diese Offenheit in der Bestimmung nicht, da sie sich auf die Aufforderung des *Feldhauptmanns* beziehen, den Verlauf der Bauernschinderei genauer zu berichten, der *Eilif* Folge leistet.

4. Charakter: *Eilif***Beispiel:** INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Also, das war so:“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	Das war so.
<i>Sprechakt</i>	FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	Eilif hat Beweise, dass es so war.
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	Eilif glaubt, dass es so war.
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	Eilif legt sich darauf fest, dass es so war.
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment IV der Beziehung zum „Bauernschinden“: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	Eilif will das Ereignis detailliert wiedergeben, um Belobigung für sein Handeln zu erreichen
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment

Analog zu den Aussagen, die bezüglich der *integrierenden Verkörperung* des propositionalen Gehalts vorhergehenden Attesters „Bauernschinden macht hungrig“ getroffen wurden, gilt auch hier, dass der Darsteller den komplexen Sachverhalt des Ereignisses *integrierend verkörpern* muss, um diesen Sprechakt erfolgreich zu vollziehen.

5. Charakter: *Eilif***Beispiel:** INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„ich hab erfahren, daß die Bauern unterderhand, in der Nacht hauptsächlich, ihre versteckten Ochsen aus den Wäldern in ein bestimmtes Holz getrieben haben“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	Die Bauern treiben unterderhand, hauptsächlich in der Nacht, ihre versteckten Ochsen aus den Wäldern in ein bestimmtes Holz.
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	Eilif hat Beweise, dass die Bauern unterderhand, in der Nacht hauptsächlich, ihre versteckten Ochsen aus den Wäldern in ein bestimmtes Holz treiben.
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	Eilif glaubt, die Bauern unterderhand, in der Nacht hauptsächlich, ihre versteckten Ochsen aus den Wäldern in ein bestimmtes Holz treiben.
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	Eilif legt sich darauf fest, dass die Bauern unterderhand, in der Nacht hauptsächlich, ihre versteckten Ochsen aus den Wäldern in ein bestimmtes Holz treiben.
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Integrierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment IV der Beziehung zu den Bauern, den Ochsen: Figurencharakterisierung

	<i>Frage 6 und Affective Memory</i> <i>IV zur Person oder den Personen, von denen Eilif diese Information erhalten hat: Frage 6, Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Integrierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode</i> <i>IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts</i> <i>IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Integrierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode</i> <i>IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts</i> <i>IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Integrierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode</i> <i>IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts</i> <i>IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Im Fokus des erfolgreichen Vollzugs dieser Äußerung steht die Beziehung zwischen *Eilif* und dem oder den Informanten, die der Darsteller inklusive der die Informationsweitergabe begleitenden Sachverhalte und Ereignisse *integrierend verkörpern* muss. Da es sich dabei um eine oder mehrerer Personen handelt, die in keinem weiteren sichtbaren Ausschnitt der genuin fiktiven Welt auftauchen, kann und muss der Darsteller sie *komplett imaginieren*.

6. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	<i>„Da wollten die von der Stadt sie abholen.“</i>
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Die Menschen aus der Stadt wollen die Rinder abholen.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>BERICHTEN</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat Beweise, dass die Menschen aus der Stadt die Rinder abholen wollten.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass die Menschen aus der Stadt wollen die Rinder abholen wollten.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass die Menschen aus der Stadt wollen die Rinder abholen wollten.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der integrierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode</i> <i>IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen</i> <i>IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment</i> <i>IV zu den Menschen und den Rindern: Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode</i> <i>IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts</i> <i>IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode</i> <i>IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts</i> <i>IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode</i> <i>IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts</i> <i>IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Für diesen Informative gilt, wie für den vorhergehenden, für den Darsteller die Forderung nach der umfassender Rekonstruktion und anschließender *integrierender Verkörperung* aller Aspekte des propositionalen Gehaltes, da diese Teil des den ausführlichen Berichts konstituierenden propositionalen Gehalt sind. Da diese Anforderung für alle weiteren Informatives gilt, die die

Gesamtheit des ausführlichen Berichts ausmachen, werden diese darstellerseitigen Aspekte nicht weiter wiederholt und die Sprechakte ohne weiteren Kommentar dargestellt.

7. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Ich hab sie ruhig ihre Ochsen eintreiben lassen.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif hat die Menschen aus der Stadt in Ruhe ihre Ochsen eintreiben lassen.</i>
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat Beweise, dass er die Menschen aus der Stadt in Ruhe ihre Ochsen hat eintreiben lassen.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er die Menschen aus der Stadt in Ruhe ihre Ochsen hat eintreiben lassen.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er die Menschen aus der Stadt in Ruhe ihre Ochsen hat eintreiben lassen.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Menschen und den Rindern: Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

8. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„die, dacht ich, finden sie leichter als ich.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif ist der Überzeugung, dass die Bauern ihre Rinder leichter finden als er.</i>
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat Beweise, dass er der Überzeugung war, dass die Bauern ihre Rinder leichter finden als er.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er der Überzeugung war, dass die Bauern ihre Rinder leichter finden als er.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er der Überzeugung war, dass die Bauern ihre Rinder leichter finden als er.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Menschen und den Rindern: Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>

Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn
Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory
Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment

9. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

Theatertextliche Äußerungsform	„Meine Leute habe ich glustig auf das Fleisch gemacht, hab ihnen zwei Tag lang die schmale Ration noch gekürzt, daß ihnen das Wasser im Maul zusammengelaufen ist, wenn sie bloß ein Wort gehört haben, das mit FL angeht, wie Fluß.“
Propositionaler Gehalt	Eilif hat seine Soldaten glustig auf das Fleisch gemacht, indem er ihnen zwei Tage lang die schmale Ration noch gekürzt hat, sodass ihnen das Wasser im Maul zusammengelaufen ist, wenn sie bloß ein Wort gehört haben, das mit FL angeht, wie Fluß.
Sprechakt	BERICHTEN, dass p indem q, sodass r
Einleitende Bedingung	Eilif hat Beweise, dass er seine Soldaten glustig auf das Fleisch gemacht (p), indem er ihnen zwei Tage lang die schmale Ration noch gekürzt hat (q), sodass ihnen das Wasser im Maul zusammengelaufen ist, wenn sie bloß ein Wort gehört haben, das mit FL angeht, wie Fluß (r).
Aufrichtigkeitsbedingung	Eilif glaubt, dass er seine Soldaten glustig auf das Fleisch gemacht (p), indem er ihnen zwei Tage lang die schmale Ration noch gekürzt hat (q), sodass ihnen das Wasser im Maul zusammengelaufen ist, wenn sie bloß ein Wort gehört haben, das mit FL angeht, wie Fluß (r).
Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung	Eilif legt sich darauf fest, dass er seine Soldaten glustig auf das Fleisch gemacht (p), indem er ihnen zwei Tage lang die schmale Ration noch gekürzt hat (q), sodass ihnen das Wasser im Maul zusammengelaufen ist, wenn sie bloß ein Wort gehört haben, das mit FL angeht, wie Fluß (r).
Psychischer Zustand	GLAUBE, dass p, dass q und dass r GLAUBE dass p, indem q, sodass r
Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)	
Identifizierende Verkörperung der propositionalen Gehalte	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Soldaten, ihrem Hunger und den daraus resultierenden Reaktionen: Affective Memory, Moment-to-Moment
Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1	Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.
Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p, q und r: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn
Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)	IV der Figur: Biographische Methode IV von p, q und r: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory
Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p, q und r: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment

Ausschlaggebend ist, dass der Darsteller die einzelnen propositionalen Gehalte sowohl unabhängig als auch in ihrer Abhängigkeit voneinander rekonstruiert und *integrierend verkörpert*. Gemäß der Illokutionslogik müssen *p*, *q* und *r* gemäß den sprechakttheoretischen Bedingungen behandelt werden, da der aus den sie beinhaltenden Äußerungen entspringende Wahrheitsanspruch der Gesamäußerung gemäß den Vorgaben der Illokutionslogik (vgl. Vanderveken/Searle 1985) von allen Einzelbestandteilen dieser Äußerung abhängt.

10. Charakter: *Eilif***Beispiel:** VERDICTIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Vielleicht.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Es war klug von mir.</i>
<i>Sprechakt</i>	EINE MEINUNG KUNDTUN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise dafür oder dagegen, dass es klug von ihm war.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass es klug von ihm gewesen sein könnte.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er sich nicht sicher ist, ob es klug war.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der integrierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum zuvor geschilderten Umgang mit seinen Soldaten: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Eilif drückt seine Meinung zur Einschätzung durch den Feldhauptmann aus.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment, Psychologische Geste</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Der Verdictive weist ein besonderes Merkmal auf. Auf den ersten Blick wird nicht deutlich, ob es sich um eine Höflichkeitsfloskel im Sinne eines Rituals handeln könnte oder ob *Eilif* tatsächlich seine Unsicherheit über die Richtigkeit der Beurteilung durch den *Feldhauptmann* ausdrückt. Maßgeblich beeinflusst wird die darstellerseitige Entscheidung auf der einen Seite durch die Bestimmung des Verhältnisses zwischen *Eilif* und dem *Feldhauptmann*. Dieses Verhältnis legt nahe, dass *Eilif* tatsächlich seine eigene Entscheidung, die er in der geschilderten Situation gefällt hat, als richtig einstuft. Er vollzieht daher den Akt des Feststellens, dass er sich nicht sicher ist, dass es klug von ihm war. Der Darsteller muss also auch hier den von *Eilif* erhobenen Wahrheitsanspruch beachten, der jedoch nicht wie bei anderen Repräsentativen belegbar ist und im Weiteren nicht genauer ausgeführt wird – eben weil es sich in der sprecherseitigen Einstellung um einen Zweifel und nicht eine eindeutige Einstellung zu einem Sachverhalt handelt. Ebendiesen Zweifel gilt es in der *integrierenden Verkörperung* ebenfalls zu berücksichtigen und dies besonders in der Erarbeitung des psychischen Zustandes mit Hilfe der Psychologischen Geste zu *verkörpern*.

11. Charakter: *Eilif***Beispiel:** VERDICTIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Alles andere war eine Kleinigkeit.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Alles andere war eine Kleinigkeit.</i>
<i>Sprechakt</i>	EINE MEINUNG KUNDTUN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass alles andere eine Kleinigkeit war.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass alles andere eine Kleinigkeit war.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass alles andere eine Kleinigkeit war..</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der integrierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum weiteren Verlauf des Bauernschinden: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Eilif drückt seine Meinung zum weiteren Vorgehen beim Bauernschinden aus.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment, Psychologische Geste</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Im Gegensatz zum vorhergehenden Verdictive drückt *Eilif* mit dem Vollzug dieses Aktes eine klare sprecherseitige Einschätzung zum weiteren Fortlauf des Ereignisses aus. Wie bei den zuvor untersuchten Informatives bezieht sich die Figur auch mit dieser Einschätzung auf einen komplexen Handlungszusammenhang, der vom Darsteller intensiv erarbeitet werden muss um den *integrierend verkörpernden* Vollzug dieses Aktes in der genuin fiktiven Welt leisten zu können.

12. Charakter: *Eilif***Beispiel:** INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Nur daß die Bauern Knüppel gehabt haben und dreimal so viele waren wie wir und einen mörderischen Überfall auf uns gemacht haben.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	.
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN, dass p und q und r
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat Beweise, dass die Bauern Knüppel gehabt haben (p) und dreimal so viele waren wie sie (p) und einen mörderischen Überfall auf sie gemacht haben (r).</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass die Bauern Knüppel gehabt haben (p) und dreimal so viele waren wie sie (p) und einen mörderischen Überfall auf sie gemacht haben (r).</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass die Bauern Knüppel gehabt haben (p) und dreimal so viele waren wie sie (p) und einen mörderischen Überfall auf sie gemacht haben (r).</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE, dass p, dass q und dass r
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	

Identifizierende Verkörperung der propositionalen Gehalte	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Soldaten und den angreifenden Bauern: Affective Memory, Moment-to-Moment
Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1	Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.
Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p, q und r: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn
Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)	IV der Figur: Biographische Methode IV von p, q und r: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory
Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment

Im Gegensatz zum Informativ (9) besteht hier keine logische Verknüpfung zwischen den Teilen der propositionalen Gehalte. Zwar beziehen sich q und r insofern auf p als sie weitere Informationen zu den in p bezeichneten Bauern enthalten. Der Wahrheitsanspruch von q und r ist aber nicht illokutionslogisch mit dem von p verknüpft. Doch unabhängig von der fehlenden Verknüpfung muss der Darsteller p , q und r integrierend verknüpfen. Das heißt, er muss genau erarbeiten wie viele Soldaten *Eilif* begleiteten um so die ungefähre Zahl der angreifenden Bauern bestimmen zu können.

13. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

Theatertextliche Äußerungsform	„Vier haben mich in ein Gestrüpp gedrängt und mir mein Eisen aus der Hand gehauen und gerufen: Ergib Dich!“
Propositionaler Gehalt	Vier Bauern haben <i>Eilif</i> in ein Gestrüpp gedrängt, ihm sein Eisen aus der Hand gehauen und gerufen: Ergib Dich!
Sprechakt	MIT WORTEN VISUALISIEREN, dass p und q und r
Einleitende Bedingung	<i>Eilif</i> hat Beweise, dass vier Bauern <i>Eilif</i> in ein Gestrüpp gedrängt, ihm sein Eisen aus der Hand gehauen und gerufen haben: Ergib Dich.
Aufrichtigkeitsbedingung	<i>Eilif</i> glaubt, dass vier Bauern <i>Eilif</i> in ein Gestrüpp gedrängt, ihm sein Eisen aus der Hand gehauen und gerufen haben: Ergib Dich.
Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung	<i>Eilif</i> legt sich darauf fest, dass vier Bauern <i>Eilif</i> in ein Gestrüpp gedrängt, ihm sein Eisen aus der Hand gehauen und gerufen haben: Ergib Dich.
Psychischer Zustand	GLAUBE, dass p , dass q und dass r
Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)	
Identifizierende Verkörperung der propositionalen Gehalte	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Soldaten und den angreifenden Bauern: Affective Memory, Moment-to-Moment, Stanislawskisches Wenn
Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1	Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.
Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p, q und r: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn
Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)	IV der Figur: Biographische Methode IV von p, q und r: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory
Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung	IV der Figur: Biographische Methode IV von p, q und r: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment

In der eingehenden Schilderung darf der Darsteller nicht vergessen, die Beziehungen zu den zuhörenden Figuren *integrierend zu verkörpern*, da diese die Art der Zustandebringung und den Stärkegrad des illokutionären Punktes mitprägen. Darüber hinaus lässt der Wechsel von der Vergangenheitsform des Berichts in das historische Präsens auf eine besondere Art der Visualisierung schließen. Diese Intensivierung der Berichtsform wird durch den besonderen Stärkegrad des illokutionären Punktes vermittelt. Für den Darsteller bedeutet diese Intensivierung des Berichts auch ein intensiveres Wiedererleben der geschilderten Situation in der *integrierenden Verkörperung* eine Verstärkung der propositionalen Gehalte mit Hilfe des Stanislawskischen Wenns. Im Rückgriff auf ihm bekannte bedrohliche Situationen formt er in der *integrierenden Verkörperung* die psychologische Erlebensbasis, die die Intensität der Schilderung im Zusammenspiel mit den Geschehnissen in der genuin fiktiven Welt vermittelt. Es handelt sich hier um den zentralen Aspekt von *Eilifs* ausgedehnter Schilderung. Und die Art und Weise seiner intensivierenden Sprache und daraus ableitbar seines inneren Zustandes lassen im Rückgriff auf die vorhergehende Intentionsrekonstruktion Rückschlüsse auf seine Motivation für die Wiedergabe dieses Berichts zu. Er will in der Tat als Held gefeiert werden, der eine brenzliche Situation mit Bravour und List gemeistert hat und es daher wert ist, besonders gelobt und belohnt zu werden. Diese Grundhaltung *Eilifs* lässt im Weiteren den Rückschluss über seine Grundhaltung in dieser Szene zu, die darauf aufbaut, dass er dieser Wiedergabe seiner Heldentat entgegenfiebert und somit einen sehr aktiven Anteil an der Szenenhandlung hat. Er richtet letztlich alles darauf aus, diese Heldentat eindringlichst in den nachfolgenden Äußerungen zu schildern.

14. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Was tun, denk ich,“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Ich denke darüber nach, was zu tun ist.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>MIT WORTEN VISUALISIEREN</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass er in der Situation darüber nachgedacht hat, was zu tun sei.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er in der Situation darüber nachgedacht hat, was zu tun sei.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er in der Situation darüber nachgedacht hat, was zu tun sei.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV der Inhalte der Reflektion: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 und 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Integrierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Integrierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Wie für die vorhergehende Äußerung gilt auch hier eine Zunahme der Intensität der Schilderung. Besonders an diesem Sprechakt ist die Auskunft, die dieser zentralisierend über den vormaligen Geisteszustand von *Eilif* gibt. Zwar muss der Darsteller nicht alle möglichen Assoziationen, die *Eilif* in der geschilderten Situation durch den Kopf gegangen sein können, *integrierend verkörpern*. Zumindest aber muss er in der Vorbereitung, mit besonderer Beachtung der Antwort auf Frage fünf rekonstruieren, was der Figur durch den Kopf gegangen sein könnte, und was die Figur im Vollzug des aufgeführten Sprechaktes an Assoziationen wahrnimmt, um besonders dem Stärkegrad der Aufrichtigkeitsbedingung gerecht zu werden. Dies gilt auch für die nachfolgende Äußerung.

15. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Die machen aus mir Hackfleisch“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Die Angreifer werden mich schwer verletzen.</i>
<i>Sprechakt</i>	MIT WORTEN VISUALISIEREN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass ihn die Angreifer hätten schwer verletzen können.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass ihn die Angreifer hätten schwer verletzen können.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass ihn die Angreifer hätten schwer verletzen können.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV der Beziehung zu den angreifenden Bauern: Figurencharakterisierung, Frage 6 und Affective Memory IV zu den möglichen Verletzungen: Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Eilif schildert hier lebhaft eine Annahme seinerseits, die zwar durch das Präsenz als Einschätzung eines Sachverhaltes und somit als Verdictive erscheint, aufgrund der Einbettung in den Bericht und aufgrund der Tatsache, dass die Handlung in der Vergangenheit liegt, als Informative mit einem besonderen Stärkegrad des illokutionären Punktes angesehen werden muss.

An dieser Stelle soll paradigmatisch auf die Forderung Brechts eingegangen werden, gleichzeitig die Figur und die schauspielerseitige Einstellung zur Figur darzustellen (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 643). Sollte der Darsteller dieser Forderung in einer solchen Situation Folge leisten wollen, müsste er „nahmhaft und ahnbar“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 643) machen, dass *Eilif* auch eine völlig andere Art der Darstellung des Geschehens wählen könnte. Die bereits bei der

vorhergehenden Äußerung festgestellte Intensität der Wiedergabe lässt dies psychologisch unmöglich erscheinen. Wie sollte der *Eilif*, ergriffen von seiner eigenen Schilderung, in der Lage sein, zu vermitteln, dass er die Situation auch gänzlich anders, vielleicht sogar mit Distanz in der Form eines neutralen Berichtes, wiedergeben könne. Nun kann man Brechts Forderung auch dahin gehend verstehen, dass nicht die Figur, sondern der Schauspieler in der Darstellung der Figur diese alternativen Aussagemöglichkeiten „möglichst deutlich“ (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 643) vermitteln könnte. Wenn er aber in der Darstellung des in seine Schilderung versunkenen *Eilif* in der Lage wäre, gleichzeitig eine Alternative zu spielen, wäre dem nicht mehr ad hoc zu unterscheiden, wer von den beiden – *Eilif* in der Darstellung oder der Schauspieler in der alternativen Kommunikation – welche Äußerung tätigen würde. Es scheint mithin, als – wenn überhaupt irgendwelche – so nicht alle Teile der vorliegenden Szene dieser Forderung gerecht werden könnten. Denn ferner verstößt die Figur *Eilif* und der Darsteller gleichzeitig gegen eine weitere Forderung Brechts, nicht ergriffen zu sein vom Spiel (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 618). In der Folge wird auch dem In-den-Bann-Ziehen des Zuschauers (vgl. Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 641) durch die in der verschriftlichten Vorlage zur Aufführung angelegten Äußerungen eher Vorschub geleistet als diese zu verhindern. Genau dieser Form der aktiven Perzeption eines Rezipienten wird hier durch die Reaktion des *Feldhauptmanns* Rechnung getragen, der auf die Spannung der Geschichte eingeht und *Eilif* mit seiner Nachfrage unterbricht. Der Natur des von *Eilif* gegebenen Berichts zu Folge, bräuchte der *Feldhauptmann* ihn gar nicht zu unterbrechen, da *Eilif* den Bericht ohnehin vollständig abliefern würde. Wenn aber die Figuren selbst in den Bann gezogen werden, wie kann dies bei weiteren Rezipienten wie dem Zuschauer im gleichen Moment verhindert werden? Es gibt keine sprach- und schauspieltheoretisch schlüssige Antwort auf ein solches Paradoxon. Sprechakttheoretisch würde ein solches Paradox gegen die einleitenden Regeln verstoßen und schauspieltheoretisch ist es nicht möglich gleichzeitig zwei voneinander unabhängige Aussagen von zwei Subjekten – Figur und Darsteller – umzusetzen.

16. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Ich hab gelacht.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif hat gelacht.</i>
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat Beweise, dass er gelacht hat.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er gelacht hat.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er gelacht hat.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Grundes für das Lachen: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe I</i>	<i>Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>

<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Zentral für die *integrierende Verkörperung* dieser Äußerung ist, dass der Darsteller eine Visualisierung von sich in der Verkörperung der Figur als lachend vor Augen hat und dies in Verbindung mit der geschilderten Situation bringt. Darüber hinaus muss sich der Darsteller bereits in der Figurencharakterisierung darüber Gedanken gemacht haben, inwiefern sich sein eigenes realweltliches Lachen von dem Figur *Eilif* unterscheidet – denn kaum zwei Menschen lachen gleich. Hätte der Darsteller sein eigenes realweltliches Lachen vor Augen, würde sowohl die wesentliche als auch die einleitende wie auch die Aufrichtigkeitsbedingung für den Informative nicht erfüllt.

17. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Gelacht.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif hat gelacht.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>BERICHTEN</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass er gelacht hat.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er gelacht hat.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er gelacht hat.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE</i>
Die Arbeit der Schauspielers in der integrierenden Verkörperung (IV)	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Grundes für das Lachen: Figurencharakterisierung Frage 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Mit diesem Informativ wiederholt die Figur *Eilif* lediglich die zuvor gemachte Aussage. Es gelten daher die gleichen Bedingungen für die *integrierende Verkörperung* wie für den vorgängigen Sprechakt.

18. Charakter: *Eilif***Beispiel:** INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„So ist ein Gespräch draus geworden.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	Durch Eilifs vorhergehendes Lachen ist ein Gespräch entstanden.
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	Eilif hat möglicherweise Beweise, dass durch sein vorhergehendes Lachen ein Gespräch entstanden ist.
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	Eilif glaubt, dass durch sein vorhergehendes Lachen ein Gespräch entstanden ist.
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	Eilif legt sich darauf fest, dass durch sein vorhergehendes Lachen ein Gespräch entstanden ist.
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der integrierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Gesprächspartnern (Bauern): Figurencharakterisierung Frage 4,5, und 6, Affective Memory, Moment-to-Moment
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment

Die sprecherseitige Einschätzung über den weiteren Verlauf der Situation legt im ersten Moment nahe, die Äußerung als Verdictive zu klassifizieren. Da sich *Eilif* aber retrospektiv auf eine inzwischen durch den weiteren Verlauf des bezeichneten Gespräches belegbaren Sachverhalt bezieht, ist diese Äußerung als Informativ zu betrachten, die einen in der Vergangenheit liegenden Sachverhalt beschreibt. Diese Annahme wird durch den Tempuswechsel und die erneute Wahl der Vergangenheitsform weiter unterstützt. Der Darsteller muss also in der *integrierenden Verkörperung* sowohl die Situation, die die Figur schildert als auch den weiteren Verlauf des in der Vergangenheit liegenden Gespräches rekonstruieren und beachten, um den Sprechakt erfolgreich zu vollziehen.

19. Charakter: *Eilif***Beispiel:** INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Ich verleg mich gleich aufs Handeln und sag: zwanzig Gulden für den Ochsen ist mir zu viel.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	Eilif verlegt sich aufs Handeln und sagt, dass zwanzig Gulden ihm zu viel sind.
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN, dass p und dass q
<i>Einleitende Bedingung</i>	Eilif hat möglicherweise Beweise, dass er sich aufs Handeln verlegt hat (p) und sagte, dass zwanzig Gulden ihm zu viel sind (q).
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	Eilif glaubt, dass er sich aufs Handeln verlegt hat (p) und sagte, dass zwanzig Gulden ihm zu viel sind (q).
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	Eilif legt sich darauf fest, dass er sich aufs Handeln verlegt hat (p) und sagte, dass zwanzig Gulden ihm zu viel sind (q).
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE, dass p und dass q

<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Gesprächspartnern (Bauern): Figurencharakterisierung Frage 4,5, und 6, Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Zahlungsmittels: Figurencharakterisierung Frage 2⁴⁵⁰, Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p und q: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p und q: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p und q: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Aufgrund der Tatsache, dass *Eilif* seine eigene Äußerung zitiert, muss der Darsteller dieses Zitat ebenfalls in der *integrierenden Verkörperung* aufnehmen. Dafür wiederum muss er sich in der Erarbeitung der historischen Epoche im Rahmen der Figurencharakterisierung mit dem genannten Zahlungsmittel und dem Zahlungswert auseinandersetzen. Da es sich bei der dargestellten Handlung um eine Situationsfolge handelt, die in großen Teilen fiktive Zwillinge in der nichtgenuinen realen Welt aufweist, können die Rechercheerfolge direkt nachvollzogen werden, die der Schauspieler bei der *integrierenden Verkörperung* einfließen lässt.

20. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	<i>„Ich biet fünfzehn.“</i>
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif bietet fünfzehn Gulden.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>BERICHTEN</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass er fünfzehn Gulden geboten hat.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er fünfzehn Gulden geboten hat.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er fünfzehn Gulden geboten hat.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Gesprächspartnern (Bauern): Figurencharakterisierung Frage 4,5, und 6, Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Zahlungsmittels: Figurencharakterisierung Frage 2, Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>

⁴⁵⁰ Auch wenn die besondere Thematik in der vorgelagerten Figurencharakterisierung nicht beantwortet wurde gehört sie in diesen Fragekomplex. Die Nichtbeantwortung ist auf die notwendige Verkürzung der Figurencharakterisierung im Rahmen der vorliegenden Arbeit zurückzuführen. Generell werden Fragen zur Epoche, zu den jeweiligen historisch, politisch, ökonomisch, kulturell oder sozial relevanten Informationen im Zusammenhang mit der zweiten Frage erarbeitet.

<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn,Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Für diese Äußerung gelten die gleichen sprechakt- und schauspieltheoretischen Bedingungen wie für den vorhergehenden.

21. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	<i>„Als wollt ich zahlen“</i>
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif vermittelt den Anschein als wollte er 15 Gulden zahlen.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>BERICHTEN</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass er den Anschein vermittelt hat, 15 Gulden zahlen zu wollen.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er den Anschein vermittelt hat, 15 Gulden zahlen zu wollen.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er den Anschein vermittelt hat, 15 Gulden zahlen zu wollen.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Gesprächspartnern (Bauern): Figurencharakterisierung Frage 4,5, und 6, Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Zahlungsmittels: Figurencharakterisierung Frage 2, Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn,Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Zentral für die *integrierende Verkörperung* dieser Äußerung ein bestimmtes, von *Eilif* in der berichteten Situation an den Tag gelegtes Verhalten. Ferner geht er zum damaligen und zum jetzigen Zeitpunkt davon aus, dass es den Anschein eines anderen Verhaltens erwecken sollte. Dieses täuschende Verhalten muss der Darsteller genau bestimmen, um den propositionalen Gehalt mit einem spezifischen Erlebnis füllen zu können und so in der *integrierenden Verkörperung* den Bericht über das täuschende Verhalten erfolgreich vollziehen zu können.

22. Charakter: *Eilif***Beispiel:** INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Sie sind verdutzt und kratzen sich die Köpfe“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	Die Bauern waren verdutzt und haben sich die Köpfe gekratzt.
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN, dass p und q
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif</i> hat möglicherweise Beweise, dass die Bauern waren verdutzt waren (p) und sich die Köpfe gekratzt haben (q).
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif</i> glaubt, dass die Bauern waren verdutzt waren (p) und sich die Köpfe gekratzt haben (q).
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif</i> legt sich darauf fest, dass die Bauern waren verdutzt waren (p) und sich die Köpfe gekratzt haben (q).
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE, dass p und q
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Gesprächspartnern (Bauern): Figurencharakterisierung Frage 4,5, und 6, Affective Memory, Moment-to-Moment
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p : siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p : siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p : siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment

Der propositionale Gehalt p beinhaltet ein Urteil zu einem Sachverhalt, nämlich der Reaktion der Bauern, das in Zusammenhang mit q gefällt wird. Tatsächlich kann aber davon ausgegangen werden, dass diese Urteilsfällung keine explizite Reflexion des Verhaltens der Bauern impliziert, sondern eher als konventionell mit dem Sich-am-Kopf-Kratzen verbunden wird und insofern gesehen werden muss als Informative, der lediglich einen Sachverhalt aus der Vergangenheit wiedergibt ohne eine explizite Wertung zum Ausdruck zu bringen. Wichtig für den Schauspieler ist, ein visuelles Erlebnis dieser Situation zu rekreieren, auf dessen Basis er diesen Informative erfolgreich vollziehen kann.

23. Charakter: *Eilif***Beispiel:** INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Sofort bück ich mich nach meinem Eisen und hau sie zusammen.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif</i> bückt sich nach seinem Eisen und haut die Bauern zusammen.
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN, dass p und q
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif</i> hat möglicherweise Beweise, dass er sich sofort nach seinem Eisen gebückt (p) und die Bauern zusammengewaut hat (q).
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif</i> glaubt, dass er sich sofort nach seinem Eisen gebückt (p) und die Bauern zusammengewaut hat (q).
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif</i> legt sich darauf fest, dass er sich sofort nach seinem Eisen gebückt (p) und die Bauern zusammengewaut hat (q).
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE, dass p und q
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der</i>	

<i>identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Gesprächspartnern (Bauern): Figurencharakterisierung Frage 4,5, und 6, Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Einen besonderen Teil des ausführlichen Berichts schildern.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Während die Figur *Eilif* in der Äußerung das Eisen nicht weiter spezifiziert, muss der Darsteller dieses als Waffe genutzte Metallstück detailliert erarbeiten. Die Schöpfung muss die zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges konventionell unter dem Begriff Eisen verstandene Art von Waffe, so es denn eine solche Beschreibung gab, implizieren und dementsprechend in die *integrierenden Verkörperung* einfließen. Es gibt für alle bei dem Bericht in der *integrierenden Verkörperung* Anwesenden keine direkte Möglichkeit, diese Vorstellung zu überprüfen, zum erfolgreichen Vollzug des Sprechaktes ist sie jedoch von großer Bedeutung.

24. Charakter: *Eilif*

Beispiel: REQUEST als ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	<i>„Not kennt kein Gebot, nicht?“</i>
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Not kennt kein Gebot.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>UM ZUSTIMMUNG BITTEN indem BEHAUPTEN</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass Not kein Gebot kennt.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass Not kein Gebot kennt.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass Not kein Gebot kennt.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE, dass p</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV zu den Gesprächspartnern (Bauern): Figurencharakterisierung Frage 4,5, und 6, Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Zustimmung für sein Verhalten einholen</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Im ersten Moment scheint es sich hier um eine Redewendung zu halten, die nahezu floskelhaft, also ohne propositionalen Gehalt, ausgedrückt wird. Tatsächlich aber nutzt *Eilif* diese allgemeine Aussage zur Zusammenfassung seiner Handlung und zum Ausdruck seiner sprecherseitigen Einstellung zum berichteten Sachverhalt. Aufgrund ihrer syntaktischen Struktur erscheint die Äußerung als Regelsatz, dessen Anwendung die Situation erfasst. Bei genauerer Betrachtung nutzt *Eilif* diesen Attester allerdings, um eine Reaktion bei seinem Zuhörer, dem *Feldhauptmann*, in Form eines Zugeständnisses zu entlocken. Daher ist diese Äußerung ein indirekter Sprechakt, dessen primärer Illokutionsakt die Bitte um Zustimmung an den *Feldhauptmann*, und dessen sekundärer Illokutionsakt die Äußerung der sprecherseitigen Einstellung ist. Zentral für die integrierende Verkörperung der Äußerung ist, dass zum einen der Darsteller in der Verkörperung Kenntnis über die Verwendung der Redensart – so es eine ist – hat und zum anderen den adäquaten Stärkegrad des illokutionären Punktes wie auch die Art der Zustandebringung beachtet.

25. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Ja, sofort bück ich mich nach meinem Eisen und hau sie zusammen.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif</i> bückt sich nach seinem Eisen und haut die Bauern zusammen.
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN, dass <i>p</i> und <i>q</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif</i> hat möglicherweise Beweise, dass er sich sofort nach seinem Eisen gebückt (<i>p</i>) und die Bauern zusammengehauen hat (<i>q</i>).
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif</i> glaubt, dass er sich sofort nach seinem Eisen gebückt (<i>p</i>) und die Bauern zusammengehauen hat (<i>q</i>).
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif</i> legt sich darauf fest, dass er sich sofort nach seinem Eisen gebückt (<i>p</i>) und die Bauern zusammengehauen hat (<i>q</i>).
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE, dass <i>p</i> und <i>q</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen <i>IV</i> der Beziehung zum <i>Feldhauptmann</i> : Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment <i>IV</i> zu den Gesprächspartnern (<i>Bauern</i>): Figurencharakterisierung Frage 4,5, und 6, Affective Memory, Moment-to-Moment
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	Den Fokus zurück auf meinen Bericht meiner Heldentat lenken
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> von <i>p</i> : siehe <i>IV</i> des propositionalen Gehalts <i>IV</i> des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> von <i>p</i> : siehe <i>IV</i> des propositionalen Gehalts <i>IV</i> von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> von <i>p</i> : siehe <i>IV</i> des propositionalen Gehalts <i>IV</i> von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment

Eilif wiederholt hier eine zuvor getätigte Äußerung unter Hinzufügung eines affirmativen „Ja“. Die Wiederholung verlangt daher weniger sprechakttheoretisch als schauspieltheoretisch eine genauere Betrachtung. Durch die Wiederholung geht *Eilif* nicht auf die zuvor vom *Feldhauptmann* und dem *Feldprediger* geäußerten Einstellungen zu seinem eigenen Verhalten ein. Das heißt, er hat zwar mit seinem letzten Sprechakt um das Gut-Heißen seines Handelns gebeten, scheint aber in seinen eigenen Augen nicht erfolgreich mit seiner Bitte gewesen zu sein, da er weder auf die Aussagen der

beiden Gesprächspartner eingeht, noch Anstalten macht, deren Informationsgehalt genauer zu hinterfragen, indem er z.B. bei seinen Gesprächspartnern nachhakt. Der Darsteller muss nun entscheiden, welche Motivation *Eilif* in dieser Situation dazu bringt, die Wiederholung zu wählen, anstatt auf die Aussagen seiner Vorredner einzugehen. Die *integrierende* Verkörperung verlangt hier etwas, dass über die Aufarbeitung der verschriftlichten Vorlage hinausgeht. Der Schauspieler muss, immer im Rückblick auf die Ergebnisse der Figurencharakterisierung, die Reaktionen *Eilifs* während der Äußerungen von *Feldhauptmann* und *Feldprediger* erarbeiten und *integrierend verkörpern* und ebenso, daraus resultierend, eine besondere Motivation für diese Äußerung finden. Der im Modell zu findende Vorschlag *den Fokus zurück auf meinen Bericht meiner Heldentat lenken* erscheint in diesem Zusammenhang aus mehreren Gründen möglich. Zum einen kann die Äußerung als weiterer Versuch gewertet werden, die Zustimmung für sein Verhalten zu erreichen – anscheinend hat er diese Zustimmung aus den Aussagen des *Feldhauptmannes* nicht ableiten können. Zum anderen befindet er sich auf dem erzählerischen Höhepunkt seines Berichts, der vielleicht nur ungewollt durch die Bitte um Zustimmung ins Stocken gebracht wurde. Und schließlich kann ihm daran gelegen sein, das Erlebte in Gänze zu schildern, um seine Belobigung und Belohnung noch zu steigern. Die anschließende Äußerung des *Feldhauptmannes* legt dieses nahe, da sie einen Vergleich mit dem jungen Cäsar und dem König aufstellt – in der Tat ein Ausdruck von Hochachtung, der kaum zu überbieten scheint.

26. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Ich hab von weitem.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif hat den König von weitem gesehen.</i>
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN, dass p
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass er den König von weitem gesehen hat.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er den König von weitem gesehen hat.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er den König von weitem gesehen hat.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Königs: Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Dem Feldhauptmann seine Kenntnis versichern</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Das visuelle Erlebnis vom König, auf das *Eilif* referiert, muss aufgrund des Zusatzes „von weitem“ nicht notwendig mit dem des *Feldhauptmannes* übereinstimmen. Es ist durchaus denkbar, dass *Eilif* von weitem einen Menschen gesehen hat, den er für den König hielt. Da im weiteren Gespräch nicht geklärt wird, ob *Eilif* tatsächlich den König gesehen hat, von dem der *Feldhauptmann* spricht, steht es dem Darsteller frei, welche Form das visuelle Erlebnis des Königs in der *integrierenden Verkörperung* von *Eilif* hat. Sollte sich der Schauspieler jedoch dafür entscheiden, dass *Eilif* tatsächlich den König gesehen hat, so müsste er sich in der Rollenvorbereitung über das tatsächliche Aussehen des tatsächlichen Königs als fiktiven Zwilling des „Schwedenkönig Gustav Adolf“ (vgl. Brecht 1963, 8. Szene, S. 77) informieren und das visuelle Erlebnis in der *integrierenden Verkörperung* an dieses angleichen.

27. Charakter: *Eilif*

Beispiel: VERDICTIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Er hat was Lichtes.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Der König hat etwas Lichtes.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>DIE MEINUNG KUNDTUN, dass p</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass der König etwas Lichtes hat.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass der König etwas Lichtes hat.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass der König etwas Lichtes hat.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Königs: Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Dem Feldhauptmann seine Kenntnis versichern</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislawskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Diese Beschreibung des Königs hat für *Eilif* nicht nur im Moment des Sehens aus der Ferne Gültigkeit gehabt, vielmehr ist es seine Feststellung, die er in der aktuellen Kommunikationssituation, ausgehend vom wiederkehrenden visuellen Erlebnis, treffen kann. Die Attribuierung geht dann zwar von einem zurückliegenden visuellen Erlebnis aus und muss nicht auch auf das Empfinden *Eilifs* zur Zeit der zurückliegenden Wahrnehmung zutreffen, sondern kann als Impuls auch genau im Moment des aktuellen Dialogs mit dem König auftauchen. In der Regel wird eine solche Alternative – neben der, dass *Eilif* mit dieser Aussage einen Attester oder einen Informative äußert – in der Regel vom Schauspieler bevorzugt, weil sie einen direkteren Zugang zum propositionalen Gehalt ermöglicht. In diesem Moment steht dann weniger die Affective Memory als vielmehr das Moment-to-Moment im Mittelpunkt der *integrierenden Verkörperung*, da das Eintreten des Impulses für den Repräsentativ

von zentraler Bedeutung wird. Darüber hinaus ließe sich in der *integrierenden Verkörperung* der nachfolgende Future Director ebenfalls im gleichen Assoziationsprozess vermitteln, da aus der akuten Attribierung der Wunsch nach Identifikation entstehen würde. Diese Unmittelbarkeit ist der bloßen Reiteration eines zurückliegenden Wunsches vorzuziehen, weil sie größere emotionale Involviertheit impliziert und so die *integrierende Verkörperung* von einem schauspielmethodischen Blickwinkel interessanter gestaltet.

28. Charakter: *Eilif***Beispiel:** COMMISSIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Ihn möchte ich mir zum Vorbild nehmen.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Der König soll Eilifs Vorbild sein.</i>
<i>Sprechakt</i>	VERSPRECHEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Es muss für Eilif möglich sein, den König als Vorbild nehmen zu können.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif hat die Absicht, den König als Vorbild zu nehmen.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif verpflichtet sich, den König als Vorbild zu nehmen.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	ABSICHT
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Königs: Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Dem Feldhauptmann seine Kenntnis versichern</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Ortes außerhalb des Hofes des Bauern Krause: Figurencharakterisierung: Fragen 3, 4, 5; Vorgeschlagene Situationen, Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von DIE ABSICHT HABEN: Affective Memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von VERPFLICHTEN: genuin fiktive Topographie des Ortes außerhalb des Hofes des Bauern Krause: Figurencharakterisierung: Fragen 3, 4, 5; Vorgeschlagene Situationen, Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Auch wenn *Eilif* in den beiden vorhergehenden Äußerungen auf eine Person referiert hat, die nicht tatsächlich der König des Landes der genuin fiktiven Welt ist, so sind diese Äußerungen und das auf die relevanten Aspekte der jeweiligen propositionalen Gehalte gründende Versprechen nicht defektiv, weil *Eilif* das Versprechen nicht explizit auf den König, sondern auf die Person, die Ursache seines visuellen Erlebnisses war, bezieht. Ebenso wie in den vorhergehenden Äußerungen liegt es in der Entscheidung des Darstellers welche Person er als Ursache des visuellen Erlebnisses der Figur *Eilif* in der genuin fiktiven TAW wählt und dementsprechend *integrierend verkörpert*.

29. Charakter: *Eilif***Beispiel:** INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Ein großer, hör ich.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif hat gehört, dass sein Vater ein großer Soldat war.</i>
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass er gehört hat, dass sein Vater ein großer Soldat war.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er gehört hat, dass sein Vater ein großer Soldat war.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er gehört hat, dass sein Vater ein großer Soldat war.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Vaters: Affective Memory, Psychologische Geste, Stanislwaskisches Wenn</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Dem Feldhauptmann seine Kenntnis versichern</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislwaskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Unter Hinzunahme dessen, was *Mutter Courage* zu Beginn der ersten Szene (vgl. Brecht 1963, 1. Szene, S. 10) ausgesagt hat, ist, wenn *Eilif* von seinem Vater spricht, nicht sein tatsächlicher Vater als Ursache des visuellen Erlebnisses anzunehmen, sondern „ein Franzos mit einem Spitzbart“ (Brecht 1963, 1. Szene, S. 10). Diesen Hinweis muss der Darsteller aufgreifen. So ist der Sprechakt in der genuin fiktiven Welt zwar defektiv, weil *Eilif* in diesem Moment eine Person vor Augen hat, die nicht sein Vater ist. Der Darsteller aber muss in der *integrierenden Verkörperung* ebendiesen Franzosen mit Spitzbart als Ursache des visuellen Erlebnisses *verkörpern*, um den Sprechakt nicht in der *integrierenden Verkörperung* scheitern zu lassen. Dazu kann er im Besonderen die Psychologische Geste und das Stanislwaskische Wenn nutzen, um diesen Wissensvorsprung zu nivellieren. Zwar war auch die Figur *Eilif* bei der ursprünglichen Äußerung der Mutter zugegen. Es kann jedoch angenommen werden, dass er diese Äußerung der Mutter vergessen oder verdrängt hat und sein Verhalten somit mit ihrer Äußerung wieder konform geht, dass er auf die falsche Person referiert, wenn er von seinem Vater spricht.

30. Charakter: *Eilif***Beispiel:** INFORMATIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Meine Mutter hat mich gewarnt deshalb.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	Die Mutter hat <i>Eilif</i> bezüglich des Soldatentums seines Vaters gewarnt.
<i>Sprechakt</i>	BERICHTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif</i> hat möglicherweise Beweise, dass seine Mutter ihn bezüglich des Soldatentums seines Vaters gewarnt hat.
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif</i> glaubt, dass seine Mutter ihn bezüglich des Soldatentums seines Vaters gewarnt hat.
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif</i> legt sich darauf fest, dass seine Mutter ihn bezüglich des Soldatentums seines Vaters gewarnt hat.
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen <i>IV</i> der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment <i>IV</i> des Vaters: Affective Memory, Psychologische Geste, Stanislwaskisches Wenn <i>IV</i> der Mutter: Figurencharakterisierung: Frage 1, 5 und 6, Affective Memory
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	Dem Feldhauptmann seine Kenntnis versichern
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> von p: siehe <i>IV</i> des propositionalen Gehalts <i>IV</i> des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislwaskisches Wenn, Moment-to-Moment
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> von p: siehe <i>IV</i> des propositionalen Gehalts <i>IV</i> von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV</i> der Figur: Biographische Methode <i>IV</i> von p: siehe <i>IV</i> des propositionalen Gehalts <i>IV</i> von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment

Während der Verweis auf die Warnung durch seine Mutter im Rückgriff auf ihre Äußerungen in der 1. Szene nachvollziehbar erscheint, wirkt der im Weiteren implizierte Bezug auf den Vater inkonsistent. Wie kann seine Mutter ihn vor einem Vater warnen, dessen Vaterrolle sie bereits in Abrede gestellt hat? Es scheint, als ob die Mutter sich entschieden hat, *Eilif* nicht zu korrigieren, wenn er sich auf die falsche Person bezieht. Vielmehr könnte sie akzeptiert haben, dass *Eilif* auf eine Person referiert, die nicht tatsächlich sein Vater ist, da sie in der permanenten Korrektur ihres Sohnes keinen Sinn gesehen hat. Insofern ist die Warnung der Mutter vor den Tugenden und Untugenden des angenommenen Vaters zwar inkonsistent und defektiv. Trotzdem ist *Eilifs* Feststellung, dass seine Mutter ihn vor einer Person gewarnt hat, auf die er als seinen Vater referiert und von dessen falscher Referierung die Mutter weiß, psychologisch nachvollziehbar, wenn auch sprachlogisch nicht einwandfrei.

31. Charakter: *Eilif***Beispiel:** ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Da kann ich ein Lied.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Eilif kennt ein bestimmtes Lied und kann es vortragen.</i>
<i>Sprechakt</i>	FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass er ein bestimmtes Lied kennt und kann es vortragen kann.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass er ein bestimmtes Lied kennt und kann es vortragen kann.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er ein bestimmtes Lied kennt und kann es vortragen kann.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Vaters: Affective Memory, Psychologische Geste, Stanislwaskisches Wenn IV der Liedes: Figurencharakterisierung: Frage 1, 5 und 6, Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Dem Feldhauptmann seine Kenntnis versichern</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislwaskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

32. Charakter: *Eilif***Beispiel:** ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Es heißt: Das Lied vom Weib und dem Soldaten.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Das Lied trägt den Namen Das Lied vom Weib und dem Soldaten</i>
<i>Sprechakt</i>	FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass das Lied den Namen Das Lied vom Weib und dem Soldaten heißt.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Eilif glaubt, dass das Lied den Namen Das Lied vom Weib und dem Soldaten heißt.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass das Lied den Namen Das Lied vom Weib und dem Soldaten heißt.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Vaters: Affective Memory, Psychologische Geste, Stanislwaskisches Wenn IV der Liedes: Figurencharakterisierung: Frage 1, 5 und 6, Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Dem Feldhauptmann seine Kenntnis versichern</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislwaskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>

<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Zentraler Aspekt der erfolgreichen *integrierenden Verkörperung* dieser Feststellung ist, dass der Darsteller das Lied, ebenso wie die Umstände und Person bzw. Personen erarbeitet, in der und von der bzw. von denen er dieses Lied gelernt hat. Da die verschriftlichte Vorlage keine weiteren Informationen dazu bereithält, obliegt es dem Darsteller im Rückgriff auf vorhandenes Recherchematerial über die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und einiger Jahre davor zu eruieren, inwiefern es sich bei dem Lied um einen fiktiven Zwilling eines realweltlichen Liedgutes handelt. Natürlich ist es darüber hinaus möglich, ebenso wie bei der zuvor erörterten fälschlichen Referenz auf den Vater auch hier anzunehmen, dass *Eilif* sich auf ein Lied bezieht, dass tatsächlich nichts mit dem Lied zu tun hat, das als fiktiver Zwilling in der genuin fiktiven Welt besteht – auch das Einstimmen des Mutter lässt diese Entscheidung in Analogie zu ihren Aussagen zu *Eilifs* Vater offen. Die Entscheidung darüber obliegt jedoch in diesem Fall den Ausführenden der jeweiligen Inszenierung und ist nicht als Teil der Analyse anzusehen.

Während diese Entscheidung also der jeweiligen Person obliegt die den Weltensprung vornimmt, liegt die Problematik der nachfolgenden Äußerungen außerhalb der Inszenierungsinteressen. Anders als bei der *integrierenden Verkörperung* dramatischer Sprechakte handelt es sich beim Singen eines Liedes um einen dem Erzählen einer fiktiven Geschichte ähnlichen Vorgang. Besonders apparent ist beim Gesang, dass es sich nicht um Sprechakte handelt, die den Sänger per se auf bestimmte Wahrheitsbedingungen bezüglich ihres propositionalen Gehaltes festlegen. Es kann sich daher nicht um Repräsentative oder Informative handeln. Auf der anderen Seite werden jedoch Propositionen ausgedrückt. Daher kann es sich auch nicht um propositionlose Rituals handeln. Zwar lässt sich der psychische Zustand durchaus als *Vergnügen* beschreiben, da es sich beim Singen in der Regel auch um eine ästhetische Stilisierung sprachlicher Formen aufgrund besonderer Intonation und phonetischer Wiedergabe handelt. Die Problematik ähnelt aber der grundlegenden Fragestellung der vorliegenden Arbeit. Denn es gilt zu beantworten, wie ein Sprecher einen Sprechakt vollziehen kann, dessen Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug implizieren, dass dasjenige worauf referiert wird, auch existieren muss (vgl. Searle 1998a, S. 93).

Der Sprecher bzw. Singer drückt Propositionen aus, ohne auf deren Wahrheitsgehalt festgelegt werden zu können. Im Rahmen der forschungsleitenden Frage wurde erörtert, dass der Schauspieler aufgrund seiner speziellen Ausbildung in der Lage ist, mit Hilfe der *integrierenden Verkörperung* einen Weltensprung zu erreichen und so in einer genuin fiktiven Welt in der *Verkörperung* der Figur erfolgreich die Sprechakte des dramatischen Textes vollziehen zu können. Es stellt sich aber die Frage, ob die Figur *Eilif*, kein Schauspieler, sondern Soldat, in der Lage ist, ohne jegliche Ausbildung einen solchen Weltensprung beim Singen des Liedes zu vollziehen. Und in der Tat kann angenommen werden, dass jeder Sprecher über eine basale Fähigkeit verfügen muss, die in den Theorien der möglichen Welten gemachten Aussagen, zumindest rudimentär, zu nutzen. Rudimentär ist die Nutzung insofern, als weniger von einer komplexen Erarbeitung der propositionalen Gehalte gesprochen werden kann, sondern mehr von einer intuitiven Nutzung des Weltensprungs, der dem sozial vermittelten Kommunikationsmechanismus des Singens oder Geschichten-Erzählens inhärent

ist. Das Singen oder Geschichten-Erzählen kann in diesem Zusammenhang introspektiv als eine im Alltag eher verankerte Form der ästhetischen Kommunikation angesehen werden, als die komplexe darstellerische Arbeit. Insofern kann in Bezug zu Gutenbergs Aussagen zu den „relativen Figurenwelten“ (Gutenberg 2000, S. 47) davon gesprochen werden, dass die von *Eilif* im Lied vermittelten propositionalen Gehalte einer weiteren möglichen Welt zuzuordnen sind, innerhalb derer sie den Wahrheitskriterien genüge tun. Diese Welt genügt den in Kapitel 4.4 aufgeführten Kriterien der Illokutionslogik (vgl. Searle/ Vanderveken 1985) und unterminiert so die Konsistenz des erarbeiteten Modells nicht.

Damit stellt sich das Singen der Figur *Eilif* als ein Informatives des besonderen Art dar. Besonders insofern, als er sich auf eine mögliche Welt bezieht, die aus der Perspektive von *Eilif*, dem *Feldhauptmann* und den anderen in der genuin fiktiven Welt erster Ordnung ansässigen Figuren eine genuin fiktive Welt erster Ordnung, für den realweltlichen Rezipienten des Theatertextes außerhalb der *integrierenden Verkörperung* eine fiktiven Welt zweiter Ordnung darstellt. Dieses Merkmal soll in der Modellanalyse mit Hilfe der Indexikalisierung „MFW“ – für mögliche Figurenwelt angezeigt werden. Die Art und Weise, in der sich *Eilif* auf die MFW bezieht, ist dabei

33. Charakter: *Eilif*

Beispiel: INFORMATIV_{MFW}

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Das Schießgewehr schießt, und das Spießmesser spießt/Und das Wasser frisst auf, die drin warten.“
<i>Propositionaler Gehalt</i> _{MFW}	<i>Das Schießgewehr schießt, und das Spießmesser spießt/Und das Wasser frisst auf, die drin warten.</i>
<i>Sprechakt</i> _{MFW}	FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i> _{MFW}	<i>Eilif hat möglicherweise Beweise, dass er ein bestimmtes Lied kennt und kann es vortragen kann.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i> _{MFW}	<i>Eilif glaubt, dass er ein bestimmtes Lied kennt und kann es vortragen kann.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i> _{MFW}	<i>Eilif legt sich darauf fest, dass er ein bestimmtes Lied kennt und kann es vortragen kann.</i>
<i>Psychischer Zustand</i> _{MFW}	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i> _{MFW}	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV der MFW, in die sich die Figur begibt: vorgeschlagene Situationen, Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Feldhauptmann: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6: Affective Memory, Moment-to-Moment IV des Vaters: Affective Memory, Psychologische Geste, Stanislwaskisches Wenn IV der Liedes: Figurencharakterisierung: Frage 1, 5 und 6, Affective Memory</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Dem Feldhauptmann seine Kenntnis versichern</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i> _{MFW}	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 6: Stanislwaskisches Wenn, Moment-to-Moment</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i> _{MFW}	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i> _{MFW}	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Diese Form des Umgangs mit Sprache bedeutet eine besondere Herausforderung für den Darsteller. In der *integrierenden Verkörperung* der Figur *Eilif* muss er dessen Umgang mit der MFW

erarbeiten und ebenfalls in seine *Verkörperung* integrieren. Der im obigen Analyseschritt aufgezeigt Umgang stellt dabei allerdings lediglich die Art und Weise dar, in der die Figur die Sprechakte des Liedes aufrichtig, nichtdefektiv, konsistent und erfolgreich vollziehen würde. Dies muss nicht gleichzeitig bedeuten, dass die Figur auch diese Form der Kommunikation wählt. In der Regel lässt sich aus der generellen Haltung einer Figur zu solchen Kommunikationsformen im Rahmen des gesamten Theatertextes ableiten, wie der Umgang geformt werden muss. In Bezug auf Brechts Forderung, die Lieder ein Mittel zur Schaffung von Distanz zwischen Darsteller und Figur zu nutzen, muss hier besonders auf die das Lied begleitende Regieanweisung geachtet werden:

„Er [Eilif] singt es, einen Kriegstanz mit dem Säbel tanzend.“ (Brecht 1963, 2. Szene, S. 26)

Die Regieanweisung gilt für die *Verkörperung* der Figur, nicht für den Darsteller. Dieser muss daher vielmehr in seine Rollenvorbereitung die spezifische Form des Kriegstanzes, die *Eilif* zeigt, erarbeiten. Die Rezipienten, sowohl der genuin fiktiven *Feldhauptmann* als auch der nichtgenuin fiktive Zuschauer, nehmen daher Teil an einem Lied, das von der Figur gesungen und mit einem Tanz begleitet wird. Die kognitive Distanz, die Brecht erreichen will unterliegt dabei der Konvention, dass durch Gesang und Tanz eher der authentische Ausdruck der Figur vermittelt wird, als ein schauspielerseitiger Kommentar zum Soldatentum.

Es zeigt sich daher auf der Ebene der Illokutionsrecherche anhand der gewählten Beispiele durchaus als Problemfall der Darstellung, wenn der Schauspieler neben oder zusätzlich zu den recherchierten Figurenillokutionen weitere eigene Illokutionen im Sinne des epischen Theaters vermitteln soll. Dies gilt im untersuchten Textausschnitt sowohl für die Sprechakte der normalen Rede als auch für die Liedabschnitte. Der Test auf Widerspruch soll im Folgenden dazu dienen, diese Ergebnisse der Modellanwendung zu fokussieren.

10.5.2.3 Test auf Widerspruch

In der Regel verwendet der Darsteller für die Rekonstruktion der Figurenintentionen und deren Darstellung auch bei den Brechtschen Stücken die Techniken von Stanislawski. Nach Brechts Forderungen geht der Schauspieler erst im zweiten Schritt über Stanislawski hinaus, indem Brecht vom Darsteller eine Oszillation zwischen verschiedenen fiktiven und nichtfiktiven Welten verlangt. Diese Oszillation ist so schwer umzusetzen, dass sie immer die Gefahr des Misslingens in sich trägt.

„Dabei kommt es oft zu sehr komplizierten und auch mehrdeutigen Übergangsphänomenen, wenn sich eine Figur nicht plötzlich und in deutlich signalisierter Wendung aus der Spielsituation und ihrer raum-zeitlichen Deixis löst und diese dann dem Publikum kommentierend und reflektierend vermittelt, sondern wenn sich dies als Prozeß allmählich und mit Zwischenstufen vollzieht, oder wenn dieser Prozeß gar nicht zu einer völligen Lösung von der inneren Spielsituation führt.“ (Pfister 2001, S. 112)

Die hier thematisierte Problematik der Ausführung der schauspieltheoretischen Anteile der Episierung des Theaters ist dementsprechend in der Aufführungsrezeption zu finden. Koller (1979) schildert die Reaktionen auf die Uraufführung des Stückes *Mutter Courage und ihre Kinder* im

Schauspielhaus Zürich.⁴⁵¹ Die misslungene Episierung, die sich in den Zeitungskritiken wiederfindet, begründet Brecht zunächst mit der „falsche[n] Spielweise des Züricher Ensembles“ (Koller 1979, S. 35). Gerade die in der Presse gefeierte Identifikation zwischen der Darstellerin Therese Giese und der durch sie dargestellten Figur der *Mutter Courage* verdeutlicht jedoch zweierlei.⁴⁵² Auf der einen Seite scheint die publikumsseitige Rezeption auch bei epischem Theater in der naturalistischen Darstellung verhaftet und nimmt daher nur die sprachlichen und physischen Figurenhandlungen wahr, anstatt auch die kritische Distanz in der Darstellung zu spüren. Auf der anderen Seite ist die darstellerische Arbeit, die der Episierung gerecht werden soll, im Pfisterschen Sinn so kompliziert, dass lediglich die erste Stufe der Darstellung, nämlich das Erleben der Figur, durch die schauspielerische Arbeit während der Aufführung vermittelt werden kann. Insofern ist Brechts Theorie auf der Stufe stehen geblieben, die sie eigentlich hinter sich lassen wollte: der *integrierenden Verkörperung* von Figuren.

„Mit seinem Stück hat er [Brecht] durch das Nichts-Lernen der Courage das Lernen des Zuschauers provozieren wollen. Daß dieses Ziel nicht erreicht worden ist, liegt, wie man fast zwingend feststellen muß, nicht an den jeweiligen Inszenierungen, sondern am Stück.“ (Koller 1979, S. 37)

Damit verankert Koller die Ursache für das Fehlen der Vermittlung eines perlokutionären Effektes, eine Kritik an der *Courage* zu provozieren, im äußeren Kommunikationssystem über die innerfiktiven Sprechakte des inneren Kommunikationssystems in der Wahl der Sprechakte. Koller verweist in diesem Zusammenhang auf die Tatsache, dass in diesem Theaterstück die von Brecht im Rahmen der V-Effekte eingeforderte Veränderlichkeit bzw. die Alternativen, die der Figur Handlungen zur Verfügung stellen sollten, nicht eingelöst werden (vgl. Koller 1979, S. 38ff).⁴⁵³

Bezüglich der Schwierigkeiten im Umgang mit den Aspekten des propositionalen Gehaltes lassen sich folgende Ergebnisse präsentieren. Die Hinweise auf fiktive Ereignisse, die Zwillinge von Begebenheiten der realen nichtfiktiven Welt sind, stellen den Darsteller vor vergleichbare Erarbeitungs- und daraus resultierend Widerspruchsproblematiken, wie bereits in der Untersuchung des naturalistischen Dramentextes thematisiert wurde. Aufgrund der Zeitsprünge, die im untersuchten Brechtschen Drama noch hinzukommen – zwischen Szene zwei und drei vergehen drei Jahre, zwischen den Szenen vier und fünf sowie acht und neun vergehen jeweils zwei Jahre –, wird vom Darsteller eine genaue Aufarbeitung dieser umfangreichen dargestellten Zwischenräume zusätzlich zu den im Rahmen der Biographisierung thematisierten gefordert. Zwar geht es Brecht nach eigener Aussage nicht um historische Faktizität, sondern um eine realistische Darstellung der Geschichte (vgl. Brecht [1994], Bd. 26, S. 476). Doch die Erarbeitung des Hintergrundes bleibt dem Darsteller trotzdem nicht erspart, weil bestimmte physische und sprachliche Handlungen sich auf diese Aspekte der genuin fiktiven Welt beziehen.

In den Liedern, die einen V-Effekt darstellen, referiert der Darsteller auf die gleichen propositionalen Gehalte wie die die Lieder umgebenden Figurendialoge der genuin fiktiven Personen. Es bedarf daher einer expliziten Trennung zwischen beiden, um die gewünschte Verfremdung zu erzielen und nicht den Eindruck zu erwecken, die Figur selbst würde singen.

⁴⁵¹ Die Uraufführung, deren Rezeption auch Brecht intensiv verfolgte, fand am 19. April 1941 statt.

⁴⁵² „Von diesem [Kritiker] als Lob gemeint, bedeutet es für Brecht eine Kritik an der Schauspielerin, weil es bestätigte, daß man sich in die Figur hatte einfühlen können.“ (Koller 1979, S. 35f)

⁴⁵³ Vgl. dazu auch Brechts Aussagen zur identifizierenden Schauspielerarbeit bei Helene Weigel (Brecht [1992], Bd. 22.2, S. 679)

Die Prüfung der Aufrichtigkeitsbedingung führt noch einen Schritt weiter. Wenn Brecht in seinem *Brief an einen Schauspieler* (vgl. Brecht [1993], Bd. 23, S. 171ff) verdeutlicht, dass dieser auch in seinem epischen Theater lernen muss, „den Sinn aus seinen Repliken herauszuholen“ (Brecht [1993], Bd. 23, S. 171), hebt er hier nicht auf Resultate *integrierender Verkörperung*, sondern lediglich auf die kommunikative Funktionalität ab. Darüber hinaus sind auch bei *Mutter Courage und ihre Kinder* phonetische Komponenten wie dialektale Färbung und Eigenheiten der Grammatik und Sequenzierungsmuster relevant (vgl. Hein 1994, S. 45). Diese beiden Aspekte betreffen im Spannungsfeld zwischen Brechtscher Darstellung und *integrierender Verkörperung* nicht nur schauspielmethodische Aspekte, sondern auch die Befolgung der Aufrichtigkeitsbedingung. Die von Hein zusammengetragenen Formen sprachlicher Verfremdung (vgl. Hein 1994, S. 48) verweisen darauf, dass die Dialektfärbung verfremdend wirken soll, da sie „nicht als folkloristische[s], sondern als aufklärerische[s] Element“ (Hein 1994, S. 48) dienen soll. In der Regel führt die Verwendung einer Dialektfärbung, wie im Rahmen von *Vor Sonnenaufgang* erörtert (vgl. Kapitel 9), die auch in der realen Referenzwelt existiert, eher zu Nähe zwischen genuin fiktiver und nicht-fiktiver Welt, weil sie für den Schauspieler und den Zuschauer gerade aufgrund dieser Nähe den Weltensprung von der nichtfiktiven in die genuin bzw. nichtgenuin fiktive erleichtern. Ferner erklärt weder die von Hein angeführte Varianzbreite der Stilformen (vgl. Hein 1994, S. 47f), noch die daraus resultierenden inhaltlichen Diskrepanzen – wie bei der Umformulierung von Zitaten –, warum die sie enthaltenden Figurenäußerungen *nicht* als in der genuinfiktiven Welt verhaftet erkannt werden sollen und können. Der Darsteller steht vor dem Problem, wie er eine Figurenäußerung vollziehen und sie gleichzeitig als Zitat kenntlich machen soll, ohne die für den Vollzug des Zitierens grundlegenden syntaktischen, grammatikalischen und semantischen Bedingungen zu befolgen. Damit steht der Darsteller per se im Spannungsfeld zwischen einer glaubhaften Figurendarstellung und einem dem Brechtschen Modell innewohnenden Täuschungsakt des vorgebenden Täuschens.

Unter Hinzunahme von Mimik und Gestik als Hilfsmittel zur nichtsprachlichen Vermittlung von psychischen Zuständen fordert Brecht zur Verfremdung den Widerspruch zwischen dieser Form des Ausdrucks und dem Vollzug der Illokutionen der Figurensprechakte ein. Diese Forderung hat zur Folge, dass der Darsteller in diesen Momenten die Aufrichtigkeitsbedingung nicht erfüllt. Ferner werden dem unbeteiligten Beobachter/Zuschauer als sich-fiktivisiert-habenden Zuschauer zwei Informationen vermittelt, deren Zusammenhang unklar bleibt und eine nachfolgende Entscheidungsfällung seitens des Beobachters verlangt. Ist es die Figur, die eine leicht zu entlarvende Täuschungshandlung vollzieht, oder liegt es am Darsteller, der im Fehlschlag der *integrierenden Verkörperung* einen nichtintendierten Fehler begeht? Oder ist es gar eine intendierte Kommunikationsleistung, deren Diskrepanz zwischen in der Illokution ausgedrücktem psychischen Zustand und physischer Darstellung eine besondere Illokution vermitteln soll? Diese Entscheidung hat der unbeteiligte Beobachter, der sich-fiktivisiert-habende Zuschauer, demnach bei jeder auftauchenden Inkongruenz zu treffen. Eingedenk des transitorischen Charakters der Handlung in der nichtgenuin fiktiven Welt, in der der sich-fiktivisiert-habende Zuschauer anwesend ist und die der realen Welt entspricht, werden die mit dieser komplexen Entscheidungsfällung verbundenen Probleme deutlich. Allein die Geschwindigkeit des Handlungsablaufs scheint die Entscheidungsfällung in toto zu unterminieren.

In Bezug zur Matrix der Analyse lässt sich demzufolge zweierlei festhalten. Entweder der Darsteller folgt dem Brechtschen Modell und muss zugleich versuchen, die sprechakttheoretischen

Bedingungen zu erfüllen, um überzeugend glaubhaft darzustellen, und gleichzeitig nicht zu erfüllen, um die verfremdende Distanz herzustellen. Oder der Darsteller entscheidet sich für eine *integrierende Verkörperung* der Figur, ohne während der Aufführung zwischen der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven und der realen Welt zu oszillieren, und wendet sich damit gegen die Brechtsche Forderung der Verfremdung durch die Schauspielmethodik des epischen Theaters. Dass der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, dass der zeigende Darsteller nicht in der gezeigten Figur aufgeht, soll das ausbleibende Verschleiern der Anwesenheit des Darstellers zur Folge haben und lediglich vermitteln, wie der Darsteller zeigt, in welcher Form er sich die Figur denkt.⁴⁵⁴ Entscheidet sich der Schauspieler für Ersteres, begibt er sich in eine nicht auflösbare Paradoxie. Außerdem greift Searles ursprüngliche Annahme vom Vorgeben zur Gänze und stellt den Darsteller als Täuschenden bloß – ein Umstand, dem sich der Schauspieler in der darstellerischen Praxis ungern anheim gibt.

10.6 Fazit

Es zeigt sich in der Anwendung der 1. Stufe des Modells, dass der Darsteller die Erarbeitung der Figur im epischen Theater ebenso gründlich zu leisten hat wie es für die Rollenarbeit im Rahmen naturalistischer Schauspielerei gefordert wird. Eine solche Forderung wird nicht zuletzt auch durch Brechts zuvor bemühten Ansatz, in dem er die Biographische Methode Stanislawskis als zentralen Punkt der *integrierenden Verkörperung* übernommen hat, unterstrichen. Hätte Brecht dieses Modul Stanislawskis abgelehnt, wäre die *integrierende Verkörperung* gar nicht möglich gewesen. So aber ist sie expressis verbis Teil der schauspielerischen Rollenvorbereitung. Die von der verschriftlichten Vorlage bereit gehaltenen Details zur Figur und deren Handeln weisen auf einen psychologisch konsistenten Charakter der Figur hin und verlangen somit die Erarbeitung der Figur nach den neun Fragen der Schauspieltheorie. Die anschließende Intentionsrekonstruktion verdeutlicht, dass – ebenso wie im naturalistischen Text – das menschliche Handeln der realen Welt Vorbild für die Handlungsformen und Absichten der genuin fiktiven Figur in der genuin fiktiven Welt ist. Mit der Schaffung einer solchen genuin fiktiven Welt, in der fiktive Zwillinge der realen actual world auftauchen, wird in den sichtbaren Ausschnitten der genuin fiktiven Welt Figurenhandeln im Vergleich zwischen der realen und der fiktiven Welt verortet. Mit anderen Worten werden sowohl der Darsteller als auch der Zuschauer geradezu implizit aufgefordert, in die TAW, die genuin bzw. nichtgenuin fiktive Welt einzutauchen.

Auch die Nutzung der zweiten Stufe des Modells verweilt in der zuvor genannten Dichotomie zwischen aus der realen Welt bekanntem sprachlichen und physischen Handeln und der Anwendbarkeit eines handlungs- und sprechakttheoretischen Modells auf die genuin fiktive Welt. In der Illokutionsrecherche zeigt sich im Weiteren, dass die verschriftlichte Vorlage zur Aufführung keinerlei Hinweise auf die Schaffung einer zweiten Aussagenebene aufzeigt, in der der Darsteller zum direkten Kommentar der Figurenäußerung aufgefordert wird.

Die Nähe des untersuchten Theatertextes des epischen Theaters zur Realität fördert eine in Bezug auf den Widerspruchstest den Ergebnissen der Untersuchung des naturalistischen Dramentextes ähnliche Problematik zutage: Eine umfangreiche Vorbereitung der Objekte und Sachverhalte der

⁴⁵⁴ Vgl. dazu auch Brecht [1994], Bd. 25, S. 1–20.

genuin fiktiven Welt, basierend auf ihrer Ähnlichkeit als fiktive Zwillinge zu Objekten und Sachverhalten der realen nicht-fiktiven Welt, ist unumgänglich. Erschwerend kommt hinzu, dass der Darsteller bei *Mutter Courage und ihre Kinder* zusätzlich zur notwendigen Biographisierung und zur Rekonstruktion der Geschehnisse vor dem Einsetzen der im Ausschnitt der nichtgenuin fiktiven Welt repräsentierten Handlung die großen Zeiträume, die sich zwischen den in der nichtgenuin fiktiven Welt sichtbaren Ausschnitten befinden, zu erarbeiten hat. Ferner stellen die zu singenden Lieder den Darsteller vor eine gesonderte Referenzproblematik, die nur mit Hilfe der Theorien des naturalistischen Schauspiels und der möglichen Welten gelöst werden kann. Wenn er als realer nichtfiktiver Darsteller singend referiert, bezieht er sich in der Wiedergabe der Äußerungen des Liedes auf propositionale Gehalte der genuin fiktiven Welt, expliziert diesen Umstand jedoch nicht. Die fehlende unmissverständliche Trennung kann einen unbeteiligten Beobachter dazu führen, den Vortrag der Lieder nicht dem Darsteller, sondern der Figur zuzuordnen. In der Folge würde dieses Paradox bedeuten, dass der Darsteller in der *nichtintegrierenden Verkörperung* Als-ob-Referenzen vollzieht, deren Wahrheitsgehalt im Rahmen der vollzogenen Illokutionen nicht bestimmbar ist, während der unbeteiligte Beobachter ihm in der seinerseits antizipierten *integrierenden Verkörperung* die Zugehörigkeit zur nichtgenuin fiktiven Welt attestiert und somit die Aufrichtigkeit der Referenzierung erst ermöglicht.

Ferner muss der Darsteller – auch außerhalb des Liedvortrages – bezüglich des aufrichtigen, konsistenten, nichtdefektiven Vollzuges der Illokutionen in der Vorstellung Brechts zwei Illokutionen mit dem Vollzug ein- und desselben Sprechaktes ausdrücken können. Das allerdings gelingt kaum, da es sich bei den vorkommenden eingeforderten Illokutionsverknüpfungen nicht um konventionelle indirekte Sprechakte handelt, deren primäre und sekundäre Illokution in ihrem Verhältnis dem intuitiven Sprecherverstehen erschließbar sind. Der Widerspruch zwischen ausgedrücktem psychischem Zustand einer Illokution und der gleichzeitigen Äußerung einer anderen Illokution als Form einer solchen doppelten Illokutionsvermittlung führt, besonders beim sich-fiktivisiert-habenden Zuschauer, zu Missverständnissen, da die Diskrepanzen aufgrund ihres Mangels an Konventionalität Erklärungsbedarf erzeugen und nicht selbst als Erklärung für die vermittelte Intentionalität dienen.

Die hauptsächliche Verortung von V-Effekten in den Proben verschiebt das Resultat dieser Effekte darüber hinaus in den Bereich möglicher Implikaturen, deren Existenz nicht konventionell gesichert ist. Dieser Umstand ist letztlich ein weiteres Indiz für die Problematik der schauspielerseitigen Umsetzung der Brechtschen Methodik. Nicht zuletzt attestiert Brecht seiner Arbeit ein ähnliches Ergebnis.

„Ich muss zugeben, daß es mir nicht gelungen ist, klarzumachen, daß das Epische meines Theaters eine Kategorie des Gesellschaftlichen und nicht des Ästhetischen ist.“ (Brecht im Gespräch mit Ernst Schumacher in Schumacher 1964, S. 339)

Fazit ist, dass das *Stück Mutter Courage und ihre Kinder* vor dem Hintergrund der auf dem vorgestellten Modell basierenden integrierenden Analyse keinerlei eindeutige sprachliche Hinweise auf episches Theater offen legt. Aus dieser Grundproblematik ergibt sich eine grundlegende Problematik. Der Darsteller verbleibt in der gängigen Praxis in der Regel auf der Stufe der *integrierenden Verkörperung* der Figuren und erzielt so anstatt der Vermittlung eines kritisch-dialektischen Effekts einen „mitleidvoll-resignativ“ (vgl. Koller 1979, S.36) gekennzeichneten perlokutiven Effekt beim sich-fiktivisiert-habenden Zuschauer. Mit anderen Worten, die sprachlichen

und physischen Handlungen der Figur haben den perlokutionären Effekt vollziehen geholfen, der dem Brechtschen Ansinnen entgegensteht. Ein erstes Anzeichen für den Erfolg des Brechtschen Kommunikationsansinnens wäre dementsprechend folgender Fall.

„Daß die Bedeutungsregeln für die Satzäußerung des Schauspielers nicht gelten, zeigt sich etwa daran, daß der Schauspieler nicht weiteres Behauptungsbenehmen zeigen muß, wenn ein beliebiger Gesprächspartner, z.B. jemand aus dem Zuschauerraum auf die Äußerung des Behauptungssatzes ‚p‘ durch den Schauspieler mit der behauptenden Verwendung des Satzes ‚nicht p‘ reagiert.“ (Klemm 1984, S. 165)

Der Zuschauer jedoch zeigt dieses sprachliche Verhalten nicht. Darüber hinaus wäre das Resultat eines solchen Kommunikationsvorganges auch mit einer alleinigen Anwendung der naturalistischen Schauspielermethode kein anderes gewesen. Insofern zeigt die Anwendung des entwickelten Modells, dass die von Brecht implizit intendierten V-Effekte nicht in der Aufführung der Sprechakte der Figuren enthalten sind, und eine zentrale Forderung des epischen Theaters damit unerfüllt bleibt.

„Nehmen wir an, die Figur sagt etwas, was sie als wahr glaubt. Der Schauspieler kann ausdrücken, muß ausdrücken können, daß es unwahr ist oder: daß das Sagen dieser Wahrheit verhängnisvoll ist oder anderes.“ (Brecht [1992] Bd. 22.2, S. 651)

Es ist davon auszugehen, dass die Figurenintentionen durch den Schauspieler *integrierend verkörpert* werden. Diese Intentionen und die mit ihnen einhergehenden Illokutionen führen jedoch nicht zwangsweise zu der von Brecht intendierten Distanz zwischen Äußerung und Figur. Mit anderen Worten erwartet Brecht von Sprache etwas, was diese in ihrer gängigen Konventionalität gar nicht zu leisten in der Lage ist.

Abschließend bleibt zu bemerken, dass diese verfremdende Verwendung von Sprache der tatsächlichen Verwendung von Sprache auf einer weiteren Ebene widerspricht. Würden die Figurensprechakte eine zusätzliche Illokution beinhalten, die der Darsteller dem Zuschauer vermitteln könnte, müssten auch diese Gelingens- und Erfüllungsbedingungen implizieren. Die *Kommentare*, die Brecht vom Darsteller zum Figurenverhalten einfordert, sind Teil assertiver Sprechakte, die aufgrund ihrer Wahrheitsbedingungen in Bezug auf ihren propositionalen Gehalt wahr oder falsch sind. Sollte nun ein Figurensprechakt gleichzeitig eine innerfiktive Äußerung mit einer dieser Äußerung zugehörigen Illokution enthalten und gleichzeitig einen darstellerseitigen Kommentar zu dieser Illokution, müsste die Äußerung zwei propositionale Gehalte beinhalten, die u.U. in keinerlei Beziehung zueinander stünden. Dies können sprachliche Äußerungen gar nicht leisten. Vor dem Sprechakttheoretischen Hintergrund ist daher nachweisbar, dass dieser V-Effekt, wie Brecht ihn intendierte, gar nicht umsetzbar ist.⁴⁵⁵ Die Brechtschen Forderungen machen in der Folge eine

⁴⁵⁵ Koller kommt vor dem Hintergrund seiner Rezeptionsästhetischen Analyse zu einem ähnlichen Ergebnis.

„Der Koch singt dabei den ‚Salomon-Song‘ als Appell an das Mitleid der Hausbewohner. Der Song weist aber unverkennbar lehrhafte Züge aus, was darauf hindeutet, daß er in Wahrheit an die Zuschauer gerichtet ist. Es werden die Tugenden thematisiert, die dem Menschen stets schlecht bekommen seien [...]. In der Schlusszeile jeder Strophe folgt die Lehre: ‚Beneidenswert, wer frei davon!‘ (eben von diesen Tugenden). Ohne Zweifel will Brecht den Zuschauer veranlassen, sich mit diesem Fazit und den entsprechenden gesellschaftlichen Voraussetzungen auseinanderzusetzen [...]. Die Ablehnung tugendhaftem Handelns kann vom Rezipienten nicht akzeptiert werden, denn in der

Einordnung in die Matrix unmöglich, da die Maximen eine unauflösbare Paradoxie postulieren. Vor dem Hintergrund dieser Analyse scheint das geschilderte Rezeptionsergebnis der Züricher Aufführung als logische Folge der Paradoxie. Nachfolgend soll untersucht werden, ob auch moderne dramatische Texte in der Abkehr von der naturalistischen *integrierenden Verkörperung* diese Paradoxie auslösen bzw. ob diese auflösbar sein kann.

gleichen Strophe wird auch die mütterliche Entscheidung der Courage diskutiert, auf das Angebot des Kochs zu verzichten und mit der Tochter weiterzuziehen. Demzufolge muß das Publikum selber die Antwort auf die Frage finden, warum die Tugenden dem Tugendhaften immer zum Übel werden.“ (Koller 1979, S. 43f)

11. Postdramatisches Theater und IV

Wenn Lehmann (2001) darauf rekurriert, dass bereits Stanislawski den Text für das Theater zugunsten der stärkeren Beachtung des Subtextes als „ohne Wert“ (Lehmann 2001, S. 261) einstuft, und damit die Divergenz zwischen Text und Aufführung thematisiert, scheint im ersten Moment eine Verbindung zwischen naturalistischem Umgang mit Schauspiel und postdramatischem Theater, die sich im Spannungsfeld von Sprache und deren Verkörperung bewegt, denkbar. Sowohl im bürgerlichen Illusionstheater als auch in den dargelegten Ansätzen des Brechtschen Konzeptes der Episierung ist eine Dominanz der Sprache festzustellen, die durch die spezifische Darstellung des Individuums begründet ist. Ausgangsbasis bildet in den genannten Konzepten ein Subjekt, „das aufgrund seiner Vernunft und seiner Empfindungsfähigkeit in der Lage ist, nach ethischen Kriterien seine bisherigen Handlungen zu bewerten, künftige zu projektieren, alternative Möglichkeiten abzuwägen, sich bewusst in ein bestimmtes Verhältnis zu seinen Mitmenschen zu setzen und in allen Stadien dieser Prozesse autonom Wertentscheidungen zu treffen“ (Fischer-Lichte 1992, S. 125). In diesem Zusammenhang wird jedoch die Semiotik des Körpers auf das Ausdrücken seelischer Regungen beschränkt. Diesen Modellen des dramatischen Theaters als Nutzung eines „Kommunikations- oder Unterhaltungsmedium[s]“ (Poschmann 1997, S. 22) stehen postdramatische Formen von Theater als Kunstmedium gegenüber.

Den Weg vom Theater der Moderne⁴⁵⁶ am Ende des 19. Jahrhunderts über die modernen Theaterformen in der historischen Avantgarde hin zur Neo-Avantgarde der 50er und 60er Jahre sieht Lehmann durch Etappen der *Selbstreflexion*, *Dekomposition* und *Trennung* der Elemente des dramatischen Theaters gekennzeichnet. Bereits die historische Avantgarde strebt die Ablösung der sprachlichen Dominanz mit Hilfe einer grundlegenden Retheatralisierung⁴⁵⁷ an, die die Behauptung des dramatischen Theaters von „Ganzheit als Modell des Realen“ (Lehmann 2001, S. 22) als auf der Repräsentation der Welt und der Illusion dieser Repräsentation⁴⁵⁸ aufbauend nicht mehr als normative Maxime, sondern als „mögliche Variante der Theaterkunst“ (Lehmann 2001, S. 22) versteht. Während die Avantgarde bei Artaud⁴⁵⁹ (1896–1948) mit metaphysischer Zielsetzung auf die Retheatralisierung abzielt, steht bei Brechts Form des Theaters der Moderne die politische Motivation im Vordergrund (vgl. Fischer-Lichte 1992, S. 127).⁴⁶⁰ Kennzeichnend für beide Theaterkonzepte ist eine Hinwendung zu asiatischen Theaterformen, die traditionell ein den Konventionen des bürgerlichen Illusionstheaters widersprechendes Verständnis von Geste und Sprache haben. Lehmann weist jedoch darauf hin, dass Brechts Ausführungen zum Gestus so allgemein gefasst sind, dass sie als solche auf alle Formen des

⁴⁵⁶ Vgl. dazu Schlueter (1985), die im Rekurs auf Krutch (1953) die erste Phase des modernen Dramas „from Ibsen through Pirandello, roughly from 1880 to 1920“ (Schlueter 1985, S. 209) definiert.

⁴⁵⁷ Die „Retheatralisierung“ (Fischer-Lichte 1992, S. 127) nimmt aus der semiotischen Differenz zwischen Sprache und Körper ihren Ausgang. Die verschiedenen avantgardistischen Versuche, die Sprache zu entkräften führen bei Artaud (Surrealismus), Schlemmer (Bauhaus) und Mejerhold (russisches politisches Symboltheater) zu neuen Ausdrucksformen (vgl. Fischer-Lichte 1992, S. 123ff).

⁴⁵⁸ Vgl. dazu auch die Aussagen Buksińskis (1993) zu den unterschiedlichen Formen der Repräsentation im Rahmen fiktionaler Texte.

⁴⁵⁹ Vgl. dazu auch Derrida (1976), S. 351ff.

⁴⁶⁰ Lehmann und auch Poschmann (1997) verweisen darauf, dass Szondis (1965) Aussagen zur Episierung des Theaters als „Universalschlüssel der neueren Entwicklung“ (Lehmann 2001, S. 41) in ihrer konzentrierten Gegenüberstellung von epischem und dramatischem Theater zu kurz greifen, um das „Theater der Moderne“ (Lehmann 2001, S. 41) zu beschreiben.

Theaters anwendbar sind, mithin keine radikale Abkehr vom Fabel-Theater darstellen, sondern vielmehr eine „*Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramaturgie*“ (Lehmann 2001, S. 48) implizieren. Diese Nähe zu traditionellen dramatischen Formen erklärt auch die im Fazit des vorhergehenden Kapitels erörterten Widersprüche und Problematiken in der schauspielerseitigen Umsetzung des Brechtschen Theatermodells. Basierend auf dieser Erkenntnis kann das postdramatische Theater auch als „post-brechtsches Theater“ (Lehmann 2001, S. 48) reformuliert werden, da erst hier die Abkehr von der Fabel vollzogen wird, die die Retheatralisierung der Sprache mit sich bringt, wie sie bereits in der historischen Avantgarde angestrebt wird.⁴⁶¹

„Wenn das Theater als eine eigene – d.h. nicht mehr der Literatur untergeordnete – Kunstform sich entwickeln und behaupten soll, muß die Dominanz der Sprache aufgehoben werden.“ (Fischer-Lichte 1992, S. 127)

Daher muss der Körper mehr tun, als nur die Zustände der Seele auszudrücken. Diese Forderung impliziert eine dezidiertere Begriffsbildung zum Konzept der semiotischen Differenz. Wenn das Theater allerdings eine Konventionalität für Bedeutung von Sprache und Gesten einführt, die nicht auf „Ähnlichkeit“ (Fischer-Lichte 1992, S. 128) mit der alltäglichen Kommunikation beruht, muss nicht nur der Darsteller, sondern auch das Publikum die daraus entstehende neue theatralische Geste als ein neues „konventionelles Zeichensystem“ (Fischer-Lichte 1992, S. 127) erlernen. Dies gilt besonders für den Fall, wenn postdramatische Dramatik sich der Inszenierung dramatischer Theatertexte widmet.

„Wenn man von einem Theater ‚jenseits‘ des Dramas spricht, so gehört dazu auch die Beobachtung, daß es Regisseure gibt, die zwar traditionelle dramatische Texte inszenieren, dies jedoch mit einem solchen Einsatz der Theatermittel tun, daß eine *De-dramatisierung* eintritt.“ (Lehmann 2001, S. 124)

Die Formen des modernen deutschen Theaters⁴⁶² in der Tradition von der Avantgarde über Brecht bis zum postdramatischen Theater streben weg von den Formen der Darstellung, in denen der Schauspieler als „Agent des Regisseurs“ (Lehmann 2001, S. 46), der wiederum die vorgegebenen Worte des Autors wiederholt, fungiert.⁴⁶³ Mit dieser Neubestimmung setzt sich in der Folge auch die postdramatische Theaterkonzeption auseinander, die die „Befreiung des Körpers von der Vorherrschaft der Sprache“ (Fischer-Lichte 1992, S. 134) anstrebt.

„Wir verstehen unter der Relation der Diskrepanz nicht schon einen dem Rezipienten psychologisch verstehbaren und damit logisch auflösbaren Widerspruch zwischen der Rede der Figur und ihrem gestisch-mimischen Handeln, wie er etwa bei Situationen der Verstellung auftritt, da sich solche Strukturen ja noch als Extremfälle der Relation der Komplementarität auffassen lassen. Wir verstehen darunter vielmehr eine radikale, logisch nicht auflösbare Diskrepanz zwischen der sprachlich und außersprachlich vermittelten Information.“ (Pfister 2001, S. 78)

⁴⁶¹ „Nach Brecht sind das absurde Theater, das Theater der Szenographie, Sprechstück, Visuelle Dramaturgie, Theater der Situation, konkretes Theater und andere Formen entstanden [...]. Ihre Analyse kommt mit dem Vokabular des ‚Epischen‘ nicht aus.“ (Lehmann 2001, S. 43)

⁴⁶² Vgl. dazu auch Welberry (1985), S. 229–250.

⁴⁶³ Lehmann verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Formen des Theaters der Symbolisten, die mit ihrer „undramatischen Statik und der Tendenz zu monologischen Formen“ (Lehmann 2001, S. 95) Aspekte aufzeigen, die auch im postdramatischen Theater Verwendung finden.

Für das Entstehen des postdramatischen Theaters ist der Theaterrückbruch der Neo-Avantgarde bedeutsam. Zu ihr zählen u.a. das neue Theater der Provokation und des Protests, absurdes Theater und dokumentarisches Theater. Falsch ist allerdings, die Postmoderne⁴⁶⁴ als lineare Fortführung des in der historischen Avantgarde Begonnenen zu verstehen, da dieser nicht so sehr an einer vollständigen Semiotisierung des Körpers gelegen ist, sondern vielmehr an der Schaffung einer „Universalsprache des Theaters“ (Fischer-Lichte 1992, S. 134), die eine weitgehende Dekonstruktion der Zeichenhaftigkeit, damit einhergehend eine „Enthierarchisierung der Theatermittel“ (Lehmann 2001, S. 133) anstrebt und so die Aufführung zur „Präsentation von Objekten“ (Fischer-Lichte 1992, S. 137) macht. So ersetzt das postdramatische Theater zu großen Teilen Handlung durch Zeremonie und geht damit über die Vorläufer, das dokumentarische, das neue politische und das absurde Theater hinaus, die noch einer Hierarchie verpflichtet sind, die die Theatermittel dem Text unterordnet. In diesem Sinn schließt das postdramatische Theater „die Gegenwart/die Wiederaufnahme/das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein“ (Lehmann 2001, S. 31) und entwickelt diese gleichzeitig weiter. Unterschieden werden muss in Anbetracht des obigen Zitats zwischen der postdramatischen Inszenierungspraxis, die als stilistisches Mittel auch auf nichtpostdramatische Texte anwendbar ist, und den postdramatischen Theatertexten, die die postdramatischen Formen als verschriftlichte Vorlage zur Aufführung umsetzen.⁴⁶⁵ In der Auseinandersetzung im Rahmen der vorliegenden Arbeit stehen Letztere im Mittelpunkt.

Die einleitende Aussage zur Nähe zwischen Stanislawski und postdramatischen Umgangsformen in der Auseinandersetzung mit Sprache hält dementsprechend nur so lange stand, wie in den postdramatischen Theatertexten nicht die vollständige „Desemantisierung“ (Poschmann 1997, S. 32) dieser angestrebt und der Dialog zugunsten anderer Funktionsweisen von Sprache aufgegeben wird. Die mit dem postdramatischen Theater einhergehende Absage an „verbindliche theatrale[] Normen“ (Keim 1998, S. 161) thematisiert einerseits die Konventionalität der tradierten Theaterprinzipien, um sie andererseits durch diese Reflexion der „traditionell für axiomatisch gehaltenen“ (Pfister 2001, S. 78) Grundsätze zu durchbrechen.

„Die fürs Drama lebensnotwendige Hierarchie – alles dreht sich um das menschliche Handeln, die Dinge sind nur als Requisiten, also das ‚Nötige‘ vorhanden – schwindet.“ (Lehmann 2001, S. 122)

Die Postdramatik zeichnet sich in diesem Zusammenhang besonders durch die Darstellung referenzloser und gleichzeitig akribisch präzisierter Verläufe aus. Die Geste wird ihrer referentiellen Funktion enthoben und um ihrer selbst willen ausgeführt. Die derartige Aufwertung der Dinge kulminiert in der Abwertung der sich auf sie beziehenden Gesten (vgl. Lehmann 2001, S. 121). Diese theatralische Umgestaltung erfordert nicht nur andere Produktions- und Rezeptionsweisen, sondern darüber hinaus eine differenziertere Begriffsbestimmung, um die postdramatischen Phänomene darstellerseitig für das in der vorliegenden Arbeit entwickelte Modell greifbar zu machen.

⁴⁶⁴ Vgl. dazu Lehmanns Abgrenzung von Postdramatik und Postmoderne in Lehmann (2001), S. 27–30.

⁴⁶⁵ Vgl. dazu Poschmanns Ausführungen zu den „Klassikerzertrümmerungen“ (Poschmann 1997, S. 20) sowie Pavis' (1992) Ausführungen zu Antoine Vitez' (1930–1990) destruktuierender Inszenierungsarbeit aus dem Jahr 1984 von Tschechows *Die Möwe* (Pavis 1992, S. 98ff).

11.1 Theater, Drama, Theatertext und Theatralität

Die grundsätzliche Abkehr der postdramatischen Theaterkunst von den Konventionen des tradierten Theaterverständnisses führen zwangsweise zu Neubestimmungen und begrifflichen Abgrenzungen, die die unterschiedlichen Ansätze verdeutlichen und begrifflich fassbar machen. Das traditionelle Verständnis des Begriffs von Drama, bis zu dessen Infragestellung verbunden mit dem ihn als konstituierend zugrunde gelegten Begriff der Handlung,⁴⁶⁶ fasst den dramatischen Text – und damit auch die modernen dramatischen Texte – als Abbildung „eine[r] Welt zwischenmenschlicher Kommunikation“ (Poschmann 1997, S. 7) auf, die sprach- und kommunikationswissenschaftlich untersuchbar ist.

„Das mag neue Blickwinkel auf das Drama eröffnen, doch gerade die Anwendung kommunikationstheoretischer und sprachwissenschaftlicher Erkenntnisse auf das Drama und den dramatischen Dialog[...] läuft Gefahr, unzulässige Alltagskommunikation der Lebenswelt und ästhetische Kommunikation zu parallelisieren.“ (Poschmann 1970, S.7)

Da postmoderne Texte Sprache nachlassend in ihrer Repräsentationsfunktion verwenden, können die bisherigen Analysemethoden nicht greifen, um moderne Formen vor dem Hintergrund dieses Begriffes von Drama zu fassen. Dementsprechend zielt Poschmanns definitorische Einordnung des dramatischen Begriffs weniger auf strukturelle Kriterien der Texte und eher auf das Verständnis von Drama als einer Erscheinungsform von Theater, die in einer historisierenden Sichtweise zu zeitgenössischen Formen in Bezug gesetzt werden kann.⁴⁶⁷ Die die zeitgenössischen Formen implizierende Sicht von Theaterstücken als „Synthese von *Theater*konzepten“ (vgl. Poschmann 1997, S. 11)⁴⁶⁸ rückt den Zuschauer in eine zentrale Position bei der Bedeutungsenerierung der besonderen Formen von Intertextualität⁴⁶⁹ postmoderner Texte. Die Heterogenität der Formen im Umgang mit den traditionellen Konventionen des Theaters stellt dabei zusätzliche Herausforderungen an jedes Analysemodell, das versucht der „Pluralität der Gegenstände“ (Poschmann 1997, S. 18) gerecht zu werden. Gerade die Aufhebung der Normativität des traditionellen Begriffs von Drama bedingt induktive Herangehensweisen (vgl. Lützel 1991), die ohne präskriptiven Dramenbegriff auskommen können, der Grundlage der in der Literaturwissenschaft angewendeten Definition von Handlung im Rahmen eines Konfliktes ist. Poschmann spricht sich in diesem Zusammenhang für die Ersetzung dieses problematisch gewordenen Gattungsbegriffs zugunsten einer weniger einschränkenden übergeordneten Bestimmung aller theatralischen Formen durch den Begriff des „Theatertextes“ (Poschmann 1997, S. 40) aus.

„Dabei handelt es sich weniger um die Einführung eines neuen Begriffes als um die Konsequenz aus einem längst in Veränderung befindlichen Sprachgebrauch. Angesichts der Unzulänglichkeit des Dramenbegriffs zur wertfreien Bezeichnung der Gattung setzt sich auch in wissenschaftlichen Veröffentlichungen der Begriff ‚Theatertext‘ unmerklich durch [...]“. (Poschmann 1997, S. 40)

⁴⁶⁶ Vgl. dazu auch Schmidts Ausführungen zur Einordnung der Handlung als Konstruktionsdominante des Dramas in Schmidt (1976), S. 177-207).

⁴⁶⁷ Vgl. dazu auch Szondis (1963) Aussagen zur Krise des Dramas.

⁴⁶⁸ Poschmann bezieht sich in ihren Aussagen auf Wirth (1980).

⁴⁶⁹ Vgl. dazu Klemm (1998), S. 45-72.

Drama wird in diesem Zusammenhang dementsprechend definiert als „Darstellung einer sich in Raum und Zeit erstreckenden Geschichte von Figuren, und damit als repräsentationale Gattung neben anderen“ (Poschmann 1997, S. 47).⁴⁷⁰ Für das postmoderne Theater und die postdramatischen Theatertexte gilt eine „Emanzipation des Theaters vom Primat des Textes“ (Poschmann 1997, S. 20), die in ihren radikalsten Formen der Überwindung des traditionellen Dramenbegriffs gänzlich ohne Text auszukommen versucht und die Grenzbereiche zu anderen Formen darstellender und bildender Kunst nutzbar macht. An diesem Kreuzungspunkt zwischen tradierten und radikal entwurzelten Konzepten muss im Rahmen einer weiteren Diskussion die „Theatralität“ (Poschmann 1997, S. 21) einer nahezu ausschließlich pragmatisch definierten literarischen Kategorie thematisiert werden.

Die Theatralität⁴⁷¹ der Theatertexte soll dabei, besonders zum Zeitpunkt der Einführung dieses Begriffes in der historischen Avantgarde als Mittel „zur Betonung des anti-illusionistischen und artifiziellen Charakters der theatralen Darstellung“ (Keim 1998, S. 8), nicht allein als Differenzkriterium zwischen Inszenierungstext und dramatischem Text gesehen werden. Vielmehr soll die Bezeichnung der Theatralität die Eigenschaften des Textes bestimmen helfen „die solch szenische Texttheatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden“ (Poschmann 1997, S. 43). Unterschieden werden muss in diesem Zusammenhang zwischen der konventionellen Theatralität der repräsentationalen Dramen und der analytischen Theatralität der postmodernen Dramen. Besonders Letztere werden weniger als Konglomerat von Qualitäten der Darstellung und Techniken ihrer szenischen Vermittlung verstanden und rücken so die Eigenschaft der kognitiven Wahrnehmung in der Aufführungssituation in ihr dramatisches Zentrum. Dabei ordnet Poschmann sowohl dem Text als „Tauschwert für eine szenische Theatralität der Aufführung“ (Poschmann 1997, S. 324) als auch den vom Darsteller zu äußernden Teilen der linguistischen Zeichen des Textes, der in seiner Funktionalisierung immediate Theatralität impliziert, diese Form der Theatralität zu. Unmittelbar sind diese Formen, wenn die linguistischen Zeichen der Aufführung zum Tragen kommen, also immediat an einen sekundären Rezipienten gerichtet.

Daher stellt der literarische Text im postdramatischen Theater nicht mehr den Mittelpunkt dar. Da die postdramatischen Theaterformen die für den Theatertext im Drama konstitutiven Aspekte der Figuration und der Fiktion in Frage stellen oder ganz aufheben, muss der Theatertext übergreifend als durch seine „performative, theatralische Dimension“ (Poschmann 1997, S. 42) bestimmt werden. Im Zusammenhang mit einer feststellbaren generellen Problematisierung von Repräsentation wird die Repräsentationsfunktion des Theatertextes zugunsten einer enthierarchisierten Verwendung aller dramatischen und postdramatischen Stilmittel mit dieser gleichgestellt.

„Es scheint bemerkenswert, daß nicht [...]dramatische Fiktion[...] schlechthin problematisiert wird, sondern daß sie vielmehr dem ästhetischen Anspruch des Theaters als einer Kunstform nicht mehr genügt.“ (Poschmann 1997, S. 24)

⁴⁷⁰ Vgl. dazu auch Pfister (2001), S. 265ff.

⁴⁷¹ Der Begriff der *Theatralität* geht zurück auf die französische Theatersemiologie, die einen theaterspezifischen Begriff in Analogie zur *Literarizität* entwickelt hat, um die Besonderheiten der theatralen Gattung beschreibbar zu machen (vgl. Fischer-Lichte 1988, S. 194f). Demgegenüber verweist Keim (1998) im Rekurs auf Schramm (1990) auch darauf, dass Theatralität als „historisch wandelbare Größe“ (Keim 1998, S. 11) verstanden werden kann, die die dynamische Relation zwischen gesellschaftlichem Leben und dem „Kunstmodell Theater“ (Keim 1998, S. 11) analysiert und für ihre Untersuchung der späten Dramen Heiner Müllers adäquater erscheint als tradierte Untersuchungsmodelle.

Postdramatisches Theater konstituiert sich daher zu großen Teilen durch die Entliterarisierung und die Neubestimmung der sinnkonstituierenden Partizipation des Zuschauers an der Aufführung theatraler Zeichen, deren Zeichencharakter zugunsten der Vermittlung ihres „Materialwertes“ (Poschmann 1997, S. 30) aufgehoben wird. Der Text wird in diesem Zusammenhang nicht per se aus dem Theater verbannt, sondern auf neue Formen und Bedingungen der Sinngebung, wie es Artaud bereits anstrebte⁴⁷², erforscht oder in seiner lautlichen Materialität und weniger als Bedeutungsträger genutzt. Die aus der Neubestimmung der Funktion des theatralischen Textes resultierenden Ansätze der Desemantisierung führen zur „Dekonstruktion des vorhandenen Systems sprachlicher Zeichen und deren Bedeutungen und restringieren den Text vornehmlich als Material auf eine Funktion als Träger lautlicher Formen.

„Postmodernes Theater hebt also auf der Suche nach einer theatralen Universalsprache durch konsequente Desemantisierung von Körper *und* Sprache die ‚semiotische Differenz‘ zwischen Körper und Sprache auf, von welcher das bürgerliche Illusionstheater geprägt ist, und die das avantgardistische Theater lediglich unterbewertet.“ (Poschmann 1997, S. 32)

Dieser Standpunkt impliziert jedoch keine grundsätzliche und endgültige Absage an den theatralen Text, sondern führt auch zu einem neuen Selbstbewusstsein im Umgang mit diesem und in der Folge zu seiner beginnenden Wiederentdeckung. Das implizite Funktionsmodell des Theatertextes, das diese Theatralität verortet, gibt Auskunft über die Hinwendung oder Abkehr von Figuration und Narration und über das Verhältnis von innerem und äußerem Kommunikationssystem. Um der besonderen Form postdramatischer Theatertexte gerecht zu werden, muss eine neue Begrifflichkeit urbar gemacht werden, die nicht in der Unterscheidung von Haupt- und Nebentext verhaftet ist, sondern zwischen „Sprech- und Zusatztext unterscheidet“ (Poschmann 1997, S. 296). Ferner muss davon ausgegangen werden, dass gerade wegen der Abkehr von den alten Unterscheidungskriterien mithin eine Negation der Unterscheidbarkeit selbst erreicht wird und die Trennung zwischen Sprech- und Zusatztext vom Autor absichtlich erschwert oder gänzlich verworfen wird.

Während der dramatische Text klare Sprecherzuordnungen aufweist, in denen sprachlicher Ausdruck und die ihn ausdrückende Figur obligatorisch verbunden sind, zeichnen sich postdramatische Texte durch eine Vielzahl von Unterminierungen dieser Zuordnung aus. So wird bereits die innerfiktive Sprechsituation durch Letztere teilweise aufgehoben. Ausgehend von der Überlegung, dass der Zuschauer als passiver Teilnehmer der Kommunikationssituation in der nichtgenuin fiktiven Welt in der illusionistischen Inszenierung traditioneller dramatischer Theatertexte anwesend ist, muss in diesem Zusammenhang zweierlei bedacht werden. Auf der einen Seite können Fälle angenommen werden, bei denen gar kein innerfiktives Kommunikationssystem genutzt wird, da die Vorfälle auf der Bühne nicht Teil einer nichtgenuin fiktiven Welt sind, sondern intentional in der theaterweltlichen Realität verortet werden.⁴⁷³ Auf der anderen Seite sind Fälle anzunehmen, in denen

⁴⁷² Poschmann verweist im Weiteren auch auf die in den Avantgardeformen des Theaters geforderte Verknüpfung von Retheatralisierung und Entliterarisierung, die in den modernen Formen des Theater nicht mehr gegeben sein muss (vgl. Poschmann 1997, S. 33).

⁴⁷³ In diesem Zusammenhang stellt sich allerdings die Frage, ob einer Aufführungsentention von Bedeutungs- und/oder Zeichenzusammenhängen eine immanente Fiktivisierung zugesprochen werden muss. Sobald ein Darsteller auf einer Bühne Sprechakte oder andere sprachliche und

zwar ein innerfiktives Kommunikationssystem genutzt wird, dessen Konventionen aber für den Zuschauer im ersten Moment nicht zugänglich oder mitgewusst sind, da sie von alltäglicher lebensweltlicher Kommunikation der nichtfiktiven Welt abweichen. Diese Unterscheidung ist notwendig, weil auch Poschmann davon ausgeht, dass der Zuschauer auch während der Aufführung des Theatertextes Teil des äußeren Kommunikationssystems ist und dementsprechend die Untersuchung der äußeren theatralen Kommunikation infordert.

„Diese Untersuchung der Texttheatralität im Sprechtext wird ohnehin unumgänglich bei der Analyse konkreter Theatertexte, die ja auf die Errichtung eines inneren Kommunikationssystems durch (eindeutige) Zuordnung des Sprechtextes auf ‚Figuren‘ von vorneherein verzichten und damit dem zu sprachlicher Realisierung bestimmten Text eine Funktion zuweisen, die ausschließlich im äußeren Kommunikationssystem zu situieren ist.“ (Poschmann 1997, S. 299f)

Unabhängig von der Entscheidung über die Verortung der theatralen Kommunikation muss ebenso wie der Theatertext auch der Schauspieler eine Neubestimmung erfahren. Postdramatisches Theater, das von der Abkehr der Fiktion spricht, zielt auf die herausfordernde Präsenz des realen Menschen anstelle der *integrierenden Verkörperung* der Figur. Der Schauspieler wird in diesem Zusammenhang nicht mehr in seiner Funktion der Figurendarstellung in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt kraft *integrierender Verkörperung* verstanden, sondern als „Textträger“ (Poschmann 1997, S. 296) bezeichnet. Die Einheit zwischen Sprechtext und Figur ist aufgehoben zugunsten eines „postfiguralen“ (Hiß 1993, S. 76) Textträgers, dessen Status nicht mehr als prinzipiell sinngebend für die theatrale Kommunikation angesehen werden muss. Denkbar sind in der Folge sowohl die gänzliche Abwesenheit von Figuration als auch die Aufspaltung der Person des Darstellers in viele Figurenfragmente, die der Schauspieler im Sinne eines Ausführenden darstellt bzw. spielt oder aufführt.

„Der Schauspieler des postdramatischen Theaters ist häufig kein Darsteller einer Rolle mehr (Actor), sondern Performer, der seine Präsenz auf der Bühne der Kontemplation darbietet.“ (Lehmann 2001, S. 242)

Unterschieden werden kann in diesem Zusammenhang im Rahmen eines „acting/not-acting continuum“ (Kirby 1987, S. 4) zwischen einem Schauspieler, der auf seine körperliche Anwesenheit auf der Bühne reduziert ist und damit dem Konzept des „not-acting“ (Kirby 1987, S. 3) entspricht, und einem Darsteller, der dem Ansatz des „received acting“ (Kirby 1987, S. 6) folgt, indem er in der Verkörperung einer hinkenden Figur in der genuin fiktiven Welt humpelt, weil ein an seinem Bein befestigter Stock ihn dazu zwingt. Letzterer Ansatz betrifft auch die Fälle, bei denen ein Schauspieler auf der Bühne nichts anderes tut als z.B. Karten zu spielen. Bedient sich der Schauspieler bei seiner Darstellung einer „klare[n] emotionale[n] Beteiligung“ (Lehmann 2001, S. 243), wird folgend von „simple acting“ (Kirby 1987, S. 7) gesprochen, das Schauspielen als vollständige *integrierende Verkörperung* beschreibt, die wiederum dem „complex acting“ (Kirby 1987, S. 10) z.B. im Sinne des hier vorgestellten naturalistischen Schauspielmodells nahesteht. Der Darsteller als Textträger in der Aufführung postdramatischer Theatertexte ist aufgrund der graduellen Absage an die *integrierende*

nichtsprachliche Ausdrucksformen intentional vollzieht, muss differenziert werden zwischen Äußerungen, die der Darsteller aufgrund seiner Intentionalität im realen situativen Kontext vollzieht, und solchen, deren Vollzug nicht der Situation entspringt, sondern die der Darsteller durch vorhergehende Einüben verinnerlicht hat.

Verkörperung nicht mehr im inneren Kommunikationssystem angesiedelt. Vielmehr sollen Darsteller als „poetische Zeichen (bzw. Bündel von Zeichen) verstanden werden, die im Hinblick auf das äußere Kommunikationssystem konzipiert sind, so wiederum poetischen und nicht referentiellen Prinzipien gehorchen und statt ‚Bedeutung‘ eher Rhythmus, Fremdheit oder Unbestimmtheitsstellen produzieren“ (Poschmann 2997, S. 307). Postdramatisches Theater thematisiert die Abkehr von den tradierten Formen auf unterschiedliche Weise und hat in der Folge eine Vielfalt an theatralischen Stilmitteln genutzt und hervorgebracht, die im folgenden Kapitel skizziert werden sollen, um das analytische Verständnis der angestrebten Untersuchung zu ermöglichen.

11.2 Stilmittel des postdramatischen Theatertextes

Lehmann bietet in seinen Ausführungen einen umfassenden Einblick in die „Stilbezüge des postdramatischen Theaters“ (Lehmann 2001, S. 139), die grundsätzlich alle Aspekte des Theaters, sowohl die die manifestierbaren Botschaften implizierenden Zeichen als auch die nichtfixierbaren Informationsträger, betreffen. Umfassend kann festgehalten werden, dass das postdramatische Theater der Gemeinsamkeit kollektiver Erfahrung nicht mehr verhaftet ist und somit die Möglichkeit von Synthesis (vgl. Lehmann 2001, S. 140) in der Aufführung negiert. Vielmehr wird eine die Rezeption betreffende These disponiert, die in einer Verdichtung zu intensiven Momenten gipfelt und deren zentraler Aspekt dabei die theatrale Realisierung von Freiheit ist. Diese Verdichtung ähnelt in den von ihr bereitgestellten Rezeptionsmöglichkeiten der Prozessualität von Traumbildern, die die im Entzug der Synthese entstehende Destruktion eines logischen Ablaufs der Freiheit zur willkürlichen Rezeption entgegenstellt und gleichzeitig erst ermöglicht. Die historische Avantgarde hat diese Analogie zu Träumen bereits in den surrealistischen Manifesten verankert, die den Traum als modellhaft für eine nichthierarchische Theaterästhetik postuliert. Durch die Enthierarchisierung der Theaterzeichen, die angestrebte Heterogenität und die daraus entstehende neue Form der theatralischen Wahrnehmung wird der Formung neuer synästhetischer Effekte Vorschub geleistet. Da der „menschliche Sinnenapparat [...] Beziehungslosigkeit nur schwer“ (Lehmann 2001, S. 143) erträgt, setzt der Rezipient eine aktive individuelle Sinnggebung dagegen. So wird vom Zuschauer Theater als aktive Teilnahme an einem Kommunikationsprozess (vgl. Lehmann 201, S. 144) gefordert. In diesem Zusammenhang wird auch der „Performance Text“ (Lehmann 2001, S. 145), verstanden als Konzept, das eine übergreifende und umfänglich gedachten Theatersituation⁴⁷⁴ impliziert, reinterpretiert.

„[P]ostdramatisches Theater ist nicht allein eine neue Art von Inszenierungstext (erst recht nicht allein ein neuer Typ von Theatertext), sondern ein Typ des Zeichengebrauchs im Theater, der diese beiden Schichten des Theaters von Grund auf umwühlt durch die strukturell veränderte Qualität des Performance Text: er wird mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information.“ (Lehmann 2001, S. 146)

⁴⁷⁴ „Durch die Entwicklung der Performance Studies ist in den Vordergrund getreten, daß *die gesamte Situation der Aufführung* für das Theater, für die Bedeutung und den Status jedes einzelnen Elements darin konstitutiv ist.“ (Lehmann 2001, S. 145)

Aus diesem neu gewonnenen Verständnis lässt sich eine aus elf Kategorien bestehende „Palette der Stilbezüge“ (Lehmann 2001, S. 146) gewinnen, deren Konstituenten in den einzelnen Theatertexten nicht grundsätzlich und nicht in der gleichen Gewichtung auffindbar, jedoch aus der Vielzahl der Texte als grundlegende Stilmittel ableitbar sind. Die enthierarchisierende Gleichordnung der Theaterzeichen steht dabei neben der Simultaneität der Zeichenproduktion. Diese Gleichzeitigkeit der Zeichen, die sich sowohl im räumlichen Nebeneinander als auch in der Überlagerung von auditiven Zeichensystemen manifestieren kann, führt zu einer Überforderung des Wahrnehmungssubjektes, das „zugleich auf das konkrete Einzelne aufmerken und das Ganze wahrnehmen“ (Lehmann 2001, S. 150) soll. Verstärkt wird diese Konzentration der Wahrnehmung im Weiteren durch die Verletzung der konventionell zu erwartenden Zeichendichte, die durch die Extreme von *Überfülle* oder *Ausdünnung* vollzogen werden kann und zu einer grundlegenden Desorientierung des Rezipienten führen soll.

Besonders die sprachlichen Zeichen erfahren in den postdramatischen Stilmitteln einen veränderten Verwendungszusammenhang. Das für das postdramatische Theater zentrale Vorgehen der Musikalisierung beschränkt sich zwar nicht auf den Umgang mit Sprache allein, führt aber gerade im Bezug auf sie zu einer eigenen klanglichen, lautlichen Zeichenhaftigkeit. Neben der klanglichen Neubestimmung des Theatertextes stehen Formen der visuellen Dramaturgie, die dem Primat des Textes die visuelle Dominanz entgegensetzen. Das so entstehende „*Theater der Szenographie*“ (Lehmann 2001, S. 159) vermittelt Wahrnehmungszusammenhänge nicht mehr rein auditiv, sondern optisch. Die Aufhebung der Sprachdominanz unterminiert infolge der damit einhergehenden Entpsychologisierung der Figuren bzw. der vollkommenen Negation von Figuration die zuschauerseitige Identifikationsmöglichkeit, als deren Folge Lehmann dem Verhältnis zwischen dramatischem Theater und Zuschauer eine gewisse „Wärme“ (Lehmann 2001, S. 161) attestiert. Dementsprechend ersetzen die postdramatischen Formen durch die Abkehr von diesem Verhältnis die positive Erfahrung durch die antagonistische Sensorik von Kälte bzw. der Intensivierung der Sensorik in eine Form der Überhitzung (vgl. Lehmann 2001, S. 162). Diese wird, und da ist auch das postdramatische Theater am Kreuzungspunkt der Darstellung von Zeichenhaftigkeit durch Menschen verwurzelt, die jeder Form von theatralischer Darstellung eignet, auch durch die Neubestimmung des körperlichen Ausdruckspotentials transportiert. Wenn der Darsteller nicht mehr Figuren im traditionellen Sinne darstellt, wird in der Folge die menschliche Körperlichkeit von der Sprache abgespalten und ihre Ikonizität in ihrer intendierten Mehrdeutigkeit als nicht mehr aufzulösendes Rätsel vermittelt und so an der Grenze zwischen Schauspiel und Tanztheater situiert.

„Indem postdramatisches Theater von mentaler, intelligibler Struktur fortstrebt zur Exposition intensiver Körperlichkeit, wird der Körper *absolutiert*.“ (Lehmann 2001, S. 164)

Hier steht der zunehmenden Abstraktheit durch Handlungslosigkeit im traditionellen dramatischen Verständnis die Überlegung gegenüber, dass von einem konkreten Theater gesprochen werden kann, das keine tradierte Zeichenhaftigkeit vermittelt, sondern die Bedeutung allein in der Gegenwärtigkeit des Zeichens verortet. Die Wahrnehmungskonstituenten Zeit, Raum, Körperlichkeit, Farbe, Klang und Bewegung erfahren eine konkrete Bearbeitung und werden so in die Lage versetzt „*sich selbst zu exponieren*“ (Lehmann 2001, S. 167). Die Neubestimmung der Theaterzeichen kann in diesem Zusammenhang auch durch die Durchbrechung oder die gänzliche Absage an die

Abgeschlossenheit der dargestellten genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt vollzogen werden. Der Einbruch des Realen kann dabei auf verschiedene Weise bewerkstelligt werden. Dem Rezipienten ist nicht immer nachvollziehbar, ob ein solcher Einbruch des Realen tatsächlich einen Wechsel von der fiktiven in die reale Welt impliziert oder Teil der fiktiven Welt bleibt. Hier kann das postdramatische Theater mit fehlenden Referenzen spielen, deren weiter Deutungshorizont Brecht noch vor das Problem stellt, den Wechsel zwischen Spiel und Kommentar zuschauerseitig zu vermitteln. Wenn Theater zugleich zeichenhaft und real ist, stellt sich, gerade wenn in diesem Zusammenhang Teile der traditionellen dramatischen Theatertexte inszeniert werden, die Frage nach der Applizierbarkeit von Wahrheitsbedingungen für die Bedeutungszusammenhänge der verwendeten dramatischen Sprache.

„Hier führt die Überlegung weiter, dass im postdramatischen Theater des Realen nicht die Behauptung des Realen an sich die Pointe darstellt [...], sondern die Verunsicherung durch die *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat. Von dieser Ambiguität geht die theatrale Wirkung und die Wirkung auf das Bewußtsein aus.“ (Lehmann 2001, S. 173)

Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist, inwiefern die Wirkung auf das Bewusstsein, von der Lehmann hier spricht, als eine verstanden werden kann, die in Zusammenhang mit der kommunikativen Erwartungshaltung der – nicht mehr ganz so unbeteiligten – Hörer/Zuschauer zu sehen ist. Der Vorwurf, dass dieser Einbruch „verwerflich und wahrnehmungslogisch verlogen sei“ (Lehmann 2001, S. 173), bleibt auch in der oben zitierten Begründung bestehen und wandelt sich zu einem Problemfeld, in dem die im Rahmen dieser Arbeit getroffene Unterscheidung zwischen Vorgeben_{+Täuschung} und Vorgeben_{-Täuschung} erneut relevant wird. Wenn der Weltensprung zwischen nichtgenuin fiktiver Welt und theaterweltlicher Realität verschleiert wird, befindet sich der Darsteller im Zwiespalt zwischen den mit dieser Oszillation zusammenhängenden Aufrichtigkeits- und Wahrheitsbedingungen. Im Zuge der Untersuchung der Theatertexte wird dieser Fall zu klären sein.⁴⁷⁵ Letztes Stilmittel des postdramatischen Theaters in der hier wiedergegebenen Auflistung ist die Nutzung von Theater als Ereignis, die in ihrer Nähe zu Happening und Performance Art Theater nicht als fertiges Resultat sondern als Prozess versteht. Theater als soziale Situation und individuelle Erfahrung jenseits der Illusion wird als Zeremonie nicht mehr bedeutungsrepräsentierend, sondern bedeutungskonstituierend inszeniert. Ziel der theatralischen Ausdrucksforen postdramatischer Inszenierung ist es mitunter auch, das Theater mit Hilfe expliziter Selbstbezüglichkeit als Theater kenntlich zu machen.

„Soll Theater Wahrheit bieten, so muß es sich nunmehr als Fiktion und in seinem Herstellungsprozess von Fiktionen zu erkennen geben und ausstellen, statt darüber zu betrügen.“ (Lehmann 2001, S. 186)

Die mit den genannten Stilmitteln einhergehende De-semantisierung des sprachlichen Zeichens führt gleichzeitig auch zu einer „Automatisierung der Sprache“ (Lehmann 2001, S. 266). Die

⁴⁷⁵ „Sterben auf der Bühne Fische oder werden (scheinbar) Frösche zertreten oder bleibt es absichtlich ungewiß, ob ein Schauspieler real vor dem Publikum mit Stromstößen traktiert wird [...], so reagiert das Publikum möglicherweise wie auf einen realen, moralisch inakzeptablen Vorgang. Anders formuliert: Wenn auf der Bühne das Reale sich gegenüber dem Inszenierten durchsetzt, so wie in einem Spiegel auch im Parkett. Fragt der Zuschauer sich notgedrungen (durch die inszenatorische Praxis veranlaßt), ob er auf den Bühnenvorgang als Fiktion (ästhetisch) oder als Realität (also z.B. moralisch) reagieren soll, so verunsichert ein solcher Grenzgang des Theaters zum Realen gerade diese entscheidende Disposition des Zuschauers: die unreflektierte Sicherheit und Gewißheit, mit der er sein Zuschauersein als unproblematische soziale Verhaltensweise erlebt.“ (Lehmann 2001, S. 177)

Formen dieser reichen von der collagehaften Komposition unzusammenhängender Gesprächsteile bis hin zu einer Steigerung der von Brecht genutzten Überführung in die sprachliche Vergangenheit in Form der „konjunktivistischen indirekten Rede“ (Lehmann 2001, S. 267) entstehen kann.⁴⁷⁶

„In diesem Prinzip, den *Sprechakt als Handlung* aufzufassen, tritt eine für das postdramatische Theater bedeutsame Spaltung hervor: Es entzieht sich der gewöhnlichen Wahrnehmung, daß das Wort nicht dem Sprechenden gehört.“ (Lehmann 2001, S. 269)

Postdramatische Theatertexte treiben so die „*performative* Seite, seinen Charakter des um alle Wahrheit unbesorgten Hin-Stellens, seine abgründige Haltlosigkeit“ (Lehmann 2001, S. 274f) voran. Vor diesem theoretischen Hintergrund soll nun ein kurzer Überblick über die im aktuellen deutschsprachigen postdramatischen Theater vorzufindenden Umsetzungen der vorgestellten Stilmittel stehen, bevor exemplarisch zwei Theatertexte auf ihr Spannungsfeld zwischen grundsätzlicher Absage an sprachliche Nutzung linguistischer Zeichen im Sinne einer intentionalen realweltlichen Sprachverwendung und der Nutzung ebendieser Form sprachlichen Handelns untersucht werden.

11.3 Formen des postdramatischen Theatertextes

Postdramatisches Theater baut auf einen und ist Teil eines grundlegenden „Paradigmenwechsel[s] der neueren deutschen Geisteswissenschaft“ (Hiß 1993, S. 19), indem es den bereits in der Fiktionsforschung thematisierten rezipientenseitigen Anteil an Bedeutungskonstituierung hervorhebt.⁴⁷⁷ Im Gegensatz zu den Aussagen im Rahmen des Vollzugs dramatischer Sprechakte eines auf Illusionierung abzielenden Dramas – und vieler traditioneller Dramen –, die eine Bedeutung unabhängig vom Rezipienten manifestieren, ist eine solche rezipientenunabhängige Bedeutungskonstituierung in postmodernen Texten nicht mehr grundsätzlich annehmbar.

„Sowohl der Theatertext als auch seine Inszenierung entstehen als ästhetische Objekte erst durch ihre Konkretisation in der Aufführung und deren Wahrnehmung durch das Publikum.“ (Poschmann 1997, S. 50)

Ziel ist es, das performative Potential des Theatertextes zu erschließen. Diese Zielsetzung erhält ihre Komplexität durch die Heterogenität der Theatertexte, die unterschiedliche Abstufungen im Umgang mit der tradierten dramatischen Form aufzeigen. Poschmann unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen solchen, die sich konventionell erwartbarer Formen der Darstellung genuin fiktiver Welten in unterschiedlichen Graden bedienen, und solchen, die sich gänzlich von ihr getrennt haben. Insgesamt definiert sie fünf Gruppen, die in der Folge kurz charakterisiert werden.

„Auf unterschiedliche Weise wird diese Kernkategorie des Dramas im postdramatischen Theater zurückgedrängt, wobei man eine Art Stufenleiter der

⁴⁷⁶ Zu weiteren Formen des inszenierungsbedingten Umgangs mit Sprache vgl. Lehmann (2001), S. 279.

⁴⁷⁷ Auch Poschmann verweist auf diese verstärkte Beachtung der Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule (vgl. Poschmann 1997, S. 50)

Radikalität konstatieren kann von einem ‚fast noch dramatischen Theater‘ bis hin zu einem solchen, in dem nicht einmal mehr der Ansatz fiktiver Vorgänge vorliegt.“ (Lehmann 2001, S. 114)

Wenige Fälle der problemlosen Nutzung der dramatischen Form stehen einer Modifikation durch die Autoren, die sie umfunktioniert oder „von innen heraus dekonstruiert“ (Poschmann 1997, S. 56) haben, gegenüber. Grundlegend ist dabei das selbstbezügliche Spiel mit der dramatischen Form, die Irreführung des Rezipienten oder das Verlagern des Interesses auf die poetische Funktion von Sprache. Die Nutzungsformen unterminieren damit in unterschiedlichen Graden die Adäquatheit des Repräsentationsprinzips im Theater. Bevor das im Rahmen dieser Arbeit entwickelte Modell auf zwei Beispieltex te angewendet wird, soll ein auf Poschmanns Ergebnissen basierender Überblick der Formen und deren Unterschiedlichkeit verdeutlichen.

Die problemlose Nutzung der dramatischen Form im Rahmen der Erstellung postdramatischer Theatertexte greift vor allem auf die intrafiktionale Theatralität der Form zurück, indem sie die referentielle Illusion des Theaters beleiht. Poschmann stellt Beispiele heraus, die diese Charakteristik in Gestalt einer Konzentration auf einen gesellschaftlichen oder topographischen Mikrokosmos aufgreifen. Ferner beinhalten Theatertexte, die diesen Umgang mit tradierten Dramenkonzepten umsetzen, epische Ansätze, die z.B. die Techniken des Films einbinden, „ohne dass die Geschlossenheit der dargestellten fiktionalen Welt dadurch gebrochen würde“ (Poschmann 1997, S. 68). Die Beleihung epischer V-Effekte, wie die Einblendung von Szenentiteln oder die Stilisierung der Sprache, dienen weniger der Schaffung von Distanz als mehr der Erschließung „einer zusätzliche[n] Bedeutungsebene“ (Poschmann 1997, S. 82). Die Darstellung der Gegenwart kommt dabei ohne Verfremdungsmittel aus und selbst Groteskes, das als Wechsel der Realitätsebene des Einzelnen beschreibbar ist, impliziert, ist im Inneren der Figuren verortet. Somit liegt auf den ersten Blick keine Störung des inneren Kommunikationssystems vor. Die Instandhaltung der genuin fiktiven Welt erlaubt so die ungestörte Vermittlung von Figuren und deren Geschichte. Die Stücke erhalten durch diese Konventionalität einen hohen „Gebrauchswert“ (Poschmann 1997, S. 81) und schaffen durch die auf ihrer Konventionalität basierende Nachvollziehbarkeit einen erleichterten rezipientenseitigen Zugang.

„Die theatrale Kommunikation auf der Basis einer referentiellen Illusion funktioniert nach wie vor und findet Zuspruch.“ (Poschmann 1997, S. 82)

Der Theatertext dient in diesem Zusammenhang zumeist der Problematisierung gesellschaftlicher Zusammenhänge, deren Brisanz in der Aufführungssituation unterstützt und intensiviert wird. Poschmann nimmt an, dass die Autoren/innen sich vor diesem Hintergrund bewusst für bestimmte Dramentypen entscheiden, um auch durch die Formwahl selbst Bedeutung zu vermitteln. Konversationsstücke werden ebenso in ihrer Formalität beliehen wie Komödienformen aus dem 19. Jahrhundert oder der Schwank. Die Kontrastierung von Dramentyp und vermitteltem Inhalt der Fabel führt dabei bereits in eine kritische Auseinandersetzung mit der dramatischen Form, die durch phantastische und groteske Wendungen in manchen Theatertexten noch verstärkt wird. Aufgrund der geringen Modifikation der tradierten dramatischen Gesetzäßigkeiten sind diese Stücke der Gegenwartsliteratur durchgängig mit der traditionellen Dramenanalyse erschließbar, mit Hilfe derer die Vielfalt der darin angewendeten „dramatischen ‚Tricks‘“ (Poschmann 1997, S. 68) analysiert werden kann. Unter Hinzunahme formaler und inhaltlicher Stilmittel des Absurden, Grotesken und

Phantastischen werden die Abgrenzungen zwischen der problemlosen und der kritischen Nutzung tradierter Formen jedoch verwischt.

„Die Prozesse theatraler Fiktionsdarstellung werden in einem Akt der Dekonstruktion thematisiert, in Frage gestellt oder gestört, die referentielle Illusion wird dabei zum Werkzeug gegen sich selbst.“ (Poschmann 1997, S. 88)⁴⁷⁸

Der Unterschied zwischen der problemlosen Verwertung und dieser Form der Nutzbarmachung besteht hauptsächlich darin, dass das innere Kommunikationssystem nur dem Anschein nach funktionsfähig bleibt. Hier tritt die intrafktionale Theatralität zurück. Es wird keine Geschichte mehr erzählt, sondern aufgrund der Mehrdeutigkeit des Theatertextes die Materialebene in den Vordergrund gestellt und so das Drama von innen heraus *de(kon)struiert* (vgl. Poschmann 1997, S. 89). Selbstbezügliches Metadrama,⁴⁷⁹ das als Objekte seiner Reflexion den Gattungsbegriff und die Fiktionsproblematik hat und dieses als Theater im Theater thematisiert, steht neben epischen und absurden Theaterformen. Besonders Letztere sind dabei in der Nachfolge der zuvor begründeten Traditionen zu sehen, deren Ziel ebenfalls die „Etablierung nichtdramatischer Texttheatralität“ (Poschmann 1997, S. 95) ist.

„Beide Theaterformen nähern sich so von unterschiedlichen Polen her einem neuen, nichtdramatischen Funktionsmodell von Theater, das in der Dekonstruktion der Prinzipien von Narration und Figuration und in der konsequenten Delegation der Sinnggebung an das Publikum besteht.“ (Poschmann 1997, S. 97)

Die Dekonstruktion kann also sowohl auf sprachlicher wie auf der Ebene der impliziten Theatralität geschehen, die die Infragestellung der dramatischen Konventionen und damit des Zusammenspiels von äußerem und innerem Kommunikationssystem betreibt.

Die kritische Auseinandersetzung mit der dramatischen Form stellt deren Funktionieren in Frage und wird direkt im nächsten Kapitel als ein Beispiel untersucht. Darüber hinaus zeichnet sich diese Art der Auseinandersetzung mit dem dramatischen Modell durch eine inhärente Thematisierung von Theater und Theatralität aus. Poschmann etabliert drei Formen des kritischen Umgangs, die von der Thematisierung durch eine Form von Metadrama über die Umfunktionierung der dramatischen Form bis hin zu ihrer Unterwanderung reichen. Besonders in der letzten Form ist „Sprache als Hauptdarsteller“ (Poschmann 1997, S. 177) anzunehmen, in der ihre poetische Prägung in den Theatertexten im Vordergrund steht. Dieser Widerruf der konventionellen Konnexion zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem führt zur stringenten Absage an Figuration und Narration zugunsten der Aktivierung des performativen Potentials der sprachlichen Signifikanten.

„Unter dem Schutz der formal beibehaltenen Form vollzieht sich ein Zurückdrängen der Fabel zugunsten der Sprache, die gleichwertig neben, ja sogar über bzw. ‚vor‘ Figuren und Handlung rangiert.“ (Poschmann 1997, S. 177)

Sprache ist in diesem Zusammenhang nicht mehr als Kommunikationsmittel des inneren Kommunikationssystems zu verstehen, da sie weder repräsentiert noch subjektbezogene

⁴⁷⁸ Poschmann stellt im Weiteren den Bezug zwischen dieser Aussage und dem epischen Theater Brechts her, dessen Beschreibung sie von Angermeyer (1971) entlehnt.

⁴⁷⁹ Auf Poschmanns intensive Auseinandersetzung mit den Begriffen *Metatheater* und *Metadrama* (vgl. Poschmann 1997, S. 89-95) sei hier verwiesen, da die Wiedergabe ihrer Argumentation im vorliegenden Zusammenhang nicht weiter ins Gewicht fällt.

Versprachlichung von Handlungsintentionen kommuniziert und nur in der formalen Erscheinungsform als Dialog, ähnlich in der rituellen Kommunikation, bezeichnet werden kann.⁴⁸⁰ So wird nicht nur die grundsätzlich angestrebte Entkoppelung von innerem und äußerem Kommunikationssystem erreicht, sondern zugleich dem inneren Kommunikationssystem Nachrangigkeit und Nebensächlichkeit attestiert.

Monologische Formen stellen in Poschmanns Arbeit einen Sonderfall dar, an dem sich „nicht nur die ganze Breite von Möglichkeiten kritischer Nutzung der dramatischen Form nachweisen [lässt], sie stehen auch an der Schwelle zwischen Nutzung und Überwindung der dramatischen Form [...]“ (Poschmann 1997, S. 227). Der monologische Theatertext selbst wiederum zerfällt in unterschiedliche Erscheinungsformen. Das traditionelle Verständnis, das ein Monodrama als „Theaterstück für einen einzigen Darsteller“ (Poschmann 1997, S. 229) beschreibt, wird in der Regel als monologischer Theatertext definiert, um diesen von der Verwendung des Monodramas, das die intrafiktionale Theatralität impliziert, abzugrenzen. Generell besteht in monologischen Theatertexten die Möglichkeit, vor dem Hintergrund der Lösung vom Verständnis von Handlung und Konflikt vermeintliche Antagonismen aufzulösen, die dialogische Texte aufgrund ihrer Verhaftung in der dramatischen Handlung so nicht auflösen können.

„Mit der episch-berichtenden oder lyrisch-expressiven Funktion des Monologs, seiner Neigung zur Statik, der Vereinzelnung der Figur und der Dominanz der Subjektivität ändert das Melodram als fiktionale Gattung nur die Blickrichtung der Repräsentation von der Oberfläche der Erscheinungen nach innen und stellt statt der äußeren Erscheinungsweise menschlicher Lebenswelt nun subjektives menschliches Fühlen und Erleben szenisch dar, darin dem Wechsel der Erzählperspektive von Außen- zu Innensicht vergleichbar.“ (Poschmann 1997, S. 230)

Dieser Definition folgend kann der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* die theatertextlichen Sprechakte erfolgreich und aufrichtig vollziehen, da die Figur zumeist auf psychische Zustände referiert, die der Schauspieler rekreieren kann. Intrafiktionale Theatralität schließt die monologische Form, deren Nutzung grundsätzlich eine Auseinandersetzung mit der Form und einen gewissen Grad an Episierung aufgrund des Verschwindens der innerfiktiven Kommunikation impliziert, nicht aus. Die Unterwanderung der dramatischen Form ist bereits in den modernen Formen des Monodramas angelegt, die durch die Aufhebung der binnenfiktionalen Kommunikationsfunktion zugunsten „autoreflektiver“ (Poschmann 1997, S. 233) Nutzung und Darstellung des Unterbewusstseins der Figur „zunehmend den Gesetzen der Symbolisation“ (Poschmann 1997, S. 233) enthoben wird.

Die beiden dargestellten Positionen von Nutzung und Überwindung der dramatischen Form bringen auch eine Schnittmenge mit sich, in der „Mischformen“ (Poschmann 1997, S. 255), als Theatertexte mit Prosaeinschüben zu verstehen, die entweder die Stückhandlung unterbrechen oder als eigenständige nichtdramatische Etappen in die Handlung integriert sind, entstehen. Die Trennungsmerkmale der klar strukturierten Textschichten, die in der dramatischen Form zwischen

⁴⁸⁰ „Wenn zahlreiche Repliken auch starken Handlungscharakter aufweisen (so als Beschimpfung, Demütigung oder Provokation des jeweiligen Gegenübers), so findet echte Kommunikation zwischen den Figuren doch kaum statt.“ (Poschmann 1997, S. 193)
Trotzdem erscheint es aber, dass der Darsteller auch bei diesen Formen sprachlichen Handelns nicht ohne *integrierende Verkörperung* vorgehen kann, da besonders Scheindialoge und Rituale in dezidierte situative Kontexte eingebunden sind, die es in der Vorbereitung der Aufführung zu erarbeiten gilt.

Haupt- und Nebentext unterscheiden, werden in diesen Mischformen zunehmend aufgehoben und die Zeichen der Bühne wie auch die sprachlichen Zeichen des verschriftlichten Textes aufgegeben.

Die Überwindung der tradierten dramatischen Form impliziert eine Bedeutungsverlagerung vom durch Repräsentation dargestellten Geschehen im inneren Kommunikationssystem auf ein prozessual verstandenes. Die rezipientenseitige Inhaltsrekonstruktion bzw. Sinnggebung wird konstituiert als erzeugendes Geschehen im äußeren Kommunikationssystem, das sich erst im theatralen Ereignis entschlüsselt. Im kritischen Umgang mit der dramatischen Form wie auch in den Mischformen ist die Tendenz, das Drama zu überwinden, teilweise deutlich geworden in den Versuchen, Figuration und Narration nicht mehr dazu nutzen, als zweites Paradigma in der nachfolgenden Analyse zu dienen. Diese Versuche werden in der Überwindung radikal umgesetzt. Es gibt keine klare Trennung zwischen Haupt- und Nebentext mehr und auch keine Repliken, die eindeutig einer Figur zuzuordnen wären.

„Zwar wird in den Zitaten [des Theatertextes], die in- und aneinandergesetzt eine Art polyphonen Diskurs der Theatertheorie und -geschichte ergeben, *über* Schauspieler, Tänzer und Sängerin gesprochen, aber durch wen, also von welcher Verlautbarungsinstanz[...] man sich diese Texte geäußert denken soll, bleibt offen.“ (Poschmann 1997, S. 262)

Die Zusammenführung der vorgängigen Ausführungen weist auf diesen spezifischen Umgang mit der dramatischen Form hin, der eine Abkehr von den Mitteln der klassischen Dramenanalyse vollziehen muss. Die Frage, die in der Modellanalyse zu beantworten ist, lautet daher, ob nichtdramatische Theatertexte grundsätzlich auch für die *integrierende Verkörperung* durch den Darsteller unerschließbar sind oder ob er die sprachlichen Äußerungen als intentionale Sprechakte deuten kann, die eine konkrete Figur in einer konkreten Situation äußert.

„Weniger die Intentionalität – Charakteristik des Subjekts –, als deren Aussetzen, weniger der bewusste Wille als das Begehren, weniger das ‚Ich‘ als das ‚Subjekt des Unbewussten‘ finden hier eine Artikulation. Statt also in den postdramatisch organisierten Texten ein vorweg definiertes Bild *des* Menschen zu vermessen, wäre sie darauf zu befragen, welche neuen Denk- und Vorstellungsmöglichkeiten für das einzelmenschliche Subjekt darin entworfen werden.“ (Lehmann 2001, S. 15)

In der Analyse postdramatischer Theatertexte im Rahmen dieser Arbeit werden zwei Theatertexte untersucht und in ihrer Analysierbarkeit kontrastiert, um vor allem den schauspielerseitigen Umgang mit diesen Texten zu verdeutlichen. Ferner soll sich zeigen, ob und wie die Äußerung von sprachlichen Zeichen in der schauspielerseitigen Darstellung überhaupt ohne Rekurs auf Bedeutung umsetzbar ist.

11.4 Anwendung des Modells auf zwei Beispiele

Die Auswahl der zwei in der Folge analysierten Theatertexte basiert nicht auf qualitativen oder theaterwissenschaftlichen Auswahlkriterien, sondern dient in erster Linie der Veranschaulichung der Unterschiedlichkeit im aktuellen Umgang mit theatraler Dramatik. Lehmann (2001), Poschmann (1997) und Keim (1998) bieten umfassende Ausführungen zur theaterhistorischen und theaterwissenschaftlichen Valenz der unterschiedlichen Autoren, die die vorliegende Selektion insofern beeinflusst haben, als diese Untersuchungen postdramatische Theatertexte überhaupt erst von anderer als von literaturwissenschaftlicher Seite erschlossen haben.

11.4.1 Elfriede Müller: Die Bergarbeiterinnen

Die Bergarbeiterinnen betreibt die Sabotage der tradierten dramatischen Konventionen en passant, indem die „zunehmende Autonomisierung einer zweiten, überrealen Fiktionsebene“ (Poschmann 1997, S. 103) vorangetrieben wird. Auffällig ist die extrem genaue Figuren-, Orts- und Zeitbestimmung im vorausgehenden Nebentext, die die erste Fiktionsebene, also die genuin fiktive Welt, sehr explizit verortet und an die Detaillierungen des naturalistischen Dramas erinnert. Auf der realen Fiktionsebene kommunizieren Menschen, in erster Linie Frauen, miteinander über Alltagsgeschichten, Familienkonflikte und Allerweltsträume, in die Theaterzitate eingebettet sind. Dieser narrativen Ebene wird eine überreale aus Träumen bestehende beigeordnet. So stehen der fiktiven Realität zunächst einzelne Szenen gegenüber, die *Kalis* „Obsessionen“ (Poschmann 1997, S. 100) spiegeln. Die Ausflüge ins Phantastische können dabei als Materialisierungen unterbewusster Gehalte verstanden werden, deren anfängliche Beschränktheit auf *Kalis* Wahrnehmung sich im Lauf der dramatischen Handlung aufhebt und so den anderen Figuren zugänglich wird. Die Perspektivenvielfalt vermengt demzufolge wie in *Kalis* Kopf so auch auf der Bühne Wirklichkeit und Vision.

„Gerade in der Schlusszene wird allerdings die Hierarchisierung der Fiktionsebenen (als dargestellte Realität einerseits und Phantasie der Figur andererseits) fragwürdig, werden die Grenzen verwischt. *Kalis* Traum, von dem sie eben gesprochen hatte, bricht jetzt in die Lebenswelt ein.“ (Poschmann 1997, S. 101)

Elfriede Müllers Erstlingsstück (UA Städtische Bühnen Freiburg, 1988) stellt die Geschichte einer jungen Frau *Kali Meier*, die aus Frankfurt zu ihrer Familie aufs Land zurückkehrt, mit einem klassischen Erzählmuster dar. Die Protagonistin kehrt nach ihren Erfahrungen als Berufsschauspielerin, die in der großen Stadt Frankfurt ihren Beruf mit Glück und Enttäuschungen erlebt hat, an den Ort ihrer Kindheit und Jugend zurück, jetzt getrieben vom Wunsch nach Ruhe, den Anfängen der eigenen Existenz nachzuspüren. In ihrer Heimat, dem in einer Region mit einem an das Saarländische erinnernden Regionalakzent liegenden Ort Steinberg, erfährt sie Heimat als Nähe und Abstand zugleich und erlebt ihre eigene Zerrissenheit zwischen „Heimat und Großstadt, Herkunft und Zielen“ (Poschmann 1997, S. 100). Der Berg, an dessen Hang *Kalis* Familie lebt, ist in der dritten Generation Arbeits- und Lebensmittelpunkt der Familie von *Kali*. Alle drei Generationen sind in den

Ausschnitten der nichtgenuin fiktiven Welt anwesend und tauschen sich in der Vorbereitung auf eine diamantene Hochzeit über ihre Lebenseinstellungen, Einstellungen zueinander und zur sie umgebenden Realität aus.

Die „offene Dramaturgie“ (Elfriede Müller im Interview mit Anke Roeder in Roeder 1989, S. 70) verbindet die einzelnen Figurenlebensläufe zu einer Geschichte. Diese muss nicht zwingend kausal logisch sein, da nicht Logik, sondern Bruchstückhaftigkeit dominiert. Haupt- und Nebenstränge werden dadurch gleichgewichtig und ermöglichen in einer spielerischen Synthese jegliche Form von Verbindung. Die analysierende Auseinandersetzung mit dem Theatertext muss daher die für den Darsteller relevante Thematik des Wechsels zwischen fiktionslogisch Nachvollziehbarem und Irrealem erarbeiten und Mechanismen zu ihrer Umsetzung und eventuellen Möglichkeit zur *integrierenden Verkörperung* zur Verfügung stellen.

11.4.2.1 1. Stufe des Modells

11.4.2.1.1 *Figurencharakterisierung*

Die Figurencharakterisierung in *Die Bergarbeiterinnen* ist mit Hilfe des Modells nicht nur möglich, sondern auch notwendig, da die Figuren mit Referenzen sowohl auf ihre Biographie als auch auf ihre Umgebung ausgestattet sind. Müller selbst verweist in einem Interview zu diesem Theatertext auf die hohe Relevanz der Figurenbiographie.

„Bereits an der Schauspielschule habe ich präzise Biographien zu einer Rolle geschrieben, nicht nur um der Rolle eine Basis zu geben, sondern auch um für die Interpretation eines Stückes einen Ansatz zu finden.“ (Elfriede Müller im Interview mit Anke Roeder in Roeder 1989, S. 68)

Auch aus der Tatsache, dass Müller von „Darsteller-Figuren“ (Elfriede Müller im Interview mit Anke Roeder in Roeder 1989, S. 79) spricht, die Teile von sich überlagernden Handlungssequenzen darstellen, widerspricht nicht der Notwendigkeit, die *integrierende Verkörperung* der Figuren durchzuführen. Ebenso deutet die Tatsache, dass psychologische Befindlichkeiten von Menschen thematisiert werden, darauf hin, dass es durchaus um eine illusionistische Darstellung von Menschen geht, deren Verhalten in Bezug zur nichtfiktiven Welt interpretierbar und nachvollziehbar ist. Die Bezeichnung des Theatertextes als postdramatisch trifft also in erster Linie auf die Vermischung unterschiedlicher Ebenen der Realitätswahrnehmung und weniger auf die Negation von Figuration zu. Daher ist eine Figurencharakterisierung nach dem hier vorgestellten Modell möglich.

Frage	Antwort
1. Wer bin ich?	<p>Name: Kali Meier, Eltern: Sonja und Heinrich Meier, beide leben noch. Vater kommt aus Talbach – Fiktiver Zwilling – Mutter aus Steinberg Großeltern: Oma Kättchen, deren Mann tot ist. Oma und Opa väterlicherseits leben beide noch in Steinberg. Geschwister: eine Zwillingsschwester Thea (<i>teilimaginiert</i>: ein- oder zweieiiger Zwilling) und eine 31-jährige Schwester, Margit. Ferner eine Schwester Katrin, die früh (<i>teilimaginiert</i> konkreter Zeitpunkt) an Asthma gestorben ist. Geburtsstag: 1957 (<i>komplett imaginiert</i>: genaues Datum) Ich bin im September 1985 28 Jahre alt. Geburtsort: Steinberg Familienstand: ledig Sprache: Ich spreche hochdeutsch, manchmal Dialekt (S. 54). Beruf: Ich arbeite in Frankfurt als Schauspielerin. <i>komplett imaginiert</i>: Kindergarten, Schul- und Schauspielausbildung) Lebensraum: Frankfurt (fiktiver Zwilling, <i>teilimaginiert</i>: konkrete Details) Aussehen: <i>komplett imaginiert</i> Kleidung: Andere sagen, ich ziehe mich nicht gut an. Verhalten: Ich rauche, trinke Bier, singe und zitiere expressionistisch klingende Gedichte. Ich werde von meiner Mutter als sehr begabt, schön, fleißig, aber glücklos beschrieben. Religion: Ich kenne mich ein wenig mit indischer Mythologie aus.</p>
2. Welcher Zeitpunkt ist es?	<p>Jahrhundert: 20. Jahrhundert Jahr: 1985 Jahreszeit: Herbst (September) Tag: <i>komplett imaginiert</i> Stunde: <i>komplett imaginiert</i> Minute: <i>komplett imaginiert</i></p>
3. Wo bin ich?	<p>Land: (<i>teilimaginiert</i>: fiktiver Zwilling, in dem es eine Nazi-Ideologie gab: Deutschland) Stadt: Steinberg als fiktiver Zwilling Nachbarschaft: es handelt sich im ausgewählten Szenenausschnitt um einen Waldweg Haus: - Zimmer: -</p>
4. Was umgibt mich?	<p>In der Szene: Dunkelheit, daher muss ich eine Taschenlampe benutzen. Die Natur einer mir bekannten Umgebung, die ich besonders wahrnehme, umgibt mich. Nach einer gewissen Zeit tritt der Intendant hinzu.</p>
5. Was sind die gegebenen Umstände?	<p>Vergangenheit: Ich habe in meiner Kindheit mit meiner Zwillingsschwester in der Familienkneipe gearbeitet. Ich habe einige Ex-Freunde: Karl-Heinz (S. 55) und Albert (S. 55), mit dem ich 1973 zusammen war. Gegenwart: Ich komme nach Steinberg, um in ein kleines Häuschen zu ziehen, wie es mir zuvor angeboten wurde (S. 25). Ich will bleiben solange die Stadt mich entbehren kann. Ich renoviere zusammen mit Toni das Häuschen, um mich dort ein wenig heimisch zu fühlen und dort einzuziehen. Gleichzeitig ist der externe Anlass meines Kommens die diamantene Hochzeit meiner Großeltern. Ich bin seit einem Jahr Single. Zukunft: Ich habe noch keine konkreten Vorstellung und Wünsche bezüglich meiner Zukunft.</p>
6. Wie ist meine Beziehung?	<p>Zum Intendanten: Es könnte sich um einen Intendanten handeln, mit dem sie in Frankfurt bereits gearbeitet hat). Generell sind die Männer, mit denen ich mich abgebe „ausgelutscht und gehen auf die Fünfzig zu“ (S. 42). Der Intendant ist <i>komplett imaginiert</i>.</p>

	<p>Zu Thea: meiner Zwillingsschwester. Das Verhältnis zu ihr ist schwierig (vgl. S. 41). <i>teilimaginiert</i></p> <p>Zu Margit:, kleinere Schwester, 4 Jahre jünger als ich, <i>teilimaginiert</i>.</p> <p>Zu Katrin: meiner jüngsten Schwester, die an Asthma gestorben ist (S. 56). <i>teilimaginiert</i></p> <p>Zu Gerold: meinem Schwager: <i>teilimaginiert</i></p> <p>Zu Mutter Sonja: <i>teilimaginiert</i></p> <p>Zu Vater Heinrich: <i>teilimaginiert</i></p> <p>Zu Oma Adele Meier: <i>teilimaginiert</i></p> <p>Zu Opa Nickel Meier: <i>teilimaginiert</i></p> <p>Zu Mathias: meinem Ex-Freund, den ich als Aufschneider bezeichne und habe ich beinah geheiratet. Ich habe mich von ihm geliebt gefühlt, ihn selbst aber nicht geliebt.</p> <p>Zur Arbeit: Für mich ist die Arbeit als Schauspielerin etwas, das mich auffrisst (S. 71). Trotzdem werde ich wieder zurück in die Stadt gehen und als Schauspielerin arbeiten.</p> <p>Zur Heimat: <i>teilimaginiert</i></p>
7. Was will ich?	Ich bin gekommen, um mit meiner Familie die diamante Hochzeit zu feiern. Ich will in der Umgebung meiner Jugend zur Ruhe kommen. Dazu richte ich mir ein kleines Häuschen in der Nähe meines Elternhauses ein.
8. Was ist in meinem Weg?	Der <i>Intendant</i> taucht auf und hält mich auf meinem Weg nach Hause auf.
9. Was tue ich um das zu bekommen, was ich will?	Ich versuche, den <i>Intendanten</i> fortzuschicken: mit Worten und Taten.

Für den ausgewählten Analyseabschnitt der 7. Szene ist die besondere Beziehung zwischen *Kali* und dem *Intendanten* von zentraler Bedeutung. Die verschriftlichte Vorlage lässt kein abschließendes Urteil dazu zu, ob der in dieser Szene auftauchende *Intendant* eine Figur in *Kalis* Einbildung ist oder ob er tatsächlich auf dem Weg *Kali* begegnet und sie auf dem Weg nach Hause von ihrem Ziel – Frage 7 - abzuhalten. Es gilt daher mit Hilfe der Sequenzierung und der Illokutionsrecherche die Verständnismöglichkeiten unter Hinzunahme der Figurencharakterisierung einzugrenzen und eventuell so durch die Anwendung des Modells zur *integrierenden Verkörperung* eine Entscheidung fällen zu können. Zwar deutet die Beschreibung in der *dramatis personae* (Müller 1992, S.8) auf eine *Erscheinung* hin, der Auftritt in der 7. Szene jedoch erscheint sehr realistisch. Ziel der Intensionsrekonstruktion muss daher sein, mit Hilfe der Bestimmung von *Kalis* Handlungszielen die Verortung des kommunikativen Verhältnisses in der realen genuin fiktiven Welt oder in einer weiteren fiktiven Figurenwelt zu erleichtern.

11.4.1.1.2 *Intensionsrekonstruktion*

Zwar bietet der Theatertext sehr detaillierte Informationen zu den Figuren. Auffällig ist aber, dass der *Intendant*, der in der 7. Szene das erste Mal auftaucht, lediglich als „eine Erscheinung“ (Müller 1992, S. 8) beschrieben wird. Das heißt, bereits in der 1. Stufe des Modells muss die Darstellerin eine erste Entscheidung treffen, ob der *Intendant* erstens generell real, also vielleicht Teil ihres Lebens in Frankfurt, und zweitens in der spezifischen Szene reell, also physisch anwesend, auftaucht. Abhängig von der Entscheidung der Darstellerin im Rahmen der *integrierenden Verkörperung* – zumeist in Absprache mit der inszenierenden Regie – müssen die Intentionen der Figur *Kali* entwickelt werden.

<i>Klassifizierung</i>	<i>Nach einem ereignisreichen Tag mit der Familie will Kali zu ihrem Häuschen gehen und den Tag beenden.</i>
<i>MOTIV</i>	<i>Kali ist müde und will ins Bett.</i>
<i>HINDERNIS 1</i>	<i>Das Auftauchen des Intendanten</i>
<i>ACTION 1</i>	<i>Kali sagt dem den Intendanten, dass er gehen soll.</i>
<i>ACTIVITY 1</i>	<i>Kali baut Distanz zu ihm auf.</i>
<i>ACTIVITY 1.1</i>	<i>Kali widerspricht ihm.</i>
<i>ACTIVITY 2</i>	<i>Kali fordert ihn auf, aufzuhören.</i>

Nach der Intentionsrekonstruktion erscheint die Beziehung zwischen dem *Intendanten* und *Kali* auf *Kalis* realen Erlebnissen in Frankfurt basieren zu können; besonders im Hinblick auf die in der nachfolgenden 10. Szene (Müller 1992, S. 50ff) thematisierten Zusammenhänge. Neben der Intendantenaussage, in der er sich selbst als Erscheinung betitelt (vgl. Müller 1992, 10. Szene, S. 51) stehen Anweisungen im Nebentext, die auf physischen Kontakt zwischen *Kali* und dem *Intendanten* hinweisen.

„Er schaut ihr tief in die Augen, berührt sie leicht an der Stirn. [...] Er packt sie am Arm.“ (Müller 1992, 10. Szene, S. 51)

Diese physische Interaktion ist bereits ansatzweise in der 7. Szene zu finden, in der der *Intendant* hinter *Kali* auftaucht und sie umfasst (vgl. Müller 1992, 7. Szene, S. 31). Im Verlauf des weiteren Dialogs sind die Äußerungen *Kalis* indirekte Handlungsanweisungen an den *Intendanten*, sein physisches Verhalten zu ändern. Nachdem der *Intendant Kali* vornüber gebeugt und in eine körperliche Zwangshaltung gebracht hat, entgegnet sie dementsprechend mit einem Verweis auf die Problematik ihrer Körperhaltung.

„KALI Mein Genick, es bricht. Will ich den Himmel sehn, muss ich mich drehn.“ (Müller 1992, 7. Szene, S. 31)

Auf Basis der Erkenntnisse aus dem ersten Modellschritt erscheint es möglich, eine in der genuin fiktiven Welt reale Begegnung zwischen *Kali* und dem *Intendanten* anzunehmen, die sich in sprachlichen, psychischen und physischen Handlungsverläufen niederschlägt. Auch die Art und die Abfolge der Reaktionen *Kalis* entsprechen in diesem Hinblick dem Verhalten, dass ein Sprecher einem anderen Sprecher gegenüber an den Tag legt, wenn er sich von ihm belästigt fühlt und ihm aus dem Weg gehen will. Ferner ist anzunehmen, dass die beiden von *Kali* angewendeten ACTIVITIES dem Ziel dienen, den Intendanten zum Gehen zu bewegen. Dieses Ziel erreicht *Kali* und vollzieht die ACTION daher ihrer Intention gemäß.

11.4.1.2 2. Stufe des Modells

Die anstehende Illokutionsbestimmung muss den im ersten Schritt des Modells gewonnenen Eindruck verifizieren und die Frage nach der realen Erscheinung des *Intendanten* in der genuin fiktiven Welt weiter belegen helfen.

11.4.1.2.1 Äußerungsverlauf

Das Ergebnis der Verlaufsanalyse soll helfen, das Verhältnis zwischen *Kali* und dem *Intendanten* weiter zu spezifizieren. Die von Müller selbst angesprochene Manifestierung und zunehmende Autonomisierung einer zweiten Fiktionsebene (vgl. Kapitel 11.4.1) muss im verschriftlichten Dialog erkennbar sein, um ein Urteil über die Art der Kommunikation und die Darstellung der Sequenzierung ableitbar zu machen. Ein Dialog, der in der Vorstellung *Kalis* und nicht real in der genuin fiktiven Welt stattfindet, muss anders dargestellt werden, als ein kommunikativer Austausch zwischen genuin fiktiven Figuren in der genuin fiktiven Welt. Da die Entscheidung über Realität bzw. Nichtrealität des *Intendanten* im ersten Analyseschritt tendenziell beantwortet werden konnte, soll das Ergebnis des ersten Schrittes als Grundlage für den Versuch der Wiedergabe der Sequenz als realer genuin fiktivweltlicher Dialog dienen. Im Anschluss wird zu klären sein, inwiefern die Sequenzierung das Ergebnis unterstützt oder widerlegt.

7. Szene	<i>Kali Meier</i>		<i>Intendant</i>
1.	Repräsentativ		
2.	Repräsentativ		
3.	Repräsentativ		
4.	Future Director		
5.	Future Director		
6.	Repräsentativ		
7.	Future Director		
8.	Future Director		
9.	Repräsentativ		
10.	Repräsentativ		
11.	Repräsentativ		
12.	Future Director		
13.	Future Director als Repräsentativ		
14.	Future Director als Future Director		
			physische Handlung
15.	Repräsentativ		Future Director
16.	Repräsentativ		Repräsentativ
17.	Repräsentativ		
18.	Repräsentativ		Future Director Repräsentativ
19.	Repräsentativ		Repräsentativ
20.	Repräsentativ		Repräsentativ als Future Director
21.	Repräsentativ		
22.	Repräsentativ		Repräsentativ
23.	Repräsentativ		Future Director

			Repräsentativ
24.	Future Director als Repräsentativ		

Die Verlaufsanalyse weist eine schnelle Abfolge von Sprecherwechseln in der untersuchten Szene auf. Ein solches Sequenzmuster ließe in der Regel auf einen intensiven Informationsaustausch im Rahmen sequenzabhängiger Sprechakte wie Frage – Antwort; Angebot - Akzeptierung et al. (vgl. Schmachtenberg 1982, S. 19) schließen. In der Tat besteht der Großteil des Dialoges aus Rede und Gegenrede, die dem folgenden Muster entspricht.

„INTENDANT Riechen sie den Himmel.
KALI Es sind die Fichten und der Stein.“ (Müller 1992, 7. Szene, S. 31)

Aufgrund der Verkürzung der Äußerungsformen ergibt sich im Weiteren ein komisches Element, das die physische Komponente der Interaktion unterstreicht.

„INTENDANT Beugen Sie sich vornüber. Es braust das Firmament in meinen engen Grenzen. *Er drückt ihren Oberkörper nach unten.*
KALI Ich seh die Gräser faulen.“ (Müller 1992, 7. Szene, S. 31)

Diese Form der sprachlichen Äußerung im Kontext des Verlaufs ermöglicht der Darstellerin erst, Ansatzpunkte für *Kalis* Verhältnis zum *Intendanten* zu finden. Auch wenn ihr Hinweis auf die verwesenden Gräser in Form einer neutralen Feststellung als Reaktion auf eine poetische Umschreibung der Bedürfnisse des *Intendanten* – ebenfalls eine Feststellung – ist, steht die stilistische Nüchternheit ihrer Feststellung konträr zur vom *Intendanten* gewählten Ausdrucksweise. Diese besondere Form der sprachlichen Interaktion, die bestimmend ist für das kommunikative Verhältnis zwischen *Kali* und *Intendant*, muss die Darstellerin rückbeziehen auf die Figurencharakterisierung, um so die *imaginierten* Inhalte zum *Intendanten* damit abzugleichen. Diese Besonderheit lässt ferner die Annahme zu, dass überhaupt ein spezifisches Verhältnis zwischen *Kali* und dem *Intendanten* besteht, auf das diese im Äußerungsverlauf hervortretende, außergewöhnliche Form der Kommunikation aufbaut. Mithin lässt sich folgern, dass der *Intendant*, selbst wenn er in der gewählten Szene als reine Einbildung anzunehmen ist, durchaus eine Person aus dem genuin fiktiven Leben von *Kali* zu sein scheint.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang ferner der hohe Anteil an direkten Handlungsaufforderungen des *Intendanten*. Das lässt Rückschlüsse auf das Verhältnis zwischen *Kali* und dem *Intendanten* nicht nur in der Szene zu. Generell wird hier vom *Intendanten* der Stärkegrad der illokutionären Rolle seiner sozialen Situation angepasst. Als beruflich Weisungsbefugter im Theaterbetrieb stellt er sich auch in der ausgewählten Szene über *Kali* und gibt ihr Anweisungen für ihr Handeln.

11.4.1.2.2 *Illokutionsrecherche*

Mit Hilfe der Ergebnisse der Figurencharakterisierung, der Intentionsbestimmung sowie der Sequenzierung hat der Darsteller nunmehr die Möglichkeit herauszuarbeiten, welche Illokutionen die genuin fiktive Figur verwendet. Gängige Praxis ist, dass die Ergebnisse der Illokutionsrecherche Korrekturen an der Figurencharakterisierung mit sich bringen können, da das interdependente Verhältnis zwischen beiden auf einer schrittweise differenzierter werdenden Klärung der Illokutionen in Abhängigkeit von der Figur beruht. Diese grundlegenden Informationen müssen in Bezug gesetzt werden zu den einzelnen vom Darsteller *integrierend zu verkörpernden* Aspekten des Sprechaktes.

1. Charakter: *Kali*

Beispiel: VERDICITVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Himmelheimat.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Es handelt sich um eine Himmelheimat.</i>
<i>Sprechakt</i>	FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass es sich um eine Himmelheimat handelt.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass es sich um eine Himmelheimat handelt.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass es sich um eine Himmelheimat handelt.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Integrierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zur Heimat: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali drückt ihre Verbundenheit mit ihrer Heimat aus.</i>
<i>Integrierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Integrierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Diese die Szene einleitende Äußerung stellt einen deutlichen Verweis auf die poetische Prägung von Kalis Ausdrucksform dar. Die Wortneuschöpfung soll ihrem Gefühl der Verbundenheit Ausdruck verleihen. Um den zugehörigen Sprechakt in der *integrierenden Verkörperung* aufrichtig vollziehen zu können, muss die Darstellerin im Besonderen die Biographie und die Vergegenwärtigung der die Figur umgebenden Situation berücksichtigen. Nur mit Hilfe dieser beiden Komponenten kann es gelingen, sowohl den Gelingens- und Erfüllungsbedingungen als auch der Komplexität des psychischen Zustands gerecht zu werden. Schließlich gilt es dasjenige *komplett zu imaginieren*, was die Figur *Kali* sich unter einer Himmelheimat vorstellt, bzw. welchen Zustand sie mit diesem Neologismus beschreibt. Ferner muss die Schauspielerin in der Folge nach weiteren Anzeichen für einen besonders poetischen Umgang mit Sprache durch *Kali* achten. Dieser Umgang muss in der Figurencharakterisierung berücksichtigt und motiviert werden.

2. Charakter: *Kali*

Beispiel: VERDICITVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Heimathimmel.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Es handelt sich um den Heimathimmel.</i>
<i>Sprechakt</i>	FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass es sich um den Heimathimmel handelt.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass es sich um den Heimathimmel handelt.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass es sich um den Heimathimmel handelt.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Integrierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zur Heimat: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment IV der Beziehung zum Himmel der Heimt: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory.</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali drückt ihre Verbundenheit mit ihrer Heimat aus.</i>
<i>Integrierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Integrierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Bei dieser Äußerung kann es sich, im Gegensatz zur vorhergehenden, um eine Tatsachenbeschreibung handeln. Die Figur *Kali* stellt fest, dass sich über ihr der Himmel ihrer Heimat befindet. Mehr noch als bei der vorhergehenden Äußerung muss die Schauspielerin daher hier auf die vorgeschlagene Situation eingehen. In der Regel lässt die bühnentechnische Wirklichkeit der realweltlichen Inszenierung keinen Blick auf einen realweltlichen Himmel zu. Die Schauspielerin hat daher bei der identifizierenden Verkörperung der vorhergehenden, wie auch der aktuellen und der nachfolgenden Äußerung nur die Möglichkeit, die Attester in der *integrierenden Verkörperung* in Form einer Erinnerung an z.B. den Heimathimmel zu vollziehen. Es muss dann kein aktueller, das visuelle Erlebnis auslösender Gegenstand angenommen werden, sondern lediglich die Erinnerung an das Vorhandensein eines solchen. Der propositionale Gehalt der Äußerung müsste dementsprechend korrigiert werden in „es gibt einen Heimathimmel“, um dieser Umdeutung der Äußerung für die *integrierende Verkörperung* gerecht zu werden. Dieser Ansatz gilt dementsprechend auch für die nachfolgende Äußerung.

3. Charakter: *Kali*

Beispiel: VERDICTIVE

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Sternenstille.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Es gibt eine Sternenstille.</i>
<i>Sprechakt</i>	FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass es eine Sternenstille gibt.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass es sich eine Sternenstille gibt.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass es eine Sternenstille gibt.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Himmel der Heimat: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory,</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali drückt ihre Verbundenheit mit ihrer Heimat aus.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Wie auch für die vorhergehenden Äußerungen konstatiert, bezieht sich auch dieser Attester auf die Feststellung eines Eindrucks, den die Umgebung auf *Kali* macht. Alle drei Äußerungen, obwohl von identischem Aufbau und auf ähnliches Vermitteln von Empfindungen ausgerichtet stehen bezüglich ihrer propositionalen Gehalte nicht in einer illokutionslogischen Abhängigkeit, sondern müssen als sprachliche Vermittlung unabhängiger Empfindungseindrücke verstanden werden. Die Autarkheit der Eindruck muss die Darstellerin in der *integrierenden Verkörperung* mit Hilfe des Moment-to-Moment gewährleisten, die es ermöglicht, diese Eindrücke zeitlich nacheinander und als visuelles Erlebnis, dass zur Äußerung führt, zu erleben.

Die diesen einleitenden Äußerungen nachfolgenden Sätze *Kalis* stechen aufgrund ihre poetischen Färbung und starken Bildhaftigkeit und den besonderen Sprachrhythmus hervor. Diese Äußerungseigenschaften legen den Schuss nahe, es handle sich um die Rezitation eines Gedichttextes, den *Kali* bemüht um ihre Stimmung in ihrem Selbstgespräch auszudrücken. Selbst wenn die Darstellerin nicht einen Verfasser für dieses Gedicht ausmachen kann, ist es ihr immer noch möglich in der *integrierenden Verkörperung* anzunehmen, *Kali* hätte diesen Text zu einem früheren Zeitpunkt selbst verfasst.

Da der Umgang mit poetischen Äußerungen im Rahmen der Analyse des Brechtschen Textes anhand des Liedes bereits geleistet wurde, wird in der Folge darauf verzichtet. Fortgeführt werden soll die Analyse des postdramatischen Textes mit dem 13. Sprechakt der gewählten Szene.

13. Charakter: *Kali*

Beispiel: INDUCER indem ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Hier ist kein Jagdgebiet für Intendanten.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	ATTESTER: Hier ist kein Jagdgebiet für Intendanten. INDUCER: der Intendant soll wieder verschwinden.
<i>Sprechakt</i>	ATTESTER: FESTSTELLEN INDUCER: AUFFORDERN
<i>Einleitende Bedingung</i>	Es muss für den Intendanten physisch möglich sein, A auszuführen, und es muss im Interesse vom Kali liegen, dass der Intendant A ausführt.
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	Kali hat den Wunsch, dass der Intendant verschwindet.
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	Eilif will, dass der Intendant verschwindet.
<i>Psychischer Zustand</i>	WUNSCH
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	Kali will den Intendanten wegschicken.
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingungen</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV der vorhergehenden Äußerungen des Feldhauptmanns: Moment-to- Moment
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WÜNSCHEN: Moment-to-Moment, Affective Memory
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WOLLEN: Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment.

An diesem Beispiel wird der in der vorliegenden Arbeit angesprochene Subtext deutlich, der in sprechakttheoretischen Kategorien darstellbar ist. Der Subtext besagt, dass *Kali* aufgrund ihres Verhältnisses zum *Intendanten* ihn sofort wieder fortschicken will. Mit dem Begriff „Jagdgebiet“ bezieht sie sich auf dieses Verhältnis zwischen beiden. Die Darstellerin muss die diesem Begriff zugrunde liegenden Erlebnisse unter Zuhilfenahme der 10. Szene *imaginieren*. Ferner stellt dieser Subtext gleich zu Beginn des Aufeinandertreffens beider die Motivation und Intention bzw. Intentionen für *Kalis* weiteres Handeln heraus. Die Schauspielerin muss also in der identifizierenden Verkörperung sowohl die spezifische Äußerungsform und die darin enthaltenen Begriffe umsetzen als auch die Verbindung zwischen Intention, Subtext und indirektem Sprechakt herstellen.

Ein weiterer zentraler Aspekt liegt vor dem Äußern des eigentlichen Sprechaktes in der Tatsache, dass *Kali* „wie unter einer fremden Macht“ (Müller 1992, 7. Szene, S. 31) stehen bleibt. Diese physische Handlung entspringt dem gleichen psychischen Erlebnis⁴⁸¹, das die nachfolgenden beiden Sprechakte (13. und 14.) bestimmt. Die Darstellerin muss hier diesen psychischen Stimulus erarbeiten und sich bereits an dieser Stelle darüber klar sein, ob dieser von einer physisch anwesenden Person ausgeht, die *Kali* „fühlt“ oder ob es sich um eine Erinnerung an ein Erlebnis handelt, die in genau diesem Moment einsetzt.

⁴⁸¹ In Anlehnung an Searles Bezeichnung des visuellen Erlebnisses wird hier behelfsmäßig von einem psychischen Erlebnis gesprochen, bei dem der Sprecher einen nicht auf Visuelles zurückzuführenden Stimulus zu einer Handlung erhält.

14. Charakter: *Kali*

Beispiel: INDUCER II indem INDUCER I

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Bleib in deinem Musentempel.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	INDUCER I: Der Intendant soll in seinem Musentempel bleiben. INDUCER II: Der Intendant soll verschwinden.
<i>Sprechakt</i>	INDUCER: BEFHELEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	Es muss für den Intendanten physisch möglich sein, A auszuführen, und es muss im Interesse vom Kali liegen, dass der Intendant A ausführt.
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	Kali hat den Wunsch, dass der Intendant verschwindet.
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	Eilif will, dass der Intendant verschwindet.
<i>Psychischer Zustand</i>	WUNSCH
<i>Die Arbeit des Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory, Moment-to-Moment
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	Kali will den Intendanten wegschicken.
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingungen</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV der vorhergehenden Äußerungen des Feldhauptmanns: Moment-to- Moment
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WÜNSCHEN: Moment-to-Moment, Affective Memory
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von WOLLEN: Affective Memory oder optional Emotional Memory, Moment-to-Moment.

Obwohl der Nebentext zu diesem Zeitpunkt nicht erkennen lässt, dass *Kali* erkannt hat, um wen es sich handelt, scheint sie bei der Äußerung einen bestimmten Adressaten vor Augen zu haben, der in Beziehung zu einem Musentempel steht. Der Verweis in der tabellarischen Aufführung über zwei Inducer – Inducer I und Inducer II – soll auch hier den Subtext verdeutlichen. Zwar bezieht sich *Kali* auf einen anderen propositionalen Gehalt als im vorhergehenden Inducer, das von der Figur vermittelte Kommunikationsziel ist jedoch vollständig identisch. An dieser Stelle zeigt sich, dass zwischen Subtext und Sprechakt Divergenzen auftreten können und darüber hinaus, dass der Subtext dabei behilflich sein kann, die Art und Weise von Sprechakten bezüglich ihrer Indirektheit aber auch bezüglich ihrer Aspekte der illokutionären Rolle spezifizierend zu wirken. Nur mit Hilfe des Subtextes, des wiederum die Figurencharakterisierung miteinbezieht, kann eine solche Äußerung ausreichend für die *integrierende Verkörperung* spezifiziert werden. Unter dieser Prämisse müssen dementsprechend die nachfolgenden Äußerungen *Kalis* gesehen werden.

15. Charakter: *Kali*
Beispiel: ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Das habe ich geahnt.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Kali hat geahnt, dass der Intendant auftaucht.</i>
<i>Sprechakt</i>	FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass sie geahnt hat, dass der Intendant auftaucht.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass sie geahnt hat, dass der Intendant auftaucht.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass sie geahnt hat, dass der Intendant auftaucht.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspieler in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory.</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali will den Intendanten wegschicken.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Bereits mit dieser Feststellung muss die Darstellerin sich auf die Einstellung von *Kali* zum *Intendanten* festlegen. Im Rückbezug auf die Ergebnisse der Figurencharakterisierung muss die Schauspielerin für die *integrierende Verkörperung* rekonstruieren, welche Art die Ahnung *Kalis* ist und worauf sich diese gründet. Zwar sind diese beiden Aspekte nicht direkt für den sprecherseitigen Umgang mit dem propositionalen Gehalt in Bezug auf die sprechakttheoretischen Gelingens- und Erfüllungsbedingungen relevant; für die *integrierenden Verkörperung* spielen sie jedoch an dieser Stelle eine zentrale Rolle, da sie auf das Verhältnis zwischen *Kali* und Intendant rekurrieren und *Kalis* Äußerung dieses Verhältnis im Subtext zum Ausdruck bringen muss.

Es zeigt sich an dieser Stelle, dass die schauspielerische Arbeit für den Weltensprung in die genuin fiktive Welt über die Erarbeitung der in den Sprechakten geäußerten propositionalen Gehalte und den erfolgreichen Vollzug der Akte hinausgeht und die *integrierende Verkörperung* kommunikative Aspekte impliziert, die durch die Sprechakttheorie nicht berücksichtigt werden. Auf der anderen Seite profitiert der Darsteller von der klaren Erarbeitung der sprechakttheoretischen Gelingens- und Erfüllungsbedingungen, weil diese, wie in der Untersuchung des vorhergehenden Sprechakt nachgewiesen, die Rekonstruktion von Illokutionen vereinfachen. Die nachfolgenden Äußerungen sind in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse, da zum einen die propositionalen Gehalte und die sprechakttheoretischen Bedingungen untersucht werden müssen, zum anderen jedoch auch darauf zu achten ist, inwiefern die Divergenz zwischen Subtext und Sprechakt, die in Äußerung 15 aufgezeigt wurde, fortgesetzt wird.

16. Charakter: *Kali*
Beispiel: ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Es sind die Fichten und der Stein.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Die Fichten und der Stein riechen.</i>
<i>Sprechakt</i>	BEHAUPTEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass die Fichten und der Stein riechen.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass die Fichten und der Stein riechen.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass die Fichten und der Stein riechen.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspieler in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory IV der Beziehung zu den Fichten und dem Stein: Affective Memory, sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen IV des Geruchs: Sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali will den Intendanten wegschicken.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Gemäß der in 11.4.1.1.2 herausgearbeiteten Intensionsstruktur trägt *Kali* auch mit dieser Behauptung zum Erreichen ihrer Intention bei, den Intendanten dazu zu bringen, sie in Ruhe zu lassen. Zwar lässt sich nicht, wie im vorgängigen Sprechakt, ein eindeutiger Subtext ausmachen und als obligatorisch festschreiben. Die profane Art und Weise des Widerspruchs gegen die poetische Feststellung des *Intendanten* aber weist auf die Beibehaltung einer solchen Intention hin. Die Schauspielerin muss hier, und in den weiteren Sprechakten entscheiden, ob *Kali* die Äußerungen aufgrund sensorischer Erlebnisse vollzieht – in diesem Fall müssen die in den propositionalen Gehalten enthaltenen Sachverhalte und Objekte identifizierend verkörpert werden – oder ob *Kali* sich auf eine Form des Widersprechens festlegt, die aus unaufrichtigen Sprechakten besteht. Es ist in der Tat denkbar, dass *Kali* dem *Intendanten* in dieser Situation widerspricht, um so die von ihm intendierte Nähe zu unterminieren und weniger um sich auf die sachliche Richtigkeit der jeweiligen Feststellung festzulegen. In diesem Fall würde *Kali* gerade dadurch ihrer Intention, den Intendanten loszuwerden, folgen, indem sie gegen die Gelingens- und Erfüllungsbedingungen verstößt und dem *Intendanten* so mitteilt, dass egal was er sagt, sie sich dagegen aussprechen würde, weil sie sich gegen ihn als Person wehrt. Hierbei würde es sich um kommunikative Ziele handeln, die nicht mit dem Sprechakt verbunden sind (vgl. 81.1.), jedoch gerade durch die spezifische Art des Vollzugs des jeweiligen Sprechaktes erreicht werden. Es bleibt herauszuarbeiten, ob diese Annahme für die weiteren Äußerungen *Kalis* ebenfalls gilt.

17. Charakter: *Kali***Beispiel:** ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Der Stein.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Der Stein fällt in sie hinein.</i>
<i>Sprechakt</i>	FESTSTELLEN
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass der Stein in sie hineinfällt.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass der Stein in sie hineinfällt.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass der Stein in sie hineinfällt.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory IV der Beziehung zum Stein: Affective Memory, sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali will den Intendanten wegschicken.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Diese Äußerung scheint die in Bezug auf den 16. Sprechakt erarbeitete Erkenntnis zu stützen, da es sich nicht um einen erfolgreich zu vollziehenden Attester handeln kann. Die Feststellung, dass „der Stein in sie hineinfällt“ verstößt gegen die physikalischen Gesetze der genuin fiktiven Welt, die gemäß der Theorien der möglichen Welten mit denen der Referenzwelt vereinbar sein müssen. Sollte die Äußerung als Metapher zu verstehen sein (vgl. Searle 1989, S. 98ff), so ist sie auf Basis der verschriftlichten Vorlage nicht zu erschließen. Die Annahme, dass *Kali* sich nicht um den erfolgreichen Vollzug der Sprechakte bemüht scheint daher nahe zu liegen, da sie mit dem Attester lediglich die vorhergehende Äußerung des *Intendanten* spezifizierend wiederholt, die diese physikalische Unmöglichkeit bereits behauptet. Dementsprechend kann dieser bewusste Verstoß auch für den im Redebeitrag folgenden Sprechakt angenommen werden.

18. Charakter: *Kali***Beispiel:** ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Der Himmel spannt sich darüber.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Der Himmel spannt sich über den Stein.</i>
<i>Sprechakt</i>	BEHAUPTUNG
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass der Himmel sich über den Stein spannt.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass der Himmel sich über den Stein spannt.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass der Himmel sich über den Stein spannt.</i>

<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory IV der Beziehung zum Stein und zum Himmel: Affective Memory, sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali will den Intendanten wegschicken.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Wenn sich *Kali* jedoch auf den unaufrichtigen Vollzug festlegt, muss sich die Darstellerin in der *integrierenden Verkörperung* nicht mit den in den propositionalen Gehalten beschriebenen Sachverhalten und Objekten auseinandersetzen, sondern sich auf den Subtext, also die Motivation für den absichtlichen Verstoß gegen die Gelingens- und Erfüllungsbedingungen konzentrieren. In diesem Fall entfällt die *integrierende Verkörperung* von Stein und Himmel und wird nicht weiter benötigt.

19. Charakter: *Kali*

Beispiel: ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	<i>„Ich seh die Gräser faulen.“</i>
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Die Gräser faulen.</i>
<i>Sprechakt</i>	FESTSTELLUNG
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass die Gräser faulen.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass die Gräser faulen.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass die Gräser faulen.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory IV der Beziehung zum Gras: Affective Memory, sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali will den Intendanten wegschicken.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Die für die vorhergehenden Äußerungen getroffenen Aussagen können auch hier zur Geltung kommen. Möglich ist allerdings auch, dass in der Inszenierung dafür Sorge getragen wird, dass sich auf dem Boden der genuin fiktiven Welt tatsächlich faulende Gräser befinden, auf die sich *Kali* mit ihrer Äußerung bezieht. Diese Wahlmöglichkeit zwischen dem absichtlich unaufrichtig und dem bedingungsgemäß vollzogenen Sprechakt ermöglicht es der Darstellerin in der *integrierenden Verkörperung* gemäß ihrer Darstellungsintentionen die Intention *Kalis* vom reinen Widerspruch gegen die Äußerungen des Intendanten hin zur profanen Entzauberung seiner poetischen – „Es braust das Firmament in meinen engen Grenzen“ (Müller 1992, 7. Szene, S. 31) – Sprache zu verlagern. Die nachfolgenden Sprechakte stützen eine solche Wahlmöglichkeit weiter.

20. Charakter: *Kali*

Beispiel: ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Ich kann nicht mehr.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Kali kann die physische Position nicht mehr aushalten.</i>
<i>Sprechakt</i>	HINWEIS
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass sie die physische Position nicht mehr aushalten kann.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass sie die physische Position nicht mehr aushalten kann.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass sie die physische Position nicht mehr aushalten kann.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory IV der körperlichen Anspannung: Affective Memory, sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali fordert ihn auf, aufzuhören.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Der aufrichtige Vollzug dieses Hinweises in der *integrierenden Verkörperung* hängt in erster Linie von der gewählten physischen Position ab, die zwischen dem *Intendanten* und *Kali* entstanden ist. Die Äußerung bezieht sich auf eine körperliche Anspannung, die bereits zuvor eingesetzt haben muss, und verlangt von der Darstellerin, dass die geschilderte Unerträglichkeit mit Hilfe des Moment-to-Moment bis zur Äußerung so gesteigert wird, dass der Glaube der Darstellerin in der *integrierenden Verkörperung* genau zu diesem Zeitpunkt zu dieser Äußerung führt. Diese Erarbeitung gilt auch für die nachfolgende Äußerung.

21. Charakter: *Kali***Beispiel:** ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Mein Genick, es bricht.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Kali kann die physische Position nicht mehr aushalten.</i>
<i>Sprechakt</i>	HINWEIS
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass sie die physische Position nicht mehr aushalten kann.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass sie die physische Position nicht mehr aushalten kann.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass sie die physische Position nicht mehr aushalten kann.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory IV der körperlichen Anspannung: Affective Memory, sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali fordert ihn auf, aufzuhören.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Diese Äußerung ist als intensivierender Hinweis zur vorhergehenden zu sehen und bezieht sich damit auf den gleichen propositionalen Gehalt.

22. Charakter: *Kali***Beispiel:** ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Will ich den Himmel sehn, muß ich mich drehn.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Kali kann den Himmel nur sehen, wenn sie sich umdreht.</i>
<i>Sprechakt</i>	HINWEIS, dass nur dann p, wenn q.
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass sie den Himmel nur sehen kann (p), wenn sie sich umdreht (q).</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass sie den Himmel nur sehen kann (p), wenn sie sich umdreht (q).</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass sie den Himmel nur sehen kann (p), wenn sie sich umdreht (q).</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	GLAUBE, dass nur dann p, wenn q.
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory IV der körperlichen Anspannung: Affective Memory, sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali fordert ihn auf, aufzuhören.</i>

<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Mit dem Rückbezug auf den Beginn des Dialogs bezieht sich Kali zwar auf einen anderen propositionalen Gehalt als in den Äußerungen 20 und 21. Die Figurenmotivation ist jedoch identisch, da auch die physische Position sich noch nicht geändert hat. Insofern kann dieser Attester als weitere Hinweis *Kalis* auf die Unerträglichkeit ihrer Lage und weniger als eine sachliche Feststellung einer illokutionslogischen Verknüpfung angesehen werden. Da im weiteren verschriftlichten Theater text – weder im Dialog- noch im Nebentext – kein Hinweis auf die Auflösung der physischen Position zu finden ist, muss davon ausgegangen werden, dass *Kali* ihre Intention, die Position zu verändern, nicht erfolgreich durchsetzt. Daher erscheint die nachfolgende Äußerung die Rückkehr zu ACTIVITY 1.1 und damit ACTIVITY 1 zu bedeuten.

23. Charakter: *Kali*

Beispiel: ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	<i>„In deinen Augen seh ich mich. Ganz klein. Ein undeutliches Licht.“</i>
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Kali ist als kleines undeutliches Licht in den Augen des Intendanten zu sehen.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>BEHAUPTUNG oder FESTSTELLUNG</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass sie als kleines undeutliches Licht in den Augen des Intendanten zu sehen ist.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass sie als kleines undeutliches Licht in den Augen des Intendanten zu sehen ist.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass sie als kleines undeutliches Licht in den Augen des Intendanten zu sehen ist.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory IV der körperlichen Anspannung: Affective Memory, sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali will den Intendanten wegschicken.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Dieser Sprechakt kann sowohl als Behauptung als auch als Feststellung gelten. Feststellend ist die Äußerung, wenn es der Darstellerin in der *integrierenden Verkörperung* von *Kali* gelingt, in die Augen des *Intendanten* zu sehen und dort ein visuelles Erlebnis hat, dass diesem propositionalen

Gehalt entspricht. Eine Behauptung ist es, wenn *Kali* nicht im Moment der Äußerung in die Augen des *Intendanten* schaut. Nach diesem Attester führt die Äußerung des Intendanten zurück zur physischen Situation der beiden und somit zur Rückkehr zur ACTIVITY 2

24. Charakter: *Kali*

Beispiel: INDUCER indem ATTESTER

<i>Theatertextliche Äußerungsform</i>	„Mich.“
<i>Propositionaler Gehalt</i>	<i>Die Eingeweide des Intendanten saugen Kali.</i>
<i>Sprechakt</i>	<i>BEFEHL indem HINWEIS</i>
<i>Einleitende Bedingung</i>	<i>Kali hat Beweise, dass sie die Eingeweide des Intendanten saugen.</i>
<i>Aufrichtigkeitsbedingung</i>	<i>Kali glaubt, dass sie die Eingeweide des Intendanten saugen.</i>
<i>Illokutionärer Zweck/ wesentliche Bedingung</i>	<i>Kali legt sich darauf fest, dass sie die Eingeweide des Intendanten saugen.</i>
<i>Psychischer Zustand</i>	<i>GLAUBE</i>
<i>Die Arbeit der Schauspielers in der identifizierenden Verkörperung (IV)</i>	
<i>Identifizierende Verkörperung des propositionalen Gehalts</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV des Ortes und der Zeit: vorgeschlagene Situationen IV der Beziehung zum Intendanten: Figurencharakterisierung Frage 4, 5 und 6 und Affective Memory IV der körperlichen Anspannung: Affective Memory, sensorische Erfahrungen und muskuläre Erinnerungen</i>
<i>Figurenmotivation aus der Charakterisierung in Stufe 1</i>	<i>Kali fordert ihn auf, aufzuhören.</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der einleitenden Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV des Beweises: Figurencharakterisierung Frage 5 in Bezug auf vorhergehende Ereignisse und Frage 6, Stanislawskisches Wenn</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der Aufrichtigkeitsbedingung (psychischer Zustand)</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von GLAUBEN: Affective memory, Emotional Memory</i>
<i>Identifizierende Verkörperung der wesentlichen Bedingung</i>	<i>IV der Figur: Biographische Methode IV von p: siehe IV des propositionalen Gehalts IV von FESTLEGEN: Figurencharakterisierung: Frage 6, Affective Memory, Emotional Memory, Moment-to-Moment</i>

Mit der Feststellung, dass das körperliche Verhalten des Intendanten für sie unerträglich ist, unternimmt *Kali* einen letzten Versuch, ihn auf diese Position aufmerksam zu machen. Aufgrund der Tatsache, dass der *Intendant* tatsächlich von seinem Handeln ablässt und verschwindet, kann angenommen werden, dass die Äußerung „Mich“ einer Aufforderung „lass mich in Ruhe, Du tust mir weh“ in Form des Subtextes gleichkommen kann. *Kali* hat ihre Situationsintention bezüglich des Intendanten erfolgreich vollzogen und kann nun ihre Szenenintention, den Weg nach Hause, fortsetzen.

In der Illokutionsrecherche zeigt sich, dass der darstellerseitige Umgang mit der poetischen und z.T. gebundenen Rede einer grundlegenden Motivation in der *integrierenden Verkörperung* bedarf. Neben der Entscheidung, ob es sich um rezitierte Texte fremden Ursprungs oder um eine spontane Rede handelt muss die Darstellerin ebenso wie in ungebundener nichtpoetischer Rede die Frage nach den propositionalen Gehalten und den notwendigen und hinreichenden Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug solcher Äußerungen erarbeiten.

Für die *integrierende Verkörperung* der Figur *Kali* macht es keinen Unterschied, ob der *Intendant* real in der genuin fiktiven Welt und ferner in der beschriebenen Szene existiert, ob er lediglich eine Einbildung *Kalis* in der beschriebenen Szene ist oder ob er sogar gänzlich der Phantasie

Kalis entspringt. Einerseits besteht aufgrund der im verschriftlichten Theatertext fehlenden Information zur Figur des Intendanten die generelle Notwendigkeit der *kompletten Imaginierung* seitens der Darstellerin der *Kali* in deren *integrierender Verkörperung*. Denn auch wenn sich die Figur *Kali* den Intendanten nur als Phantasiegebilde erschaffen hat, das keiner in der genuin fiktiven Welt realen Figur entspricht, muss die Darstellerin diese Figur in der identifizierenden Verkörperung, resp. in der Figurencharakterisierung in Bezug auf die Fragen 5 und 6 erarbeiten. Ausschlaggebend für die Erarbeitung ist nicht in erster Linie die Frage nach der realen Existenz, sondern die Frage nach dem Grund für *Kalis* Verhältnis zu einer solchen realen oder eingebildeten Figur. Zu entscheidend ist ferner, ob die in der 7. Szene geschilderte Situation in Form des Kommunikationsvorganges selbst ebenfalls eine Einbildung der Figur ist oder ob es sich dabei um die Erinnerung an ein in der Vergangenheit der Figur stattgefunden habendes Gespräch mit dem *Intendanten* handelt.

Andererseits sind auch in der realen Welt Vorstellungen und Phantasien von Sprechern denkbar, die in Sinne von „Obsessionen“ (Poschmann 1997, S. 100) von solcher Intensität sind, dass sie Einfluss auf das sprachliche, psychische und physischen Handeln von Sprechern haben können. Die Grenze zu neurologischen Krankheitsbildern soll allerdings in diesem Zusammenhang weniger thematisiert werden, als die Tatsache, dass ein Sprecher visuelle Erlebnisse von einer Sache mithin einer Person haben kann, ohne dass die Sache oder Person Anwesender Auslöser des Erlebnisses sein muss oder als solcher Auslöser überhaupt in der realen Welt existent sein muss. Aus diesem Blickwinkel betrachtet wären die nebensächlichen Aussagen im Theatertext von Elfriede Müller in der 7. Szene weniger als Regieanweisungen an einen Darsteller in der *Verkörperung* des *Intendanten* und mehr als Vorstellungshilfe für die Darstellerin der *Kali* zu verstehen, mit Hilfe derer sie die Obsessionen *Kalis* genauer für die *integrierende Verkörperung* erarbeiten kann.

Das Ergebnis dieser Ausführungen ist, dass der darstellerseitige Umgang mit gebundener Rede unbekanntem Ursprungs durchaus den Gelingens- und Erfüllungsbedingungen der Sprechakttheorie gemäß in der *integrierenden Verkörperung* als Vollzug von Sprechakten in der genuin fiktiven Welt dargestellt werden kann. Zentral dafür ist die sprecherseitige Einstellung zur gebundenen Rede. Ferner kann festgestellt werden, dass der schauspielerseitige Umgang mit der im verschriftlichten Theatertext angelegten Ambiguität einer kommunikativen Situation größtenteils unabhängig von der inszenatorischen Realisierung ist.⁴⁸² Sollte die Entscheidung für den realen Intendanten fallen, müssen sich natürlich Aspekte der identifizierenden Verkörperung, die die Figur des Intendanten betreffen, mit den physischen Eigenschaften des Darstellers des Intendanten decken. Bezugnehmend auf die am Schluss von Kapitel 11.4.2.1.1 ausgebliebene Entscheidung über die reale oder nichtreale Anwesenheit der Figur des Intendanten in der untersuchten Szene kann abschließend festgehalten werden, dass die Entscheidung dem Darsteller und der jeweiligen Inszenierung obliegt, da beides mit Hilfe des vorgestellten Modells zur identifizierenden Verkörperung möglich ist. Im nachfolgenden Test auf Widerspruch gilt es nun diese Problematik auf die darstellerische Arbeit zu beziehen.

⁴⁸² Die Frage danach, inwiefern die nichtgenuin fiktiven Rezipienten in der Lage sein können, die Eilbildungen der Darsteller zu sehen betrifft in erster Linie die Inszenierung und weniger den schauspielerseitigen Umgang mit den dazugehörigen Sprechakten im Spannungsfeld zwischen Gelingens- und Erfüllungsbedingungen und identifizierender Verkörperung und wird daher an dieser Stelle nicht weiter thematisiert.

11.4.1.3 Test auf Widerspruch

Bezogen auf die generelle Problematik des Einbrechens einer Hyperrealität in die Realität der genuin fiktiven Welt lässt sich konstatieren, dass bezogen auf die sprachlichen Gelingens- und Erfüllungsbedingungen zu unterscheiden ist zwischen der für die *integrierenden Verkörperung* notwendige Erarbeitung und der theaterproduktionsseitigen Umsetzung einer solchen Disjunktion von Wahrnehmungsebenen. Dies gilt insbesondere für den propositionalen Gehalt.

Die Illokutionsrecherche hat gezeigt, dass propositionale Gehalte aufzufinden sind, deren *integrierenden Verkörperung* problematisch erscheint: Himmel, Sterne. Der Umgang mit diesen ist allerdings auch durch die Beziehung der Figur zu diesen bestimmt. So kann es durchaus der Fall sein, dass die Figur selbst absichtlich unaufrichtig sprachlich handelt, wenn sie auf diese Gehalte Bezug nimmt. Die Darstellerin ist dann nicht mehr verpflichtet, die Gehalte identifizierend zu verkörpern, sondern muss den erfolglosen Vollzug des Sprechaktes identifizierend verkörpern. Wie in der Untersuchung der 16. Äußerungen herausgearbeitet wurde, muss die Schauspielerin entscheiden, ob der Verstoß gegen die Gelingens- und Erfüllungsbedingungen nicht intentional von der Figur angestrebt wird. Es zeigt sich außerdem, dass die darstellerische Arbeit für den Weltensprung in die genuin fiktive Welt über die Erarbeitung der in den Sprechakten geäußerten propositionalen Gehalte und den erfolgreichen Vollzug der Akte hinausgeht und die *integrierende Verkörperung* kommunikative Aspekte impliziert, die durch die Sprechakttheorie nicht berücksichtigt werden. Auf der anderen Seite profitiert der Darsteller von der klaren Erarbeitung der sprechakttheoretischen Gelingens- und Erfüllungsbedingungen, weil diese, wie in der Untersuchung der vorhergehenden Sprechakte nachgewiesen, die Rekonstruktion von Illokutionen vereinfachen.

So kann die Darstellerin zwar bezüglich einzelner propositionaler Gehalte verfahren. Die Problematik der *integrierenden Verkörperung* des *Intendanten* ist damit jedoch nicht lösbar. Die Illokutionsrecherche hat wie auch die anderen Ebenen des Modells zu keiner eindeutigen abschließenden Aussage zu dieser Problematik geführt. Allerdings verdeutlichen die Resultate der Illokutionsrecherche, dass, wenn der *Intendant* physisch real in der genuin fiktiven Welt angenommen wird, die kommunikativen Ziele des Dialoges erreicht werden können. Das verdeutlicht, dass unabhängig von einer Autorenintention (vgl. Kapitel 7.2.1) die Thematisierung der Wahrnehmung dessen, „was man gemeinhin als Realität bezeichnet [...]“ (Poschmann 1997, S. 101), die Realität der Szene gewahrt werden kann und nicht per se als Einbruch einer Hyperrealität verstanden werden. Traumbilder stehen somit gleichberechtigt neben dem Stückgeschehen und dienen nicht allein dessen Illustration. Der „unvermittelte Stilwechsel“ (Poschmann 1997, S. 102) der sprachlichen Ebenen und die „doppelte Beschreibung des Ortes der Handlung, der zunächst als „Bühne“ und dann erst als fiktiver Schauplatz eingeführt und schließlich mit dem genannten Kommentar versehen wird. Hier wird das Spannungsfeld zwischen traditioneller Darstellungs- und moderner Wirkungsfunktion deutlich. Die Verunsicherung, die damit einerseits autorensseitig beabsichtigt angenommen und während der Aufführung zuschauerseitig erfahren wird, basiert auf dieser Abkehr von der Repräsentationsfunktion. Poschmann spricht in diesem Zusammenhang vom „Leerlauf des Dramas als einer fiktionalen Gattung“ (Poschmann 1997, S. 129). Durch die damit einhergehende Absage an eine literaturwissenschaftlich-hermeneutische Sinnanalyse der Sprechakte wird eine neue Perspektive in der

Annäherung notwendig. Der Test auf Widerspruch zeigt, dass dieser Leerlauf keineswegs zwangsweise vom problematisierten Textabschnitt ausgehen muss.

Wie lautet das Fazit dieser Gedanken? Im Hinblick auf die *integrierende Verkörperung* der Figurensprechakte bei *Die Bergarbeiterinnen* die Darstellerin im Besonderen auf die Rekonstruktion mehrerer möglicher Welten achten muss, innerhalb derer die jeweiligen Sprechakte verortet werden können. Poschmann verweist zudem darauf, dass der Theater text zwei Lesarten (vgl. Poschmann 1997, S. 103) zulässt, die sich auf die Hierarchisierung oder Parallelisierung der Fiktionsebenen gründen und in jedem Fall illusionistisch psychologisierbare Figuren enthalten.

„Subjektiv verschieden sind nicht nur die Bewertungen, sondern auch die Wahrnehmungen dessen, was man gemeinhin als Realität bezeichnet, und da jeder Mensch in seinen eigenen Wünschen, Träumen und Vorstellungen gefangen ist, bleibt er letztlich darin allein [...].“ (Poschmann 1997, S. 101)

Diesem postdramatischen Text, der eine naturalistische schauspielerische Arbeit zulässt und daher mit dem vorgestellten Modell zur *integrierenden Verkörperung* erarbeitet werden kann, soll nun ein weiterer postdramatische Theater text gegenübergestellt werden, der die Anwendung des Modells weitergehend problematisiert.

11.4.2 *Gisela von Wysocki: Schauspieler Tänzer Sängerin*

In Gisela von Wysockis Theater text *Schauspieler Tänzer Sängerin* (UA 1988 im Frankfurter Theater am Turm), der in 16 Szenen unterteilt ist, treten allein schon aufgrund der Personenbenennung mit Hilfe von Berufsbezeichnungen anstatt mit Namen individualisierbare Figuren im ersten Moment nicht in den Vordergrund. Neben den im Titel Bezeichneten treten ein als Gretchen verkleideter Mann im ersten Vorspiel, der als Kaiser – später auch als Priester (vgl. Wysocki 1988, S. 31) – bezeichnete *Vaihu* im zweiten Vorspiel sowie im Weiteren ein Greis, ein Boy und ein Säugling auf. Ohne Personenverzeichnis und Zuordnung der Repliken erscheint dieser Bruch mit der Figuration und demzufolge auch mit der Narration, an deren Stelle eine Abfolge von „Aktionen“ (Poschmann 1997, S. 267) tritt, noch deutlicher. Abgesehen von der vermeintlichen Trennbarkeit des verschriftlichten Textes zwischen einer Form von Nebentext, den Poschmann als „Regieanweisungen“ bzw. als „Aktionstext“ (Poschmann 1997, S. 261) versteht, und dem zu sprechenden Haupttext fehlen Hinweise auf die Zuordnung der Sprechakte und entheben zumindest in der Textvorlage den Dialog seiner Dialogizität, da er keinerlei figurengebundene Antworten. Daher besteht die Möglichkeit, diejenigen Passagen, die als Aktionstext nutzbar sind, entweder der *Sängerin* oder dem *Schauspieler* zuzuordnen. Bei Poschmann führt diese Offenheit der Zuordnung zu ungewöhnlichen Inhaltsumschreibungen des Theater textes, wenn sie erläutert, dass sich an „zentraler Stelle [...] eine Szene [findet], die fast ausschließlich vom Schauspieler spricht“ (Poschmann 1997, S. 265). Diese Formulierung verdeutlicht in erster Linie allerdings weniger die Problematik der Darstellung postdramatischer Texte, sondern verweist vielmehr auf die notwendigen Eigenarten einer an solchen Texten ansetzenden Interpretation der Texte als Vorlagen zur Aufführung. Dementsprechend muss sich eine inhaltliche Wiedergabe in erster Linie an in den einzelnen Szenen Thematisierten bzw. Dargestellten orientieren.

„Eine dramaturgische Analyse von Schauspieler Tänzer Sängerin hätte also zunächst zu entscheiden, welche Teile des Textes szenisch umgesetzt werden, welche zu Gehör kommen – und durch wen diese gesprochen werden.“ (Poschmann 1997, S. 272)

Abgesehen von den zu Beginn der Szenen skizzierten Örtlichkeiten und generellen Handlungen für die jeweils folgende Szene soll, eingedenk der im obigen Zitat erwähnten Problematik, eine skizzenhafte Wiedergabe der Inhalte den Theatertext vorstellen.

Das Vorspiel, geteilt in zwei Abschnitte, zeigt im ersten einen Mann in der Aufmachung eines *Gretchens* – wohl in Anlehnung an die Figur in Goethes *Faust* –, der von einem Pfeil getroffen niedersinkt und im zweiten Teil von der Figur *Vaihu* in einer Art Ritual aufgebahrt wird. Diesem Vorspiel folgt die 1. Szene, die drei Stellen bzw. Zonen definiert, an denen sich die drei Hauptdarsteller aufhalten und in der durch Textlayout und Schriftschnitt voneinander getrennte Abschnitte als Fragmente von Reflexionen über das menschliche Wesen und Zitate von Theatertheoretikern zu finden sind. Diese sind durchmischt mit Einzelwörtern unterschiedlicher Sprachen, resp. Ausschnitten diverser Arien, die als genuin fiktive Zwillinge auftauchen und auch in der nichtfiktiven Welt bekannt sind. Während der einleitende Aktionstext der 2. Szene auf die Handlungen der Sängerin verweist, ist im nachfolgenden Text eine zweisepaltige Organisation von Einzelwörtern und eine als Choreographie deutbare Satzfolge angelegt, die in ihrer reflektierenden Art den *Tänzer* auch sprachlich als Darsteller einführen könnte. Die 3. Szene bietet in der linken Spalte des verschriftlichten Textes eine Nacherzählung eines Erlebnisses, das von Einzelaussagen zur Thematik der Körperlichkeit konterkariert wird, während in der 4. Szene die rechte Spalte Aussagen zur Arbeit mit der Stimme aufzeigt, der linksspaltig mechanische Beschreibungen von Stimm- und Wortübungen gegenübergestellt sind. Der Text der 5. Szene rekurriert auf einen Menschen mit dem Namen Nijinsky, der als fiktiver Zwilling des realweltlichen nichtfiktiven Tänzers Vaslav Fomich Nijinsky (1888–1950) angesehen werden könnte.

In Szene 6 werden in der linken Spalte Aussagen zur Stimmschulung, scheinbare Stimmübungen und assoziative Ortsbenennungen vermischt, während in der rechten Spalte in Anlehnung an die zweite Szene eine Form von Choreographiebeschreibung steht. Die nachfolgenden Szenen 7 und 8 thematisieren zu großen Teil die darstellerische Arbeit, indem sie diese u.a. in eine diskursive Auseinandersetzung der Diderotschen Gegenüberstellung zwischen dem nachahmenden und dem *integrierend verkörpernden* Darsteller einbinden. Das Zitathafte der linken Spalte in Szene 9 – in erster Linie durch die Nutzung von Anführungszeichen vermittelt – kann als schauspielerseitige Wiedergabe einer Geschichte gesehen werden, der Aussagen zur stimmlichen Arbeit einer Sängerin gegenüberstehen. Die kurze Szene 10 führt weitere fiktive Zwillinge – Goethe, Gigli, das New Yorker Opernhaus, Dr. Abbé, Mrs. Vanderbilt, die Währung Dollar – ein und stellt die diesen Referenzen enthaltenden Aussagen phantasiesprachlichen Wortschöpfungen anbei. Ein weiterer fiktiver Zwilling scheint Frédéric Lemaître zu sein, der einem realweltlichen französischen Schauspieler Antoine Lemaître, genannt Frédéric Lemaître (1800–1876), entsprechen könnte und über den die für die 11. Szene zentrale Anekdote handelt. Im Gegensatz zur Möglichkeit der realweltlichen Analogie finden sich in den verschriftlichten Aussagen der 12. Szene nahezu ausschließlich Aussagen zum dekonstruierenden stilisierenden Umgang mit Sprache und Stimme. Szene 13 nimmt die bereits in vorhergehenden Szenen eingeführte Verschriftlichung möglicher choreographischer Ausarbeitungen

wieder auf, enthält aber auch erneute Verweise auf Örtlichkeiten und Objekte, die ein weiteres Mal auf fiktive Zwillinge in einer genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt schließen lassen könnten.

Der Ablauf der einzelnen Szenen, in denen die Textträger bzw. Darsteller „monadisch nebeneinander her agieren, ohne jemals in Interaktion zu treten“ (Poschmann 1997, S. 261), ist dabei durchaus an einzelne Handlungsabläufe der nichtfiktiven Welt angelehnt. Sowohl die Beschreibung der Örtlichkeiten als auch die der Bewegungs- und Artikulationsformen, die Ähnlichkeit mit in der nichtfiktiven Welt existierenden Objekten und Sachverhalten aufweisen, bestimmen den Nebentext. Insofern schafft der Schauspieler eine in Teilen konsistente nichtgenuin fiktive Welt.

„Auf diese Weise ist um den Schauspieler herum ein ganzer Raum entstanden (in den er zuletzt wie in ein Zimmer einziehen wird.) Schon sieht man ein Bücherregal. Einen Schreibtisch. Eine Etagere. Einen Totenschädel unter dem Glassturz. Einen Revolver. Einrichtungsgegenstände eines Herrenzimmers.“ (Wysocki 1988, S. 30)

Den mannigfachen Aussagen zu möglichen Bewegungsabläufen in Szene 14 stehen Sprachanweisungen und phantasiesprachliche Neologismen gegenüber, die, unterbrochen von weiteren Referierungen auf fiktivweltliche Zwillinge von Orten und Objekten der nichtfiktiven Referenzwelt, in nicht zusammenhängende Einzelsätze zerfallen, während die linkspaltigen Aussagen in Anweisungen für Atemübungen übergehen. Während Szene 15, in der ein Priester mit dem Namen *Vaihu* in ein vorher nicht benanntes, gläsernes Zimmer eines zuvor nicht benannten *Paares* eintritt, erneut Stimmübungen und Zitate mischt, bildet die 16. Szene neben dem Selbstmord des *Schauspielers*, der diesen begeht, ohne „seinen WORT FÜR WORT FESTGELEGTE GEDÄCHTNISTEXT zu unterbrechen“ (Wysocki 1988, S. 32), keinen Abschluss eines Theatertextes im herkömmlichen Sinne. Genau betrachtet lässt sich unter den bisher erörterten Strukturierungs- und Zuordnungsschwierigkeiten nicht einmal feststellen, ob die abschließenden Fußnoten zu den zuvor verwendeten Zitaten Teil des Theatertextes oder Teil der Information der den Text enthaltenden Theaterfachzeitschrift – Theater Heute 8/1988 – ist. Anzumerken bleibt, dass besonders in Bezug auf die Selbsttötung des *Schauspielers* keinerlei Hinweis darauf zu finden ist, ob dieser nach dem Schuss aufsteht und so die zuvor fortwährend eingeforderte Metatheatralität fortführt oder ob er in seiner genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt als Toter eben nicht mehr aufsteht und somit der Konventionalität bekannter Illusionsdramatik folgt.

Was ergibt sich aus den vorhergehenden Überlegungen? Der Theatertext kann prinzipiell nicht als Stück im tradierten Handlungsverständnis begriffen werden. Vielmehr handelt es sich um ein zusammengesetztes Kunstwerk von Reflexionen und Beobachtungen zu Theater, Oper und Ballet, deren Aussagekraft durch explizite Einbindung von Zitaten von Diderot bis Artaud, von Georg Lichtenberg bis Max Reinhardt bereichert wird. Die im Text enthaltenen Zitate inklusive der Nennung ihrer Urheber kann als Anzeichen für die Ausschnitthaftigkeit von Einzelhandlungen verstanden werden, in denen die Figuren als „Dekor“ (Poschmann 1997, S. 263) ihre Funktionen thematisieren und ihre Funktionalität demonstrieren.

„Die Form wird Inhalt. So wie der aus Zitaten montierte Text das Funktionieren der einzelnen Mitwirkenden, so untersucht der Gesamttext das Funktionieren des Theaters als einer ‚kybernetischen Maschine‘ zur Erzeugung ‚einer regelrechten Polyphonie von Informationen‘, wie der Text Barthes zitiert (S. 28f), sucht also nach Möglichkeiten des Theaters jenseits der Repräsentation.“ (Poschmann 1997, S. 266)

Der *Schauspieler* in seiner Funktion als Vermittler von Sprache und als Mittelsmann des „nicht durchtanzten, nichtgesungenen Alltags“ (Becker 1988, S. 18) problematisiert die Funktionalität der Künstler, auch die der Sängerin und des Tänzers. Die Problematisierung des Schauspielers wiederum, der, wenn auf seine Funktionalität reduziert, gerade auf Sprache und Geste, also Bedeutungstragendes im repräsentierenden Sinn, reduziert wird, verdeutlicht gleichzeitig die Problematik dieser Form von Theatertexten. Ziel der nachfolgenden Analyse muss also sein, ein Urteil über die Art und Weise der schauspielerischen Darstellung ermöglichen zu können. Die Frage nach einer Psychologisierung der Figur des *Schauspielers* muss dabei ebenso beantwortet werden wie die nach der *integrierenden Verkörperung* der den Sprechakten zugrunde liegenden psychischen Zustände und mithin die Art des möglichen Vollzugs dieser Sprechakte.

11.4.2.1 1. Stufe des Modells

Die erste Stufe des Modells ist per se auf die Annahme von Figuration angewiesen. Daher stellt sich bereits an dieser Stelle die Frage, welche Umsetzungsform die Inszenierung des Textes wählt. Solche offenen Formen von Theatertexten als Vorlage für die Inszenierung erfordern diese besondere Fragestellung, da die Überwindung der dramatischen Form gerade in solchen Fällen impliziert, dass die verschriftlichte Fassung nutzbare Hinweise auf die Darstellungsstruktur von Figuren und Figurenaussagen nicht abbildet. Die Inszenierung kann in diesem Zusammenhang mit Hilfe der Deutung der semiotischen Zusatzinformationen der Sprache im verschriftlichten Text als akustisch und optisch wahrnehmbare Zeichen, „die als vom Signifikat isolierte Signifikanten (also wie der Körper des Tänzers und die Stimme der Koloratursängerin) genutzt werden“ (Poschmann 1997, S. 273), arbeiten.

11.4.2.1.1 *Figurencharakterisierung*

Poschmanns Hinweis, die besondere Benennung der Figuren untergrabe bereits die Figuration, kann in diesem Zusammenhang nicht zugestimmt werden. Solange die Figur eines Schauspielers von einem Menschen dargestellt wird, der sich konventioneller Kommunikationsformen und Verhaltensweisen bedient, kann davon ausgegangen werden, dass dieser Mensch, auch wenn er als Repräsentant einer Berufsgruppe eingeführt wird, ein Individuum ist. So mag zwar von „Figuration kaum die Rede“ (Poschmann 1997, S. 263) sein, die sprachlich und gestisch kommunikativen Aussagen, die die Figur trifft, können aber sehr wohl Formen intentionalen sprachlichen Ausdrucks eines Menschen sein. Allein schon die Benennung der Figur als *Schauspieler* lässt die Ableitung zu, dass es sich um einen Menschen handelt, der einen Beruf ausübt, der in der realen Welt bekannt ist und dessen Bezeichnung in der genuin fiktiven Welt sich in Form eines fiktiven Zwillings mit jener decken kann. Als Vertreter seiner Berufsgruppe hat der *Schauspieler* in der Regel eine Ausbildung absolviert, die ihn diese Berufsbezeichnung führen lässt. Ein menschliches Individuum mit einer Ausbildung hat in der Regel auch vorhergehende Bildung genossen und ist Teil des sozialen und biologischen Mikro- und Makrokosmos. Mit anderen Worten ist dem den

Schauspieler verkörpernden Darsteller durchaus die Möglichkeit gegeben, eine umfassende Figurencharakterisierung vorzunehmen. Ein maßgeblicher Unterschied zu den bisher diskutierten Theatertexten ist, dass in diesem Fall der Großteil der Informationen zur Figurencharakterisierung vom Darsteller komplett imaginiert werden muss.

Der realweltliche Darsteller muss in diesem Kontext allerdings sehr auf die Frage nach der Beziehung zu den anderen Figuren eingehen, um zu erarbeiten, ob und wie er diese in der genuin fiktiven Welt wahrnimmt oder ob diese Teile differierender genuin fiktiver Welten sind, die der *Schauspieler* in der von Gutenberg dargelegten Art erschafft. Poschmann stellt diese Problematik zwar heraus, verortet deren Auflösung aber im Text und nicht in der Tatsache, dass der *Schauspieler* als Sprechender bereits ein sprachliches Individuum und kein Objekt, eben „Maschinist“ (Wysocki 1988, S. 22) und keine Maschine, ist.

Frage	Antwort
1. Wer bin ich?	<p>Name: komplett imaginiert Eltern: komplett imaginiert Großeltern: komplett imaginiert Geschwister: komplett imaginiert Geburtstag: komplett imaginiert Alter: komplett imaginiert Geburtsort: komplett imaginiert Familienstand: komplett imaginiert Sprache: Hochdeutsch Beruf: Schauspieler. Keine weiteren Textangaben zur Ausbildung und Ausübung des Berufes. Daher <i>komplett imaginiert</i> Lebensraum: eine genuin fiktive Welt, die mehrere Übereinstimmungen mit der nichtfiktiven Referenzwelt aufweist (S. 28) Aussehen: „Von der Stirn des SCHAUSPIELERS läuft eine Narbe abwärts. Eine beinahe perfekt gelegte Narbe (außer wenigen, winzigen Verschiebungen), die sein Gesicht in der Mitte zerteilt (S. 23). Ferner lässt der Theatertext den Verweis auf sensorische Empfindungen der Figur des Schauspielers erkennen, die in der nichtfiktiven Welt ebenfalls mit Narben verbunden sein können: „es ist nicht anzunehmen, dass diese ungleich genähten, schlecht verheilten Gesichtshälften des SCHAUSPIELERS schmerzlos zusammenhalten“ (S. 24). Die Augenpartei des Schauspielers ist verdeckt von einer, Glasscheibe, die aus einem rußgeschwärzten Stück Glas (S. 26) besteht. Kleidung: komplett imaginiert Verhalten: komplett imaginiert Religion: komplett imaginiert</p>
2. Welcher Zeitpunkt ist es?	Es ließe sich anhand der im Theatertext wiedergegebenen Zitate, so sie denn von einem möglichen Textträger wiedergegeben werden, anhand der Erscheinungsdaten eruieren, zu welchem historischen Zeitpunkt die Aussagen frühestens getroffen werden könnten.
3. Wo bin ich?	<p>Land: komplett imaginiert Stadt: komplett imaginiert Nachbarschaft: komplett imaginiert Haus: komplett imaginiert Zimmer: das Zimmer schafft sich der Schauspieler im Verlauf der Szenen 11ff (vgl. S. 28ff) durch die Herstellung von Möbeln und anderen Einrichtungsgegenständen, die denen einer nichtfiktiven Referenzwelt ähneln.</p>
4. Was umgibt mich?	<p>Während in den Szenen 1–9 keine Aussagen dazu getroffen werden, steht in der 10. Szene die Beschreibung eines „Abfallhaufens: Papier, Holz, Gase und Metall“ (S. 28) und einer „seltsamen Apparatur“ (S. 28) bereits zu Beginn der Szene im Vordergrund. Eine Beschreibung der Apparatur wird jedoch im verschriftlichten Text als Vorlage zur Aufführung nicht gegeben. Der Aktionstext der 13. Szene verweist darauf, dass die in den vorhergehenden Szenen erschaffenen Einrichtungsgegenstände zur Schaffung eines Raumes dienen, in den der Schauspieler „zuletzt wie in ein Zimmer einziehen wird“ (S. 30).</p>
5. Was sind die gegebenen	Da der verschriftlichte Text keine Zeitangaben enthält und aufgrund der

Umstände?	fehlenden narrativen Struktur keine eindeutige Deduktion eines definiten Zeitpunktes zulässt – vgl. dazu auch die Antwort auf die Frage nach dem Zeitpunkt des Geschehens –, kann auf dieser Stufe der darstellerischen Arbeit im Umgang mit dem Text keine Aussage dazu getroffen werden.
6. Wie ist meine Beziehung?	Das Fehlen von Bezugspersonen, wie auch das Fehlen eines klaren Handlungsverlaufes, im Rahmen dessen Beziehungen zu Objekten und Sachverhalten erkennbar werden macht Antworten auf diese Frage unmöglich. Welche Textaussagen auch immer dem Schauspieler in einer möglichen Inszenierung zugesprochen werden können, ein Dialogpartner steht nicht zur Verfügung. Es bleibt daher nur die Möglichkeit, den Schauspieler seine Formulierungen als Selbstgespräch vollziehen zu lassen.
7. Was will ich?	Ein Ziel des Schauspielers, das unabhängig von Figuration und Narration festgehalten werden kann, ist die physische Schaffung einer Wohnungseinrichtung als Teil einer „Kunstwelt“ (S. 30). Deren Fertigstellung komplettiert er mit der Selbsttötung mit Hilfe der eigens geschaffenen Waffe. Zwar besteht kein obligatorischer Hierarchiezusammenhang zwischen ersteren und letzten Handlungsabschnitten, der ließe sich aber teilimaginiert herstellen, indem der Schauspieler den Raum und die Waffe geschaffen hat, um sich darin selbst töten zu können. Seine übergeordnete Zielsetzung wäre demnach der Selbstmord unter bestimmten, von ihm geschaffenen Umständen
8. Was ist in meinem Weg?	Die sich aus der Zielsetzung ergebenden Hindernisse sind durch die Bedingung geschaffen, dass der Selbstmord nur in einem bestimmten Raum durchgeführt werden kann. Es zeigt sich allerdings, dass die Hindernisse - hier die Erschaffung der Raumes – keinerlei sprachlicher Handlungen bedürfen und nicht durch entgegengesetzte Zielsetzungen anderer Figuren erschwert werden – es entsteht kein dramatischer Konflikt, da keine Hindernisse vorhanden sind.
9. Was tue ich um das zu bekommen, was ich will?	Das bedeutet zusammenfassend, dass der Schauspieler nur die Apparatur bedienen muss, um an sein Ziel zu kommen. Die möglichen sprachlichen Äußerungen haben für die Zielerreichung keine Bedeutung.

Aufgrund der aus dem vorliegenden Text extrahierbaren Informationen lässt sich die Figur des *Schauspielers* durchaus mit Hilfe der ersten Stufe erschaffen. Im Gegensatz zu den Texten des naturalistischen und epischen Theaters überwiegen jedoch die komplett imaginierten Objekte, Sachverhalte und Relationen zwischen diesen. Die Tatsache, dass sich aus der verschriftlichten Vorlage zur Aufführung einzig eine physisch vollziehbare Zielsetzung ableiten lässt, deutet darauf hin, dass der Darsteller in der *verkörpernden Identifizierung* diese erreichen kann, ohne am Kreuzungspunkt zwischen Sprache und Fiktion zu scheitern. Abhängig davon, welche Äußerungen des Theatertextes ihm in einer bestimmten Aufführung zugeordnet werden, muss er jedoch für diese die nachfolgende Intentionsrekonstruktion leisten, da die sprachlichen Äußerungen auch im hier untersuchten postdramatischen Text Äußerungen eines Subjektes, des Schauspielers, zu bestimmten anderen Objekten und Sachverhalten wie Schauspiel, Tanz, Gesang, Mensch enthalten, die auf ihre sprechakttheoretischen Erfüllungsbedingungen geprüft werden können.

11.4.2.2 Intentionsrekonstruktion

Da es sich bei dem vorliegenden verschriftlichten Text nicht um handlungsanzeigende sprachliche Äußerungen von psychologisierenden Figuren handelt, lässt sich am Text nicht belegen, dass die Figur fortlaufende Intentionen hat, die einer handlungsstrukturierenden Hierarchie folgen und die diese sprachliche ausdrückt und mitteilt. Lediglich die extrahierbaren physischen Handlungen lassen sich daher in die Tabelle einfügen. Diese wiederum weisen eine auffallende Stringenz auf. Die

Ausrichtung auf den abschließenden Selbstmord lässt die vorhergehenden Handlungen als auf dieses Tötungsdelikt vorbereitende Aktionen rekonstruierbar erscheinen.

<i>Klassifizierung</i>	<i>Selbstmord in einem dafür bestimmten Raum</i>
<i>MOTIV</i>	<i>Komplett imaginiert</i>
<i>HINDERNIS 1</i>	<i>Die Erstellung des Raumes</i>
<i>ACTION 1</i>	<i>Die Nutzung der erschaffenen Waffe</i>
<i>ACTIVITY 1</i>	<i>Die Schaffung der Waffe</i>
<i>ACTIVITY 1.1</i>	<i>Die Erschaffung des Raumes und der Einrichtungsgegenstände</i>
<i>ACTIVITY 1.1.1</i>	<i>Die Nutzung der Apparatur</i>

Mehr noch als z.B. bei der Rekonstruktion der ACTIVITIES der Figur *Eilif* des Brechtschen Textes im vorhergehenden Kapitel fällt in dieser Intensionsrekonstruktion die Linearität der Handlungen ins Auge. Dies ist zum einen dadurch bedingt, dass die Abwesenheit potentieller Interaktionspartner keinerlei Störung der jeweils intendierten Handlung bedeutet. Zum anderen sind die physischen Handlungen des *Schauspielers* nicht in einer sequenziellen Abhängigkeit von einem weiteren Interaktionspartner zu sehen und können daher autark aufeinander aufbauen. In der Bilanz zeigt sich daher die Unmöglichkeit, für den vorliegenden Theatertext sich in Sprache manifestierende Intentionen extrahieren zu können. Die Tatsache aber, dass die Intensionsrekonstruktion auch in Bezug auf nichtsprachliche Handlungen Aufschluss über das Figurenhandeln bietet, zeigt sich als entscheidender Vorteil, da nicht davon ausgegangen werden kann, dass Theatertexte grundsätzlich alle Handlungsintentionen einer Figur in den Dialogen erkennen lassen. Diesem Umstand wird dieser Aspekt des Modells ebenfalls gerecht.

11.4.2.2 2. Stufe des Modells

Da im verschriftlichten Text keine Hinweise auf die Zuordnung der Aussagen zur Figur des Schauspielers zu finden sind, können folgerichtig in der zweiten Stufe des Modells weder Illokutionen noch Sequenzierungen erarbeitet werden.

11.4.2.2.1 *Äußerungsverlauf*

Poschmanns Verweis (vgl. Poschmann 1997, S. 261) darauf, dass die drei Hauptdarsteller in keiner gemeinsamen Welt existieren, macht es unmöglich, die für die Inszenierung festzulegenden Kommunikationsfolgen abzubilden. Daher kann dieser Abschnitt der zweiten Stufe im Rahmen der Untersuchung eines postdramatischen Textes, der die konventionelle dramatische Form auf diese Art überwindet, nicht geleistet werden. Insofern bietet der vorliegende Theatertext keine Möglichkeit zur Analyse des Äußerungsverlaufs. Die Nichtanwendbarkeit bedeutet dabei nicht, dass dieser Teil des Modells seinen Gültigkeitsanspruch verliert. Vielmehr zeigt sich, dass es Theatertexte gibt, deren Merkmalsstruktur z.B. durch ebendieses Nichtvorhandensein einer solchen sequenzierbaren Struktur auszeichnet. Der Frage, welche Konsequenzen eine solche Charakteristik nach sich zieht, wird jedoch im Rahmen des Tests auf Widersprüchlichkeit beantwortet werden müssen.

11.4.2.2.2 *Illokutionsrecherche*

Aus den in den vorhergehenden Abschnitten des Modells zusammengetragenen Ergebnissen lässt sich ableiten, dass zwar die Erstellung einer Figurencharakterisierung möglich ist und dass der verschriftlichte Theater text als Vorlage zur Aufführung sprachliche Äußerungen enthält, deren Vollzug während der Aufführung an die sprechakttheoretischen Gelingens- und Erfüllungsbedingungen rückgebunden werden kann. Es hat sich aber auch herausgestellt, dass aufgrund der fehlenden Zuordnung der Sprechakte zu den Figuren resp. zur Figur des Darstellers eine auf dem Theater text als Vorlage basierende Illokutionsrecherche nicht möglich ist.

Während also die erste Stufe des Modells mit Hilfe der Informationen des Theater textes erarbeitet werden kann, verwehrt der dramatische Text auf der zweiten Stufe des Modells die Untersuchung der sprachlichen Handlungen. Daraus ergibt sich schlussfolgernd, dass, wo keine zuzuordnenden Sprechakte, auch kein Test auf Widerspruch greifen kann. Doch gerade die Verlagerung der Anwendung der zweiten Stufe des Modells, die eigentlich auf die Bühnen-Urform zurückgreift, auf die jeweilige Aktualisierung dieser Bühnenform offenbart eine in den bisherigen Ergebnissen erkennbare Notwendigkeit der Spezifizierung des Theater textes. Dementsprechend dient das nachfolgende Kapitel weniger dem Widerspruchstest der Sprechakte in ihrer *integrierenden Verkörperung* auf Basis der dem Darsteller zugänglichen Bühnen-Urform, sondern im Rückgriff auf die Inszenierungsbeschreibung der Erstaufführung als Hinweis auf den praxisnahen Umgang mit einem solchen Theater text.

11.4.2.3 Test auf Widerspruch

Abgedruckt in der Ausgabe von Theater Heute (8/1988), in der sich auch die Veröffentlichung des analysierten Theater textes befindet, ist in den dem Theater text vorausgehenden Seiten eine Aufführungsbeschreibung der Uraufführung des Theater textes, in der bereits die umfassende Abkehr von der verschriftlichten Vorgabe deutlich wird.

„Manthey [der Inszenator der Uraufführung] hat auf die ‚afrikanischen‘ Spielorte und die teils frei erzählerischen, beschreibenden Vorgaben und die numerische Abfolge der 16 Text-Bilder verzichtet - andernfalls hätte die Aufführung Zeit, Raum [...] und auch wohl alle zwischen Text und Theater hier angemessenen Proportionen gesprengt. Manthey nahm die Vorlage nur als Vorschlag zur szenischen Verdichtung, Variation, Interpretation. So weit so klug.“ (Becker 1988, S. 20)

Diese Ausführungen stützen das im Rahmen dieser Arbeit vorgestellte Modell insofern, als sie die Abkehr von der dem Theater text eigenen inhärenten anti-illusionistischen Theatralität nutzen, um den Text als Vorlage zur Aufführung in die *angemessenen Proportionen* zurückzuführen. Diese wiederum bedeuten die Wiedereinführung von Figuration und Narration – und wie die Szenenfotos aus der Aufführungsbeschreibung ahnen lassen, die Zusammenführung der Personen in eine gemeinsame genuin fiktive Welt (vgl. Becker 1988, S. 19ff). Dass der Darsteller mit Hilfe der *integrierend zu verkörpernden* Figurencharakterisierung und einer Intentionsbestimmung auch im Rahmen der Aufführung dieses postdramatischen Theaterstückes, das gerade durch die Überwindung

dieser tradierten theatralen Konventionen gekennzeichnet sein soll (vgl. Wysocki im Gespräch mit Anke Roeder in Roeder 1989) und das ohne durchgehende Fabel arbeitet und allem Anschein nach auf Figuration verzichtet, eine auf der aus der nichtfiktiven Welt ableitbaren Psychologisierung der Figur vornehmen und darauf aufbauend sprechakttheoretischen Gelingens- und Erfüllungsbedingungen ausgelieferte Äußerungen vollziehen kann, verdeutlicht die Aufführungsbeschreibung Beckers.

„Scheuheit und Begehren. Am schönsten zeigt beides Ulrich Wildgruber [Darsteller des *Schauspielers*]. Einmal steht er hinten in der Ecke, wie ein Schulkind, das noch nicht weiß, ob es eine Bescherung oder Bestrafung zu erwarten hat, die Hände über dem Bauch gefaltet, und erzählt mit zager, zarter Stimme die ‚Geschichte von den Haaren unter den Armen‘.“ (Becker 1988, S. 20)

Es ist dieser Beschreibung zu entnehmen, dass der Darsteller zumindest in Teilen im Rahmen der *integrierenden Verkörperung* psychische Zustände erarbeitet hat und darüber hinaus die Inhalte der Anekdote als fiktive Figur erzählt. Diese grundlegenden Informationen müssen in Bezug gesetzt werden zu den einzelnen, vom Darsteller *integrierend zu verkörpernden* Aspekten des Sprechaktes. Dementsprechend fällt auch das Urteil Beckers als Beschreibung illusionistischer Theaterarbeit aus.

„Seit Ulrich Wildgruber vor 20 Jahren am gleichen Ort in Frankfurt die Uraufführung von Peter Handkes ‚Kaspar‘ spielte, hat er nie wieder in solcher Weise die Geschichte eines großen Kindes, vom Schmerz und der Lust des Erwachens und Erwachsenwerdens erzählt. Damals hatte er sich Mühsal erkämpft. Und heute, da gelingt ihm das Schwere ganz leicht, mit Anmut.“ (Becker 1988, S. 21)

Wysocki selbst formuliert die Bedingungen, anhand derer transparent wird, dass der *Schauspieler* nicht als Funktion, sondern als Person auftritt, die über ihre Funktionalität berichtet und diese verdeutlicht. Dazu muss der realweltliche Darsteller allerdings eine fiktive Figur erschaffen, die genau das zu tun beabsichtigt. Er selbst kann es nicht tun, da die in den Sprechakten ausgedrückten propositionalen Gehalte und die den Sprechakten zugrunde liegenden psychischen Zustände nicht seinem realen Leben und Erleben entsprechen.

„Beim Schauspieler geht es darum, sichtbar zu machen, was sich von der Geschichte des Theaters in ihm abgelagert hat. Seine Arbeit besteht darin, mit Materialien – Requisiten, Stoffen, Sprache, Mimik – eine eigene Welt, eine Bühnenwelt zu erschaffen. Dieser Prozeß der theatralischen Imagination soll am Schauspieler nachvollzogen werden.“ (Wysocki im Interview mit Anke Roeder in Roeder 1989, S. 137)

Das die Umsetzung eines solchen Theatertextes von der Inszenierung geprägt ist, wird durch Beckers Analyse im Rahmen seiner Aufführungsbeschreibung der Uraufführung des Theatertextes 1988 in Frankfurt belegt. Die tatsächliche theatrale und daraus resultierend die jeweilige schauspielerseitige Umsetzung eines solchen Textes wird so klar. Abschließend daher Beckers Fazit zum hier beschriebenen Umgang mit dem verschriftlichten Theatertext.

„Mehr als klug und eher schon ein bißchen kunst-genial ist das Ergebnis. Kein sprödes oder nur selbstgefälliges Theater übers Theater, sondern eine brillante Etüde des Zeigens und Sehens, des Schau-spiels.“ (von Becker 1988, S. 20)

Dieses Zitat verdeutlicht, dass gerade postdramatische Theatertexte, die sich von den Konventionen des Theaters entfernen, durch diese Konventionalität in ihrer Umsetzung begrenzt sind und sich in der Folge in ihrer Inszenierung diesen wieder annähern (müssen). Selbst wenn nach

Wysocki der Fehler des Illusionismus darin liegt, „das Selbst immer noch als Produzent von Wirklichkeit zu sehen“ (Wysocki im Interview mit Anke Roeder in Roeder 1989, S. 128), kommen die Figuren in der Aufführung nicht ohne den vom illusionistischen Theater herrührenden Teil der *integrierenden Verkörperung* der Sprechakte aus. Denn diese wird benötigt um zu zeigen, „dass das Theater als Theater arbeitet, als ein ganz bestimmter Schauplatz von Begabungen, Erfindungen, technischem Können. Theater, auf dem etwas dargestellt, veranstaltet wird“ (Wysocki im Interview mit Anke Roeder in Roeder 1989, S. 68). Gerade deshalb muss der *Schauspieler* in Wysockis Stück schon aufgrund seiner Berufsbeschreibung mit Sprache Inhalte vermitteln.⁴⁸³ Diese Vermittlung kann wiederum mit Hilfe der *integrierenden Verkörperung* erarbeitet werden und demzufolge auch mit den Gesetzmäßigkeiten sprachlicher Kommunikation im sprechakttheoretischen Sinne analysiert werden und seine psychologisch-sprachlich fundierte Analyse im Rahmen des vorgestellten Modells erhalten.

11.5 Fazit

Die Quintessenz lautet, dass die erste Stufe des Modells durchaus auf aus dem Theatertext extrahierbaren Informationen aufbauen und daraus eine mögliche, wenn auch zu großen Teilen komplett imaginierte Figur mit einem klaren Handlungsziel entwickelt werden kann. Während diese grundlegende Figurenrekonstruktion mit Hilfe des Textes möglich ist, versagt die zweite Stufe des Modells in ihrer Anwendung allein schon aufgrund der fehlenden Zuordnung der im Theatertext auffindbaren sprachlichen Äußerungen. Der Test auf Widerspruch ist vor dieser Ergebnislage weniger ein Test der Gelinges- und Erfüllungsbedingungen der im verschriftlichten Text aufzufindenden Sprechakte, sondern eher ein Test der Aufführbarkeit der verschriftlichten Vorlage des Theatertextes. In der Bezugnahme auf die Uraufführung lässt sich die theaterproduktionsbedingte Rückkehr zu Teilen der tradierten dramatischen Form erkennen, die der Theatertext gerade zu überwinden suchte.

Es zeigt sich daher, dass im Rahmen der Interpretation postdramatischer Theatertexte die Analyse die „Sinnggebung“ nicht mehr ausschließlich im Text findet. Vielmehr müssen Modelle entwickelt werden, die die dem Theatertext inhärenten „Spielregeln“ (Poschmann 1997, S. 294) aufzeigen und in der Folge auch Inszenierungsmöglichkeiten erschließen. Während vor diesem Hintergrund das eingebettete theatrale Kommunikationssystem befragt wird, zielt der darauf aufbauende Analyseschritt auf die sprachliche Theatralität des Theatertextes ab. Die Gesamtheit der theatralen Effekte, die sich u.a. in der Organisation und Gestaltung der „materiellen Seite der verbalsprachlichen Signifikanten selbst“ (Poschmann 1997, S. 295) zeigen, wird so durchleuchtbar. In der Folge bedeutet das, dass, da sich die Sinnggebung postdramatischer Theatertexte zunehmend durch

⁴⁸³ Vgl. dazu auch Zeißig (1990), S. 3, der die generelle Problematik über die Existenz einer intendierten Psychologisierung der Figuren bereits in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts im Rahmen seiner Untersuchung der Dramen des Sturm und Drang und der rationalistischen Handlungsdramen thematisiert.

„Wir setzen nämlich stillschweigend voraus, daß auch auf seiten des Dichters der psychologische Gesichtspunkt wirksam war, wir setzen voraus, daß der Sinn des Dramas in der Menschendarstellung liegt.“ (Zeißig 1990, S. 3)

Deutlich wird, dass eine erfolgreiche unpsychologische Umsetzung menschlich geprägter Figuren als Textträger, denen die Reden „in den Mund gelegt werden“ (Zeißig 1990, S. 3), von Zeißig bereits in Dramen Gottscheds ausgemacht wird, die im Gegensatz zum postdramatischen Umgang allerdings immer in Verbindung mit einer psychologischen Betrachtungsweise gesehen werden (vgl. Zeißig 1990, S. 5).

ihr Beobachtet-Werden vollzieht, die Relation zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem, als eine „implizite[s] Funktionsmodell des Textes“ (Poschmann 1997, S. 296), geklärt werden muss. Während dramatische Texte auf Basis ihrer innerfiktiven Informationsvergabe analysiert werden können, müssen analytische moderne Texte von außen her betrachtet werden. Dementsprechend kann der Sprechtext nicht mehr prinzipiell als dargestellte Figurenrede, sondern muss auch als eigenständiges Material in Bezug zu seiner Wirkweise im äußeren Kommunikationssystem verstanden werden. Die Textträger sind von ihrem Text getrennt, die Figur als begründeter dramatischer Grundbegriff verabschiedet. Besonders in den Theatertexten, die die tradierte dramatische Form überwinden, sind die Textträger als Zeichen der Poetik des Textes zu verstehen. Diese theoretischen Überlegungen können jedoch der Aufführungsrealität, in der der Schauspieler nie nur Zeichen sein kann, sondern immer auch in seinem individuellen Auftreten als Mensch wahrgenommen wird, nicht ganz gerecht werden.

„Die gerade bei Jelinek häufig wiederkehrende Problematisierung des Schauspielers als eines traditionell ikonisch gelesenen und damit unweigerlich in den Dienst der Repräsentation gestellten theatralischen Zeichens so wie die These, daß der Schauspieler nie reines (abstraktes) Medium der Übermittlung von Bedeutung sein kann, weist auf die mögliche Schwachstelle der theatralen Umsetzung hin. Die physische Präsenz von Schauspielern (wenn auch u.U. nur als Verlautbarungsinstanzen) auf der Bühne ist von der dramaturgischen Analyse mitzudenken – auch da, wo im Theatertext als einem reinen Sprechtext keine Textträger ausgewiesen sind. Theater ohne Schauspieler stellt als Phänomen die Grenze zum Hörspiel dar.“ (Poschmann 1997, S. 309)

Der Blick auf die Aufführungsrealität verweist zudem auch auf die Novität der schauspielerseitigen Darstellungsformen, die dem Darsteller als neue ungewohnte Art des Arbeitens wenige tradierte darstellerische Mittel und Erfahrungen zur Verfügung stellt. Daraus resultiert eine in der gängigen Theaterpraxis vermehrt anzutreffende Ablehnung gegenüber postdramatischen Theatertexten. Je rigoroser die Negation der Repräsentationsfunktion der Sprechakte in den postdramatischen Theatertexten durchgesetzt wird, umso weniger hat der Darsteller die Möglichkeit, die Sprechakte mit Illokutionen zu verbinden und diese intentional zu äußern. In diesem Zusammenhang treffen Searles Aussagen zum Status von fiktionalem Diskurs zu, als hier keine Illokutionen mehr vermittelt werden, sondern die Vermittlung im Vollzug der Lokution liegt.

Ferner besteht nicht einmal die von Reboul thematisierte Problematik, den Wahrheitsgehalt von fiktionalen Äußerungen mit Hilfe einer Kontextkonstante zu bestimmen, da die Äußerungen aufgrund der per Konvention vereinbarten Desemantisierung keinen kommunikativen Inhalt vermitteln. Das liegt u.a. daran, dass keine referentielle Scheinwahrheit mehr existiert und der Darsteller nicht mehr in seiner „ikonischen Funktion als Darsteller von Figuren“ (Poschmann 1997, S. 48) eingesetzt wird. Insofern fordern diese Theatertexte vom Schauspieler als Darsteller von Menschen nicht mehr, konsistente Rollenfiguren zu repräsentieren, sondern als Textträger die sprachlichen und szenischen Zeichen zu abstrahieren. In der gängigen Theaterpraxis verwehrt sich der Großteil der Darsteller gegen solche Institutionalisierung. Die Abkehr von der diskursiven Logik der Dialoge verstellt den gewohnten Blick auf Handlungsvermittlung und intentional ausgerichtete Figurencharaktere, deren sprachliches und physisches Handeln in einer genuin fiktiven Welt rekonstruierbar wäre. Während also moderne Theatertexte, die mit den tradierten Formen kritisch umgehen, diese Figuration intakt lassen, führen Texte, die die dramatischen Formen überwinden, im ersten Moment weg vom schauspielerischen Erlebnis der *integrierenden Verkörperung*. Dass diese Abkehr aber

bereits in der Uraufführung solcher Texte zugunsten der Wiedereinführung von Figuration und Narration gebrochen wird, stellt in Frage, ob die in der Überwindung der dramatischen Tradition eingeforderten Fähigkeiten in der praktischen Theaterarbeit, sowohl für den Produktionsapparat als auch für den Schauspieler, umsetzbar sind (vgl. Poschmann 1997, S. 309).

Hinzu kommt in diesem Zusammenhang noch, dass „die Verwischung zwischen den Grenzen des Genres“ (Lehmann 2001, S. 36) dazu führt, dass der Darsteller mehr leisten können muss, als mit seiner Stimme umzugehen, dass Tanz und Pantomime, Musik- und Sprechtheater in eine „vielfältige neue Theaterlandschaft“ (Lehmann 2001, S. 36) zusammengeführt werden.⁴⁸⁴

„Es wäre eine eigene Studie wert, wie sich das Anforderungsprofil an Spieler der neuen Theaterformen gegenüber dem dramatischen Theater verändert hat.“
(Lehmann 2001, S. 243)

Fischer-Lichte verweist in diesem Zusammenhang auf das Misslingen der naturalistischen Schauspieltheorie bei avantgardistischen und mehr noch bei postmodernen Theater texts, die sich nur „unter den Voraussetzungen anwenden [lässt], daß der Körper (die Geste) als natürliches Zeichen zum Ausdruck der Seele verstanden wird“ (Fischer-Lichte 1992, S. 128). Wird er dagegen als Innovationsmaterial zur Schöpfung konventioneller Zeichensysteme angenommen, scheitert er zur Gänze. Es stellt sich hier, wie auch bei Brecht zusätzlich die Frage, inwiefern auch der Zuschauer seine Rolle neu lernen muss. Dementsprechend spricht Poschmann nicht nur von neuen Darstellungsformen für den Schauspieler, sondern auch von einer „Zuschaukunst“ (Poschmann 1997, S. 347). Denn ohne die zuschauerseitige Beteiligung am Sinngebungsprozess „findet Theater nicht statt“ (Poschmann 1997, S. 348). Die Betrachtung der Aufführungsbeschreibung verdeutlicht jedoch, dass die im Theater text selbst angelegte Radikalität nicht unbedingt in die Inszenierung einfließen muss. Andererseits sind Module postdramatischer Theater texts bereits in anderen Stücken zu finden, die die dramatische Form auf ungewöhnliche Art thematisieren bzw. de(kon)struieren. Den Abschluss des Untersuchungsmaterials bilden daher solche Sonderfälle, die ihrerseits als Phänomene auf ihre Einbindung in das vorgestellte Modell hin untersucht werden.

⁴⁸⁴ Anzumerken ist, dass bereits 1922 das konstruktivistische Schauspielverständnis von Meyerhold (1874–1940) (vgl. Meyerhold, V. (1974): *Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik*, 1922. In: *Theaterarbeit 1917–1930*. München) von einer Biomechanik (vgl. dazu auch Fischer-Lichte 1992, S. 128) ausgeht, die den Darsteller in die Lage setzen soll, die Neubestimmung der semiotischen Verhältnisse von Sprache und Geste auf der Bühne umzusetzen. Lehmann spricht in diesem Kontext von einem „riskanten Theater“ (Lehmann 2001, S. 35), das mit vielen Konventionen bricht und Rezeptionserwartungen nicht erfüllt.

12. Sonderfälle dramatischer Erscheinungsformen und IV

Neben den bereits untersuchten Theatertexten bieten die nachfolgenden Sonderfälle spezifische Einzelfälle von dramatischen Texten, mit Hilfe derer eine erweiterte Applizierbarkeit des vorgestellten Modells zur *integrierenden Verkörperung* von Sprechakten geprüft werden kann. Dabei gilt es sowohl, die Art und Weise der Erstellung einer fiktiven Welt, die die Figuren sich im Rahmen der von ihnen bewohnten genuin fiktiven Welt erarbeiten, als auch den Umgang mit sprechakttheoretischen Bedingungen in absurden Theaterstücken und das Aus-der-Rolle-Fallen der Figur resp. des Darstellers zu analysieren. Als Sonderfälle werden diese Phänomene insofern bezeichnet, als sie den Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* vor eine besondere Herausforderung stellen, ungewöhnlichen Zugang zu dramatischen Sprechakten verlangen, bzw. sich im Spannungsfeld zwischen einer temporären Verlagerung der fiktiven Welt und dem Verlust der *integrierenden Verkörperung* bewegen.

12.1 Theater im Theater

Neben der von Poschmann hervorgehobenen inhaltlichen Selbstthematizierung steht der Sonderfall dramatischer Texte, in denen aktiv eine genuin fiktive Welt erstellt wird, die sich auf die grundlegende fiktive Welt der realweltlich verankerten Aufführung als Referenzwelt bezieht. In der Theorie der möglichen Welten ist diese Form der Potenzierung fiktiver Welten nicht problematisch (vgl. Ryan 1991). Die theoretisch unkompliziert zu fassende Erstellung solcher Welten ist in ihrer Rekonstruktion und *integrierenden Verkörperung* ungleich viel komplexer, da unterschiedlichste Aspekte deren Erschaffung maßgeblich beeinflussen. Nölle (2000) verweist darauf, dass das „Spiel im Spiel“ (Nölle 2000, S. 241)⁴⁸⁵ im deutschsprachigen Theater maßgeblich durch Ludwig Tieck (1773–1853) genutzt wurde, die Tradition aber bis in die Dramen der griechischen Antike zurückreiche und in der Nachfolge viele Theatertexte zu finden sind, die sich dieser Form von Theater im Theater bedienen.⁴⁸⁶ Tieck steht damit in der Tradition anderer Dramenautoren, die dieses Stilmittel bereits vor 1800 benutzten und zu denen Shakespeares *Sommernachtstraum* (1595) und *Hamlet* (1600), Andreas Gryphius' „Schimpfspiel“ *Absurda Comica oder Peter Squentz* (1647–1650) gehören.⁴⁸⁷ Zu unterscheiden ist in diesem Kontext zwischen der „Traumeinlage“ (Pfister 2001, S. 299) und dem „Spiel im Spiel“ (Pfister 2001, S. 299). Bei den Traumeinlagen die nimmt Imaginiertheit einen zentralen Aspekt ein, während das Spiel im Spiel eine „sekundäre“ (Pfister 2001, S. 299) Fiktionalität in Rahmen der primären erschafft. Während die Realisierung von Traumbildern einen umfangreichen und in einer weiteren Forschungsarbeit getrennt zu untersuchenden Komplex darstellt, der sich weniger mit der darstellerischen *integrierenden Verkörperung* von Imaginationsinhalten auseinander

⁴⁸⁵ Vgl. dazu auch Voigt (1954).

⁴⁸⁶ Kremer verweist darauf, dass diese Form der Schaffung fiktiver Welten zweiten Grades bereits bei Aristophanes zu finden ist (vgl. Kremer 2001, S. 213).

⁴⁸⁷ Vgl. dazu auch Nölle (2000), S. 241.

setzt, sondern mit der Form der bühnentechnischen Materialisierung der Traumhalte, stellt die Einbettung einer zweiten, sekundären Fiktionsebene für den Darsteller eine größere Herausforderung dar.

„Durch diese Einbettung einer zweiten Fiktionsebene wird im inneren Kommunikationssystem die Aufführungssituation des äußeren Kommunikationssystems wiederholt: dem realen Publikum im Zuschauerraum entspricht ein fiktives auf der Bühne, der realen Bühne entspricht eine fiktive auf der Bühne, den realen Produktionsfunktionen (Autor, Schauspieler, Regisseur) entsprechen fiktive Autoren, Schauspieler und Regisseure.“ (Pfister 2001, S. 299)

Obwohl einer weiteren Potenzierung der fiktiven Welten keine fiktionslogischen Grenzen gesetzt sind, wird in den meisten Theatertexten in der Regel nur eine weitere sekundäre, zumeist theatrale Welt erschaffen, die in Bezug zur primären steht. Diese Form von „Theater im Theater“ (Kremer 2001, S. 212) impliziert in der Regel auch das Verhältnis zwischen Publikum und Aufführung auf einer metadramatischen Ebene (vgl. Pfister 2001, S. 300).

Ausschlaggebend für das Verhältnis zwischen der genuin fiktiven Welt und einer in der genuin fiktiven Welt geschaffenen fiktiven Welt – die Frage, ob diese ebenfalls als genuin zu betrachten ist, wird im Weiteren zu beantworten sein – sind zwei Aspekte. Auf der einen Seite muss die „quantitative“ (Pfister 2001, S. 300) Relation zwischen fiktiver Welt und fiktiver Welt zweiten Grades, die die fiktive Welt ersten Grades als reale ansieht, bestimmbar sein. Auf der anderen Seite müssen die personalen Relationen zwischen den beiden Welten betrachtet werden.⁴⁸⁸ Unterschieden wird daher zwischen Figuren, die in der primären Welt und in der sekundären Welt auftauchen, und solchen, die nur in Letzterer realisiert sind. Auch hier lässt sich feststellen, dass die erste Variante, bezeichnet als „Identität des Personals“ (Pfister 2001, S. 301), diejenige ist, die vom Darsteller komplexere Erarbeitungs- und dementsprechend *integrierende Verkörperungsanstrengungen* erfordert.⁴⁸⁹ Ein wichtiger Aspekt des Spiels im Spiel ist, dass nicht nur die fiktiven Figuren, die z.B. auf der fiktiven Bühne auftreten, einer besonderen Vorbereitung durch den realen Darsteller bedürfen, sondern auch diejenigen, die während einer fiktiven Theateraufführung das Publikum sind. Die „fiktiven Zuschauer“ (Pfister 2001, S. 302) sind integraler Bestandteil von fiktiver Aufführung in den untergeordneten Handlungssequenzen. Auf einen besonderen Fall, in dem eine Figur der fiktiven Inszenierung nicht nur aus dieser aussteigt, sondern scheinbar auch die fiktive Welt der ersten Ordnung verlässt und in die theaterweltliche Realität zurückkehrt, indem sie scheinbar den realen Zuschauer anspricht, verdeutlicht diese Komplexität.

„Der Wechsel der Illusionsebenen, der Kontrast zwischen der völligen Desillusioniertheit [der Figur] des Hanswurst, der nicht nur das Spiel im Spiel, sondern auch das primäre Spiel in seiner Fiktionalität durchschaut, und der partiellen Desillusioniertheit des fiktiven Publikums, das sich zwar der Fiktionalität des Spiels im Spiel, nicht aber der eigenen bewußt ist, erzeugt hier eine besondere Form komischer Informationsdiskrepanz [...], die eine romantisch-ironische Selbstauflösung des Stücks im Ganzen hervortreibt.“ (Pfister 2001, S. 303)

Vor dem Hintergrund der Harwegschen Äußerungen zum sich fiktivisierenden Zuschauer kann davon ausgegangen werden, dass diese sich mit dem *Hanswurst* in der nichtgenuin fiktiven Welt

⁴⁸⁸ Vgl. dazu auch Schöpflin (1993).

⁴⁸⁹ Die verschiedenen Alternativen in der Beziehung zwischen den Figuren der fiktiven Welt und denen der fiktiven Welt zweiten Grades bestimmt Pfister (2001, S. 300ff).

befinden und daher die von Pfister angesprochenen Desillusionierung nur teilweise eintritt. Fiktionslogisch kann eine Figur nicht von einer fiktiven Welt in die reale Referenzwelt eintreten, da sie in dieser keine Existenz hat. Es kann daher nur einer der zwei nachfolgend beschriebenen Fälle eintreten. Entweder entpuppt sich die bis zu einem solchen Zeitpunkt vom sich-fiktivisiert-habenden Zuschauer angenommene nichtgenuin fiktive Welt, in der die Figur auftaucht, durch ein solches Figurenverhalten als eine fiktive Welt zweiten Grades, über deren Bestehen sich der sich-fiktivisiert-habende Zuschauer aufgrund seiner Informationsdiskrepanz erst genau zu diesem Zeitpunkt bewusst wird. Oder der Darsteller springt aus der primären fiktiven Welt in die theaterweltliche Realität und richtet als er selbst seiner authentischen realweltlichen Intentionalität gemäß Sprechakte an den realen Zuschauer.⁴⁹⁰

In den unterschiedlichen Epochen, in denen Dramatiker das Spiel im Spiel nutzen, dient diese Form unterschiedlichen Zwecken. Bei Shakespeares *Hamlet* nutzt die Figur *Hamlet* die Aufführung einer Theatergruppe, bei der sie selbst und der von ihr verdächtige Mörder anwesend sind, um mit Hilfe der Aussagen der Aufführung der für das genuin fiktive Publikum primären fiktiven Welt des Theaterstückes und deren Wirkung auf den Verdächtigten Beweise für seine Beschuldigung zu sammeln und die Anklage öffentlich zu machen, da ihr eine direkte Beschuldigung nicht möglich ist. Diese Form der Motivation für das Spiel im Spiel ist daher aus der Notwendigkeit der Handlung zu begründen. Im Unterschied dazu greift Molières *Impromptu in Versailles* auf das Theater im Theater aus einem Grund zurück, der nicht in der innerfiktiven Handlung, sondern in der realweltlichen sozialen Situation zu verorten ist.

„Auch hier ist der Sonderfall der scheinbaren Identität von realer Person und dargestellter Figur denkbar und historisch realisiert: so treten in Molières *Impromptu* (1663) die Schauspieler einer Truppe auf und stellen sich selbst dar.“ (Pfister 2001, S. 46)

Unschlüssig, ob er für die Aussagen seines Stückes vor dem realweltlichen König zur Verantwortung gezogen werden will, entscheidet sich der realweltliche nichtfiktive Molière dafür, die Aufführung des eigentlich von ihm intendierten Stückes im Rahmen einer fiktiven Aufführung von fiktiven Schauspielern darstellen zu lassen, um so die Aussagen des Stückes abzuschwächen. Tieck wiederum nutzt in seinen Komödien die Etablierung einer sekundären fiktiven Welt in erster Linie aus formalen Gründen, um mit den Rezeptionsgewohnheiten des realweltlichen Publikums zu brechen und in der Folge mit diesen zu experimentieren (vgl. Kremer 2001, S. 213f). Er strebt damit vor dem Hintergrund des für die romantische Dramatik grundlegenden Phänomens der Selbstreflexion (vgl. Kremer 2001, S. 211) die Desillusionierung des auf der fiktiven Bühne Dargestellten an, indem er den theatertechnischen Produktionsapparat bloßlegt. Pirandello wiederum folgt einer philosophischen Motivation für den Einsatz dieses theatertechnischen Mittels, um „die Realität selbst als notwendig scheinhafte Fiktion aufzudecken“ (Pfister 2001, S. 300). Die vorstehende Selektion ist keine umfassende Darstellung der Verwendungsmöglichkeiten des Spiels im Spiel; sie soll lediglich einen Eindruck davon vermitteln, welche Spannweite diese Form mit sich bringt und wie vielfältig die daraus für den Darsteller resultierenden *integrierenden Verkörperungsnotwendigkeiten* sind.

⁴⁹⁰ Diese letztere Form der Publikumsansprache wird im nachfolgenden Kapitel noch einmal aufgegriffen und daher in diesem Kontext nicht weiter verfolgt.

In Bezug auf den in dieser Arbeit vorgestellten Test auf Widerspruch ist für den Darsteller nicht nur relevant, welche personale Relation zwischen primärer und sekundärer fiktiver Welt besteht, sondern vor allem, welche sprachlichen und physischen Handlungen die Figur in der von ihr etablierten fiktiven Welt vollzieht. Nach Tiecks erster Märchenkomödie *Der gestiefelte Kater* (1797), mit der er einen ungewohnt radikalen „Illusionsbruch“ (Kremer 2001, S. 211) durch das Theater im Theater erreicht, steht diese Radikalität in *Verkehrte Welt* (1797) noch stärker im Vordergrund.⁴⁹¹ Da aber *Der gestiefelte Kater* „im Gegensatz zu den allermeisten romantischen Stücken – den Weg auf die Theaterbühne fand“ (Kremer 2001, S. 211), soll dieser Theatertext auf die Form des Spiels im Spiel untersucht werden. Ryans Postulat der TRW (vgl. Ryan 1991, S. 25), die als Referenzwelt im Rahmen der Fiktion fungiert, ermöglicht es, im Rahmen dieser und in Referenz zu dieser weitere fiktive Welten aufzubauen, die wiederum auf der von Ryan definierten TRW fußen.

12.2 Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater*

Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* (1797) wird als Beispiel eines Theaters im Theater herangezogen, um die aktive *integrierende Verkörperung* einer fiktiven Figur und den darstellerseitigen Umgang mit dieser zweifachen Fiktion zu analysieren. Tiecks Komödie ist eine Umsetzung des bekannten Märchens in dramatische Form. Der jüngste Sohn erbt einen Kater, dessen charakterliche Disposition derart ist, dass er, als er vom Ersteren Stiefel – synekdochisch für die Kleider, die Leute machen – zugeteilt bekommt, sich für diese Wertschätzung revanchiert. Diese dem inndramatischen Publikum als bekannt vorausgesetzte Märchengeschichte ist eingebettet in den Inhalt einer Theateraufführung des realweltlichen dramatischen Stückes. Das genuin fiktive Publikum kommentiert dabei eine Theateraufführung, deren Titel es kennt, dessen Aufführung sie aber aufgrund der Titulierung als Kindermärchen zu Beginn in Zweifel zieht. Die Aufführung stellt das Publikum dementsprechend nicht zufrieden und so ist der genuin fiktive Dichter mehrfach gezwungen, vor das genuin fiktive Publikum zu treten und zugunsten seines Stückes erklärend einzugreifen. Wenig erfolgreich kapituliert er aber vor den nichterfüllten Erwartungen des genuin fiktiven Publikums.

Die Teile des genuin fiktiven Stückes, die diese einbettende Bühnenhandlung und die Interaktion zwischen realweltlichem, sowie genuin fiktivem Publikum und Theater sind dabei nicht voneinander zu trennen. Der genuin fiktive Dichter ist gefangen in steter Auseinandersetzung mit Darstellern, Theaterpersonal, Publikum. Die Untrennbarkeit ist mithin in der Struktur der Erzählfolge selbst angelegt. Während der genuin fiktive Dichter zu einem Zeitpunkt in einen Disput im Hinterbühnenbereich verwickelt ist, gerät er kurz darauf während eines Monologs in die fiktive Märchenwelt – die Welt innerhalb der Theaterwelt. Die Vermischung dieser Wirklichkeitsebenen wird somit durch den Dichter geradezu katalysiert, trifft aber auch auf die weiteren dramatis personae zu. Ludwig Tieck baut auf diese kurze Geschichte ein metafiktionales Drama. Schon bevor das Spiel beginnt,

⁴⁹¹ „Die Situation verkompliziert sich noch dadurch, daß die Schauspieler ihre Rollen tauschen und Zuschauer vorübergehend als Schauspieler agieren [...]“ (Kremer 2001, S. 214)

diskutieren genuin fiktive *Zuschauer*, was sie erwartet: der *Müller*, der *Schlosser*, der *Leutner*, die sich das Pendant des 18. Jahrhunderts zu einer Seifenoper erhoffen.

Der Gestiefelte Kater ist ein Märchendrama, dessen dramaturgische Mittel der Vermeidung historischer Orts- oder Zeitangaben sowie die Bevorzugung von bühnentechnischen Illusionsmitteln dem Kunst- und Volksmärchen entlehnt sind. Parodie, Zeit- und Literaturkritik fließen durch die Fiktivisierung des gestiefelten Katers ein und unterminieren so die Tradition des geschlossenen Dramas mit seiner strengen Trennung von Raum, Zeit, Handlung. Der Rahmen, die drei Akte, alle ausgehend von einer zentralen Örtlichkeit, der Bauernstube, segmentieren diese aufgebrochene Struktur in Form von Prolog, Zwischenspielen und Epilog. Es ist bei diesem Spiel mit der dramatischen Form anzunehmen, dass die Zuordnung der handelnden Personen die Rollenvergabe an das realweltliche Publikum implizieren kann. Diese Annahme wird gestützt durch die Darbietung theaterweltlicher Produktionsmechanismen – Prozesse, die in der Regel hinter den Kulissen ablaufen –, die in den nichtgenuin fiktiven Ausschnitten sichtbar werden.

Die Personalunion von Dichter und Regisseur ermöglicht dabei den aktiv steuerbaren Wechsel zwischen der Darstellung des Märchens und Offenlegung der Produktionsprozesse. In diesem Spannungsverhältnis entsteht eine scheinbar das Stück selbst betreffende Interaktion zwischen Dichter vom Publikum. Fiktive und reale Handlung durchdringen einander in einer übergeordneten Fiktion des Stückes. Der Darsteller muss in diesem Fall eine zweifache *integrierende Verkörperung* vornehmen. Zuerst *verkörpert* er *integrierend* mit Hilfe des vorgestellten Modells die fiktive Figur. Anschließend, unter Zugrundelegung der erarbeiteten, *integrierend verkörperten* fiktiven Welt entwickelt der Darsteller in der Verkörperung der Figur eine fiktive Welt zweiten Grades, die für die Figur natürlich eine fiktive Welt ersten Grades ist. Ob diese Welt in Ryans Formulierung als „APW“ (Ryan 1991, S. 113) als alternative mögliche Welt gesehen werden muss oder als eine weitere TRW, die eine erneute Rezentrierung bedeutet, definiert werden kann, liegt zum einen in der Art, wie die fiktive Figur sich diese Welt schafft, zum anderen in der Beschaffenheit der APW selbst begründet.

„Whether I am talking to the audience in a Shakespearean play, a Molière, in *The Matchmaker*, *The Glass Menagerie*, *Joe Egg*, or *The Bald Soprano*, specific principles apply. I am not talking to myself; the audience is my *partner*! This partner, the audience, must be made as particular as any other character with whom I have dialogue in the play. Who are they, What’s my relationship to them? Where are they – in time as well as place? Why are they there?“ (Hagen 1973, S. 207)

Als Resümee kann festgehalten werden, dass der Darsteller in jedem Fall die unterschiedlichen Figurenwelten erkunden und *integrierend verkörpern* muss, auf denen die Vorstellungen der Figur zur von ihr geschaffenen fiktiven Welt basieren. Der reale Darsteller, der einen fiktiven Schauspieler spielt, der wiederum eine fiktive Figur verkörpert, muss in diesem Sinne zwei Biographien erstellen und zwei *integrierende Verkörperungsstrukturen* entwickeln. Für den realen Darsteller bedeutet das, dass er auf Basis der Figurencharakterisierung erarbeiten muss, wie die fiktive Figur eines Schauspielers mit der Fiktivität einer durch ihn zu schaffenden fiktiven Figur umgeht. Eine der grundlegenden Fragen dient in diesem Kontext der Klärung, ob der fiktive Schauspieler überhaupt selbst *integrierende Verkörperungstechniken* zur Verfügung hat oder ob er sich des Vorgebens-*Täuschung* bedient. Vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse muss sich der reale Darsteller erarbeiten, ob der fiktive Schauspieler psychische Zustände *integrierend verkörpert* und wie dieser mit imaginierten Objekten und Sachverhalten umgeht. Zum Teil lassen sich Rückschlüsse aus

dem Umgang des fiktiven Schauspielers mit „seiner“ Theaterwelt vor dem Hintergrund der Ergebnisse der biographischen Methode ableiten. Aussagen dazu, ob der fiktive Schauspieler „gut“ oder „schlecht“ ist, lassen sich ebenfalls aus der impliziten und expliziten Charakterisierung in den Sprechakten des dramatischen Textes ableiten.

„I don't want to have to hurdle the realities I've created in the play for time and place by having to use the audience in the theatre on 45th Street in 1973 as it is. The faith in my very sense of *being* the character would be shaken.“ (Hagen 1973, S. 207f)

Diese Vorüberlegungen entscheiden darüber, wie der reale Darsteller in Relation zur TRW das in dieser Arbeit vorgestellte Modell überhaupt anwenden kann. Es kann sowohl ganz, gar nicht oder nur teilweise anwendbar sein. Ist es jedoch anwendbar, muss der Darsteller die analoge Rollenvorbereitung für die Entwicklung der fiktiven Figur auf Basis der Figurencharakterisierung der fiktiven Figur leisten.

12.3 Absurdes Theater

Der von Esslin in den 60er Jahren formulierte Begriff *Theater des Absurden*, der, ausgehend vom ursprünglich musikalischen Kontext, der absurd als *disharmonisch* definiert, als Arbeitshypothese für „eine Anzahl sehr unterschiedlicher und schwer fassbarer“ (Esslin 1972, S. 190) Formen von Theatertexten gelten sollte, hat durch vielfachen Gebrauch von Forschern und Kritikern in der Folgezeit den Status eines manifesten Terminus erreicht.⁴⁹² Diese Begrifflichkeit ist daher nur ein Hinweis darauf, dass gewisse relevante Aspekte den einzelnen Theatertexten und weiteren literarischen Werken gemein sind. Neben diesen Gemeinsamkeiten zeichnen sich die Texte im Weiteren eher durch eine durchgängige Heterogenität aus. Daraus lässt sich folgern, dass, mit einigen Ausnahmen wie z.B. des explizit politisch ausgerichteten Adamov, weder eine verbindende Ideologie noch ein gemeinsames Programm detektierbar sind, auf das das literarische Schaffen ausgerichtet ist, „sondern nur das Staunen über das Nichtvorhandensein irgendeines zusammenhängenden und allgemein akzeptierten, umfassenden Prinzips“ (Esslin 1972, S. 190) die Autoren in gewisser oberflächlicher Hinsicht eint,⁴⁹³ obwohl die Autoren des Absurden Theaters keine zusammenhängende literarische Gruppe bilden, wie es für die historische Avantgarde des Surrealismus nachweisbar ist.⁴⁹⁴ Es sind Einzelgänger mit ganz persönlichen Ansichten, mit eigenen Wurzeln, Quellen und Hintergründen. Auch eine thematische Vereinheitlichung des Absurden Theaters ist nicht möglich. Was sie vereint, ist die Erkenntnis, dass die Gewissheiten und unerschütterlichen Glaubenssätze früherer Zeiten hinweggefegt sind.

⁴⁹² „Kurz nach Erscheinen des Buches wurde diesen so ungleichen und individuellen Schriftstellern prompt von beflissenen Journalisten die Frage gestellt: ‚Stimmen Sie Martin Esslin zu, daß Sie zur Schule des Theaters des Absurden gehören?‘ Ebensogut könnte man den Angehörigen eines Negerstammes, der Masken schnitzt, fragen, ob er sich der kubistischen Schule zugehörig fühle.“ (Esslin 1972, S. 190)

⁴⁹³ Esslin bezieht sich in diesem Zusammenhang besonders auf die von ihm genauer untersuchten Autoren Beckett, Genet, Pinter und Ionesco.

⁴⁹⁴ Vgl. dazu auch Hildesheimer (1976), S. 81–99.

Daher versucht Hildesheimer, selbst Autor absurder Theaterstücke, aus diesem Bewusstsein mit Hilfe einer Umkehrung der Perspektive die Begriffsbestimmung von außen (vgl. Hildesheimer 1976, S. 81), also aus der Rezipientensicht, vorzunehmen. Sein Ansatz, absurde Theaterstücke als besondere Art Parabel aufzufassen, erklärt sich aus der Sichtweise, dass das der Parabel eigene Charakteristikum der Analogie vor dem Hintergrund zutrefte, dass absurde Theaterstücke in ihrer Aussagenlosigkeit eine Analogie des Lebens seien, da „das Leben sagt [...] auch nichts“ (Hildesheimer 1976, S. 82) aussage. Formen und Techniken, die den Theatertexten des absurden Theaters eignen, lassen sich von Shakespeare-stücken (vgl. Esslin 1972, S. 193) über die *Commedia dell' arte* bis hin zur Inszenierung von Kafkas *Prozeß* (1947) durch den französischen Dramatiker Barrault, der wiederum besonders durch die Dadaisten und die Surrealisten beeinflusst ist, nachverfolgen. Das Theater des Absurden ist damit das letzte Glied einer Entwicklungskette, die mit dem Naturalismus begann und deren vorläufiger Endpunkt einerseits in der Gegenüberstellung von naturalistischer Konvention und absurdem „Antitheater“ (Esslin 1972, S. 195) und andererseits in der konsequenten Weiterentwicklung des Naturalistischen durch das Absurde gesehen wird.

„It can be considered in one respect as the logical extension of the naturalistic tradition since it is the absurdity of life which determines the absurd dramatic form.“ (Guntner 2002, S. 299)

Durch die dem zweiten Weltkrieg nachfolgende Sinnkrise, die Künstler nach neuen adäquaten Ausdrucksformen suchen lässt, vollzieht sich, besonders im Frankreich der 50er Jahre, eine Wende. Das Ende der Hoffnungen auf eine neue Gesellschaft lässt – bis auf weiteres – alle entsprechenden ästhetisch-literarischen Konzeptionen obsolet erscheinen. Die Abkehr von den tradierten dramatischen Formen führt zu einer Auseinandersetzung mit den Konventionen des Theaters, die über die Einheit von Handlung, Figur und Ort hinausgehen, diese unterminieren und gegen sich selbst führen.⁴⁹⁵ Dramatiker nutzen daher das absurde Theater als Mittel zur Auseinandersetzung, mit deren Hilfe dem Zuschauer seine eigene Absurdität vor Augen geführt werden soll.

„[D]as absurde Theaterstück konfrontiert den Zuschauer mit der Unverständlichkeit, der Fragwürdigkeit des Lebens. Die Unverständlichkeit des Lebens kann aber nicht durch den Versuch einer Antwort dargestellt werden, denn das würde bedeuten, □ass sie interpretierbar, das Leben also verständlich wäre.“ (Hildesheimer 1976, S. 85)

Die Destruktion der Form zieht daher die des Inhaltes nach sich. Die Folge der Abkehr, die nicht durchweg als nihilistisch postuliert wird, sondern sich in einer „neuen“ (Esslin 1972, S. 17) Form manifestiert, sind unterschiedlichste Gefüge von Theatertexten, die in ihrer Struktur teilweise ohne Exposition bzw. ganz ohne dramatische Handlung, teilweise mit Figuren ohne Folgerichtigkeit und mit willkürlicher Persönlichkeitsveränderung auskommen. Diese Willkür, von Esslin in Kontrast gesetzt zur Willkürlichkeit der aristotelischen Formprinzipien (vgl. Esslin 1972, S. 15), gegenüber den Formen führt ihrerseits zu Modellen, die die Dramatiker entwickeln, um ihr Verständnis der Welt als „etwas essentiell Geheimnisvolles und Unverständliches“ (Esslin 1972, S. 16) zu bebildern.

⁴⁹⁵ „Das konventionelle Theater zeigt nur ein verzerrtes und unwirkliches Abbild, indem es einen kleinen und für diese Schriftsteller unerheblichen Ausschnitt aus der Wirklichkeit unserer menschlichen Situation präsentiert.“ (Esslin 1972, S. 16)

„Viel wichtiger für den Begriff *Theater des Absurden* ist, in welcher Form das Gefühl, die Welt sei mit rationalen Mitteln nicht zu erklären, rätselhaft, vielleicht sinnlos, Ausdruck findet: in der Abwertung oder Auflösung der Sprache, dem Zerfall von Elementen des traditionellen Dramas, wie Intrige, Charakterzeichnung und säuberliche Endlösung und deren Ersetzung durch neue formale Elemente – konkrete Bildhaftigkeit des Geschehens auf der Bühne, Wiederholung oder Intensivierung, ein neues Vokabular theatralischer Mittel.“ (Esslin 1972, S. 191)

Kraft dieser neuen Ausdrucksarten wird nicht bzw. nicht mehr ausschließlich auf äußere Objekte und Begebenheiten rekurriert, sondern Traumhaftes und Halluzinatorisches einer „inneren Realität“ (Esslin 1972, S. 193) gleichgestellt formuliert und visualisiert. Der Umgang mit Sprache geschieht dabei in der Regel im Spannungsfeld zwischen glückenden und nichtglückenden Sprechakten. Die Formen ihres Nicht-Glückens sind dabei so vielseitig wie die Formen des absurden Theaters überhaupt. Der Verstoß gegen Sequenzierungsmuster wie Frage/Antwort ist ebenso auffindbar wie der Bezug auf propositionale Gehalte, auf die in jedem Sprechakt anders referiert wird. In der Folge entsteht ein Theater der Situation, im Gegensatz zum tradierten Theater des Handlungsablaufs, das nicht dramatisch im herkömmlichen Sinne ist, da es keine Erzählfunktion impliziert, sondern als Komposition poetischer Bilder eine poetische Metapher (Esslin 1972, S. 192) auf die Bühne bringt.

„So wird das Theater des Absurden quasi zur Stätte eines symbolischen Zeremoniells, bei dem der Zuschauer die Rolle des Menschen übernimmt, der fragt, und das Stück die Welt darstellt, die vernunftwidrig schweigt, das heißt in diesem Falle, absurde Ersatzantworten gibt, die nichts anderes zu besagen haben als die schmerzliche Tatsache, □ass es keine wirkliche verbindliche Antwort gibt.“ (Hildesheimer 1976, S. 86)

Die in dieser Art von Rezeptionsanleitung implizierte Handlungsaufforderung an den Zuschauer, antizipierend an der Bedeutungskonstitution teilzuhaben, wird durch die besonderen Kommunikationskonventionen, die dem Zuschauer das Verständnis des Dargestellten verweigern, erschwert. Aus dieser Differenz der Konventionen überhaupt erschließt sich ihm ex negativo, dass das innerfiktive Kommunikationssystem nicht mit dem ihm bekannten und ad hoc zugänglichen vereinbar ist. Indem die Techniken des antiliterarischen Theaters die Handlung eines Stückes gegen den Text stellen und so den verborgenen Gehalt offenkundig werden lassen, entsteht durch diese Form der Verdichtung und Intensivierung des dramatischen Vorgangs, der ein formales Grundprinzip bildet, eine Form von „Sprachklischees“ (Hildesheimer 1976, S. 88), die durch ihre Künstlichkeit die eingängigen Sprachfunktionen negieren. Ähnlich den verschiedenen Formen des Umgangs mit Sprache bei postdramatischen Theatertexten, für die Sprache nicht Selbstzweck, sondern nur ein Ausdrucksmittel unter vielen anderen ist, nutzen auch die Autoren absurder Theaterstücke Sprache in ihren verschiedenen funktionalen Dimensionen. Der Autor darf sie behandeln, wie es ihm beliebt; er kann Handlung und Text in Gegensatz zueinander bringen, oder er kann die Sprache seiner Figuren sich völlig zersetzen lassen.

„Absurd drama gives expression to a world which has lost its sense of purpose, in particular, the impossibility of interpersonal communication.“ (Guntner 2002, S. 299)

So wird eine „Abwertung der Sprache“ (Esslin 1972, S. 194) angestrebt, die in ihrer Interdependenz mit der Retheatralisierung aufgrund der emanzipierenden Implementierung von Tanz,

Pantomime und Akrobatik bis in die aktuellen Formen der postdramatischen Theatertexte fortwirkt. Die Negierung der Sprachfunktionen wird allerdings nicht grundsätzlich zum Prinzip erhoben. So fällt der französische Dramatiker Ionesco mit einem Realitätsbegriff auf, der sehr wohl die menschliche psychologische Wirklichkeit beinhaltet. Anders als die Surrealisten betont Ionesco, dass menschliche Erfahrungen, nicht aber die Konstitutionen einer metaphysischen, surrealen Wirklichkeit im Mittelpunkt stehen. Die Realität, mit der sich das Theater des Absurden beschäftigt, ist psychologischer Natur.

„The dialogue may seem ‘normal’ on the surface, but the illocutionary factors do not conform to the conventions which govern speech acts.“ (Guntner 2002, S. 300)

Es stellt sich vor dem Hintergrund der vorliegenden Arbeit die Frage, wie der Darsteller mit der in absurden Theatertexten zu findenden Figuren und deren Nutzung der Sprache umgeht und als absurde Figur funktioniert (vgl. Hildesheimer 1976, S. 96). Gestik und Mimik und das Spiel mit den Requisiten gehören in diesem Zusammenhang zu den Ausdrucksformen. Für einen Darsteller, der psychologisch und vor dem Hintergrund einer durchgängigen Figur an herangeht, zu verkörpern, ist eine Herausforderung, die Figuren zu *verkörpern*, die das absurde Theater hervorbringt.

„Vor allem aber entstehen Rollen, die, wie man sie auch dreht und wendet, kein menschliches Ebenbild haben. Figuren als Requisiten etwa, oder groteske Figuren oder aber Figuren, die mehrere Typen in schneller Folge oder simultan verkörpern.“ (Hildesheimer 1976, S. 97f)

Hildesheimer spricht sich damit für eine „Distanz zur Rolle“ (Hildesheimer 1976, S. 99) aus, die sich gegen die *integrierende Verkörperung* wendet. Die Frage, die jedoch zurückbleibt, ist: Wenn das absurde Theater Menschen darstellt, die zwischen äußerer Kommunikationsunfähigkeit und innerer Realität schwanken, dann muss es sich u.a. auch um Figuren handeln, die Sprache nicht nur lokutionär, sondern illokutionär nutzen können. Letztlich liegt in dieser besonderen Form auch ein Differenzkriterium zwischen postdramatischen Theatertexten mit ihrer völligen Absage an Figuration und Narration und absurden Theatertexten, die geradezu angewiesen sind auf die figurenseitigen Versuche zu kommunizieren, um an diesen dann das Scheitern ebendieser Kommunikation zu versinnbildlichen. Selbst das von Hildesheimer in seiner Rede bemühte Stück des italienischen absurden Theaters verdeutlicht diesen Zwiespalt, wenn er zitiert, dass der Held Renato einen Kuss von seiner geliebten Elena einfordert und diesen dann auch – sogar per Regieanweisung – bekommt (vgl. Hildesheimer 1976, S. 98). Zumindest auf den ersten Blick handelt es sich um einen erfolgreich vollzogenen Direktiv. Abgesehen von der bei Hildesheimer zu findenden Erklärungsweise kann die Kommunikation in der genuin fiktiven Welt also auch in Form der Bedeutungskonstituierung teilweise neuer Kommunikationskonventionen beschrieben werden.

„Der mögliche Bezug von Sprache und Wirklichkeit ist nicht im Lexikon durch designative Potenzen von Lexemen vorentschieden; vielmehr entscheidet sich die Referenz von Nennelementen im Text erst und nur in kommunikativen Handlungsspielen im Rahmen eines „universe of discourse“ [...]. [...] Nicht Sprache bezieht sich auf Wirklichkeit, sondern Sprecher interpretieren in kommunikativen Handlungsspielen Textkonstituenten (in Übereinstimmung mit Regeln, die im Verlauf des Spracherlernungs- und Sozialisationsprozesses erworben werden) als Instruktionen, sich auf Wirklichkeit (= sprach-transzendente Korrelate) zu beziehen.“ (Schmidt 1972, S. 63)

Diese radikal konstruktivistischen Äußerungen sollen im beschriebenen Kontext vermitteln, dass die genuin fiktiven Figuren durchaus ein von der realen Welt divergierendes Kommunikationsverhalten als normal empfinden können. Die Verunsicherung des Zuschauers besteht nur, solange dieser die Differenz zu seinen Ungunsten auslegt, d.h. seine realweltlichen Kommunikationskonventionen als Referenz verwendet. Was Schmidt im Kontext des generellen Spracherlernungsprozesses beschreibt, kann allerdings durchaus Gültigkeit für die Aufführung absurder Theaterstücke haben und eine zuschauerseitige Oszillation zwischen den Kommunikationskonventionen der realen und der nichtgenuin fiktiven Welt implizieren, im Rahmen derer der Zuschauer das Misslingen der Sprechakte erkennt und gleichzeitig die ausbleibende Problematisierung dessen z.B. als einen möglichen Mangel an Sprachkompetenz zuschreibt.

Nur versagt sich von selbst, diese Erkenntnis zum auf das absurde Theater generell anwendbaren Grundsatz zu erklären, da, ebenso wie im postdramatischen Theater, die Vielfalt der Realisierungsformen impliziert, dass es neben absurden Theaterstücken, die zumindest teilweise auf psychologische Figuren und Mimesis aufbauen, auch solche gibt, die beides vollständig negieren - und zwischen ihnen viele Spielarten im Umgang mit den Sprachfunktionen. Doch ausgehend davon, dass auch absurdes Theater auf die realweltlich organisierte Form von sprachlicher Kommunikation zurückgreift, ist der Versuch zulässig, die in solchen Theaterstücken enthaltenen dramatischen Sprechakte auf ihren erfolgreichen Vollzug und die Erfüllung der damit verbundenen Bedingungen zu überprüfen. Ein wichtiger Aspekt bei Assertiven z.B. ist, dass der Sprecher genügend Mittel zur Verfügung stellt, um das Objekt der Sprecheräußerung zu identifizieren. In absurden Stücken ist nicht so sehr die Gültigkeit der Assertive, ob sie wahr sind oder falsch, sondern eher deren Loslösung von einer Basis in irgendeiner Art von Realität, die in der Art von wahr oder falsch verstanden werden könnte, maßgebend.

„This quality is achieved by consciously having the characters disregard the rules and conventions for the illocutionary act to be, i.e. to be successful.“ (Guntner 2002, S. 301)

Das bedeutet, es handelt sich darum, dass die wesentliche Bedingung nicht erfüllt ist von Repräsentativen als illokutionärem Typ. Ferner verletzt oder verhindert der psychische Zustand, also die Aufrichtigkeitsbedingung, des Glaubens, dass das, was gesagt wird, wahr ist. Guntner schließt daraus, dass die Sprechakttheorie auf das Drama generell anwendbar, absurdes Theater aber als Verletzung der Bedingungen für erfolgreiche Sprechakte anzusehen ist (vgl. Guntner 2002, S. 302).

„It is precisely the speech behaviour documented in conventionalised speech acts which links the behaviour of the dramatic characters in the mimetic world of the stage to the historical world of the audience [...].“ (Guntner 2002, S. 294)

Wie z.B. Artaud in seinem „Le Théâtre Alfred Jarry et l’hostilité publique“ erkennt, ist der Humor, der aus der Divergenz von realweltlicher und fiktivweltlicher Kommunikation besteht, in diesem Zusammenhang ein dankbarer Träger absurder Tragik. Die überzeichnete, marionettenhafte Darstellung des entfremdeten Menschen, die Bezugnahme auf traumähnliche Sequenzen, die deutliche Nähe zu Freudschen Gedankenmodellen und nicht zuletzt der metaliterarische Umgang mit Sprache schlagen deutliche Brücken zu den Manifesten der 20er und 30er Jahre. Hinzu kommt der bewusste Bruch mit dem aristotelischen Konzept von Dramatik, das besonders durch die Aufhebung der zeitlich-räumlichen Deixis aus den Angeln gehoben wird. In der Analyse muss der Darsteller

dementsprechend herausarbeiten, inwiefern die *integrierende Verkörperung* der dramatischen Sprechakte in der fiktiven Welt möglich bzw. notwendig ist, und darüber hinaus die Ursachen und Gründe dafür finden, warum die jeweilige Figur die bestehenden Sprachkonventionen verletzt bzw. die Verletzung durch andere nicht thematisiert.

12.4 Wolfgang Hildesheimer: *Die Uhren*

Einleitend ist zu bemerken, dass die Auseinandersetzung mit absurden Theatertexten im Rahmen der vorliegenden Arbeit weniger eine stilistische oder soziolinguistische (vgl. Burton 1980) ist, die sprachliche Ausdrucksformen im Rahmen solcher Texte als metakommunikativ bezeichnet und auf ihre Wirkungsfunktion im äußeren Kommunikationsmodell abhebt. Vielmehr steht der schauspielerseitige Umgang mit den Figuren und den von ihnen vollzogenen Sprechakten im Vordergrund. Solange davon ausgegangen werden kann, dass die Figuren auch in absurden Theatertexten Handlungsziele verfolgen, ist die Anwendung eines Modells, das die *integrierende Verkörperung* dieser Handlungsziele thematisiert, sinnvoll. Während Stilistiker, Literatur- und Theaterwissenschaftler davon ausgehen, dass die in absurden Theatertexten dargestellten sprachlichen und physischen Handlungen eben nicht sinnvoll sind und gerade deren Sinnleere kommuniziert werden soll, muss der Darsteller sich dessen bewusst werden, dass die Komik oder Tragik⁴⁹⁶ nicht allein im Bruch mit realweltlichen Gelingens- und Erfüllungsbedingungen zu verorten ist. Dieser Bruch und die daraus resultierende Komik bzw. Tragik entstehen vielmehr erst dadurch, dass die Figuren versuchen, mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln sprachliche Handlungsziele zu erreichen, ohne deren Misslingen bewusst zu erleben bzw. Korrekturprozesse einzuleiten.

„FRAU *will zur Tür gehen*: Ich gehe öffnen.
 MANN hält sie zurück: Nein, ich!
 FRAU versucht sich freizumachen: Ich – ich!
 MANN *sie zurückhaltend*: Du hast gestern geöffnet!
 FRAU Gestern kam niemand!
 MANN Das hat nichts damit zu tun.
 FRAU Ich öffnete und da stand niemand.
 MANN Das ist nicht meine Schuld.
 FRAU Meine erst recht nicht. – Ich bin im Training. *Versucht sich ihm zu entwinden.*“
 (Hildesheimer 1991, S. 245)

Wenn der Darsteller die Handlungsziele der Figur nicht *integrierend verkörpert*, sondern der Figur das Bewusstsein gibt, sprachliche Fehlleistungen, Unglücksfälle und Unaufrichtigkeiten im Bruch mit Bedingungen der Referenzwelt zu produzieren, ist es weder komisch noch absurd, sondern albern. Dieser Umstand lässt sich anhand des nachfolgenden Beispiels, in dem ein Glaser seinen

⁴⁹⁶ Zu seiner Intention, mit „Die Kahle Sängerin“ einen in seiner Aussage tragischen Theatertext vorzulegen äußert sich Ionesco wie folgt:

„Die Worte wurden zu tönenden, vollkommen sinnlosen Schalen. Wohlverstanden auch die Figuren verloren ihre Psychologie. [...] Beim Schreiben des Stückes [...] wurde mir richtig übel und schwindlig. Es ekelte mich tatsächlich an. Ab und zu mußte ich mich aufs Sofa legen. [...] Ich stellte mir vor, so etwas wie die ‚Tragödie der Sprache‘ geschrieben zu haben. Bei der Aufführung überraschte es mich ziemlich, als ich die Zuschauer lachen hörte. Mein Stück amüsierte sie (und amüsiert sie immer noch).“
 (Ionesco 1985, Bd. 6, S. 183f)

Kunden von den Vorzügen der einzusetzenden Glasscheiben anhand eines in der genuin fiktiven Welt vorgekommenen Ereignisses berichtet, deutlich machen.

„GLASER setzt mit der Arbeit ab, nähert sich den beiden wieder, geschwätzig: Vor allem schalldicht! Wie sagte der Bankdirektor doch so schön, als die Räuber schossen? Legt die Hand an die Stirn, denkt einen Augenblick nach, dann fällt es ihm wieder ein: Ah ja. - Raten Sie!
 MANN Ich weiß nicht.
 FRAU Ich auch nicht.
 GLASER lachend: „Herein“, sagte er! Lacht und klopft dem Mann lachend auf die Schulter: „Herein!“
 MANN zitiert, ebenfalls lachend: „Herein!“ Zur Frau: Gut, nicht wahr?
 FRAU Recht gut.
 GLASER hört plötzlich auf zu lachen und geht an seine Arbeit zurück: Ja, – Sie werden es schön ruhig haben!“
 (Hildesheimer 1991, S. 251)

Er erscheint daher geradezu eine Notwendigkeit, dass der Darsteller eine *integrierende Verkörperung* erarbeitet, um der Darstellung der fiktiven Welt, die in absurden Theatertexten abgebildet ist, gerecht zu werden. Diese Hypothese gilt es im Weiteren zu belegen.

Der Einakter *Die Uhren* (1958)⁴⁹⁷ von Wolfgang Hildesheimer enthält neben den Figurenbezeichnungen *Der Mann*, *Die Frau*, *Der Glaser* und *Der Vertreter* keine weiteren Angaben zu Ort und Zeit. Im Untertitel bezeichnet als „Spiel in einem Akt“ (Hildesheimer 1991, S. 239), folgt es einer Einheit der Handlung und des Ortes: Die Stückhandlung findet in einem Zimmer der Wohnung, in dem *Die Frau* und *Der Mann* leben, statt. Die Repliken von *Mann* und *Frau* beziehen sich eingangs des Stückes auf unterschiedliche Aspekte der Welt, in der beide leben, bis *Die Frau* schließlich einen Besucher ausmacht, der sich auf das Haus, in dem sich das im sichtbaren Ausschnitt der nichtgenuin fiktiven Welt gezeigte Zimmer befindet, zubewegt. *Der Glaser*, zu einem späteren Zeitpunkt vom *Vertreter* als *Oskar* tituiert, der einige Zeit später – der Schlüssel zum Öffnen der Haustür wurde ihm von der Frau durch das geöffnete Fenster zugeworfen – in das Zimmer tritt, hat die Aufgabe, das Fenster mit geschwärzten, nicht durchsichtigen Glasscheiben auszukleiden. Mit dem Fortschreiten der Glaserarbeiten und dem Austausch der durchsichtigen Gläser gegen die geschwärzten nimmt das Licht im Zimmer zunehmend ab, bis schließlich völlige Dunkelheit herrscht. Im Verlauf des Fensterwechsels entwickelt sich zwischen dem *Glaser* und dem Paar ein Spiel, in dem Ersterer Letzteren über draußen vorbeilaufenden Personen Auskunft gibt und Letztere spekulierend über die Identitäten dieser Person Konversation treiben. Kurz vor Beendigung des Scheibenwechsels kommt ein weiterer Besucher hinzu.

Der Vertreter, später vom *Glaser* mit *Kaspar* angesprochen, tritt ein und beginnt ein Verkaufsgespräch mit dem Paar, in dessen Verlauf er ihnen seine gesamte Uhrenkollektion verkauft. Als Folge des Verkaufsgesprächs lässt das Interesse des Paares am Spiel mit der Beschreibung der vorbeischießenden Personen und Personengruppen nach und weicht der völligen Konzentration auf die Uhren und deren Anpreisung durch den *Verkäufer*. Nach vervollständigter Verdunkelung des Zimmers verlassen *Glaser* und *Verkäufer*, die sich in diesem Moment durch ihre gegenseitige Ansprache der Vornamen als Bekannte erweisen, *Mann* und *Frau*. Zu diesem Zeitpunkt tritt eine durch die dramatische Handlung nicht motivierte Erhellung des Zimmers ein, die eine Vielzahl von

⁴⁹⁷ Die Uraufführung des Stückes fand am 18.4.1958 im Schlosstheater Celle statt (vgl. Hildesheimer 1991, S. 857).

Uhren erkennen lässt, deren Signalisationen unterschiedlichster Uhrzeiten von den Kommentaren des sich hinter ihnen versteckenden Paares begleitet werden. Die das letzte Drittel des Theatertextes bestimmende Thematik einer aus den Fugen geratenen Zeit erinnert an einen ähnlichen Umgang Ionescos mit dem Motiv in *Die kahle Sängerin*, lässt sich aber darüber hinaus, auch aufgrund Hildesheimers Aussagen zur absurden Dramatik, weder als Grundfeste für eine literaturhistorische Einordnung noch für eine weitergehende Interpretation verwenden (vgl. Hildesheimer 1976).

Neben den generellen Ausführungen zur Problematik der *integrierenden Verkörperung* von Figuren in absurden Theatertexten lassen sich weitere Merkmale für den Test auf Widerspruch auflisten. In ihrer Darstellung scheinen die Figuren der tradierten Form einer Figuration zu entsprechen und sollen zuerst auf ihre Kohärenz untersucht werden. Die Figurenbezeichnungen als *Mann, Frau, Glaser, Vertreter* können in dem bei Wysocki dargestellten Deutungszusammenhang als indefinite Bezeichnungen von definiten Individuen aufgefasst werden. Dem Darsteller obliegt hier, zusätzlich zur Rekonstruktion einer Biographie, einen Namen für die Figur festzulegen. Aufgrund der gemeinsamen Referierung von *Mann* und *Frau* (vgl. Hildesheimer 1991, Bd. 6, S. 244) zu früheren Bekannten lässt sich auf eine teilweise gemeinsame Vergangenheit schließen, in der spezifische Personen – zumeist Liebhaber der beiden – nachvollziehbare Handlungen ausgeführt haben, die beiden bekannt sind.

Unter der Prämisse, dass *Mann* und *Frau* in ihren Dialogen ein beiden bekanntes Sprachspiel spielen, dessen Regeln ihnen bekannt sind und die scheinbar darin bestehen, bestimmten Personen und Sachverhalten einfallsreiche Attribuierungen zuzuordnen, besteht kein Grund zur Annahme, dass in solchen Fällen absurder Dramatik die Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug sprechakt-theoretischer Bedingungen nicht eingehalten werden. Im folgenden Abschnitt folgen *Mann* und *Frau* ihrem Wunsch, die Tür für den eintreffenden Glaser zu öffnen. In der Folge entwickelt sich eine Argumentation, die aufgrund der in den Vorwürfen verwendeten Begründungszusammenhänge absurd anmutet. Bei genauer Betrachtung jedoch kann es sich um ein der Realität entlehntes Wortgefecht zwischen zwei Partnern handeln, dessen Absurdität nicht aus dem Bruch mit den Sprachkonventionen entsteht, sondern aus der Kühnheit der Behauptungen, mit denen das kommunikative Ziel, die Erlaubnis, die Tür zu öffnen, verfolgt wird.

„FRAU *will zur Tür gehen*: Ich gehe öffnen.
 MANN *hält sie zurück*: Nein, ich!
 FRAU versucht sie freizumachen: Ich – ich!
 MANN *sie zurückhaltend*: Du hast gestern geöffnet.
 FRAU Gestern kam niemand!
 MANN Das hat nichts damit zu tun.
 FRAU Ich öffnete und da stand niemand.
 MANN Das ist nicht meine Schuld.
 FRAU Meine erst recht nicht. – Ich bin im Training. *Versucht sich ihm zu entwinden.*
 [...]
 Die Frau versucht zu öffnen.
Der Mann hindert sie daran: Der Gang ist zu dunkel für dich!
 FRAU Schon vor zehn Jahren wollte ich eine Lampe anbringen.
 MANN Warum hast Du es nicht getan?
 FRAU Du wolltest es nicht.
 MANN Vor zehn Jahren war es noch nicht so dunkel.“
 (Hildesheimer 1991, Bd. 6, S. 245f)

Dass *die Frau* am Vortag die Tür geöffnet hatte, ohne einen Gast vorzufinden, lässt sich für die Darstellerin einfach motivieren, indem sie als Begründung hinzufügt, sie meine jemanden gehört zu haben. Diese Begründung muss nicht explizit im obigen Gespräch auftauchen, um als möglich angenommen werden zu können. Ihr anschließender Verweis darauf, sie sei *im Training*, kann als ironischer Bezug (vgl. Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit) zu ihrer vortägigen Aktion verstanden und damit als realweltliche Ausdrucksform ohne den Anspruch, kommunikative Geltungsregeln zu verletzen, angesehen werden. Ebenso mit den Regeln der Sprechakttheorie beschreibbar sind die offensichtlich nicht den Vorkommnissen entsprechenden Begründungszusammenhänge, die *Mann* und *Frau* als Erklärung für das verspätete Türöffnen vorbringen (vgl. Hildesheimer 1991, Bd. 6, S. 247). Auf den Vorwurf des *Glaser*s, es regne, entgegnet die *Frau*, dass weder sie noch der *Mann* dies gewusst hätten. Es handelt sich um eine Lüge – hier verletzt aber nicht der Darsteller, die Aufrichtigkeitsregel, sondern die Figur in der genuin fiktiven Welt die sprechakttheoretischen Bedingungen. Der Schauspieler muss sich vielmehr in ihrer *integrierenden Verkörperung* aufrichtig dieser Unaufrichtigkeit bedienen und sie gemäß den in der genuin fiktiven Welt bestehenden Zusammenhängen umsetzen.

Der Darsteller steht letztlich also nicht vor der Problematik, einen absurden Zugang zur sprachlichen Kommunikation herstellen zu müssen, sondern in der *integrierenden Verkörperung* im Rahmen der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt auch den Regen vorzufinden und wahrzunehmen. Diese Umstände wiederum werden durch andere Beteiligte des realweltlichen Produzentenkollektivs in der Erstellung der genuin fiktiven Welt beigesteuert. Diese Annahme muss auch für die ungewöhnliche Erhellung des gezeigten Ausschnitts in der nichtgenuin fiktiven Welt gelten. Die zunehmende Dunkelheit, verursacht durch den Einsatz geschwärzter Scheiben, folgt den Gesetzmäßigkeiten der Referenzwelt, während die plötzliche Erhellung keiner solchen Gesetzmäßigkeit zu folgen scheint. Da auf sie allerdings von den Figuren in den diesem Ereignis folgenden Sprechakten nicht referiert wird, ist darin keine linguistische Problemstellung sichtbar.

Resümierend kann daher festgestellt werden, dass der *integrierenden Verkörperung* und in der Folge dem aufrichtigen Vollzug von Sprechakten in absurden Theatertexten nicht generell eine Absage erteilt wird, dass aber mit einem höheren Maß an defektiven, nichtkonsistenten Sprechakten gerechnet werden kann, die zwar von der Figur und dadurch vom Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* vollzogen werden können, allerdings nicht grundsätzlich erfolgreich sind – wobei der Mangel an Erfolg nicht durch die schauspielerseitige Unmöglichkeit, sondern vielmehr durch den figurenseitigen Umgang mit Sprache bedingt ist. Der Darsteller ist gefordert, Gründe für den figurenseitigen Umgang mit Sprache zu finden und in die Charakterisierung einfließen zu lassen. So kann er über die Bestimmung von mentalen Krankheiten, den Mangel an sprachlicher Kompetenz oder den absichtlichen Vollzug verunglückter Sprechakte die kommunikativen Handlungen der Figur motivieren und so sowohl die sprechakttheoretische Ausrichtung des Modell als auch die missglückte Handhabung der daraus erwachsenden Bedingungen miteinander verbinden.

12.5 Aus der Rolle fallen

Der letzte im Rahmen dieses Kapitels vorgestellte Sonderfall unterscheidet sich von den zwei vorhergehenden Beispielen in einem zentralen Punkt. Ging es bisher um ausschließlich im Theatertext selbst bereitgestellte Problematiken der *integrierenden Verkörperung* und den daraus resultierenden aufrichtigen Vollzug von Figurensprechakten, bezieht sich der in der Überschrift zu diesem Kapitel angedeutete Fall sowohl auf durch den dramatischen Text Vorgegebenes als auch auf eine schauspielerseitige Fehlleistung während der *integrierenden Verkörperung*. Die Definition von *Rolle* im darstellerischen Bereich als „von einem Schauspieler darzustellende Gestalt eines [Bühnen]stückes“ (Meyers 1984, Bd. 12, S. 34) kann abgegrenzt werden vom Verständnis der *Rolle* als „zentrale Kategorie der modernen Soziologie, die (in Analogie zur Sprache der Theaterdramaturgie) die Summe der gesellschaftlichen Erwartungen an das Verhalten eines Inhabers einer sozialen Position bezeichnet“ (Meyers 1984, Bd. 12, S. 34).⁴⁹⁸ Umgangssprachlich beschreibt das *Aus-der-Rolle-Fallen* ein nicht den Regeln und Konventionen des zwischenmenschlichen oder gesellschaftlichen Lebens bzw. den genderspezifischen Erwartungen adäquates Verhaltensmuster und dient als figurative Rede für „die Beherrschung verlieren, sich schlecht Benehmen“ (Wahrig 1997, S. 757).

„Falle nicht aus der Rolle! Benimm dich anständig!
[...]
Hollywood Star Slater fiel aus der Rolle: Freundin beschimpft, Polizisten verprügelt“⁴⁹⁹

Dem gegenüber steht u.a. auch die Beschreibung „stecken bleiben“ (Wahrig 1997, S. 757) bzw. „urspr. von einem Schauspieler, der die entsprechende Stelle in seiner Textrolle nicht findet“ (Duden 1999, Bd. 7, S. 3219f). Es gilt daher beide Lesarten genauer zu betrachten. Introspektiv betrachtet, kann nur jemand *aus der Rolle* fallen, wenn er zuvor in einer *Rolle* gewesen ist. Die im Rahmen dieser Arbeit vorgestellte Schauspieltheorie ermutigt den Schauspieler, sich *in die Rolle fallen zu lassen*, d.h. eine vollständige Identifikation mit der Figur mit Hilfe der *integrierenden Verkörperungstechniken* anzustreben und Teil des innerfiktiven Kommunikationssystems zu werden. In der Anwendung des Ausdrucks *aus der Rolle fallen*⁵⁰⁰ auf den Bereich Schauspiel ist im Weiteren allerdings zu unterscheiden zwischen solchen Verhaltensformen, die in der innerfiktiven Figur angelegt sind, mithin nicht gegen die theatertechnischen Konventionen von innerem und äußerem Kommunikationssystem verstoßen, und anderen, die auf das Verhalten des realen Darstellers zurückgehen und einen Bruch mit der Abgeschlossenheit des inneren Kommunikationssystems implizieren. Der reale Darsteller wiederum kann aktiv *aus der Rolle* fallen, indem er gemäß der Inszenierungsintention des Theaterapparates aus der genuin fiktiven Welt in die reale wechselt. In Bezug auf das aktive *Aus-der-Rolle-Fallen* kann ferner der Fall definiert werden, in dem die fiktive

⁴⁹⁸ Vgl. dazu auch Aussagen zur Rollentheorie, die in den 30er Jahren entwickelt wurde.

⁴⁹⁹ Quelle: BILD 1997. Die weiteren im Rahmen dieses Kapitels verwendeten Beispiele entstammen einem Korpus des Wortschatzlexikons der Universität Leipzig, das deren Erhebungsergebnisse unter www.wortschatz.uni-leipzig.de zugänglich macht.

⁵⁰⁰ Bei theaterwissenschaftlichen Analysen wird auch von „aus dem Rahmen fallen“ (Nölle 2000, S. 242) gesprochen.

Figur, die ihrerseits gesellschaftliche Konventionen verletzt und als Figur aus der Rolle in der genuin fiktiven Welt *aus der Rolle* fällt.

„Vergnügen bereitete dem Premierenpublikum insbesondere Rhonda Kruithof, die als Dienstmädchen Sabina ständig aus der Rolle fallen muss. (Quelle: Die Welt Online)“

„[Bernd] Lafrenz spielt mit der Illusion Theater. Einerseits verkörpert er die Figuren so gut, dass sie alle gleichzeitig auf der Bühne zu stehen scheinen. Dabei lässt Lafrenz das Publikum nicht außen vor, schließlich fehlen ihm einige Kulissengeräusche. Andererseits zerstört Lafrenz die Illusion ständig, indem er die Figuren aus der Rolle fallen lässt ...“ (Quelle: General-Anzeiger Bonn)⁵⁰¹

Diese Form des innerfiktiven Rollenwechsels ist Teil des sprachlichen und physischen Handelns der Figur. Die schauspielerseitige *integrierende Verkörperung* muss deren innerfiktive Konventionsverletzungen beachten und im Rahmen der Rollenvorbereitung erarbeiten. Da die Figur nur gegen innerfiktive Konventionen und Regeln verstößt, nicht aber gegen fiktionslogische Maximen, eignet dieser Form von *Aus-der-Rolle-Fallen* keine Verletzung des Verhältnisses zwischen fiktiver und nichtfiktiver Welt.

Eine besondere Form von innerfiktivem figurenbedingtem *Aus-der-Rolle-Fallen* stellt das Beiseitesprechen, das „ad spectatores“ (Pfister 2001, S. 22) dar. Genau betrachtet muss in diesem Kontext unterschieden werden zwischen einem Beiseitesprechen, das auch in der realen Welt eher als ein halblautes Denken, ein sprachliches Äußern von Gedanken, die nicht für einen Hörer bestimmt sind, anzunehmen ist, und zwischen Kommentaren, die Sprecher zu Objekten und Sachverhalten mit dem Ziel abgeben, von einem oder mehreren Hörern verstanden zu werden. Bei letzterer Alternative fällt die Figur nicht aus der Rolle, sondern kommuniziert als sie selbst mit dem sich-fiktivisierten Hörer, der im Sinne Kühns (1995) nichtteilnehmender Beobachter des Geschehens in der fiktiven Welt ist. Außergewöhnlich ist nicht die Tatsache, dass die Figur dies tut, sondern vielmehr, dass die Figur bis zu dem jeweiligen ersten Mal dieses *ad spectatores* diesen Hörer scheinbar nicht wahrgenommen hat. Dieser Umstand führt in vielen Argumentationen (vgl. Pfister 2001) zu der Annahme, der Schauspieler gebe vor, als fiktive Figur mit dem realen Zuschauer zu kommunizieren. Es ist jedoch eher anzunehmen, dass die fiktive Figur mit dem sich fiktivisierten Zuschauer kommuniziert. Mithin liegt hier kein Sprechakt vor, der vom inneren auf das äußere Kommunikationssystem gerichtet, sondern ein Sprechakt, der innerhalb der genuin fiktiven Welt anzusiedeln ist.

„Trotz des *ad spectatores* wird hier jedoch die dramatische Illusion nicht zerstört, da der kommentierende Artotrogus [Figur aus dem Theaterstück *Miles Gloriosus* von Plautus] dabei nicht aus seiner Rolle des intrigierenden Parasiten fällt, sondern nur seine wahre Meinung gegenüber der scheinhaften Schmeichelei aufdeckt.“ (Pfister 2001, S. 119)⁵⁰²

⁵⁰¹ Zitiert nach www.lafrenz.de/stuecke/hamlet.html.

⁵⁰² Interessanterweise verweist Pfister in diesem Zusammenhang darauf, dass der Zuschauer in dieser Konstellation die fiktive Zuschauerrolle (E2) einnimmt, die durch das *ad spectatores* hervorgerufen wird. Aufgrund des in dieser Arbeit korrigierten Kommunikationsmodells muss aber davon ausgegangen werden, dass der Zuschauer grundsätzlich in der fiktiven Welt anwesend ist, mithin also kein fiktiver Zuschauer (E2) angenommen werden muss.

Hier wird der Zuschauer nicht als realweltlicher Zuschauer angesprochen, sondern als Teil der nicht-genuin fiktiven Welt. Insofern liegt hier weder eine Oszillation zwischen den Welten vor noch ein Verstoß gegen sprechakttheoretische Gelingens- und Erfüllungsbedingungen. Die mit einer solchen Form des *Aus-der-Rolle-Fallens* verbundene Unschärfe in der Trennung zwischen Figurenaussage und möglicher schauspielerseitiger Aussage ist verstärkt in den Dramen der deutschen Romantik, z.B. bei Tieck als Teil des Spiels im Spiel, zu finden. Nölle verweist auf die Tiecks Stücken immanente Verwischung der Grenzen zwischen einem innerfiktiven *Aus-der-Rolle-Fallen* und dem gänzlichen darstellerseitigen Verlassen der fiktiven Welt (vgl. Nölle 2000, S. 246). Der *Schauspieler* spricht scheinbar gleichzeitig undifferenzierbar als Schauspieler und als dargestellte Figur *Apoll*. Gerade das Irreduzible dieses schizoiden Sprechens (vgl. Nölle 2000, S. 244) steht für die radikale Grenzverletzung des ästhetischen Diskurses im Spannungsfeld der Kommunikationssysteme in der Romantik.⁵⁰³ Während der dramatische Text als Vorlage zur Aufführung diese rezeptionelle Leerstelle enthalten kann, muss der Darsteller eine klare Entscheidung fällen, welcher fiktiven Welt der jeweilige Sprechakt zuzuordnen ist. Daraus lässt sich ableiten, dass die Bedingungen für den erfolgreichen aufrichtigen Vollzug von Sprechakten in solchen Kommunikationssituationen nur dann identisch sind mit denen, die für alle Figurensprechakte innerhalb der fiktiven Welt gelten, wenn die fiktive Figur selbst eine *integrierende Verkörperung* anstrebt und somit zwischen der fiktiven Referenzwelt und der darauf aufbauenden TRW wechselt.

Die Durchbrechung der Illusion (vgl. Pfister 2001, S. 119) in Form des Wechsels von der fiktiven in die reale Welt findet jedoch statt, wenn der Schauspieler aus der nichtgenuin fiktiven Welt hinaustritt und das realweltliche Publikum nicht als Figur, sondern als realweltlicher Schauspieler „*ex persona*“ (Pfister 2001, S. 119) anspricht. Das von Pfister in diesem Zusammenhang angeführte Beispiel eines Dramas von Plautus ist, ähnlich der bei der Kritik der Brechtschen Verfremdung mit Hilfe des Darstellerkommentars in diesem Zusammenhang nicht klärend. Pfister leitet aus der indirekten Adressierung eines Publikums in den Sprechakten ab, dass die Figur nicht auf ein Publikum in der fiktiven Welt referiert, sondern das realweltliche Publikum anspricht. Diese von der ungenauen Referierung des Gegenstandes ausgehende Argumentation führt nicht in der von Pfister angeführten Stringenz zur Schlussfolgerung, dass die Sprecher „nicht mehr die fiktiven Zeugenfiguren, sondern die Schauspieler“ (Pfister 2001, S. 119) sind. Deutlicher in der Forderung des aktiven *Aus-der-Rolle-Fallens* sind die bereits analysierten Forderungen Brechts. Die an die Analyse anschließende Kritik verdeutlicht aber ebenso, dass der schauspielerseitige und zuschauerseitige Wechsel zwischen der nichtfiktiven und der fiktiven Welt in der gängigen Praxis nicht adäquat umsetzbar ist.⁵⁰⁴

Die Quintessenz dieses Zusammenhanges ist eine konditionale Verknüpfung, wenn sich der Darsteller dafür entscheidet, aus der fiktiven Welt in die nichtfiktive Welt zu wechseln, müssen die von ihm vollzogenen Sprechakte den Bedingungen der realen *actual world* entsprechen, damit im Besonderen in Bezug auf die in solchen Momenten von Brecht intendierte Kommunikation zwischen

⁵⁰³ Immerhin steht auch in diesem Zusammenhang nicht zweifelsfrei fest, dass der realweltliche Darsteller mit einem realen Publikum spricht. Genauso kann hier davon ausgegangen werden, dass sich die Figur selbst wiederum fiktivisiert und als Schauspieler auftritt, um einen Meta-Diskurs zwischen sich und den sich fiktivisiert habenden Zuschauern zu beginnen. Der Wechsel zwischen den Spielebenen kann dabei inszenierungsbedingten Interessen folgen, die das *Aus-der-Rolle-Fallen* als Medium für wirkungsvolle Komik, Tempovariationen, schnelle Wechsel im Tonfall bei den absichtlichen Brüchen im Spiel nutzen.

⁵⁰⁴ So fallen bei Dario Fo immer wieder einzelne Bühnenfiguren ganz wörtlich aus der Rolle, melden sich als Schauspieler zu Wort, mischen sich ein.

Darsteller und Zuschauer die Sprechakte vom Zuschauer als aufrichtig erkannt werden.⁵⁰⁵ Die Kommentare des Darstellers über das Figurenverhalten sind in der Regel Assertive. Wenn es sich bei den Kommentaren des Darstellers um feststellende Äußerungen bezüglich des zuvor dargestellten Figurenverhaltens handelt, mithin die sprachlichen und physischen Handlungen der Figur Teile von propositionalen Gehalten dieser nichtfiktiven Feststellungen sind, müssen diese als wahr oder falsch bestimmbar sein. Wenn der Darsteller allerdings im Sinne Brechts auch im Vollzug des sprachlichen und physischen Handelns der Figur keine Identifizierung mit Hilfe der *integrierenden Verkörperungstechniken* angestrebt hat, müssen die auf dieses Handeln referierenden Assertive deutlich machen, dass es sich bei den propositionalen Gehalten um „als ob“-Gehalte handelt, die wiederum keinen Wahrheitsanspruch haben. Wenn die propositionalen Gehalte keinem Wahrheitsanspruch genügen, sind die sie enthaltenden Sprechakte entweder unaufrichtig oder unerfolgreich vollzogen. In der Regel beinhalten die Kommentare des Schauspielers aber nicht die explizierenden Hinweise darauf, dass dasjenige, was der Zuschauer gesehen hat, nur der Darsteller war, der vorgegeben hat, eine andere Figur zu sein. Selbst diese skizzenhafte Wiedergabe der Kommunikationssituation, die ein solches *Aus-der-Rolle-Fallen* mit sich bringt, verdeutlicht die Komplexität und kann ein Hinweis darauf sein, warum diese Form des Illusionsbruchs nicht zu den von Brecht intendierten Zielen dramatischer Kommunikation führt.

Neben diesen Formen innerfiktiv begründbaren *Aus-der-Rolle-Fallens* kann der Darsteller auch durch externe Störungen aus der genuin fiktiven Welt gerissen werden. Neben dem solchen Störungen zugrunde liegenden „Feedback-Effekt“ (Pfister 2001, S. 65), der durch zuschauerseitiges Reagieren auf die innerfiktiven Handlungen ausgelöst werden kann, gibt es noch andere Störmöglichkeiten.⁵⁰⁶ Zum anderen besteht bei jeder Aufführung die Möglichkeit, dass Darsteller unbeabsichtigt aus der Rolle fallen, wenn sie ihren Text vergessen. Hänger und Versprecher sind allerdings nicht der Auslöser für das *Aus-der-Rolle-Fallen*. Vielmehr sind sie ein Anzeichen dafür, dass der Schauspieler aus der Rolle gefallen ist, und somit Resultat dessen. Abgesehen von einem

⁵⁰⁵ Das Stück ist die Heldengeschichte eines Schauspielers, der die Rolle des Schauspielers spielt, der versucht, die Rolle des Schauspielers loszuwerden. – Kann man überhaupt aus der Rolle fallen? Wie ein Fährtenleser durchstreift er seine eigene Lebensgeschichte, sucht nach Spuren von wirklich authentischem Verhalten. Er ist der passionierte Mineraliensammler, der vom findigen Fälscher selbst zum Opfer der Vorspiegelung falscher Tatsachen wird. Er ist der, der die Fragen stellt, und er ist der Verhörte. Auf der Suche nach einem Kern ist er immer in Bewegung: täuscht an, weicht aus, hakt nach, enthüllt Autobiographisches, seziert, improvisiert. Aber auch die scheinbar unverfälschten Momente entpuppen sich als Spiegelungen, Vergrößerungen, Kopien und Imitationen von Rollen. Selbst persönlichste Erinnerungen und spontane Handlungen scheinen nur Finten und Schablonen des allgegenwärtigen „Alltagsschauspielers“ zu sein. Bleibt die Frage, ob er überhaupt das Recht hat, „sich allein oder vor Publikum als ‚Ich‘ auszugeben“ (www.general-anzeiger-bonn.de).

⁵⁰⁶ Auch nicht ausgeschaltete Mobiltelefone werden immer öfter zum Auslöser des *Aus-der-Rolle-Fallens*. Nicht nur, wenn sie als ungewollter Einbruch des Realen in die nichtgenuin fiktive Welt, die vielleicht aufgrund ihrer historischen Vorzeitigkeit solche Objekte gar nicht kennen kann, die Konzentration des Darstellers zerstören, sondern wenn der Darsteller bewusst aus der Rolle tritt, um den Gast zum Ausschalten des Gerätes auffordert, um anschließend wieder weiterzuspielen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass während einer Inszenierung von Shakespeares *Twelfth Night* im The Globe Theater im Sommer 2002 in London während der Aufführung ein Zuschauer einen Herzanfall erlitt. Ein Darsteller sprang von der Bühne, leistete Erste Hilfe und kehrte dann anschließend auf die Bühne zurück. Während der gesamten Pause, die dadurch entstand, verharrten die restlichen Darsteller regungslos auf ihren Positionen und begannen erst wieder zu sprechen und sich zu bewegen, nachdem der Gast versorgt war. So wurden sowohl Darsteller als auch Zuschauer für einen kurzen Moment aus der nichtgenuin fiktiven Welt gerissen, um anschließend wieder in diese gemeinsam einzutauchen.

aktuellen Forschungsprojekt von Gießener Theaterwissenschaftlern ist diese Thematik in der Forschung bisher wenig aufgegriffen worden.⁵⁰⁷

Wenn ein Darsteller sich verspricht oder seinen Text vergisst, kann das damit zusammenhängen, dass er bereits im vorhergehenden Sprechakt die Welt der *integrierend verkörperten* Figur verlassen hat und daher der Fehler als Folge dessen auftritt. Diese Fehlleistung kann von jedem Aspekt der zu *integrierend zu verkörpernden* Sprechakte ausgehen. *Verkörpert* der Darsteller den psychischen Zustand des Sprechaktes nicht *integrierend*, befindet er sich dementsprechend nicht mehr in der Figur und in der Welt der Figur. Ohne den intentionalen Impuls ist die schauspielerseitige Äußerung des dramatischen Sprechaktes nicht mehr motiviert und kann zu einem *Aus-der-Rolle-Fallen* führen, da der Darsteller dann keinen Grund mehr für den Vollzug des Aktes erlebt. Findet die Attribuierung und *integrierende Verkörperung* von Objekten und Sachverhalten in propositionalen Gehalten nicht statt, sieht der Darsteller nicht mehr den Stuhl in Hoffmans Wohnung (vgl. Hauptmann 2001, Vor Sonnenaufgang), sondern das Requisit aus dem Fundus. Diese Veränderung in der Attribuierung führt zu einer Veränderung in den Reaktionen. Hier reagiert nicht mehr die Figur, sondern der Darsteller in der realen Welt und fällt somit aus der Rolle. In diesem Moment gelten die realweltlichen Wahrheitsbedingungen für *p*, die nicht zutreffen, da sich *p* des dramatischen Sprechaktes auf propositionale Gehalte der fiktiven Welt und nicht auf die der realen Welt beziehen. Im Weiteren gilt dieser Umstand auch für die von Searle/ Vanderveken formulierten Bedingungen für *F*. Demzufolge wird der darstellerseitige Vollzug des dramatischen Sprechaktes unaufrichtig, inkonsistent, defektiv und nicht erfolgreich.

Ergebnishaft kann daher festgehalten werden, dass das ungewollte *Aus-der-Rolle-Fallen* des Darstellers, das nicht durch den Theatertext verschriftlicht ist und als schauspielerische Fehlleistung gilt, in einer mangelhaften Verhaftung in der *integrierend verkörperten* Figur liegt und einen ungewollten Rücksprung aus der genuin fiktiven in die realweltliche nichtfiktive Wirklichkeit nach sich zieht.

12.6 Fazit

In der vorgelagerten Untersuchung besonderer Erscheinungsformen fiktiver Welten, bzw. des besonderen Umgangs mit der *integrierenden Verkörperung* innerhalb solcher Erscheinungsformen wurden drei Sonderfälle paradigmatisch untersucht. Ziel war dabei, die Anwendbarkeit des entwickelten Modells zur *integrierenden Verkörperung* auch an diesen dramatischen Sonderfällen zu überprüfen.

⁵⁰⁷ „Hannah Hofmann und Sven Lindholm haben in Gießen angewandte Theaterwissenschaften studiert und arbeiten mit dokumentarischem Material. ‚Vergessene Bühnentexte‘, das ist die Stunde der Souffleusen. Hofmann und Lindholm sind von Juli bis Oktober durch die Republik gereist und haben an deutschen Schauspielhäusern Theaterproben gefilmt. Für ihr Projekt haben sie die ‚Hänger‘ – Blackouts der Darsteller –, montiert und zeigen sie in ihrer Video-Installation wie auf einer Rundbühne. Das *Aus-der-Rolle-Fallen* ist jedem Schauspieler normalerweise peinlich.“ Quelle: http://static.hr-online.de/fs/hauptsachekultur/themen/011201_thema1.html

Der Fokus lag dabei einerseits auf dem Spannungsfeld zwischen figurenbedingtem und schauspielmethodischem Umgang in der Erstellung interrelationeller fiktiver Welten – besonders im Rahmen des Spiels im Spiel, des Theaters im Theater – und andererseits auf Formen nichterfolgreicher dramatischer Kommunikation. Letztere wurde sowohl auf das innerfiktive Kommunikationsproblem defektiver, nichtkonsistenter Sprechakte im Rahmen absurder Theaterstücke und im Rahmen des intendierten *Aus-der-Rolle-Fallens* als auch auf schauspielerische Fehlleistungen, die zu einem solchen Aus-der-Rolle-Fallen führen können, bezogen.

Im Hinblick auf das Theater im Theater stellt sich heraus, dass die Arbeit des Darstellers in der *integrierenden Verkörperung* sich entsprechend der Anzahl der weiteren genuin fiktiven Welten vervielfacht. Zentral für die Erarbeitung weiterer Figurenwelten ist dabei die Frage, wie sich die jeweilige Figur ihre genuin bzw. nichtgenuin fiktive Welt erschafft. Es besteht die Möglichkeit, dass die Figur, so es sich z.B. um einen Schauspieler handelt, mit Hilfe der *integrierenden Verkörperung* erschafft. Dies führt zu einer nochmaligen Anwendung des vorgestellten Modells innerhalb der genuin fiktiven Figurenwelt. Ferner kann die Figur einen intuitiven Zugang bei der Erstellung der fiktiven Welt wählen, die, wie in Bezug auf die Figurenwelterstellung bei *Eilif* (vgl. Kapitel 10.5.2.2) gezeigt, einen ähnlichen Verkörperungsgrad aufweist, nur als individuell, introspektiv und nicht regelgeleitet angenommen werden muss. Schließlich kann der Fall angenommen werden, bei dem die Figur die Erstellung ohne Rückgriff auf die vorgenannten methodischen, modellspezifischen oder intuitiven Techniken vornimmt und insofern vorgibt, sprachliche in der Darstellung einer anderen Figur zu handeln. Dieses Vorgehen kann wiederum entweder eine bewusste figurenseitige Täuschung der Rezipienten oder als unbewusste, nicht intendierte Täuschung in Ermangelung technisch-methodischer Umsetzungsmöglichkeiten sein. Da die gewählten Beispiele diese Problematik grundsätzlich auf der Ebene einer fiktiven Figur in ihrer Funktion als Darsteller ansiedelten, muss der realweltliche Darsteller grundsätzlich in Abhängigkeit der ursprünglichen Figurencharakterisierung die Entscheidung über den figurenseitigen Zugang bei der Erstellung der weiteren innerfiktiven fiktiven Welten treffen.

Eine komplexere Ergebnisstruktur weist die Untersuchung absurder Theatertexte auf. Generell kann aufgrund der Heterogenität der Texte kein übergreifender Anwendungsgrundsatz auf Basis des Modells zur *integrierenden Verkörperung* angenommen werden. Zwischen der Darstellung psychologisch konsistenter Figuren, die sich absurden Situationen gegenübersehen, bis hin zur Negation aller Verhaltenskonventionen – sprachlicher wie physischer oder psychischer – erstreckt sich ein weites Spektrum. Die außerdramatische Kommunikationssituation jedoch kann den Schluss zulassen, dass für ein grundlegendes rezipientenseitiges Verständnis der innerfiktiven Handlungsabläufe ein Bezug zu realweltlichen Regeln und Konventionen hergestellt werden muss. Daher ist auch der Versuch angängig, die Figuren solcher Dramen mit Hilfe des Modells zur *integrierenden Verkörperung* zu rekonstruieren. Entscheidend ist für den darstellerseitigen Zugang der Grund für den nichterfolgreichen, defektiven, nichtkonsistenten oder unaufrichtigen Vollzug der Sprechakte. Die Untersuchung des Beispieltextes zeigte in diesem Zusammenhang, dass der Aufrichtigkeit der Sprechakte der innerfiktiven Kommunikationssituation nicht generell eine Absage erteilt werden kann. Für den Darsteller stellt sich die Herausforderung, in der *integrierenden Verkörperung* allerdings die Gründe für den nichterfolgreichen Vollzug anzulegen. Dieser betrifft sowohl die Rekonstruktionen der figurenseitigen Intentionen für das Äußern solcher fehlerhaften Sprechakte wie auch der figurenseitigen Reaktionen auf das Äußern solcher fehlerhaften Akte. Das

Erklärungsspektrum kann sich, da zumeist in der verschriftlichten Vorlage keine Hinweise auf die Ursachen des sprachlichen Fehlverhaltens zu finden sind, von der Annahme mentaler Krankheiten über mangelhafte Sprachkompetenz bis hin zur absichtlichen Destruktion sprachlicher Verhaltensregeln und –konventionen erstrecken. Diese Begründungszusammenhänge müssen daher vom Schauspieler *komplett imaginiert* werden, können aber ohne weiteres in das Modell zur *integrierenden Verkörperung* einfließen. Die Anwendbarkeit des Modells kann demzufolge auch im Bezug auf absurde Theatertexte nicht kategorisch ausgeschlossen werden und könnte Inhalt einer weiteren Untersuchungsreihe sein.

Das *Aus-der-Rolle-fallen* schließlich zeigt in den zwei Erscheinungsformen unterschiedliche Resultate. Auf der einen Seite steht das *Aus-der-Rolle-Fallen* der Figur innerhalb der genuin fiktiven Welt. In diesem Sinne ist dieses Verhalten als bewusster oder unbewusster Verstoß gegen innerfiktive soziale Verhaltenskonventionen. Diese Handlungsweise entspricht in der Regel den in der realen Welt auffindbaren Mustern des *Aus-der-Rolle-Fallens* und kann insofern problemlos in die Anwendung des Modells zur *integrierenden Verkörperung* angewendet werden. Wenn eine Figur jedoch aus der Rolle fällt, indem sie den nichtgenuin fiktiven Rezipienten, den Zuschauer, anspricht, muss zuvor in der Figurencharakterisierung rekonstruiert werden, ob es sich bei der entsprechenden genuin fiktiven Kommunikationssituation um ein Spiel im Spiel (vgl. Kapitel 12.3) handelt. In diesem Fall wäre der Zuschauer im Moment der Ansprache Teil einer genuin fiktiven Welt ersten Grades wäre, in die die Figur aus einer für sie ebenfalls fiktiven Welt zweiten Grades in die Welt ersten Grades eintreten würde. Diese fiktive Welt ersten Grades verlässt sich im Anschluss an die Rezipientenansprache und kehrt in die Welt zweiten Grades zurück.

Neben diesem innerfiktiven Umgang mit dem *Aus-der-Rolle-Fallen*, das mit Hilfe der Theorien der möglichen Welten und dem Modell zur *integrierenden Verkörperung* erklärt werden kann, besteht noch ein weiteres Verständnis des *Aus-der-Rolle-Fallens*. Das ungewollte darstellerseitige *Aus-der-Rolle-Fallen* im Sinne einer Fehlleistung kann in diesem Zusammenhang als Abweichung von der *integrierenden Verkörperung* verstanden werden. Es handelt sich dabei um einen ungewollten Weltensprung von der genuin fiktiven in die reale Welt, der durch unzureichende *Verkörperung* verursacht wird. Das *Aus-der-Rolle-Fallen* ist daher ein Indiz für die misslungene Identifizierung mit der Figur. Die Ursachen dieses Rücksprung gilt es ebenfalls im weiteren Forschungsarbeiten zu identifizieren, da sie eine besondere Form von misslingender Kommunikation darstellen und verdeutlichen, dass außerhalb des entwickelten Modells zur *integrierenden Verkörperung* der erfolgreiche Vollzug dramatischer Sprechakte problematisch erscheint.

13. Ergebnisevaluation

Die Ergebnisse der Arbeit erstrecken sich, ebenso wie die forschungsleitende Frage, auf das Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Kunst. Nicht nur haben die vorliegenden Untersuchungsergebnisse zu einem neuen Verständnis des schauspielerseitigen Umgangs mit dramatischen Sprechakten geführt. Sie stellen neben der Präsentation eines Analysemodells auch einen möglichen Beitrag zur aktuellen Performanzdebatte dar. Neben der zusammenführenden Darlegung der Ergebnisse dieser Arbeit steht daher ein Ausblick auf die momentane Diskussion über ein mögliches neues Paradigma sowie grundlegende Überlegungen zur weiteren Anwendbarkeit in den unterschiedlichen, in dieser Arbeit zusammengeführten Forschungsbereichen am Schnittpunkt zwischen Sprache und Inszenierung von Sprache.

13.1 Zusammenfassung

Es zeigt sich, dass die bisherigen Ausführungen zum Kreuzungspunkt zwischen Sprache und Mimesis auf die Urbarmachung der vorliegenden illokutionsbasierten Klassifikationsmodelle für die literaturwissenschaftliche Analyse abzielen und so als eine nichtproblematisierende Erforschung der Anwendung von linguistischen Modellen auf den Umgang mit genuin fiktiven Sprecheräußerungen in möglichen Welten anzusehen sind. Grundsätzliches Ergebnis der bisherigen Forschungen ist, dass eine erfolgreiche Analyse der Sprechaktklassen anhand dramatischer Texte durchgeführt werden kann. Diese Untersuchungen thematisieren daher nicht die Aufführung dramatischer Texte, sondern folgen dem Primat der Verschriftlichung in ihrer Analyse. Grundlage für diesen Ausgangspunkt ist, dass das tradierte Kommunikationsmodell vom literarischen Diskurs auf die Rezeption von Theater-texten angewendet wird, ohne nach der besonderen Ausgangslage dieser Texte zu fahnden. Der Text als Vorlage für die Aufführung erfährt erst durch diese seine ihn realisierende Bestimmung. Hypothetisch wird daher zu Beginn der Arbeit von einem modifizierten Kommunikationsmodell ausgegangen, das den Zuschauer in der fiktiven Welt verortet und diese damit intuitiv zu einer eigenständigen Welt bestimmt. Die Modifikation dieses Modells ist in sich kein Ergebnis der Arbeit, sondern eine hypothetische Annahme, deren Verifikation gerade durch das integrative Modell geleistet werden soll. Ihre Positionierung ist begründbar vor dem Hintergrund, dass es gerade das bisherige Kommunikationsmodell als ursächlich für die ausbleibende Problematisierung der Aufführungssituation angesehen werden kann.

Da die mimetische Arbeit des Darstellers im Rahmen der Aufführung großen Anteil an der Modifikation des einleitend vorgestellten Kommunikationsmodells hat, weil es diese nicht als realweltliche Kommunikanten, sondern in der leibhaftigen Identifikation der Figuren annimmt, muss der darstellerische Umgang mit den dramatischen Sprechakten thematisiert werden. In der Analyse der für die darstellerische Praxis relevanten Methodik von Hagen, Tschechows, u.a. stellt sich heraus, dass es in der Verkörperung der Figuren weniger um ein spielhaftes Vorgeben von Akten, sondern mehr um eine *integrierende Verkörperung* von Figur, Intention und Illokution geht. Searle, und mit ihm viele linguistische Forscher, gehen allerdings von einem Schauspieler aus, die die realistische

Darstellungsmethodik gerade als Beispiel zur negativen Abgrenzung ansieht und zu Recht die Infragestellung einer von Aussen heran getragenen Beurteilung mimetischer Arbeit betreibt.

„More than in the other performing arts the lack of respect for acting seems to spring from the fact that every layman considers himself a valid critic. While no lay audience discusses the bowing arm or a stroke of the violinist or the palette or the brush technique of the painter, or the *tesnio* which may create a poor *entre-chat*, they will all be willing to give formulas to the actor.“ (Hagen 1973, S. 4)

Dieses ausgeprägte Bedürfnisstruktur hängt zu grossen Teilen mit der inhärenten Annahme zusammen, Darstellung bestehe aus „Theater-Emotion“ (Stanislawski 2002a, S 61). Im Gegensatz zu dieser „Theater-Emotion“ verbinden sich die sprachlichen und physischen Handlungen vielmehr mit einem spezifischen Zustand, der *integrierenden Verkörperung* (vgl. Hagen 1973, S. 29), die der Darsteller in Gegenwart des Zuschauers erlebt. Es geht daher nicht um das Vorgeben von Bewusstseinszuständen und sprachhandlungsbestimmenden Intentionen, sondern darum, eine produktive und zweckmäßige Handlung zu erreichen. Das bisherige Ausbleiben der Einbindung solcher schauspieltheoretischer Herangehensweisen in linguistische Untersuchungen von dramatischem Handeln liegt in der lückenhaften Beachtung durch die europäische Forschungs- und Schauspieltradition. Doch gerade die in Stanislawskis Theorie und den Auslegungen der nachfolgenden Generation an Schauspielern in dieser Tradition vertretene *integrierenden Verkörperung* der Illokutionen eröffnet im Rekurs auf die Bedingungen und Regeln für den erfolgreichen und aufrichtigen Vollzug von Sprechakten neue Erkenntnismöglichkeiten. Dieser besondere Umgang führt zu einer Auseinandersetzung mit dem Verständnis des tradierten Fiktionsbegriffes, das diese Form der *integrierende Verkörperung* nicht impliziert.

Daher wird im Anschluss der Begriff der literarischen sprachlichen, besonders der der dramatischen, Fiktion theoretisch gefasst und von unterschiedlichen Erklärungsansätzen, die von den Konzepten der Lüge und der Täuschung ohne Täuschungsabsicht ausgehen, im Hinblick auf ein dezidiertes Verständnis des Fiktionalen und des Fiktiven in der schauspielerseitigen Aufführung dramatischer Sprechakte, aus erschlossen. Der zentrale Aspekt der linguistischen fiktionslogischen Auseinandersetzung, von Searle in seinem Aufsatz – im Original 1972 erschienen – vorgetragen, ist in der Folgezeit unangefochten geblieben. Rebouls Äußerungen (1990) decken zwar grundlegende Simplifizierungen in Searles Äußerungen auf, vermögen die daraus entstehenden Erklärungslücken, besonders im Bereich der dramatischen Sprechakte, allerdings nicht zu füllen. Das Verständnis von schauspielerischem Handeln als einem Vorgeben von Handlungen, das im bloßen Ausdrücken von Lokutionen endet, ist zwar durch Rebouls Analyse teilweise widerlegt, wird aber nicht durch ein anderes positives Verständniskonzept ersetzt. Die Einführung der Kontextvariablen *C* hat keine Auswirkungen auf die Eigenschaften des Wahrheitsgehalts von *p* und ist daher kein adäquater Lösungsansatz, da die aus ihm ableitbaren Ergebnisse nur im realweltlichen Rekurs über Fiktion gelten und keine Aussagen über den Umgang mit der fiktiven Welt bereitstellen. Sprecheräußerungen in der Fiktion sind zwar fiktiv, aber nicht fiktional, müssen also in Bezug auf das sie enthaltende innere Kommunikationssystem untersuchbar sein, und somit auch nicht als fiktionaler Diskurs im Rahmen des schauspielerseitigen Umgangs mit dramatischen Sprechakten überhaupt klassifizierbar. Die sprachphilosophischen Ausführungen Christensens (1991) verdeutlichen in diesem Zusammenhang zwar die Widersprüchlichkeit der Searleschen Ausgangstriade, beschränken sich allerdings ebenfalls auf verschriftlichte Fiktion in ihrem Verhältnis zu einem diese produzierenden

Autor und können daher weder in ihrem Bezug noch in ihrer Aussage umfassenden, klärenden Eingang in die Untersuchung finden. Ableiten lässt sich aus der von Christensen aufgezeigten Inkonsistenz allerdings, dass die Betrachtung des Produzenten des fiktionalen Werkes eventuell nicht in die Beurteilung von Wahrheitswerten fiktiver Äußerungen einfließen sollte, um so einen ersten Schritt weg von Searles inkonsistenter Triade zu gelangen. Die Resultate eines ausgeweiteten Blicks zur Analyse des schauspielerseitigen Umgangs mit Illokutionen in der Aufführungssituation führen zu kognitionswissenschaftlichen Ergebnissen bzw. zu einer Umdeutung dramatischer Sprechakte in der Aufführungssituation. Weder Aussagen am Kreuzungspunkt zwischen Kognitionswissenschaft und Linguistik wie die Courtneys noch der grundlegende Ansatz, dramatische Sprechakte als Deklarative zu bezeichnen und sie so der Aufrichtigkeitsbedingung zu entheben, greifen vor dem Hintergrund der schauspieltheoretischen Erkenntnisse.

Das textlinguistische Modell von Harweg (2001) eröffnet dagegen einen Zugang zu dieser Problematik, indem es zwischen einer nichtfiktiven und einer genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt unterscheidet, deren unabhängige Existenz genuin fiktive Zwillinge – Personen, Zeiträume, Orte, Dinge – bedingt. Als genuin fiktiv beschreibt Harweg diejenige Welt, in der sich nur Individuen aufhalten, die grundsätzlich zu dieser Welt gehören, während die nichtgenuin fiktive Welt sich dadurch auszeichnet, dass in ihr Personen zugegen sind, die ihr nicht grundsätzlich angehören. Letzteres trifft dementsprechend auf den Zuschauer der Aufführung der dramatischen Sprechakte zu, der Teil der nichtgenuin fiktiven Welt ist. Die Figuren existieren in der genuin fiktiven Welt, die nur in einem indirekten Deutungszusammenhang zur realen nichtfiktiven steht und deren Illokutionen damit nicht vor Bedingungen, die diese in ihrer Referentialität auf die nichtfiktive Welt analysieren, auf ihren erfolgreichen Vollzug untersucht werden dürfen. Der sich fiktivisierte Zuschauer ist Teil der nichtgenuin fiktiven Welt während der Aufführung und nicht Teil der realweltlichen nichtfiktiven Theatersituation. Zwar kann er eigenständig zwischen diesen Welten springen. Die Thematisierung des Sprungs bestreitet jedoch nicht die Tatsache, dass er sich während der Aufführung in der nichtgenuin fiktiven Welt befinden kann. Die bei Searle (1972) auftretende Problematik ist auf die ausbleibende Differenzierung zwischen diesen Welten und ihre Eigenschaften zurückzuführen (vgl. Ryan 1991, S. 65). Unter Hinzunahme von Searle/Vanderveken (1985), die die Theorie der möglichen Welten einbinden, ist eine Reformulierung der ursprünglichen Searleschen Ausführungen zum fiktionalen Diskurs denkbar, die durchaus seine Zustimmung finden könnte – allerdings bisher nicht geleistet wurde. In der Verbindung der Harwegschen Aussagen zu den genuinen und den nichtgenuin fiktiven Welten mit Ryans Ausführungen kann das in Kapitel 2 intuitiv modifizierte Kommunikationsmodell weiter gestützt werden. Der Darsteller begibt sich mit Hilfe der *integrierenden Verkörperung* in eine mögliche Welt und wird aufgrund der dieser eigenen Rezentrierung Teil dieser Welt. Der ideale Verlauf einer Theateraufführung impliziert dabei, dass der Zuschauer dem Darsteller in diese, dann nichtgenuin fiktive, Welt nachfolgt und sich als sich fiktivisierte Zuschauer dort ebenfalls, wenn auch nur intuitiv und weniger methodisch, *integrierend verkörpert*. Wenn allerdings ein solcher Weltensprung möglich ist, so muss der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* auch die psychischen Zustände und intentionalen Wahrnehmungen und Handlungen der Figuren *integrierend verkörpern*.

Demnach ist ein zentraler Aspekt, an dem sich schauspielerischer Umgang und linguistisches Verständnis vom Sprachhandeln überschneiden, die Intentionalität von Sprache und der damit verbundenen Verknüpfung von psychischem Zustand bzw. intentionaler Wahrnehmung und daraus

resultierender Sprachhandlung. Searles Intentionalitätstheorie (1987), von ihm als umfassender Ansatz einer Philosophie des Geistes verstanden, die die Sprechakttheorie impliziert, ist, besonders in der Auseinandersetzung mit Vertretern von Habermas' Ausführungen, unterschiedlichen Berichtigungen und Modifikationen ausgesetzt. Albuquerque (1985) weist dementsprechend darauf hin, dass die Intention einerseits an der Wurzel des Sprechakts zu finden sei, andererseits aber gleichzeitig „at the top of it“ (Albuquerque 1995, S. 180). Die Searleschen Ausführungen zur Bedeutungsverleihung von Sprecherabsichten vor dem Hintergrund des Wahrheitspostulates sind von vielen Forschern dahingehend kritisch diskutiert worden, als das Verbleiben von Searles teleologischer Argumentationsweise in diesem Zirkelschluss zwischen Intention und Sprache keine Lösung der gegenseitigen Abhängigkeit beider vermittelt. Christensens (1991) Kritik fußt dabei auf der bei Searle detektierten Konfusion von Intention, die Wahrheit zu sagen, und der Intention zu repräsentieren und dies aufrichtig zu tun (vgl. Christensen 1991, S. 91f). Der von Christensen auf Basis der Tradition Habermas' abgeleitete Verpflichtungsbegriff impliziert das sprecherseitige Kennen der Dinge, die er repräsentiert, ebenso wie die Beweisbarkeit dieser Kenntnisse. Daraus entspringt die Frage, ob der Schauspieler der Absprache mit seinen Kollegen bedarf, um etwas als wahr zu behaupten und in der genuin fiktiven Welt zu repräsentieren. Aus dem von Christensen als von der Kommunikationssituation abhängig definierten Wahrheitskriterium folgt, dass zwar jeder nichtdefekte illokutionäre Akt erfolgreich, aber nicht jeder defekte illokutionäre Akt nichterfolgreich ist. Im Rekurs auf Vanderveken lässt sich über Christensen hinausgehend feststellen, dass in einem *integrierend verkörperten* Kontext die Äußerungen eines Darstellers als Figur in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt wahr und die illokutionären Akte nicht-defekt sein können, wenn die dazugehörige *integrierende Verkörperung* des Kontextes, in diesem Fall der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt, stattfindet.

Dieser Ansatz erklärt jedoch nicht, wie der Darsteller mit vollständig imaginierten Wahrnehmungsgehalten umgeht bzw. auf diese referieren kann, ohne die Gelingens- und Erfüllungsbedingungen von Sprechakten zu verletzen. Searle geht davon aus, dass das Haben solcher Repräsentationsgehalte die Festlegung auf die Erfüllungsbedingungen außer Kraft setzt. So wie es sich bei der fiktionalen Behauptung um keinen Fehlschlag handelt, wenn sie nicht wahr ist, ist es auch bei einem Zustand des Vorstellens nicht als Fehlschlag zu bezeichnen, dass ihm nichts in der Welt entspricht. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Darsteller in der *integrierenden Verkörperung* solche Attribuierungen auswählt, die in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt Bestand haben. Zu unterscheiden ist dabei zwischen teilimaginierten und komplett imaginierten Objekten und Sachverhalten. Während Erstere sich auf manifest vorhandenes beziehen, sind Letztere reine Imaginationsinhalte, die existentiell in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt vorhanden sind. Nur im letzteren Fall stellt sich die Frage nach der Aufrichtigkeit des Sprechers.

In der Gegenüberstellung der Aussagen zur schauspielerseitigen *integrierenden Verkörperung* und der Searleschen Ausführungen zeigt sich, dass der Searlesche Ansatz der Regelsuspendierung nicht adäquat ist, da er die Bedingungen des sprachlichen Handelns in der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt unbeachtet lässt. Aufgrund der schauspielerseitigen Intensionsrekonstruktion wird die intentionale Figurenhandlung durch den Rekonstruktionsvorgang *integrierend verkörpert*. Erst nach dem Weltensprung des Darstellers von der realen in die fiktiv reale Welt sind die intentionalen Handlungen von Darsteller und Figur typidentisch. Daraus folgt, dass ein subjektabhängiger Deutungsprozess (vgl. Keim 1998, S. 164) anzunehmen ist, der nichtobjektive

Kategorien impliziert. Während dieser Prozess für die genuin fiktiven Figuren in ihrer *integrierenden Verkörperung* durch den Darsteller annehmbar erscheint, stellt sich die Situation des sich fiktivisierten habenden Zuschauers vor diesem Hintergrund als zwar an der Kommunikationssituation Teilnehmender, nicht aber als von den genuin fiktiven Figuren intendierter Hörer dar (vgl. Kühn 1995).

Unter der Annahme dieser ersten Ergebnisse der darstellerischen Arbeit in der *integrierenden Verkörperung* wird der Erarbeitungsprozess dieser Verkörperung nachvollzogen. Der Probenprozess teilt sich in drei Stufen, denen die individuelle Rollenvorbereitung vorausgeht. Die Leseprobe, in der u.a. die Analyse des Äußerungsverlaufs und mithin der Sequenzierung der sprachlichen und physischen Handlungen anzusetzen sind, bildet die Basis für den weiteren Probenverlauf. Die zweite Stufe bringt die Ergebnisse der ersten auf die Bühne und führt mit Improvisationen zu einer schrittweisen *integrierenden Verkörperung* der Figurenillokutionen und -intentionen. Erst in der dritten Stufe des Probenverlaufs werden die spezifischen Illokutionen festgelegt und *integrierend verkörpert*. Natürlich mischt sich in der gängigen Praxis die Abfolge von Stufe zwei und drei und teilweise können durchgehende Handlungen erst mit Hilfe der Kooperation mit den anderen Darstellern in den Improvisationen herausgearbeitet und danach *integrierend verkörpert* werden. Der Vorgang aber ist eindeutig nachvollziehbar und durch zweierlei gekennzeichnet. Zum einen muss beim Wechsel von der nichtfiktiven in die genuin fiktive Welt ein gradueller Übergang angenommen werden. Der Darsteller oszilliert während der Proben zwischen den beiden Welten, bis ihm auf der dritten Stufe ein schneller und vollkommener Sprung in die genuin fiktive Welt gelingt. Die Rekonstruktion respektive interpretative Deduktion möglicher Autorenintentionen wird dabei lediglich als Verständniszugang (vgl. Kimminich 1997) in der Rollenvorbereitung und u.U. in der ersten Phase des Probenprozesses angenommen und ist in Phase zwei und drei – und damit nach dem Sprung in die genuin bzw. nichtgenuin fiktive Welt – nicht vorauszusetzen. Da die bisher zitierten linguistischen Analysen und Fiktionstheorien grundsätzlich von einem Anteil des Zuschauers an der Konstruktion der Fiktion ausgehen, muss nun vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse die Rolle des Zuschauers (vgl. Cornelissen 1985, S. 11) analysiert werden. Die Antizipation eines sich fiktivisierten habenden Zuschauers findet in der Oszillation in Phase zwei in Form einer besonderen Beachtung der Griceschen Maximen nach Quantität und Qualität statt. Diese betreffen weniger die Form des Ausdrucks, weil dieser in der Regel als verschriftlichter Vorschlag auch umgesetzt wird, sondern eher die besonders sorgfältige Auswahl aus den zur Verfügung stehenden typidentischen Illokutionen und den damit verbundenen unterschiedlichen Stärkegraden dieser. Während der Zuschauer in der Kommunikation in der nichtgenuin fiktiven Welt also nicht als Hörer intendiert ist, kann jedoch eine generelle Kooperation angenommen werden, die im Rahmen des äußeren Kommunikationssystems die Bereitschaft des Sich-Fiktivisierens bedeutet. So gilt zwar der generelle Ausspruch, dass es ohne Rezipienten keine literarische Fiktion gebe (vgl. Mey 1993, S. 155), der in der Aufführung die *integrierende Verkörperung* erzielende Sprung und das Verweilen in der nichtgenuin fiktiven Welt ist aber für den erfolgreichen Vollzug dramatischer Akte nicht konstitutionell nötig.

Die im theoretischen Teil erarbeiteten Ergebnisse wurden in ein umfassendes Analysemodell integriert, dessen Anwendbarkeit im Rahmen dramatischer Dialoge anschließend belegt wurde. Die Ergebnisse der theoretischen, fiktionslogischen Untersuchung zur *integrierenden Verkörperung* werden dafür im nächsten Schritt systematisiert und operationalisiert.

In der direkten Gegenüberstellung von Sprechakttheorie und Schauspielmethodik wird in der aus den vorhergehenden Forschungsergebnissen ein integriertes Modell zur identifizierenden *Verkörperung* entwickelt. Zum Tragen kommt dabei neben der illokutionslogischen Zusammenfassung auch die Operationalisierung der schauspieltheoretischen Mittel zur *integrierenden Verkörperung* der dramatischen Sprechakte während ihres Vollzugs im Rahmen der Aufführung. Letztere werden der von Schmachtenberg an die Untersuchung dramatischer Sprechakte angeglichenen Klassifikation von Illokutionstypen beigeordnet, um so den schauspielerseitigen Vorgang der *integrierenden Verkörperung* in direkte Analogie zu den *integrierend zu verkörpernden* Sprachhandlungen zu stellen. Das auf Basis dieser Zuordnung entwickelte zweistufige Modell vermittelt im ersten Schritt die Figurencharakterisierung, vor deren Hintergrund die für die *integrierende Verkörperung* relevanten Figureneigenschaften und Handlungsmotivationen erarbeitet werden können. Im zweiten Schritt folgt, u.a. mit Hilfe der Sequenzierung von Sprechakten im dramatischen Dialog – nach Hauenherm –, die Illokutionsrecherche und die sich daran anschließende Bestimmung der für die *integrierende Verkörperung* der Illokutionen relevanten psychischen Zustände und propositionalen Gehalte.

In der Anwendung des Modells auf einen naturalistischen Dramentext offenbart sich die Komplexität der darstellerischen Arbeit in der *integrierenden Verkörperung*. Der zuvor angesprochenen Problematik des Imaginierens wird hier epochentypisch durch die dezidierte Ausgestaltung der genuin fiktiven Welt entgegengearbeitet. Dementsprechend erweist der Test auf Widerspruch in den drei Hauptkategorien eine Vielzahl von Fehlermöglichkeiten, gleichzeitig aber auch die Hilfe der im dramatischen Text verschriftlichten Informationen im Umgang mit diesen. Die vorliegenden Rezeptionsbeschreibungen der Aufführung naturalistischer Werke verdeutlichen dabei, dass die im Test auf Widerspruch angenommenen Problemstellungen sich teilweise in der qualitativen Beurteilung durch den Zuschauer wiederfinden lassen.

Während das epische Theater Brechts in der notgedrungenen Auseinandersetzung mit der naturalistischen Schauspielmethodik methodische Überschneidungen in der schauspielerischen Arbeit feststellt (vgl. Hecht 1997), geht das epische Modell der Darstellung über die zentrale Komponente der *integrierenden Verkörperung* mit der Einforderung der darauf aufbauenden anschließenden Distanz zwischen Darsteller und Figur hinaus. Neben Verfremdungseffekten, die die formale auf Wirklichkeitsnähe aufgebaute Präsentation der nichtgenuin fiktiven Welt unterminieren sollen, wird auch der Schauspieler zur Oszillation zwischen nichtfiktiver und nichtgenuin fiktiver Welt in der Aufführung angehalten. Er soll in der Lage sein, nicht nur die Figurensprechakte zu vollziehen, sondern darüber hinaus diese als realweltlicher Darsteller im Sinne einer didaktischen Aufbereitung zu kommentieren. Die dieser Aufgabenstellung inhärente Paradoxie zeigt sich in den Tests auf Widerspruch und ist ebenfalls rezeptionsseitig belegbar. Koller (1979) verdeutlicht die mangelnde Möglichkeit der Umsetzung dieser Form der Oszillation und die daraus erwachsenden Missverständnisse, die die Rezeption hinter das durch die Verfremdung intendierte didaktische Vermitteln zurück auf die Annahme der *integrierenden Verkörperung* fallen lassen. Es zeigt sich, dass die Forderungen des epischen Theaters sich in Bezug auf die darstellerische Arbeit vor dem Hintergrund sprechakttheoretischer Grundlagen und auch auf ihre Beurteilung als erfolgreich vollzogene Sprechakte als nicht umsetzbar erweisen. Der Antagonismus zwischen ausgedrücktem psychischem Zustand einer Illokution und dem vom epischen Modell gewünschten gleichzeitigen Vollzug einer anderen Illokution, deren Abhängigkeitsverhältnis weder durch antizipierbare

Implikaturen noch durch andere konventionalisierte Relationen – ähnlich den indirekten Sprechakten – zwischen den Illokutionen in der transitorischen Wiedergabe während ihres Vollzuges erkennbar ist, erschwert diese Vermittlung weiter. Diese Problematik spiegelt sich im Besonderen in der Verortung der Lieder im epischen Modell wider, mit denen der Darsteller in Liedform auf sprachliche und physische Handlungen sowie weitere Objekte und Sachverhalte aus der genuin bzw. nichtgenuin fiktiven Welt Bezug nimmt. Diese Bezugnahme verschleiert für den passiven Beobachter, den sich fiktivisiert habenden Zuschauer, gerade die Frage nach der Verortung. Denn einerseits müsste der passive Beobachter ebenfalls die Oszillation des Darstellers nachverfolgen und andererseits müsste er explizite Hinweise für diese Sprünge bekommen. Diese Hilfestellung sieht der verschriftlichte Dramentext in der Regel jedoch nicht vor.

In der Anwendung des Modells auf postdramatische Texte zeigt sich zweierlei. Die von Poschmann (1997) vorgelegte Systematik postdramatischer Theatertexte stellt auf der einen Seite Dramen vor, deren Orientierung an der tradierten dramatischen Form eine nahezu unproblematische *integrierende Verkörperung* ermöglicht. Auf der anderen Seite setzen Theatertexte, die sich von der tradierten Form absetzen, im ersten Moment die Anwendung des Modells außer Kraft, weil sie dessen grundlegende Komponenten der Figuration und Narration bewusst sabotieren. Allerdings zeigt auch hier die Betrachtung einer Aufführungsanalyse (vgl. von Becker 1988), dass ein solcher Theatertext bereits in der Uraufführung in die *integrierende Verkörperung* zurückgeführt wird. Resultat der Rückführung ist, dass die Figuration und die Narration erneut urbar gemacht werden. Vor diesem Hintergrund erscheint auch die verschriftlichte rudimentäre Figurencharakterisierung über deren Berufsgruppen, die eine individuelle Persönlichkeit im ersten Moment ausklammert, nicht als problematisch. Da Berufe in der Regel von Individuen ausgeübt werden, muss der Darsteller im Gegensatz zu vorgegebenen identifizierenden Namen und sozio-historisch eindeutigen Figureninformationen diese nunmehr komplett in der Figurencharakterisierung imaginieren. Insofern zeigen Theatertexte, die sich dem Modell verschließen zwar dessen Grenzen auf, erweisen sich aber auch gerade dadurch als unspielbar und deshalb nahezu obligatorisch modifizierbar. So wird die postulierte inhärente Sinngangsprozessualität (vgl. Poschmann 1997, S. 291) der tradierten Form der *integrierenden Verkörperung* entgegengesetzt, indem die eigentlich vom Theatertext neu bestimmten Spielregeln (vgl. Poschmann 1997, S. 294) in der Inszenierung zugunsten der konventionellen Theaterregeln entradikalisiert werden. Der Schauspieler steht nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit derartigen Theatertexten in genau diesem Spannungsfeld zwischen Darstellbarkeit und Desemantisierung (vgl. Lehmann 2001).

Abgeschlossen wird die Untersuchung durch die Betrachtung einiger Sonderfälle dramatischer Texte, die ebenfalls im Grenzbereich der *integrierenden Verkörperung* angesiedelt sind. Das Spiel im Spiel (vgl. Nölle 2000, S. 241) erfordert vom Darsteller eine auf die bisher erörterte Komplexität des vorgestellten Modells aufbauende, weiterführende Analyse der in der genuin fiktiven Welt erstellten genuin fiktiven Welt, die aus nichtfiktivem Betrachtungswinkel als eine genuin fiktive Welt zweiten Grades bezeichnet werden kann. Diese in der Regel durch ein Theater im Theater (vgl. Kremer 2001, 212) im Sinne einer metadramatischen Ebene (vgl. Pfister 2001, S. 300) versinnbildlichte Form muss daraufhin untersucht werden, ob die genuin fiktiven Figuren selbst in der Lage sind, eine *integrierende Verkörperung* der fiktiven Figuren zweiten Grades vorzunehmen. Ist dies der Fall, dupliziert sich für den Darsteller die Verkörperungsarbeit, da er in der *integrierenden Verkörperung* der genuin fiktiven Figur die *integrierende Verkörperung* der genuin fiktiven Figur

zweiten Grades vornehmen muss. Trifft dies nicht zu, muss der Darsteller nach wie vor die Grundlage für die figurenseitige Darstellung der fiktiven Figur zweiten Grades, aber unter Maßgabe des figurenseitigen Vorgebens ohne Täuschungsabsicht im Sinne Searles (1972), anstreben. Absurde Dramen wiederum erfordern die Anwendung des vorgestellten Modells auf spezifische Aspekte der dargestellten genuin fiktiven Welt. Da solche Theaterstücke die Existenz einer genuin fiktiven Welt nicht generell in Frage stellen, sondern sich ihrer bedienen, kann der Darsteller die *integrierende Verkörperung* anwenden. Besonderes Augenmerk muss er allerdings auf die figurenseitige Einstellung zur Beurteilung von erfolgreichem bzw. nichterfolgreichem Vollzug der Sprechakte richten, da die sprachlich vermittelte Absurdität (vgl. Hildesheimer 1976) solcher Texte darauf aufbaut, dass die Figuren *missfires* (vgl. Austin 2002) nicht zu korrigieren versuchen. Der Darsteller muss seinerseits Gründe finden, die ein solches Figurenverhalten rechtfertigen, wie z.B. geistige Krankheit, intendiertes destruktives sprachliches Verhalten, mangelnde Sprecherkompetenz o.Ä.

Die abschließende Betrachtung des *Aus-der-Rolle-Fallens* offenbart besonders vor der Diskussion absurder oder metadramatischer Theaterstücke zwei Spielarten eines solchen Prozesses. Auf der einen Seite steht das vom schriftlichen Text vorgegebene *Aus-der-Rolle-Fallen*, für dessen Umsetzung der Darsteller sich nicht in der nichtfiktiven Welt aufhält. Besonders deutlich wird diese Tatsache anhand der *Apartées* oder der *ad spectatores* (vgl. Pfister 2001, S. 22), bei denen der Darsteller in der nichtgenuin fiktiven Welt verbleibt und sich an den sich fiktivisierten habenden Zuschauer wendet, um anschließend in die genuin fiktive Welt zweiten Grades zurückzukehren. Auf der anderen Seite können tatsächliche darstellerische Fehlleistungen angenommen werden. Diese können durch der darstellerischen Arbeit implizite Impulse in einer fehlerhaften bzw. lückenhaften *integrierenden Verkörperung* bestehen oder durch Störungen, die von der nichtfiktiven Welt in die nichtgenuin fiktive Welt eindringen, wie Mobiltelefone oder Störungen anderer Art, wie etwa ein Feueralarm im Theater hervorgerufen werden. Gerade Letzteres führt, so es nicht zu lebensbedrohlichen Situationen kommt, in der gängigen Praxis zu einer improvisierten darstellerseitigen Einbindung solcher Vorfälle in die nichtgenuin fiktive Welt, um genau dieses Störpotential zu nivellieren und den ungewollten Sprung aus der nichtgenuin fiktiven Welt zu verhindern.

In der Anwendung des Modells zeigt sich, dass die Rekonstruktion des vorintentionalen Hintergrundes grundlegender Teil mimetischer Arbeit ist, die in der Regel zur Möglichkeit eines dem realweltlichen Vollzug von Sprechakten gemäßen kommunikativen Verhaltens führt und ohne Formen von Regelsuspendierung auskommt.

13.2 Ausblick und Anwendbarkeit

Mit Hilfe des im Rahmen dieser Arbeit entwickelten Modells zur *integrierenden Verkörperung* lassen sich die verschriftlichten Sprechakte dramatischer Texte auf ihre quantitative Verteilung der unterschiedlichen Typen in Abhängigkeit der Aspekte für den erfolgreichen aufrichtigen Vollzug solcher Sprechakte untersuchen.⁵⁰⁸ Ergebnisse solcher Untersuchungen lassen u.a. Aussagen über die Verwendung bestimmter Illokutionstypen und der Sicherheit und Widersprüchlichkeit ihres Vollzugs in der genuin bzw. nicht genuin fiktiven Welt zu. Darüber hinaus hat das Modell eine Unterscheidung ermöglicht, zwischen Sprechakten, die prinzipiell mit Hilfe der schauspielerischen *integrierenden Verkörperungsmittel* aufrichtig, erfolgreich, konsistent und nicht-defektiv vollzogen werden können, und solchen, bei denen dieser Vollzug nicht aufrichtig und erfolgreich angenommen werden kann, weil sie in ihrem propositionalen Gehalt Dinge und Sachverhalte repräsentieren, die nicht vorhanden sind. Empirische Untersuchungen von Texten können in diesem Zusammenhang Aufschluss geben über die Verteilung dieser unterschiedlichen Aktrealisierungsmodalitäten. Die Ergebnisse können anschließend zu Genre, Epoche oder Inszenierungsstil in Bezug gesetzt werden und so im Weiteren auch zu literaturwissenschaftlichen Unterscheidungskriterien avancieren. Anzunehmen ist, dass naturalistische Texte die Art von Sprechakten, deren propositionaler Gehalt einen unaufrichtigen Vollzug bedeuten würde, weniger nutzen, um den Weltensprung des sich fiktivisiert habenden Zuschauers nicht zu erschweren und die Identifikation mit den dargestellten Ereignissen nicht zu unterminieren. Postdramatische Texte hingegen durchbrechen bewusst diese Verbindung und sind in ihren unterschiedlichen Formen darauf bedacht, auf propositionale Gehalte zu referieren, die zu nicht erfolgreichem Vollzug führen. Infolge der Abkehr von der Darstellungsfunktion von Sprache ist der Sprecher nicht mehr an Wahrheitsbedingungen gebunden, da er mit seinen Äußerungen keine solchen Kriterien genügenden Illokutionen verfolgt. In diesem Ausnahmefall dramatischer Sprechakte erscheint selbst Searles grundlegende Frage redundant.

„Sprachphilosophisch betrachtet ist das Problem der Fiktion: Wie kommt es, daß ein Sprecher einen Satz mit einer bestimmten Bedeutung äußern kann (ob nun wörtlich oder nicht) und trotzdem nicht auf die Wahrheitsbedingungen festgelegt ist, die mit dieser Bedeutung einhergehen?“ (Searle 1998, S. 10)

Die Antwort kann mit Hilfe des vorliegenden Modells gegeben werden. Der Sprecher äußert diesen Satz nicht vor dem Hintergrund der Wahrheitsbedingungen der realen nichtfiktiven Welt, sondern im Rahmen der genuin fiktiven Welt. Für die Arbeit des Darstellers spezifiziert lautet demnach die Antwort: Der Darsteller äußert bei naturalistischen Inszenierungen nicht selbst die Akte, sondern die Figur, die er *integrierend verkörpert*. Daher ist nicht der Darsteller auf die Wahrheitsbedingungen zu untersuchen, sondern die Figur und die fiktive Welt. Insofern ist die Fiktion nicht ein „ziemlich leichtes Problem (zumindest nach gebräuchlichen Maßstäben für philosophische Schwierigkeiten“ (Searle 1998, S. 10). Das widerlegt allein schon die in Klemms Ausführungen

⁵⁰⁸ Damit würde eine von Guntner (2002) vorgelegte Form der Untersuchung weitergeführt werden können. Guntner argumentiert, dass „our attitudes toward various kinds of dramatic texts, i.e. genres, are conditioned by a constellation of predominant speech act types and the conventions governing them“ (Guntner 2002, S. 294).

verdeutlichte Komplexität. Es handelt sich vielmehr um ein Problem, das nicht auf die richtige Weise angegangen wurde und daher nicht adäquat gelöst werden konnte. Eher trifft Christensens Äußerung zu, dass Searle sich mit seiner Diskussion von Fiktion einer wenig beneidenswerten Aufgabe (vgl. Christensen 1991, S. 270) widmet.

Die theaterwissenschaftlichen Aspekte der vorliegenden Untersuchung deuten eine vielschichtige Anwendbarkeit des Modells und der bisher vorliegenden grundlegenden Ergebnisse an. So könnte z.B. eine Analyse der Spielpläne der großen Schauspielhäuser Deutschlands (Hamburg, Köln, Berlin, München, Düsseldorf, Bonn, Stuttgart, Frankfurt etc.) aus einem Jahr oder mehreren Spielzeiten zeigen, wie die Verteilung von naturalistischen psychologisierenden, Brechtschen und postmodernen Theaterstücken ist. Im Vergleich zwischen kleinen und größeren Häusern kann weiterhin untersucht werden, wie die Textauswahl durch die Budgets, mithin also die Ausstattung mit Requisiten und Bühnenbildern und damit die Verfügbarkeit von Referenzen im Sinne von Wahrheitsbedingungen, beeinflusst wird.

Im Zuge der aktuellen Performanzdebatte (vgl. Wirth 2002), die sich zurzeit im Rahmen der Untersuchungen eines Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin mit performativen Phänomenen in sprach-, theater- und kulturwissenschaftlichen Bereichen befasst, können die im Rahmen dieser Arbeit zusammengetragenen Ergebnisse eine weitere Facette beleuchten. Während in den tradierten dramatischen Formen die Aktualisierung der referentiellen Funktion dominiert, wird diese Vorherrschaft in bestimmten Theatermodellen zugunsten einer performativen Form in den Hintergrund gestellt. Die historische Avantgarde wie auch theatrale Happenings in den 50er Jahren (vgl. Fischer-Lichte 1998) und im Besonderen die Formen des postdramatischen Theaters nutzen diesen abweichenden Umgang mit dem theatralen Raum, der theatralen Zeit, und daraus resultierend der Sprache, und dem Gegensatz zwischen Darsteller und dramatischer Figur.⁵⁰⁹ Da die referentielle Funktion von Sprache und damit auch die referierten Gegenstände in den Hintergrund treten, sind die Figuren nicht mehr Bedeutungsträger. Die Figuration ist in den Theatertexten des postdramatischen Theaters, die die dramatische Form überwinden, nicht mehr vorhanden.

„Während im zeitgenössischen Theater die Akteure ihre Körper verwendeten, um die Körper fiktiver Figuren zu bedeuten, mit ihnen Handlungen vollzogen, die deren Handlungen bedeuten sollten, und Worte sprachen, welche die Reden dieser fiktiven Rollenfiguren bedeuteten, setzten die Akteure des ‚untitled event‘ ihren Körper ein, um in propria persona bestimmte Handlungen zu vollziehen, bestimmte Aktionen durchführen zu können [...]. Wenn die Akteure sprachen, dann trugen sie entweder ihre eigenen Texte vor oder sie zitierten aus fremden.“ (Fischer-Lichte 1998, S. 15)

Aber auch hier greift die vorgängige Überlegung, ob eine solche Situation nicht per se die Manifestierung genuin fiktiver Welten für solche Äußerungszusammenhänge postuliert. Die wissenschaftlichen Analysen solcher Theatertexte haben oftmals auf das Verstehen-Wollen des Textes aufgesetzt, also eher mit Textmodellen gearbeitet als mit einem „Performanz-Modell“ (Fischer-Lichte 1998, S. 27). Einer Untersuchung solcher Formen von Aufführungen kann allerdings nur Letzteres gerecht werden, da es, z.B. als ethnologisches Performanz-Modell, Leitfragen für die Erarbeitung von Bedeutungen entwickelt, die als zwischen Darsteller und Zuschauer „verhandelt“ (Fischer-Lichte

⁵⁰⁹ Zum Verständnis von postmodernem Theater als zeremoniellem Handeln vgl. Lehmann (2001), der von einer „magischen Zeremonie, interaktive[r] Performanz, Produktion von Präsenz für das dramatische Theater“ (Lehmann 2001, S. 255) als zentralem Aspekt spricht.

1998, S. 27) verstanden werden können. In diesem Kontext kann Bedeutung als erst durch den Vollzug von physischem und sprachlichem Handeln hervorgerufen verstanden werden.

„Zur Diskussion [im postdramatischen Theater] steht die folgende Verschiebung: Theater hieß, daß Künstler durch Materialien oder Gesten eine Realität, die sie künstlerisch *transformieren*, darbieten. In der Performance Art dient die Handlung des Künstlers weniger dazu, eine außer ihm befindliche Wirklichkeit zu transformieren und aufgrund der ästhetischen Bearbeitung vermitteln zu können, sondern es wird vielmehr eine ‚Selbsttransformation‘ angestrebt.“ (Lehmann 2001, S. 246)

In Bezug auf die tradierten dramatischen Modelle wird in einem weiteren Zusammenhang der Vollzug sprachlicher Handlungen in die Nähe des Begriffs des Performativen gerückt.

„Dramatisches Handeln ist zwar im Sinn der Sprechakt-Theorie ein performatives Sprechen, ein Sprechen als Form des Handelns, aber es gilt nicht für jede dramatische Replik jene Identität und intentional situationsverändernde Handlung [...].“ (Pfister 2001, S. 169)

Sprachwissenschaftliche Herangehensweisen führen das Performative besonders seit Austins Vorlesungen in den 1950er Jahren, in denen er zwischen Konstativen und Performativen unterscheidet (vgl. Austin 1981) auf dem Banner. König (1998) verweist allerdings zu Recht auf zwei wichtige Aspekte in der aktuellen Performanzdebatte, wenn sprachphilosophische und kulturwissenschaftliche Äußerungen über Performanz auf ihre Schnittmenge befragt werden. Zuerst ist der unterschiedliche Bedeutungs- und Verwendungszusammenhang zu explizieren.⁵¹⁰

„Der wesentliche Unterschied zwischen der sprachwissenschaftlichen und der kulturwissenschaftlichen Perspektive besteht meines Erachtens darin, daß für die Sprachwissenschaft Austins Theorie vor allem als Fundament einer Theorie der Kommunikation angesehen wurde, während für die kulturwissenschaftliche Diskussion die Unentschiedenheit fundamental verschiedener Funktionen der Sprache wesentlich zu sein scheint.“ (König 1998, S. 60)

König wendet sich, basierend auf diesem ersten Aspekt, im Weiteren gegen Versuche, Austins anfänglichen Begriff der Performative im Rahmen einer kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung, die um einen „performative[n] turn“ (Wirth 2002, S. 53) in den Wissenschaften bemüht ist, nicht „aus den Augen zu verlieren“ (König 1998, S. 69). Austin nutzt den Begriff in erster Linie, um gegen den deskriptiven Fehlschluss in der Sprachphilosophie zu argumentieren. Er selbst hebt die Gültigkeit der Dichotomie vom Konstativen und Performativen noch im Verlauf seiner grundlegenden Ausführungen zu einer Theorie der Sprechakte auf.⁵¹¹ König, der sich dem Austinschen Argumentationsweg und dessen Verständnis des Begriffes *performativ* anschließt und auf die Inadäquatheit einer sprachwissenschaftlichen Urbarmachung der Begrifflichkeit hinweist, bildet jedoch nur einen Standpunkt in der aktuellen Debatte ab. So versucht Krämer (2002) neben diesem tradierten Verständnis durch ihre Neubestimmung des Begriffes ein „Alternativkonzept“ (Krämer 2002, S. 346) zu „Textualität“ (Krämer 2002, S. 346) und „Repräsentationalität“ (Krämer 2002, S. 346) zu entwickeln. Ihr Ansatz, eine Neuakzentuierung mit Hilfe des Performanzbegriffes (vgl.

⁵¹⁰ Vgl. dazu auch das Begriffspaar Performanz/Kompetenz in den Ausführungen Chomskys.

⁵¹¹ Vgl. dazu auch Scheppe 1982.

Krämer 2002, S. 325) anzustreben, geht von der Vereinbarkeit poststrukturalistischer, mediengeschichtlicher und kulturwissenschaftlicher Aussagen aus.

„In der Überblendung dieser drei Ansätze zeichnet sich nun etwas ab, das hier im Unterschied zu der ‚virtuellen Sprache‘, die der Zentrierung auf die Kompetenz entspringt, ‚verkörperte Sprache‘ genannt sei, in der sich nun eher eine Orientierung an der Performanz zeigt.“ (Krämer 2002, S. 331)

Damit tritt sie einer „Marginalisierung der Performanz“ (Krämer 2002, S. 332) entgegen, deren Ursächlichkeit sie der Hierarchisierung von Sehen und Hören entnimmt, die bereits in der griechischen Antike auffindbar ist (vgl. Krämer 2002, S. 337). Diese Problematik, im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit thematisiert, hebt ab auf das problematische Phänomen des Verhältnisses zwischen dem Primat des verschriftlichen Theatertextes und der Aufführung dramatischer Sprechakte.

„Es [das Phänomen] besteht darin, die gesprochene Sprache so zu behandeln als ob sie Schrift sei. Die Sprache, die im Sprechen als fluktuierende Nicht-Schrift gegeben ist, wird von den Linguisten und Sprachphilosophen wie ein nicht-fluktuierendes, also schriftanaloges Objekt behandelt.“ (Krämer 2002, S. 341)

In Abgrenzung zu dieser Tradition propagiert Krämer das „Leitbild der ‚verkörperten Sprache‘“ (Krämer 2002, S. 344), um so den Vollzug sprachlicher Handlung an erster Stelle zu verorten und ein Paradigma zu schaffen, das über die Sprachwissenschaft hinaus für „den gesamten Bereich kulturwissenschaftlichen Forschens“ (Krämer 2002, S. 344) Gültigkeit gewinnt. Vor diesem Hintergrund kann die vorliegende Arbeit nicht nur als eine erfolgreiche Erweiterung der Sprechakttheorie, und als ein erhellender Beitrag zur theaterwissenschaftlichen Forschung, sondern auch als Denkanstoß zur noch jungen Performanzdebatte angesehen werden. Denn nirgends lässt sich „Ereignis/Wiederholung“ (Krämer 2002, S. 344), „Verkörperung“ (Krämer 2002, S. 344) oder „Realisierung als Überschuss“ (Krämer 2002, S. 344) ausgiebiger untersuchen als im schauspielerseitigen Umgang mit dramatischen Sprechakten in fiktiven Welten. Die Verbindung von „Performance und Performativität“ (Schumacher 2002, S. 388) weist dabei nicht nur auf die Zusammenführung von Derrida und Austin hin, sondern auf die Aktualität von Sprechakttheorie im Rahmen des *performativen turns*.

„‘Acting’ is doing! Everything I have dealt with up to this point should lead to action. Even the object exercises and their specific technical problems should have served you in the discovery of the awareness of genuine action. [...] The sum total of your actions (what you *do* from moment to moment) reveals your character. The selection of actions must tell the story of the body and soul of your character, the new ‘you’!“ (Hagen 1973, S. 184)

Diese *integrierende Verkörperung* ermöglicht es dem Darsteller, im Sprung in die genuin bzw. nichtgenuin fiktive Welt die Figurenintentionen und -sprechakte aufrichtig zu vollziehen, ohne die für die nichtfiktive Referenzwelt geltenden sprechakttheoretischen Bedingungen mit Hilfe anderer Konventionen außer Kraft setzen zu müssen.

14. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Das Modell der Kommunikationssysteme nach Schmachtenberg in (Schmachtenberg 1982, S. 9).....	20
Abb. 2: Das Modell der Kommunikationssystem nach Hauenherm in (Hauenherm 2002, S. 15).....	29
Abb. 3: Verlaufsdiagramm nach Hauenherm in (Hauenherm 2002, S. 81).....	38
Abb. 4: Dialogverlauf nach Hauenherm in (Hauenherm 2002, Anhang, S.343).....	39
Abb. 5: Modifiziertes Kommunikationsmodell.....	47
Abb. 6: Lehrmodell nach Stanislaswski in (Hoffmeier 1993, S. 159).....	62
Abb. 7: Modifizierte Gegenüberstellung der intentionalen Wahrnehmung nach Searle (vgl. Searle 1987, S. 77).....	172
Abb. 8: Modifizierte Gegenüberstellung der visuellen Wahrnehmungsformen.....	176
Abb. 9: Schema der intentionalen Wahrnehmung nach Searle in (Searle 1987, S. 125).....	181
Abb. 10: Modifizierung der intentionalen Handlungen nach Searle (vgl. Searle 1987, S. 128).....	208
Abb. 11: 1. Klassifizierungsversuch für die Handlungsbeschreibung „Handwerker“.....	224
Abb. 12: Gegenüberstellung der Handlungsbeschreibungen „Iage“ und „Handwerker“.....	225
Abb. 13 3. Klassifizierungsversuch unter Hinzunahme der Kategorie „Motiv“.....	226
Abb. 14: 1. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“.....	231
Abb. 15: 2. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“.....	232
Abb. 16: 3. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“.....	232
Abb. 17: 4. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“.....	233
Abb. 18: 5. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“.....	234
Abb. 19: 6. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Iago“.....	235
Abb. 20: 1. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Macbeth“.....	237
Abb. 21: 2. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Macbeth“.....	238
Abb. 22: 1. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Gavrilo Princip“.....	239
Abb. 23: 3. Klassifizierungsversuch der Handlungsbeschreibung für „Macbeth“.....	241
Abb. 24: Typologie des informativen Sprechakts (Kühn 1995, S. 29).....	250
Abb. 25: Verlaufsmodell nach (Hauenherm 2002, S. 337).....	252
Abb. 26: Gegenüberstellung der Darstellungsformen nach Manderino (Manderino 1985, S. 127).....	258
Abb. 27: Abfolge der Benennung von dramatischen Sprechakten.....	263
Abb. 28: Matrix zu <i>Verkörperung</i> Vollzug sprachlicher Äußerungen.....	280
Abb. 29: Die sprachliche Äußerung in der IV.....	286
Abb. 30: Die neun Fragen nach Hagen in (vgl. Hagen 1973, S. 82).....	288
Abb. 31: Bedingungen für Sprechakte und ihre mimetische Verkörperung.....	301
Abb. 32: Bedingungen für „Information Seekers“ und ihre mimetische Verkörperung.....	302
Abb. 33: Bedingungen für „Future Directors“ und ihre mimetische Verkörperung.....	303
Abb. 34: Bedingungen für „Expressive“ und ihre mimetische Verkörperung.....	304
Abb. 35: Bedingungen für „Deklarative“ und ihre mimetische Verkörperung.....	304
Abb. 36: Bedingungen für „Rituals“ und ihre mimetische Verkörperung.....	305
Abb. 37: Die Spezifizierung der "Neun Fragen".....	306
Abb. 38: Das Grundmodell der Intensionsrekonstruktion.....	306
Abb. 39: Das Grundmodell der Äußerungsverlaufs.....	308
Abb. 40: Das Grundmodell der Illunktionsrecherche.....	309

15. Literaturverzeichnis

15.1 Dramentexte

- BERNHARD, TH. (1990)** Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Suhrkamp Frankfurt am Main.
- BORCHERT, W. (1977)** Das Gesamtwerk. Rowohlt, Hamburg.
- BRECHT, B. (1992) Bd. 22.1 UND Bd. 22.2 (1993) Bd. 23 (1994) Bd. 26** Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bände. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Aufbau Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- BRECHT, B. (1963)** Mutter Courage und ihre Kinder. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- DÜRRENMATT, FR. (1966)** Der Meteor. Die Arche, Zürich.
- FRISCH, M. (1963)** Biedermann und die Brandstifter. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- GOETHE, J. W. (2003)** Faust - der Tragödie erster Teil. Kaiser, Klagenfurt.
- GRIMMELSHAUSEN, H. J. CHR. (1989)** Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche. Ch. Beck Verlag, München.
- HANDKE, P. (1997)** Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Ein Königsdrama. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HAUPTMANN, G. (2003)³⁴** Vor Sonnenaufgang. Econ Ullstein List, München.
- HAUPTMANN, G. (1974)** Gesammelte Werke in 11 Bänden. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Ullstein, Frankfurt Berlin Wien.
- HILDESHEIMER, W. (1991)** Gesammelte Werke in sieben Bänden. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HOLZ, A. (1964)** Werke. Hrsg. von Emrich, W. und Holz, A., Luchterhand, Berlin.
- IONESCO, E. (1985)** Die kahle Sängerin. In: Werke Bd.1. Herausgegeben von François Bondy/Irène Kuhn. C. Bertelsmann Verlag, München.
- IONESCO, E. (1985)** „Meine Stücke: Die kahle Sängerin. Die Tragödie der Sprache - Zur ‚Kahlen Sängerin‘ (Tagebuch) - Die Geburt der ‚Sängerin‘“. In: Ionesco, E. (1985) Gesammelte Werke. Bd. 6. Bertelsmann, München, S. 179–190.
- JELINEK, E. (2000)** Das Lebewohl. 3 kleine Dramen. Berlin Verlag, Berlin.
- MEYERS GROSSES UNIVERSALLEXIKON (1984)**, Hrsg. vom Bibliographischen Institut Mannheim Wien Zürich, Meyers Lexikon Verlag.
- MOLIERE, J-B. (1977)** Œuvres Complètes. 2 Vol. Texte par G. Couton. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- MÜLLER, E. (1992)** Die Bergarbeiterinnen. Goldener Oktober. Zwei Stücke. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- MÜLLER, H. (1982)** Macbeth. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- PIRANDELLO, L. (1998)** Gesammelte Werke in 16 Bänden. Propyläen Verlag, Berlin.
- SHAKESPEARE, W. (1984)** Hamlet. Reclam jun., Stuttgart.
- SHAKESPEARE, W. (1992)** Othello. Wordsworth Limited Editions, Hertfordshire.
- SHAKESPEARE, W. (1994)** Henry V. Wordsworth Limited Editions, Hertfordshire.
- SHAKESPEARE, W. (O.J.)** Macbeth. Cornelsen-Velhagen & Klasing, Berlin.
- TIECK, L. (1984)** Der gestiefelte Kater. Reclam, Stuttgart.
- WALSER, M. (1987)** Stücke. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- WYSOCKI, GISELA VON (1988)** „Schauspieler, Tänzer, Sängerin“. In: Theater Heute 6/88.

15.2 Sekundärliteratur

- ADLER, S. (1990)** The Technique Of Acting. Bantam Books, New York.
- AHRENDTS, G. (1992)** Stanislawski – Neue Aspekte und Perspektiven. Narr, Tübingen.
- AHRENDTS, G. (1994)** Word and Action in Drama. Studies in Honour of Hans-Jürgen Diller on the Occasion of his 60th Birthday. Wissenschaftlicher Verlag, Trier.
- AHRENDTS, G. (1990)** Theaterkunst als kreative Interpretation. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- ARENDS, H. (1994)** Gedächtnis und Erinnerung in der Schauspielkunst – schauspielerische Lern- und Produktionsprozesse. Hieronymus Buchreproduktion, München.
- ALBUQUERQUE, D. (1995)** Truth and action in speech acts. A study on J.L Austin's Essay on Truth. Intercultural Publications, New Delhi..
- ANDRESEN, H. (1976)** „Das Problem der Objektivität linguistischer Theorien“. In: Weber, H. (Hrsg.) (1976) Sprachtheorie und Pragmatik. Akten des 10. Linguistischen Kolloquiums Tübingen 1975. Niemeyer, Tübingen, S. 27–38.
- ANGERMEYER, H. CHR. (1971)** Zuschauer im Drama: Brecht – Dürrenmatt – Handke. Athenäum, Frankfurt am Main.
- ANSCOMBE, G. E. M. (1957)** Intention. Blackwell, Oxford.
- ARISTOTELES (1969)** Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon. Reclam, Stuttgart.
- ARISTOTELES (1980)** Rhetorik. Übersetzt von P. Gohlke. Schöningh, Paderborn.
- ARTAUD, A. (1989)** Das Theater und sein Double. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main.
- ASSMANN, A. (1980)** Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation. Fink, München.
- AUSTIN, J. L. (2002)** Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words). Reclam, Ditzingen.

- AUZINGER, H. (1960)** „Tschechow und das Nicht-zu-Ende-Sprechen“. In: Die Welt der Slaven. Jg. 5, S. 232–245.
- BACH, K. / HARNISH, R. M. (1979)** Linguistic Communication and Speech Acts. MIT Press, Cambridge Mass, London.
- BACHTIN, M. (1979)** Die Ästhetik des Wortes. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- BAKER-WHITE, R. (1992)** „Appropriations of the Popular in Contemporary Drama: Studies from Beckett and Handke“. In: Text and Performance Quarterly 12/3, S. 228–244.
- BAKER-WHITE, R. (1999)** The Text in Play. Representations of Rehearsal in modern Drama. Buckwell University Press, Lewisburg.
- BALLMER, TH. T. (1979)** „Probleme der Klassifikation von Sprechakten“. In: Grewendorf, G. (Hrsg.) (1979), Sprechakttheorie und Semantik. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 247–274.
- BARCK, K. / FONTIUS, M. / THIERSE, W. (1990)** Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch, Metzler, Stuttgart.
- BAYER, K. / ZIMMERMANN, B. (HRSG.) (1999)** Sophokles, König Oidipus: griechisch/deutsch. Artemis & Winkler, Düsseldorf.
- BAYER, K. (1984)** Sprechen und Situation. Niemeyer, Tübingen.
- BAUMGARTNER, W. / KLAWITTER, J. (1990)** „Intentionality of perception“. In: Burkhardt, A. (1990), Speech Acts, meaning and intention. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle. Walter de Gruyter, Berlin New York., S. 210–225.
- BAZIN, L. (1997)** „Du Butor à Pereg: orestiges/vestiges du savoir absolu“. In: Kimminich, E. (Hrsg.) (1997), Erfundene Wirklichkeiten: literarische und wissenschaftliche Weltentwürfe. Ausgewählte Beiträge zum Deutschen Romanistentag Jena 1997. Schäuble, Rheinfelden Berlin, S. 157–175.
- BECK, G. (1980)** Sprechakte und Sprachfunktionen. Reihe Germanistische Linguistik. Niemeyer, Tübingen.
- BECHER, M. (1989)** Der Konjunktiv in der indirekten Redewiedergabe. Germanistische Texte und Studien. Georg Olms Verlag, Hildesheim.
- BECKER, P. v. (1988)** „Drei Grazien“. Peter von Becker über ein Gesamtkunstwerk der Schriftstellerin Gisela von Wysocki und des Inszenators Axel Manthey in Frankfurt“. In: Theater Heute 6/88, S. 18–21.
- BENEDETTI, J. (1982)** Stanislavski. An Introduction. Methuen, London.
- BENJAMIN, W. (1963)** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- BENNINGHOFF-LÜHL, S. (1998)** Figuren des Zitates. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede. Metzler, Stuttgart.
- BERG, T. (1988)** Die Abbildung des Sprachproduktionsprozesses in einem Aktivationsflußmodell: Untersuchung an deutschen und englischen Versprechern. Niemeyer, Tübingen.
- BERGHAIN, K. (1970)** Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Aschendorff, Münster.
- BERNS, J. J. (HRSG.) (1993)** Ars Memorativa: zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst. Niemeyer, Tübingen.
- BESSEN, J. (1993)** Theater sehen und verstehen. Bausteine zur Analyse des Theaters als Schauspiel und soziales Ereignis. Ambos, Bielefeld.
- BETTEN, A. M. (1976)** „Zur Sequenzierung von Sprechakten. Das Problem der Einheitenbildung in längeren Texten“. In: Weber, H. (Hrsg.) (1976), Sprachtheorie und Pragmatik. Akten des 10. Linguistischen Kolloquiums Tübingen 1975. Niemeyer, Tübingen, S. 271–290.
- BETTEN, A. M. (1986)** Einige grundsätzliche Überlegungen zur Beschreibung alltagssprachlicher und literarischer Dialoge“. In: Fritz, G. u. Hundsnurscher, Fr. (Hrsg.) (1994), Handbuch der Dialoganalyse. Niemeyer, Tübingen. S. 519–544.
- BEYER, M. (1994)** „Speech Action in Harold Pinter’s No Man’s Land“. In: Ahrends, G. (Hrsg.) (1994), Word and Action in Drama. Studies in Honour of Hans-Jürgen Diller on the Occasion of his 60th Birthday. Wissenschaftlicher Verlag, Trier, S. 171–194.
- BIERWISCH, M. (1983)** „Psychologische Aspekte der Semantik natürlicher Sprachen“. In: Motsch, W. (Hrsg.), (1983), Richtungen der modernen Semantikforschung. Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft. Akademie-Verlag, Berlin, S. 15–64.
- BILUT-HOMPLEWICZ, Z. (1993)** „Zu ausgewählten Fragen der linguistischen Textbeschreibung (dargestellt am Beispiel literarischer Texte)“. In: Darksi, J. / Vetulani, Z. (1993), Sprache, Kommunikation, Informatik: Akten des 26. Linguistischen Kolloquiums, Poznań 1991. Niemeyer, Tübingen, S. 735–739.
- BLOOMFIELD, L. (1969², 1933)** Language. Allen and Unwin, London.
- BLOSS, J. (HRSG.) (1995)** Intentionalität – Werte – Kunst. Beiträge zur gleichnamigen Prager Konferenz vom Mai 1992. Goethe-Institut, Filosofia, Prag.
- BONER, G. (1988)** Schauspielkunst. Von der theatralischen Sendung und dem Wunder der Verwandlung. Werner Classen Verlag, Zürich Stuttgart.
- BOLESLAVSKY, R. (1989³², 1933)** Acting – The first six lessons. Theatre Arts Books, New York.
- BOWSKILL, D. (1977)** Acting. Prentice-Hall Inco, Englewood Cliffs New Jersey.
- BRANDSTÄTTER, V. (1992)** Der Einfluss von Vorsätzen auf die Handlungsinitiierung. Europäische Hochschulschriften, Reihe VI, Bd. 374. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- BRATMANN, M.E. (1990)** „What is intention?“. In: Cohen, Ph. (Hrsg.) (1990), Intentions in communication, MIT Press, Cambridge, S. 15–23.
- BRAUERHOCH, A. (1993)** Acting is a Person? Überlegungen zum Autorschaftsstatus von Schauspielern und ein Interview mit Maren Kroymann. Arbeitsheft Bildschirmmedien 20. DFG Sonderforschungsbereich 240 der Universität GH Siegen.
- BRAUN, K. (HRSG.) (1970)** Mobiler Spielraum, Theater der Zukunft. Fischer, Frankfurt am Main.
- BREMERICH-VOSS, A. (1981)** Zur Kritik der Sprechakttheorie von Austin und Searle. Beltz, Weinheim.
- BROOK, P. (1984)** Reading for the plot. Design and intention in narrative. Knopf, New York.

- BROOK, P. (1994)** Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Fischer, Frankfurt am Main.
- BUKSIŃSKI, T. (1993)** „Die Erkenntnisstruktur der Texte“. In: Darksı, J. / Vetulani, Z. (1993), Sprache, Kommunikation, Informatik: Akten des 26. Linguistischen Kolloquiums, Poznań 1991. Niemeyer, Tübingen. S. 741–747.
- BURKE, K. (1966)** Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- BURKHARDT, A. (1990)** Speech Acts, Meaning and Intention. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle. Walter de Gruyter, Berlin New York.
- BÜHRIG, K. (HRSG.) (1999)** Sprachtheorie und sprachliches Handeln. Festschrift für Jochen Rehbein zum 60. Geburtstag. Stauffenberg-Verlag, Tübingen.
- BÜHLER, K. (1952, 1934)** Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Fischer, Stuttgart.
- BURTON, D. (1980)** Dialogue and Discourse. A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occurring conversation. Routledge, London Boston Henley.
- BÜSCHER, B. (1987)** Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXX, Bd. 26. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- CEBIK, L. B. (1984)** Fictional Narrative and Truth. An Epistemic Analysis. University Press of America, Langham.
- CEYNOWA, K. (1993)** Zwischen Pragmatismus und Fiktionalismus. Hans Vaihingers „Philosophie des Als Ob“. Königshausen, Würzburg.
- CHAMBERS, R. (1980)** „Le masque et le miroir: Vers une théorie relationnelle du théâtre“. In: Etudes Littéraires 13.3. S. 397–412.
- CHATMANN, S. B. (1973)** Approaches to poetics. Columbia University Press, New York.
- CHATMANN, S. B. (2001)** New Perspectives on Narrative Perspective. State University Press, New York.
- CHECKHOV, M. (1985)** Lessons for the Professional Actor. Edited by Deirdre Hurst du Prey. Performing Arts Journal Publications, New York.
- CHISHOLM, R. M. (1992)** Die erste Person. Theorie der Referenz und Fiktionalität. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- CHO, K.-H. (2000)** Kommunikation und Textherstellung. Studien zum sprechakttheoretischen und funktional kommunikativen Handlungskonzept. Mit einer handlungsfundierte Untersuchung der Textsorte Vorwort in wissenschaftlichen Arbeiten. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms Universität zu Münster.
- CHRISTENSEN, C. (1991)** Language and Intentionality. Königshausen, Würzburg.
- CLARK, H.H. (1996)** Using Language. Cambridge University Press, Cambridge.
- CLARK, H. / CARLSON TH. B. (1982)** „Hearers and Speech Acts“. In: Language 58. S. 332–373.
- COHEN, PH. (HRSG.) (1990)** Intentions in communication. MIT Press, Cambridge.
- COLE, D. (1992)** Acting as Reading: The Place of the Reading Process in the Actor's Work, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- COLE, P. / MORGAN, J. (HRSG.) (1975)** Syntax and Semantics 3: Speech Acts. Academic Press, San Diego.
- CORNELISSEN, R. (1985)** Drama und Sprechakttheorie. Die Aufforderungsintensität der Komödien Molières. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden.
- COURTNEY, R. (1990)** Drama and Intelligence. McGill-Queen's University Press, Canada.
- COWEN, R. C. (1981)** Dramen des deutschen Naturalismus; von Hauptmann bis Schönherr. Winkler, München.
- COWEN, R. C. (1988)** Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert. Metzler, Stuttgart.
- CRAIG, W. J. (HRSG.) (1990)** The complete Works of William Shakespeare. Edited, with a Glossary by W. J. Craig. Henry Prodes, London.
- CULLER, J. (1994)** Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- CUNEO, A. (1998)** Dark Lady. Ein Roman um Shakespeares große Liebe. Limmat Verlag, Zürich.
- CURRIE, G. (1990)** The Nature of Fiction. Cambridge University Press, Cambridge.
- DARKSI, J. / VETULANI, Z. (1993)** Sprache, Kommunikation, Informatik: Akten des 26. Linguistischen Kolloquiums, Poznań 1991. Niemeyer, Tübingen.
- DE MULDER, W. (1993)** „Intentionality and Meaning. A reaction to Leilich's 'intentionality, speech acts and communicative action'“. In: Morgan, M. / Senft, G. (Hrsg.) (1993), Pragmatics. Quarterly Publication of the International Pragmatics Association. Vol. 3, No. 2. S. 171–180.
- DERRIDA, J. (1976)** Die Schrift und die Differenz. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- DERRIDA, J. (1983)** Grammatologie. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- DERRIDA, J. (1996)** „Der Philosoph und die Architekten. Ausschnitte aus einem Interview mit Jacques Derrida“. In: Eimert, D. (1996), Dekonstruktivistische Tendenzen. Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, S. 84–87.
- DERRIDA, J. (2001)** Limited Inc. Passagen Verlag, Wien.
- DEHMEL, R. (1981)** „Die neue deutsche Alltagstragödie“ aus ZS Die Gesellschaft, Jahrgang 8 (1892), Heft 4, S. 508–512. In: Cowen, R. C. (1981), Dramen des deutschen Naturalismus; von Hauptmann bis Schönherr. Winkler, München, S. 637–640.
- DERRIDA, J. (1996)** „Das Subjekt ent-sinnen“. In: Eimert, D. (1996), Dekonstruktivistische Tendenzen. Cantz, Ostfildern-Ruit, S. 52–61.
- DE SOUSA MELO, C. (2002)** „Possible Directions of fit between Mind, Language and the World“. In: Vanderveken, D. / Kubo, S. (Hrsg.) (2002), Essays in speech act theory. John Benjamin's Publishing, Amsterdam, S. 109–118.
- DEWEY, J. (1988)** Kunst als Erfahrung. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- DITTEL, W. (1979)** Intention und Kommunikation. Hain, Königstein.
- DOBROWLANSKA-SOBCZAK, M. J. (1999)** Das Spiel mit dem Zuschauer. Verlag Otto Sagner, München.
- DÖRNER, D. (1976)** Problemlösen als Informationsverarbeitung. Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln Mainz.

- DOLEŽEL, L. (1976)** „Narrative Modalities“. In: *Journal of Literary Semantics* 5.1, S. 5–14.
- DREWS, W. (1961)** *Theater*. Kurt Desch GmbH, München Wien Basel.
- DUDEN (1999)** *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Dudenverlag, Mannheim Leipzig Wien Zürich.
- DÜRRENMATT, F. (1955)** *Theaterprobleme*. Die Arche, Zürich.
- EBERT, G. (1991)** *Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes. Ein Abriß*. Henschel, Berlin.
- EBERT, G. (1999)** *Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers*. Henschel, Berlin.
- ECO, U. (1987)** *Theorien interpretativer Kooperation. Versuch zur Bestimmung ihrer Grenzen*. In: Eco, U. (1987), *Streit der Interpretationen*. Universitätsverlag Konstanz, Konstanz.
- ECO, U. (1990)** *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Hanser, München.
- EIDEN, E. (1986)** *Figur – Begebenheit – Situation. Die Konstruktion dramatischer Handlung*. Centaurus Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler.
- EIMERT, D. (1996)** *Dekonstruktivistische Tendenzen*. Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- ELAM, K. (1980)** *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen, London.
- ENGELKAMP, J. (1986)** „Sprache, Wahrnehmung, Denken“. In: Bosshardt, H.-G. (Hrsg.) (1986), *Perspektiven auf Sprachen*. Walter de Gruyter, Berlin, S. 111–129.
- EVANS, D. A. (1985)** *Situations and Speech Acts. Towards a formal Semiotics of Discourse*. Garland Publishing, New York London.
- FALKENBERG, G. (1982)** *Lügen. Grundzüge einer Theorie sprachlicher Täuschung*. Niemeyer, Tübingen.
- FALKENBERG, G. (1990)** „Searle on sincerity“. In: Burkhardt, A. (1990), *Speech Acts, Meaning and Intention. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle*. Walter de Gruyter, Berlin New York, S. 129–145.
- FINTER, H. (1990)** *Der subjektive Raum. Narr*, Tübingen.
- FELDBUSCH, E. (HRSG.) (1991)** *Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums Paderborn 1990: Innovation und Anwendung*. Niemeyer, Tübingen.
- FELMAN, S. (1983)** *The literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages*. Cornell University Press, Ithaca.
- FILL, A. F. (1986)** „Divided Illocution“. In: *Conversational and Other Situations – and Some of its Implications*. IRAL 24, S. 27–34.
- FISCH, S. E. (1976)** *How to Do things with Austin and Searle*. In: *Modern Language Notes* 91, S. 983–1028.
- FISHER, D. (1994)** *Staging of language and language(s) of the stage*. Peter Lang, Frankfurt am Main, New York.
- FISCHER-LICHTE, E. (1985)** *Das Drama und seine Inszenierung*. Narr, Tübingen.
- FISCHER-LICHTE, E. (1988)** *Semiotik des Theaters*, Bd. 1. Narr, Tübingen.
- FISCHER-LICHTE, E. (1989)** *Semiotik des Theaters*, Bd. 2 und Bd. 3. Narr, Tübingen.
- FISCHER-LICHTE, E. (1992)** „Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne“. In: Schmid, H. (Hrsg.) (1992), *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Narr, Tübingen, S. 123–140.
- FISCHER-LICHTE, E. (1998)** „Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“. In: *Paragrana* 7/1 (1998). Akademie Verlag, Berlin, S. 13–32.
- FLEISCHER, M. (1996)** *Weltbildgesteuerte Wirklichkeitskonstruktion*. München, Sagner.
- FLOECK, W. (HRSG.) (1988)** *Tendenzen des Gegenwartstheaters. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater*, Bd. 2. Francke, Tübingen.
- FRICKE, H. (1982)** „Semantics or pragmatics of fictionality“. In: *Poetics* 11. Elsevier Verlag, Amsterdam.
- FRIEDRICH, H. (HRSG.) (1964)** *Schwierigkeiten heute die Wahrheit zu schreiben*. Nymphenburger, München
- FRIESE, W. (1976) (HRSG.)** *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption*. Max Niemeyer, Tübingen.
- FRITZ, G. / HUNDSNURSCHER, F. (HRSG.) (1994)** *Handbuch der Dialoganalyse*. Niemeyer, Tübingen.
- GABRIEL, G. (1975)** *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstadt.
- GABRIEL, G. (1979)** „Fiction - a semantic approach“. In: *Poetics* 8. S. 245–255.
- GADAMER, H. G. (1965)** *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Mohr, Tübingen.
- GAILLARD, O. (1950)** *Lehrbuch der Schauspielkunst: Das deutsche Stanislawskij-Buch*. Scientia, Zürich.
- GEISE, B. (1992)** *Untersuchungen zur sprachlichen Täuschung*. Niemeyer, Tübingen.
- GINET, C. (1990)** *On Action*. Cambridge University Press, Cambridge.
- GLONING, TH. (1996)** *Bedeutung, Gebrauch und sprachliche Handlung*. Niemeyer, Tübingen.
- GOFFMAN, E. (1977)** *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- GORDON, M. (1985)** „Introduction to Lessons for the professional actor“. In: Checkhov, M. (1985), *Lessons for the professional actor*. Edited by Deirdre Hurst du Prey. Performing Arts Journal Publications, New York, S. 11–20.
- GRAFFE, J. (1990)** *Sich Festlegen und Verpflichten. Die Untertypen kommissiver Sprechakte und ihre sprachlichen Realisierungsformen*. Waxmann, Münster.
- GRANDY, R. E. / WARNER, R. (HRSG.) (1986)** *Philosophical Grounds of Rationality – Intentions, Categories, Ends*. Clarendon, Oxford.
- GREIVE, A. (1978)** „Das Paradox des Dialogs in der Cantatrice Chauve. Ein Beitrag zur Semiotik der dramatischen Sprache“. In: *Studia Neolatina. Festschrift für Peter M. Schon Meyer*, Aachen, S. 68–79.
- GREVE, JENS (2003)** „Kommunikation und Bedeutung. Grice-Programm, Sprechakttheorie und radikale Interpretation“. Königshausen und Neumann, Würzburg.
- GREWENDORF, G. (1979)** *Sprechakttheorie und Semantik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- GREWENDORF, G. / MEGGLE, G. (HRSG.) (2002)** *Speech Acts, Mind and Social Reality. Discussions with John R. Searle*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- GRICE, H. P. (1980)** „Logik und Konversation“. In: Kussmaul, P. (Hrsg.) (1980), *Sprechakttheorie, ein Reader*. Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, S. 109–126.
- GRICE, H. P. (1989)** *Studies in the way of words*. Harvard University Press, Cambridge.

- GROEBEN, N. (1985)** Empirische Untersuchungen zu Bedeutungen und Wirkungen ironischer Sprechakte. Narr, Tübingen.
- GROEBEN, N. (1977)** Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma- durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen. Athenäum, Kronberg/Ts.
- GU, Y. (1993)** „Pragmatics and Rhetoric: A collaborative Approach to Conversation“. In: Parret, H. (Hrsg.), *Pretending to communicate*. Walter de Gruyter, Berlin New York, S. 173–195.
- GUTENBERG, A. (2000)** Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg.
- GÜLICH, E. / RAIBLE, W. (1972)** Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Aula, Wiebelsheim.
- GÜLICH, E. (1979)** „Redewiedergabe im Französischen. Beschreibungsmöglichkeiten im Rahmen einer Sprechakttheorie“. In: Meyer-Hermann, R. (Hrsg.) (1979), *Sprechen – Handeln – Interaktion*. Niemeyer, Tübingen, S. 49–99.
- GUMBRECHT, H. U. (1976)** „Handlung des Dramas, Drama als Handlung, Sprachhandlungen im Drama“. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 8. B.R. Grüner, Amsterdam, S. 343–346.
- GUMBRECHT, H. U. (HRSG.) (1990)** Materialität der Kommunikation. Suhrkamp, Frankfurt.
- GUNTNER, J. L. (2002)** „Illocutionary Acts and a Speech-Act Definition of Literary Genre“. In: Gymnich, M. / Nünning, A. / Nünning, V. (Hrsg.) (2002), *Literature and Linguistics: Approaches, Models, and Applications. Studies in Honor of Jon Erickson*. WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier, S. 293–304.
- GYMNICH, M. / NÜNNING, A. / NÜNNING, V. (HRSG.) (2002)** *Literature and Linguistics: Approaches, Models, and Applications. Studies in Honor of Jon Erickson*. WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier.
- HABERMAS, J. (1981)** *Theorie des kommunikativen Handelns*. Bd. 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Bd. 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HABERMAS, J. (1988)** „Nachmetaphysisches Denken“. In: *Protozoologie 4*. Protozoologie Verlag, Frankfurt am Main, S. 128–139.
- HAGEN, U. (1973)** *Respect for Acting*. Macmillan Co, New York.
- HALMWACHS, D. (HRSG.) (1994)** *Sprache – Sprechen – Handeln: Akten des 28. Linguistischen Kolloquiums*. Graz. Niemeyer, Tübingen.
- HAMBURGER, K. (1961)** *Die Logik der Dichtung*. Klett, Stuttgart.
- HANDZSUI, S. (1996)** *Fragestrukturen in Shakespeares ‚großen Tragödien‘*. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- HARNISCH, R. M. (1990)** „Speech acts and intentionality“. In: Burkhardt, A. (Hrsg.) (1990), *Speech Acts, Meaning and Intention. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle*. Walter de Gruyter, Berlin New York, S. 169–193.
- HARTUNG, W. (1982)** „Tätigkeitsorientierte Konzepte in der Linguistik. Ergebnisse, Grenzen, Perspektiven“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. Peter Lang, Frankfurt am Main, S. 389–401.
- HARRAS, G. (1983)** *Handlungssprache und Sprechhandlung: Eine Einführung in die Handlungstheoretischen Grundlagen*. Walter de Gruyter, Berlin New York.
- HAUENHERM, E. (2002)** *Pragmalinguistische Aspekte des dramatischen Dialogs. Dialoganalytische Untersuchungen zu Gottscheds ‚Sterbender Cato‘, Lessings ‚Emilia Galotti‘ und Schillers ‚Die Räuber‘*. Lang, Frankfurt am Main.
- HECHT, W. (1997)** „Der Pudding bewährt sich beim Essen. Brechts ‚Prüfung‘ Stanislawskis 1953“. In: Hentschel, I. (1997) *Brecht & Stanislawski – und die Folgen*. Henschel, Berlin, S. 57–71.
- HIEBEL, H. H. (1990)** „Auktoriales und personales Drama“. In: Hiebel, H. H. (Hrsg.) (1990), *Gottfried Zeißig: Die Überwindung der Rede im Drama: mit einer wissenschaftlichen Studie des Herausgebers*. Aisthesis, Bielefeld. Zugl. Teilweise Diss. Leipzig (1930), S. 119–197.
- HEIN, E. (1994)** *Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder: Interpretation*. Von Edgar Hein. Ouldenbourg, München.
- HEITSCH, E. (1993)** *Die Welt als Schauspiel. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1993*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- HELBIG, J. (1996)** *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg.
- HELD, K. (1995)** „Intentionalität und Erfüllung“. In: Bloss, J. (Hrsg.) (1995), *Intentionalität - Werte – Kunst. Beiträge zur gleichnamigen Prager Konferenz vom Mai 1992*. Goethe Institut Prag, Prag, S. 22–31.
- HENTSCHEL, I. (1997)** *Brecht & Stanislawski – und die Folgen*. Henschel, Berlin.
- HESS-LÜTTICH, E. W. B. (1981)** *Soziale Interaktion und literarischer Dialog*. E. Schmidt Verlag, Berlin.
- HESS-LÜTTICH, E. W. B. (1985)** *Zeichen und Schichten in Drama und Theater: Gerhart Hauptmanns ‚Ratten‘*. E. Schmidt Verlag, Berlin.
- HEYDRICH, M. (HRSG.) (1872)** *Ludwig Otto Shakespeare-Studien*. Cnobloch, Leipzig.
- HILDESHEIMER, W. (1976)** *Wer war Mozart? / Becketts Spiel / Über das absurde Theater*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HILL, C. (1978)** *Brecht*. Fink, München.
- HILMES, C. / MATHY, D. (HRSG.) (1995)** *Die Dichter lügen, nicht: über Erkenntnis, Literatur und Leser*. Königshausen und Neumann, Würzburg.
- HINDELANG, G. (1981)** „Zur Klassifizierung der Fragehandlungen“. In: Hindelang, G. / Zillig, W. (Hrsg.) (1981), *Sprache: Verstehen und Handeln. Akten des 15. Linguistischen Kolloquiums, Münster 1980*. Niemeyer, Tübingen, S. 215–226.
- HINDELANG, G. / ZILLIG, W. (HRSG.) (1981)** *Sprache: Verstehen und Handeln. Akten des 15. Linguistischen Kolloquiums, Münster 1980*. Niemeyer, Tübingen.
- HINDELANG, G. (1995)** „Frageklassifikation und Dialoganalyse“. In: Hindelang, G. / Rolf, E. / Zillig, W. (Hrsg.): *Der Gebrauch der Sprache. Festschrift für Franz Hundsnurscher zum 60. Geburtstag*. Lit Verlag, Münster, S. 177–196.

- HINDELANG, G. / ZILLIG, W. (HRSG.) (1980)** Sprache: Verstehen und Handeln. Akten des 15. linguistischen Kolloquiums, Münster 1980. Niemeyer, Tübingen.
- HINDELANG, G. (1978)** „Skizze einer Sprechhandlungs-Taxonomie“. In: Münstersches Logbuch zur Linguistik 2. Lit Verlag, Münster, S. 50–67.
- HIRSCH, F. (1988)** A method to their Madness. Da Capo Press, Cambridge, Mass, USA.
- HIRSCHBERG, J. (1991)** A Theory of scalar Implicature. Garland, New York.
- HITZ, B. (1992)** Der Streit der Dramaturgien. Zum deutschsprachigen Drama nach Brecht. Amman, Zürich.
- HISS, G. (1993)** Der theatralische Blick. Reimer, Berlin.
- HÖFELE, A. (1991)** „Drama und Theater: Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses“. In: Forum Modernes Theater, Bd. 6, Heft 1, S. 3–23.
- HÖFNER, E. (1997)** „Borges und die Konstruktion von Welten, die nicht allzu inkompatibel wären mit der realen Welt“. In: Kimminich, E. (Hrsg.) (1997), Erfundene Wirklichkeiten: literarische und wissenschaftliche Weltentwürfe. Ausgewählte Beiträge zum Deutschen Romanistentag Jena 1997. Schäuble, Rheinfelden Berlin, S. 81–108.
- HOFFMAN, R. (HRSG.) (1980)** Cognition and figurative language. Lawrence Erlbaum Ass., Hillsdale New Jersey.
- HOFFMEIER, D. (1993)** Stanislavskij. Auf der Suche nach dem kreativen Schauspieler. Edition Bühnenkunst Urachaus, Stuttgart.
- HOFFMEIER, D. (HRSG.) (1997)** Toporkov. Stanislawski bei der Probe. Henschel, Berlin.
- HOFFMEIER, D. (1997)** „Eine kritische Sicht auf Stanislawskis Arbeitsbegriffe mit einem Seitenblick auf Brecht“. In: Henschel, I. (1997), Brecht & Stanislawski – und die Folgen. Henschel, Berlin, S. 33–45.
- HOLZ, A. / SCHLAF, J. (1968)** „Vorwort zu ‚Die Familie Selicke‘ 1. Auflage, 1890“. In: Cowen, R. C. (1981), Dramen des deutschen Naturalismus; von Hauptmann bis Schönherr. Winkler, München, S. 624–625.
- HORNBY, R. (1995)** The end of acting – a radical view. Applause Theatre Book Pub, New York Kent.
- HÜBLER, A. (1973)** Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Bouvier, Bonn.
- INGARDEN, R. (1965)** Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Niemeyer, Tübingen.
- INGENSCHHEY, D. (1980)** „Sekundäre Konstruktionen. Zum Verhältnis von Drama und Handlungstheorie“. In: Poetica 12, S. 443–463.
- IONESCO, E. (1964)** „My critics and I“ Notes and Counternotes. Watson, Colder London.
- ISER, W. / HEINRICH, D. (1983)** Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik, Band X. Fink, München.
- ISER, W. (1991)** Das Fiktive und das Imaginäre. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- ISER, W. (1994)** Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. Fink, München.
- JAKOBSON, R. (1960)** „Linguistics and Poetics“. In: Sebeok, Th. A. (Hrsg.) (1960), Style in Language. M.I.T. Press, Cambridge, S. 350–377.
- JACKSON, H. J. / WHALLEY, G. (2001)** The collected works of Samuel Taylor Coleridge. Princetown University Press.
- JAPP, U. / SCHERER, ST. / STOCKINGER, C. (HRSG.) (2000)** Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Niemeyer, Tübingen.
- JAPP, U. (1995)** „Die literarische Fiktion“. In: Hilmes, C. / Mathy, D. (Hrsg.) (1995), Die Dichter lügen, nicht: über Erkenntnis, Literatur und Leser. Königshausen und Neumann, Würzburg.
- SCHAUSPIELHAUS BOCHUM (HRSG.) (1978)** Das Schauspielseminar Lee Strasberg: Schauspielhaus Bochum 9.-22. Januar 1978: aus Tonband-Protokollen ausgewählt, zusammengestellt und mit anderen Texten ergänzt. Industrie-Verlag GmbH, Bochum.
- KACHRU, B. / STAHLKE, H. (1971)** Current trends in stylistics. Edmonton.
- KAMATH, R. (1983)** Brechts Lehrstück-Modell als Bruch mit den bürgerlichen Theatertraditionen. Peter Lang Frankfurt.
- KAMEYAMA, S. (1999)** „Wiederholen“. In: Bührig, Kr. (Hrsg.) (1999), Sprachtheorie und sprachliches Handeln. Festschrift für Jochen Rehbein zum 60. Geburtstag. Stauffenberg-Verlag, Tübingen, S. 187–202.
- KARABALIC, V. (1994)** „Zum Handlungssinn ritueller Sprechakte: Verteidigung vor Gericht“. In: Halmwachs, D. (Hrsg.) (1994), Sprache – Sprechen – Handeln, Akten des 28. Linguistischen Kolloquiums Graz. Niemeyer, Tübingen, S. 92–95.
- KASICS, K. (1990)** Literatur und Fiktion. Zur Theorie und Geschichte der literarischen Kommunikation. Winter, Heidelberg.
- KEIM, K. (1998)** Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Niemeyer, Tübingen.
- KEMMERLING, A. (2002)** „Expressing an Intentional State“. In: Grewendorf, G. / Meggle, G. (Hrsg.) (2002), Speech Acts, Mind and Social Reality. Discussions with John R. Searle. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, S. 83–91.
- KENDZIORRA, E. (1976)** „Sequenzierung von Sprechakten“. In: Weber, H. (Hrsg.) (1976), Sprachtheorie und Pragmatik. Akten des 10. linguistischen Kolloquiums Tübingen 1975. Niemeyer, Tübingen, S. 357–366.
- KERR, A (1981)** „Technik des realistischen Dramas“. In: Cowen, R. C. (1981), Dramen des deutschen Naturalismus; von Hauptmann bis Schönherr. Winkler Verlag, München, S. 627–637.
- KESTEN, H. (1964)** „Die Antworten“. In: Friedrich, H. (Hrsg.) (1964), Schwierigkeiten heute die Wahrheit zu schreiben. Nymphenburger, München. S. 82–89.
- KIEL, E. (1992)** Dialog und Handlung im Drama. Untersuchungen zu Theorie und Praxis einer sprachwissenschaftlichen Analyse literarischer Texte. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- KIMMINICH, E. (1998)** Erfundene Wirklichkeiten: literarische und wissenschaftliche Weltentwürfe. Ausgewählte Beiträge zum Deutschen Romanistentag Jena 1997. Schäuble, Rheinfelden Berlin.
- KINDELAN, N. (1996)** Shadows of realism. Dramaturgy and the Theories and Practices of Modernism. Praeger, Westport, Connecticut London.

- KINDERMANN, H. (1977)** Das Theater und sein Publikum. International Conference of Professors in Theatre Research 1975–1976. Institut für Publikumsforschung Wien. Hrsg. vom Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- KIRBY, M. (1987)** A Formalist Theatre. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- KLEINHERNE, M. (2000)** Schauspiel und ich. Das Motiv des Schau- und Rollenspielers in deutschsprachigen Romanen des 20. Jahrhunderts. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- KLEMM, I. (1984)** Fiktionale Rede als Problem der sprachanalytischen Philosophie. Königsstein, Hanstein.
- KLEPPER, M. (1996)** Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters. Walter de Gruyter, Berlin.
- KNOBLOCH, H. (1996)** Subjektivität und Kunstgeschichte. W. König, Köln.
- KNOBLOCH, C. (1988)** Geschichte der psychologischen Sprachauffassung in Deutschland von 1850 bis 1920. Niemeyer, Tübingen.
- KNOPF, J. (1996)** Brecht-Handbuch: eine Ästhetik der Widersprüche. Metzler, Stuttgart.
- KOBUS, I. (1998)** Dialog in Roman und Film. Untersuchungen zu Joseph Loseys Literaturverfilmungen ‚The Go Between‘ und ‚Accident‘. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- KÖNIG, E. (1998)** ‚„Performativ‘ und ‚Performanz‘: Zu neueren Entwicklungen in der Sprechakttheorie‘. In: Paragrana 7/1 (1998), S. 59–70.
- KÖNIG, P. P. (1993)** ‚Nicht-deklarierte Sprecherziele. Überlegungen zur Rekonstruktion kommunikativer Strategien‘. In: Darski, J. (Hrsg.) (1993), Sprache – Kommunikation – Informatik. Akten des 26. Linguistischen Kolloquiums Poznan 1991. Niemeyer, Tübingen, S. 585–592.
- KÖNIG, P. P. (1992)** Sprechakttheorie. Münstersches Logbuch zur Linguistik. Lit, Münster.
- KÖNIG, P. P. (1994)** ‚Handlungsmuster – Textmuster – Dialogmuster‘. In: Halmwachs, D. (Hrsg.) (1994), Sprache – Sprechen – Handeln: Akten des 28. Linguistischen Kolloquiums, Graz. Niemeyer, Tübingen, S. 109–115.
- KOLLER, G. (1979)** Der mitspielende Zuschauer. Theorie und Praxis im Schaffen Brechts. Artemis, Zürich München.
- KORNWACHS, K. (1976)** Kontext und Sprechakttheorie. Zum Problem kontextsensitiver Interpretation. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg im Breisgau.
- KOTT, J. (1990)** Das Gedächtnis des Körpers: Essays zu Literatur und Theater. Alexander-Verlag, Berlin.
- KOŠNY, W. (1992)** ‚Rezeption und Drama. Zur Aufführung von A.S. Griboedovs *Gore ot uma* am Moskauer Künstlertheater 1906‘. In: Schmid, H. (Hrsg.) (1992), Dramatische und theatralische Kommunikation Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Narr, Tübingen, S. 105–122.
- KRIPKE, S. (1980)** Name und Notwendigkeit. Suhrkamp, Frankfurt.
- KRÄMER, S. (2002)** ‚Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität‘. In: Wirth, U. (Hrsg.) (2002), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Suhrkamp, Frankfurt am Main. S. 323–346.
- KREMER, D. (2001)** Romantik. Metzler, Stuttgart Weimar.
- KRUTSCH, J. W. (1953)** ‚Modernism‘. In: Modern Drama: A Definition and an Estimate. Cornell University Press, Ithaca N.Y.
- KÜHN, P. (1995)** Mehrfachadressierung. Untersuchungen zur adressatenspezifischen Polyvalenz Sprachlichen Handelns. Niemeyer, Tübingen.
- KUSSMAUL, P. (HRSG.) (1980)** Sprechakttheorie. Ein Reader. Athenaiion, Wiesbaden.
- KUTSCHERA, F. VON (1975)** Sprachphilosophie. Fink, München.
- KUTSCHERA, F. VON (2002A)** Platons Philosophie 1. Die frühen Dialoge. Mentis-Verlag, Paderborn.
- KUTSCHERA, F. VON (2002B)** Platons Philosophie 2. Die mittleren Dialoge. Mentis-Verlag, Paderborn.
- LAMARQUE, P./OLSEN, S. H. (1994)** Truth, Fiction and Literature. Clarendon Press, Oxford.
- LANDMANN, M. (HRSG.) (1968)** Das individuelle Gesetz. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- LANDWEHR, JÜRGEN (1975)** Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen. Wilhelm Fink Verlag, München.
- LAZAROWICZ, K. (1991)** Texte zur Theorie des Theaters. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Reclam, Stuttgart.
- LAZAROWICZ, K. (1991)** ‚Der Zuschauervorgang‘. In: Lazarowicz, K. (1991), Texte zur Theorie des Theaters. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Reclam, Stuttgart, S.130– 134.
- LAZAROWICZ, K. (1997)** Gespielte Welt. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- LEHMANN, H.-TH. (2001)** Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- LEISCHING, M. (1995)** Das Ich als notwendige Fiktion. Berlin, Freie Universität, Dissertation.
- LEISCHNER, A. (1990)** ‚Aphasie bei Künstlern‘. In: Feldbusch, E. (Hrsg.) (1990), Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums Paderborn 1990: Innovation und Anwendung. Niemeyer, Tübingen, S. 187–206.
- LEPORE, E. (1991)** John Searle and his Critics. Basil Blackwell Inc., Cambridge.
- LERCHNER, G. (1987)** Literarischer Text und kommunikatives Handeln. Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse. Akademie Verlag, Berlin.
- LESSING, G. E. (1995)** Die hamburgische Dramaturgie. Reclam, Stuttgart.
- LESTER, M. (2001)** Constantin Stanislavski – To what extent have the practitioners who have followed Stanislavski’s System developed and redefined his notions on actor training? Unveröff. Manuskript im Rahmen eines B.A.-Abschlusses an der Roehampton University London.
- LEVINSON, ST. C. (1990)** Pragmatik. Ins Deutsche übersetzt von Ursula Fries. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. Niemeyer, Tübingen.
- LEWIS, D. (1973)** Counterfactuals. Harvard University Press, Cambridge/Mass.
- LEWIS, D. (1983)** Philosophical Papers. Volume 1. Oxford University Press, New York – Oxford.
- LEWIS, R. (1958)** Method – or Madness? Samuel French, New York Toronto Hollywood.
- LIEDTKE, F.W. (1990)** ‚Representational semantics and illocutionary acts‘. In: Burkhardt, A. (1990), Speech Acts, Meaning and Intention. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle. Walter de Gruyter, Berlin New York, S. 194–209.

- LINK, J./LINK-HEER, U.** (1977) „Diskurs / Interdiskurs und Literaturanalyse“. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 20. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, S. 88–99.
- LINKE, A. (HRSG.)** (1996) Studienbuch Linguistik. Reihe Germanistische Linguistik. Niemeyer, Tübingen.
- LOTMANN, J. M.** (1993) Die Struktur literarischer Texte. Fink, München.
- LÜTZELER, P. M. (HRSG.)** (1991) Spätmoderne und Postmoderne: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Fischer, Frankfurt am Main.
- LUTJEHARMS, M.** (1991) Gedächtnisprozesse und Valenztheorie: Zur Frage der Teilkomponenten oder Ebenen beider Sprachverarbeitung“. In: Feldbusch, E. (Hrsg.) (1991), Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums Paderborn 1990: Innovation und Anwendung. Niemeyer, Tübingen, S. 235–240.
- LUTZEIER, P. R.** (1992) „Sprachliche Referenz als möglicher Garant der Kommunikation“. In: König, P. P. (1992), Sprechakttheorie. Münstersches Logbuch zur Linguistik, S. 23–34.
- MAMET, D.** (2003) Richtig und Falsch. Kleines Ketzerevangelium samt Common Sense für Schauspieler. Alexander, Berlin.
- MANDERINO, N.** (1985) All About Method Acting. Manderino Books, Los Angeles.
- MAROWITZ, CH.** (1979) „Gesucht wird der moderne deutsche Schauspieler“. In: Braun, K. (Hrsg.) (1970), Mobiler Spielraum, Theater der Zukunft. Fischer, Frankfurt am Main.
- MARTEN, C.** (1991) Gefühle. Kümmerle, Göppingen.
- MARX, E.** (1990) „Nachwort zu Bel-Ami“. In: Maupassant, Guy de (1990), Bel-Ami. Kiepenheuer, Leipzig Weimar, S. 439–451.
- MASER, S.** (1971) Grundlagen der allgemeinen Kommunikationstheorie. Berliner Union, Stuttgart.
- MAUPASSANT, G. DE** (1990) Bel-Ami. Kiepenheuer, Leipzig Weimar.
- MAYER, R. E.** (1979) Denken und Problemlösen: Eine Einführung in das menschliche Denken und Lernen (übersetzt von Edda M. Pinto). Springer, Berlin Heidelberg New York.
- MEGGLE, G. (HRSG.)** (1979) Handlung, Kommunikation, Bedeutung. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- MEHRING, F.** (1981) „Etwas über den Naturalismus“. In: Die Volksbühne, 1. Jahrgang (1892/93), Heft 2. In: Cowen, R. C. (1981), Dramen des deutschen Naturalismus; von Hauptmann bis Schönherr. Winkler, München. S. 640–642.
- MEISNER, S.** (1987) On Acting. Vintage Books, New York.
- MELCHINGER, S.** (1974) Geschichte des politischen Theaters in 2 Bänden. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- MEY, J.** (1993) „Edifying Archie or: How to Fool the Reader“. In: Parret, H. (Hrsg.) (1993), Pretending to communicate. Walter de Gruyter, Berlin New York, S. 154–172.
- METZGER, A. E.** (1996) Wahrheit aus Tränen und Blut: Theater in nationalsozialistischen Konzentrationslagern von 1933–1945. Walter, Hagen.
- METZING, D.** (1978) „Verfahren zur Produktion/Interpretation indirekter Sprechakte.“ In: Meyer-Hermann, R. (1979), Sprechen Handeln - Interaktion. Ergebnisse aus Bielefelder Forschungsprojekten zu Texttheorie, Sprechakttheorie und Konversationsanalyse. Niemeyer, Tübingen, S. 143–160.
- MEYER-HERMANN, R.** (1976) „Direkter und Indirekter Sprechakt“. Deutsche Sprache 2, S. 1–20.
- MEYER-HERMANN, R.** (1979) Sprechen – Handeln – Interaktion. Ergebnisse aus Bielefelder Forschungsprojekten zu Texttheorie, Sprechakttheorie und Konversationsanalyse. Niemeyer, Tübingen.
- MEYERS GROSSES UNIVESALLEXIKON** (1984) Hrsg. vom Bibliographischen Institut Mannheim/Wien/Zürich. Meyers Lexikon Verlag.
- MILLER, J. H.** (1976) „Steven’s Rock and Criticism as Cure“. In: Georgia Review 30, S. 5–33 (Teil 1); S. 330–348 (Teil 2).
- MILLER, J. H.** (2001) Speech acts in literature. Stanford University Press. Stanford California.
- MORGAN, M. / SENFT, G. (HRSG.)** (1993) Pragmatics. Quarterly Publication of the International Pragmatics Association. Vol. 3, No. 2, June 1993.
- MÖHRMANN, R.** (1990) Theaterwissenschaft heute. Reimer, Berlin.
- MÜLLER-KAMPPEL, B.** (1989) Theater-Leben: Theater und Schauspiel in der Erzählprosa Theodor Fontanes. Athenäum, Frankfurt am Main.
- MÜNCH, D.** (1993) Intention und Zeichen. Untersuchungen zu Franz Brentano und zu Edmund Husserls Frühwerk. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- NENDZA, J.** (1991) Wort und Fiktion. Eine Untersuchung zum Problem der Fiktionalität in der Sprachzeichenkommunikation, Alano, Aachen.
- NATOLI, S.** (1998) „Intention and Rules“. In: Zaccaria, G. (Hrsg.) (1998), Intention und Interpretation. Yearbook of Legal Hermeneutics 3. Lit Verlag, Münster, S. 51–68.
- NIVRE, J.** (1992) Situations, Meaning and Communication. A situation theoretic approach to meaning in Language and Communication. Department of Linguistics. University of Göteborg, Sweden.
- NÖLLE, V.** (2000) „Der schizoide Munde. Nachwirkungen von Tiecks Verkehrter Welt auf die Produktionsgrammatik späterer Autoren“. In: Japp, U. / Scherer, St. / Stockinger, C. (Hrsg.) (2000) Das romantische Drama. Produktive Synthesen zwischen Tradition und Innovation. Niemeyer, Tübingen, S. 241–257.
- NUYTS, J.** (1997) „Intentionalität und Sprechfunktion“. In: Preyer, G. (Hrsg.) (1997), Intention – Bedeutung – Kommunikation. Kognitive und handlungstheoretische Grundlagen der Sprachtheorie. Westdeutscher Verlag, Opladen, S. 51–73.
- OHMANN R.** (1971) „Speech acts and the Definition of Literature“. In: Philosophy and Rhetoric 4/1, S. 1–19.
- OHMANN, R.** (1972A) „Instrumental Style. Note on the theory of speech as action“. In: Kachru, B. / Stahlke, H. (1971) Current trends in stylistics. Edmonton, S. 115–141.
- OHMANN, R.** (1972 = 1972B) „Speech, Literature and the Space between“. In: New Literary History Volume IV. The University of Virginia, Charlottesville, S. 47–63.
- OHMANN, R.** (1973) „Literature as act“. In: Chatman, S. B. (1973), Approaches to poetics. Columbia University Press, New York, S. 81–108.
- OSBORNE, J.** (1980) „Die Meininger“. Texte zur Rezeption. Tübingen, Narr.

- OSSNER, J. (1985)** Konvention und Strategie. Die Interpretation von Äußerungen im Rahmen einer Sprechakttheorie. Niemeyer, Tübingen.
- PADILLA GÁLVEZ, J. (1989)** Referenz und Theorie der möglichen Welten. Darstellung und Kritik der logisch-semantischen Theorie in der sprachanalytischen Philosophie. Lang, Frankfurt am Main.
- PARRET, H. (HRSG.) (1993)** Pretending to communicate. Walter de Gruyter, Berlin New York.
- PAUL, A. (1975)** „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“. In: van Kesteren, A. / Schmid, H. (Hrsg.) (1975), *Moderne Dramentheorie*. Scriptor-Verlag, Kronberg, S. 7–40.
- PAVEL, TH. (1986)** Fictional worlds. Harvard University Press, Cambridge.
- PAVIS, P. (1989)** „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung“. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 11, Heft 1. Stauffenberg, Tübingen, S. 13–27.
- PAVIS, P. (1992)** „Zur Konkretisation aus der Sicht der Pragmatik“. In: Schmid, H. (Hrsg.) (1992), *Dramatische und theatralische Kommunikation Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Narr, Tübingen, S. 91–104.
- PAWLOWSKI, T. (1980)** Begriffsbildung und Definition. Walter De Gruyter, Berlin New York.
- PFISTER, M. (2001)⁴ (1982)** Das Drama. Theorie und Analyse. Fink, München.
- PLATON (1920)** *Theatēt*. Übersetzt von O. Apelt. Meiner, Leipzig.
- PLATON (1963)** *Sämtliche Werke*. Übersetzt von F. Schleiernmacher und H. Müller. Rowohlt, Hamburg.
- PLATZ-WAURY, E. (1978)** Drama und Theater. Narr, Tübingen.
- POLHEMUS, R. M. (HRSG.) (1994)** Critical reconstructions. The Relationship of Fiction and Life. Stanford University Press, Stanford California.
- POLJAKOWA, E. (1981)** Stanislawski. Leben und Werk des großen Regisseurs. Keil, Bonn.
- PORTER, J. A. (1979)** The drama of speech acts. University of California Press, Berkeley.
- POSCHMANN, G. (1997)** Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Niemeyer, Tübingen.
- POSNER, R. (1992)** „Zitat und Zitieren von Äußerungen, Ausdrücken und Kodes“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 14,3. Stauffenberg, Tübingen, S. 3–16.
- PRECHTL, P. (1999)** Sprachphilosophie. Metzler, Stuttgart.
- PREYER, G. (HRSG.) (1997)** Intention – Bedeutung – Kommunikation. Kognitive und handlungstheoretische Grundlagen der Sprachtheorie. Westdeutscher Verlag, Opladen.
- QUINTILIAN (1865)** Anleitung zur Beredsamkeit. Buch XI (Institutio Oratoria). Teubner, Stuttgart.
- RAZ, J. (1983)** Audience and actors. A study of their interaction in the Japanese traditional theatre. Bill Verlag, Leiden.
- REBOUL, A. (1990)** „The logical status of fictional discourse: what Searle’s speaker can’t say to his hearer“. In: Burkhardt, A. (Hrsg.) (1990), *Speech Acts, meaning and intention. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle*. Walter de Gruyter, Berlin New York, S. 336–366.
- REINHARDT, M. (1974)** *Schriften*. Henschel, Berlin.
- REISER, P. (1989)** Wirklichkeit und Fiktion. Erzählstrategien im Grenzbereich. Dissertation an der Ludwig-Maximilians Universität München.
- RELLSTAB, F. (1992)** Stanislawski-Buch. Theorie und Praxis der Schauspielkunst nach dem „System“ des K.S. Stanislawski. Stutz, Wädenswill.
- RIFFATERRE, M. (1990)** Fictional truth. The John Hopkins University Press, Baltimore.
- ROEDER, A. (1989)** Autorinnen: Herausforderungen an das Theater. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- ROLF, E. (1990)** „On the concept of action and illocutionary logic“. In: Burkhardt, A. (Hrsg.) (1990), *Speech Acts, meaning and intention. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle*. Walter de Gruyter, Berlin New York, S. 147–168.
- ROLF, E. (HRSG.) (1997)** Pragmatik. Implikaturen und Sprechakte. Linguistische Berichte Sonderheft 8/1997. Westdeutscher Verlag, Opladen.
- RONEN, R. (1994)** Possible worlds in literary theory. Cambridge University Press, Cambridge.
- RYAN, M.-L. (1991)** Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. Indiana University Press, Bloomington Indianapolis.
- RYLE, G. (1933)** „Imaginary Objects“. In: *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary* 12, S. 18–43.
- SACKS, H. (1974)** „A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-Taking for Conversation“. In: *Language* 50, S. 696–735.
- SAILE, G. (1984)** Sprache und Handlung. Vieweg, Wiesbaden Braunschweig.
- SAUSSURE, F. DE (1967)** Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. von Bally, Ch. / Sechay, A., übersetzt von Riedlinger, A., Walter de Gruyter, Berlin.
- SCHEPPE, W. A. (1982)** Sprechakttheorie und Sprachphilosophie. Eine Kritik der Theorie J. L. Austins. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München.
- SCHERER, U. (1990)** Sprechakte als Interaktionsverhalten. Buske, Hamburg.
- SCHMACHTENBERG, R. (1982)** Sprechakttheorie und dramatischer Dialog. Ein Methodenansatz zur Drameninterpretation. Niemeyer, Tübingen.
- SCHMID, H. (1975)** „Entwicklungsschritte zu einer modernen Dramentheorie im russischen Formalismus und im tschechischen Strukturalismus“. In: Van Kesteren, A. / Schmid, H. (Hrsg.) (1975), *Moderne Dramentheorie*. Scriptor-Verlag, Kronberg, S. 7–40.
- SCHMID, H. (1976)** „Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas?“ In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 8. B.R. Grüner, Amsterdam, S. 177–207.
- SCHMID, H. (HRSG.) (1992)** Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Narr, Tübingen.
- SCHMIDT, S. J. (1972)** „Ist Fiktionalität eine linguistische oder texttheoretische Kategorie?“ In: Gülich, E. / Raible, W. (1972), *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 59–74.

- SCHMIDT, S. J. (1990)** „Wir verstehen uns doch? Von der Unwahrscheinlichkeit gelingender Kommunikation“. In: Deutsches Institut für Fernstudien (Hrsg.), Funkkolleg Medien und Kommunikation. Studienbrief 1. Weinheim, S. 50–78.
- SCHÖNE, A. (1968)** Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. Beck, München.
- SCHÖPFLIN, K. (1993)** Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- SCHOLZ, B. (1992)** „Zitat, Text, Intertext“. In: Zeitschrift für Semiotik 14,3. Stauffenberg, Tübingen, S.191–198.
- SCHRAMM, H. (1990)** „Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von ‚Theater‘“. In: Barck, K. / Fontius, M. / Thierse, W. (1990), Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch, Akademie-Verlag, Berlin. S. 202–242.
- SCHRÖDER, I. (1996)** „Die Funktion magischer Sprachhandlungen“. In: Henning, J. / Meier, J. (Hg.) (1996), Varietäten der deutschen Sprache. Festschrift für Dieter Möhn, Sprache in der Gesellschaft, Bd. 23, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 161–179.
- SCHUMACHER, E. (2002)** „Performativität und Performanz“. In: Wirth, U. (Hrsg.) (2002), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 383–402.
- SCHUMANN, B. (1982)** Untersuchungen zur Inszenierungs- und Wirkungsgeschichte von Gerhart Hauptmanns Schauspiel Die Weber. WI-Verlag, Düsseldorf.
- SCHLUETER, J. (1985)** „Theatre“. In: Trachtenberg, St. (Hrsg.) (1985), The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Art. Greenwood Press, Westport, S. 209–228.
- SCHWAB, M. (1980)** Redehandeln. Eine institutionelle Sprechakttheorie. Hain, Königstein/Ts.
- SEARLE, J. R. (1969)** Speech Acts. An Essay on the Philosophy of Language. University-Press, Cambridge.
- SEARLE, J. R. (1975)** „Indirect Speech Acts“. In: Cole, P. Morgan, J (Hrsg.) (1975), Syntax and Semantics 3: Speech Acts. Academic Press, New York, S. 14–33.
- SEARLE, J. R. (1983)** Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- SEARLE, J. R. (1975)** „The logical Status of fictional Discourse“. In: New Literary History, Volume VI 6/2. The University of Virginia, Charlottesville, S. 319–332.
- SEARLE, J. R. (1980)** „Eine Klassifikation der Illokutionsakte“. In: Kußmaul, P. (Hrsg.) (1980), Sprechakttheorie. Ein Reader. Athenaiion, Wiesbaden, S. 82–108.
- SEARLE, J. R. (1980A)** „An Interview. Speech Act Theory – Ten Years Later“. Versus 26/27. Mauri, Milano, S. 17–27.
- SEARLE, J. R. (1980B)** Speech Act Theory and Pragmatics. Reidel, Dordrecht.
- SEARLE, J. R. (1983)** Intentionality. An Essay on the Philosophy of Mind. Univerity-Press, Cambridge.
- SEARLE, J. R. / VANDERVEKEN, D. (1985)** Foundations of illocutionary logic. Cambridge University Press, Cambridge London New York New Rochelle Melbourne Sydney.
- SEARLE, J. R. (1986)** „Meaning, Communication and Representation“. In: Grandy, R. E. / Warner, R. (Hrsg.) (1986), Philosophical Grounds of Rationality – Intentions, Categories, Ends. Clarendon, Oxford, S. 209–226.
- SEARLE, J. R. (1987)** Intentionalität. Eine Abhandlung zur Philosophie des Geistes. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- SEARLE, J. R. (1990)** „Collective Intentions and Actions“. In: Cohen, Ph. (Hrsg.) (1990), Intentions in Communication. MIT Press, Cambridge, S. 401–416.
- SEARLE, J. R. (1991)** (On) Searle on conversation / by John R. Searle, et al. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam Philadelphia.
- SEARLE, J. R. (1998)** Ausdruck und Bedeutung: Untersuchung zur Sprechakttheorie. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- SEARLE, J. R (1998A)** „Der logische Status von fiktionalem Diskurs“. In: Searle, J. R. (1998) Ausdruck und Bedeutung: Untersuchung zur Sprechakttheorie. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 80–97.
- SEARLE, J. R. (1998B)** „Eine Taxonomie illokutionärer Akte“. In: Searle, J. R. (1998) Ausdruck und Bedeutung: Untersuchung zur Sprechakttheorie. Suhrkamp, Frankfurt am Main. S. 17–50.
- SEARLE, J. R. (2001)** Geist, Sprache und Gesellschaft. Philosophie in der wirklichen Welt. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- SEARLE, J. R. (2002)** „Speech Acts. Mind and Social Reality“. In: Grewendorf, G. / Meggle, G. (Hrsg.) (2002), Speech Acts, Mind and Social Reality. Discussions with John R. Searle. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, S. 1–26.
- SHELDRAKE, R. (1992)** Das Gedächtnis der Natur. Scherz Verlag, Bern München Wien.
- SHORT, M.H. (1981)** „Discourse Analysis and the Analysis of Drama“. In: Applied Linguistics 11.2. S. 181–202.
- SIEGMUND, G. (1996)** Theater als Gedächtnis: semiotische und psychoanalytische Untersuchung zur Funktion des Dramas. Forum modernes Theater, Bd. 20. Narr, Tübingen.
- SIMMEL, G. (1968)** „Zur Philosophie des Schauspielers“. In: Landmann, M. (Hrsg.) (1968), Das individuelle Gesetz. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 75–95.
- SMELIANSKY, A. (1997)** „Ein neues Stanislavski-Bild im Vergleich mit Brecht“. In: Hentschel, I. (1997), Brecht & Stanislavski – und die Folgen. Henschel, Berlin, S. 24–32.
- SÖKELAND, W. (1980)** Indirektheit von Sprechhandlungen. Eine linguistische Untersuchung. Niemeyer, Tübingen.
- SORMANI, L. (1998)** Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Fassbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- SPEIER, H. (1980)** „The Communication of Hidden Meaning“. In: Lasswell, D. / Lerner, D. / Speier H. (Hrsg.) (1980), Propaganda and Communication in World History. Vol II: Emergence of Public Opinion in the West. Honolulu, S. 260–280.
- SPIECKERMANN, TH. (1998)** The world lacks and needs a belief. Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918. Wissenschaftlicher Verlag, Trier.