

ANNA HANUS

**ZUR BESONDERHEIT DER LITERARISCHEN
KOMMUNIKATION AM BEISPIEL
EINES DRAMENTEXTES**

Im Mittelpunkt der Betrachtung des vorliegenden Beitrags steht der literarische Text und insbesondere seine dramatische Ausprägung.

Die Gestaltung des literarischen Textes ist vor allem Interessenobjekt vieler literaturwissenschaftlich orientierten Arbeiten, in denen unterschiedliche Gesichtspunkte hervorgehoben werden. In der Linguistik werden in erster Linie codezentrierte Untersuchungen bevorzugt (syntaktische und lexikalische Fragen).

Nicht selten nehmen die Forscher auch stilistische Fragen unter die Lupe.

Die pragmatisch orientierte Betrachtung des literarischen Textes blieb jedoch lange aus. Interessant erscheint somit in diesem Zusammenhang die Frage, ob man literarische Texte aus pragmatischer Sicht, aus nächster Nähe betrachten kann. Die fundamentale Frage lautet also somit, ob es überhaupt berechtigt ist, literarische Texte in pragmatischer Hinsicht zu untersuchen. Eine so formulierte Frage ist leicht mit einer Gegenfrage zu beantworten. Gibt es nämlich irgendwelche Gründe dafür, daß man es nicht machen könnte oder sollte? Literarische Texte sind zweifellos Texte, und niemand würde ihre Textualität bestreiten. Ihre Textualitätsmerkmale wie: z.B. syntaktische,

semantische und pragmatische Kohärenz lassen dieses sprachliche Gebilde als Text überhaupt erkennen. Und was die Kommunikation anbelangt scheint die Lösung dieses Problems im Allgemeinen, ohne daß man auf die Einzelheiten eingeht und es unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet auch leicht zu finden. Allgemein betrachtet ist die These verbreitet, daß man, um von einem pragmatischen Kommunizieren sprechen zu können, lediglich einen Textproduzenten, einen Text und einen Textempfänger braucht.

Könnte also ein literarischer Text beim Kommunizieren eine Vermittlungsfunktion erfüllen? Hat z.B. ein Dramenschriftsteller eine Intention, jemanden mit seinem Drama anzusprechen? Und wenn schon, mit wem könnte dann ein Textproduzent, ein Textautor, ein Dramenautor kommunizieren wollen? Wie ist das auch aus pragmatischer Sicht zu beurteilen und zu erklären? Pragmatik beschäftigt sich mit der Frage, wie man durch Sprachgebrauch etwas bewirken kann. Wäre es also möglich, daß ein Schriftsteller mit Hilfe seines Produkts etwas bewirken wollte? Könnte er überhaupt etwas bewirken? Dabei dürfen wir eine Tatsache nicht vergessen, und zwar die, daß die uns interessierenden Texte fiktional sind. Wenn wir dann also diese Frage mit „nein“ (vor allem wegen der Fiktionalität der Texte) beantworten würden, dann würden wir die Zweckmäßigkeit des literarischen Schaffens in Frage stellen müssen. Wozu also all die Dramen und Romane? Worauf wollen dann die Schriftsteller hinaus? Unmöglich ist es doch, sie würden schreiben, und hätten keine Absicht, keine Sehnsucht danach (jedenfalls die meisten), daß ihre Werke jemals das Tageslicht erblicken. Die Werke werden doch mit Sicherheit nicht für die Dunkelheit ihrer Schreibtischschubladen bestimmt. Selbst der zur Gewohnheit gewordene Drang, Symptom eines jeden Schriftstellers, sein Schriftstück der Öffentlichkeit zu zeigen, zu übergeben, zu präsentieren, ist offensichtlich ein Zeichen, daß er angehört oder besser gelesen werden will. Hier wäre es angebracht, den Begriff des „Gerichtetsein“, zu erläutern, der von E. Weigend (1989; 7) definiert wurde. Laut ihrer Definition ist die Sprache in der Sprachverwendung immer an einen Kommunikationspartner gerichtet, ob dieser nun anwesend ist, beziehungsweise sprachlich reagiert oder nicht.

So kann der Sprecher sich selbst oder einen fiktiven anderen zum Kommunikationspartner nehmen. Immer aber ist die Sprache, sowohl in Gebrauchstexten als auch in literarischen Texten in diesem Sinn gerichtet.

Die Rolle des Empfängers scheint jedoch auch von nicht geringerer Bedeutung zu sein. Aus dem Grunde schon, daß jeder Schriftsteller immer einen plurizentrierten Empfänger hat, daß es also viele potentielle Empfänger geben kann, daß ein Empfänger manchmal keine Lust hat ein Werk zu deuten und er es über sich ergehen läßt, also nur auf der Oberfläche bleibt, daß auch viel von dem Vorwissen und dem Allgemeinwissen des Lesers abhängt. Beim Kommunizieren zwischen dem Dramenautor und dem Empfänger, also dem Leser oder dem Zuschauer sollen einige weitere Faktoren Berücksichtigung finden. Von Bedeutung ist hier u.a. die zeitliche Distanz; in manchen Fällen kommen nicht nur Jahrzehnte sondern sogar Jahrhunderte in Frage. Entscheidend ist hier auch die schon erwähnte Rolle des Empfängers, sein Interesse an der Intention des Dichters; die Konventionen, an die sich der Leser und der Dichter anpassen oder nicht. Bei der Erläuterung der Gründe, warum der Schriftsteller nicht nur für sich selbst schreibt, haben wir das Kommunikationsfeld beschritten. So wäre es angebracht, auf diesen Begriff einzugehen und ihn zu erläutern versuchen.

Zur Frage der Kommunikation und der literarischen Kommunikation

Schon Wahrigs Definition (1986;767) des Kommunizierens weist darauf hin, daß man bei diesem Prozeß mindestens zwei Kommunikationspartner braucht, die miteinander in Beziehung, in „Verbindung“ stehen, Gemeinsamkeiten miteinander haben, „Kontakte anknüpfen und pflegen“. Auf die Art und Weise der Kommunikation wird hier aber nicht hingewiesen, und der zeitliche Abstand wird auch nicht bestimmt. Nach Linke/ Nussbaumer/ Portmann (1996:173) ist Kommunikation, symbolische Interaktion, die entweder verbal oder nonverbal vollzogen wird.

Bis vor kurzem wurde der Begriff der Kommunikation lediglich im mathematisch-technischen Bereich gebraucht und mit der menschlichen Verständigung überhaupt nicht assoziiert. Zu den ersten Versuchen Kommunikation in alltagswissenschaftlicher Form zu definieren gehört der von M. Reddy aus dem Jahre 1979. Die Kommunikation wird hier als „Transport von Inhalten/Bedeutungen, verpackt in Zeichen, konzeptualisiert (Vgl. Brünner/Fiehler/Kindt,1999:96) verstanden).

Es wurde aber von ihm nicht darauf hingewiesen, daß die in Worte verpackte Informationen, die den Empfänger erreichen, von ihm unterschiedlich verstanden werden können, und diese Tatsache bringt automatisch mit sich, daß sie auch „verändert werden können“(ebenda: 97). Inzwischen wurden aber auch sehr viele Auffassungen von Kommunikation entwickelt und je nach den wissenschaftlichen Disziplinen werden sie auch unterschiedlich definiert. Über die Theorie von Reddy hinaus sind wissenschaftliche Konzeptualisierungen der Kommunikation entstanden, die auf Interaktion beruhen. Wichtig ist es nämlich bei der Kommunikation, daß zwischen den Partnern eine Art „unausweichlicher Zwang zu reziproker Wahrnehmung und zur reflexiven Unterstellung von Erwartungserwartungen“ entsteht (1999: 102).

„A verfügt über eine unmittelbare Wahrnehmung von B und eine Wahrnehmung, daß auch B die Person A wahrnimmt. A weiß oder unterstellt, daß B mit dieser Wahrnehmung auf irgendeine Weise umgehen wird. Daher nimmt – geradezu unausweichlich - A nun wahr, daß auch B wahrnimmt, daß die Person A die Person B bereits wahrnimmt (wahrgenommen hat) et vice versa (vgl. Merten in 1992: 101). Dieser Auffassung kann man sich in Bezug auf die *face-to-face* Kommunikation anschließen.

Die Besonderheit der literarischen Kommunikation besteht dagegen darin, daß ein Produzent eines literarischen Textes stets einen breiteren Rezeptionskreis hat. Die literarischen Werke werden also „für die mehrmalige Rezeption durch einen nicht näher spezifizierten Leser, für einen potentiellen Leserkreis bestimmt“, so Z.Bilut-Homplewicz (1998:30). Ob die literarischen Werke wirklich einen breiten Leserkreis finden, hängt selbstverständlich von vielen unterschiedlichen Faktoren ab, wie z.B.: der Gestaltung des Textes, also des verwendeten Sprachvokabulars, der Vielfalt der dargestellten Probleme, von dem Gerichtetsein des Werkes an einen bestimmten Rezipientenkreis, von der Aktualität und dem Verlockungsgrad der behandelnden Themen. Falls ein Text einen breiteren Rezipientenkreis findet, kann die literarische Kommunikation mehrere Male zustande kommen, und in dem Fall, daß solch ein literarisches Werk ständig aktuelle Themen behandelt, kann es sogar dazu kommen, daß solch eine Kommunikation ununterbrochen stattfindet.

In literarischen Texten, die ich im folgenden einer genaueren Analyse unterziehen möchte, lassen sich zwei Kommunikationsebenen unterscheiden, und zwar eine Kommunikationsebene, in der das Publikum als Empfänger fungiert, und eine Ebene, in der die Dramenfiguren ins Gespräch kommen. Diese zwei Arten von Kommunikation wurden von Cornelissen (1985:12) unterschieden und entsprechend als „äußere und innere“ Kommunikation bezeichnet und definiert. Kontroverser scheint mir aber das Problem und die Definition der „inneren“ Kommunikation, obwohl ich weit von der Feststellung G.Harras (1984:358) bin, wenn sie literarische Kommunikation als „eine bestimmte form von spiel“ auffaßt. Es sollte also heißen, daß „literarisch kommunizieren“ für sie nichts mehr als Spielen bedeutet. Wenn wir dieser Spur folgen und weitergehen, dann sollte das bedeuten, daß der Autor eines literarischen Werkes vorgibt, bestimmte illokutive Akte zu äußern,- er tut nur so, als ob er sie ausführen würde. Das hier erörterte Problem ist nämlich viel komplexer. Nicht desto weniger bin ich aber auch der Meinung, daß die einzelnen Dialogbeiträge in einem jeweiligen Drama doch ein Spiel sind. Die von den Figuren geäußerten Dialogpartien, die Fragen, die gestellt werden, die Antworten, die gegeben werden, die Vorwürfe und die Erklärungen, die gemacht werden, sind zwar Illokutionen, die aber nicht von Dramenfiguren selbst produziert wurden. Die Figuren sind weiter nichts als Puppen, nichts als Marionetten, die von dem Schriftsteller belebt, in Bewegung gesetzt und zum Handeln gebracht werden. Der einzige, der hier kommuniziert und nicht das Kommunizieren vortäuscht ist der Autor selbst. Er ist derjenige, der mit dem Publikum, mit dem Empfänger überhaupt ins Gespräch kommen möchte. Sein Stück kann uns nämlich zum Nachdenken, zwischen den Zeilen lesen, Schlüsse ziehen oder sogar zum Handeln bringen, denn jedes Drama ist grundsätzlich vieldimensional.

An dieser Stelle wäre es aber auch angebracht, sich noch eine der Grundfragen zu stellen, und zwar die nach der Authentizität des von dem Dramenschriftsteller produzierten Textes. Beim Kommunizieren mittels literarischer Werke kann keine Rede von dem unmittelbaren und wortwörtlichen Kommunizieren sein und keiner der Zuschauer kann das, was er auf der Bühne sieht, für authentisch halten. Jeder Empfänger ist sich dessen bewußt, oder sollte sich jedenfalls dessen bewußt sein, worauf er sich einläßt. Allen Zuschauern ist es grundsätzlich klar, daß es sich hier um literarische Fiktion handelt. Der Autor eines Werkes zielt bei seinem Verfassen auf eine Wirkung beim Leser ab. Seine Zielsetzung weicht aber von der des Produzenten eines Gebrauchstextes wesentlich ab. Die Andersartigkeit der literarischen Dialoge besteht in erster Linie im Mangel an der im Alltag üblichen und mit der Praxis verbundenen "Zweckmäßigkeit und Zielgerichtetheit" (Z. Bilut-Homplewicz 1998:39). Und auch sogar, wie sie weiter feststellt, „wenn sich ein Zuschauer von der Illusion leiten läßt, wenn er sich in die Fiktion versetzt, dann ist dieser Schritt absichtlich und bewußt. Die Beziehung zur realen Welt und Sprache wird vollständig erhalten. Die wird nämlich als Bezugsgröße erhalten. Die Andersartigkeit der fiktionalen Welt wird nicht selten an der realen Welt gemessen (1998:55). Es wurde der Begriff der Sprechhandlung und nicht der des Sprechaktes hier benutzt, denn die Sprechakttheorie steckt noch in Ansätzen und wurde noch nicht auf umfangreichere Texte verwendet.

Die literarische Kommunikation im engeren und weiteren Sinne

Um die Eigenart der literarischen Kommunikation zu bestimmen und einzuordnen, sollte man zuerst an die Begriffe der Kommunikation in ihrer engeren und weiteren Auffassung eingehen.

Allgemein gültig ist die These, daß jeder Kommunikationsvorgang vor allem einen Textproduzenten erfordert. Dieser Textproduzent objektiviert laut B.J. Warneken (1972;207-232) sein individuelles und gesellschaftliches Bewußtsein.

Nicht von minderer Bedeutung ist bei der Kommunikation auch der Text selbst, der als Mittel der textuellen Kommunikation fungiert, und ohne das die Kommunikation nicht Zustände kommen könnte. Es geht hier also nicht um den Text selbst, sondern um die Kommunikation, die mit ihm bewirkt wird. Der Text ist stets das Produkt, in dem „die geistige Verarbeitung und Aneignung von Wirklichkeit sprachlich objektiviert und aktualisiert wird“. (G. Waldmann 1980;180). Das so entstandene Produkt braucht einen Rezipienten, der aufgrund seiner Sozialerfahrung, seines Allgemeinwissen den Text als Objekt einer geistigen Bearbeitung unterzieht. Sowohl die Arbeit des Produzenten als auch die des Rezipienten ist selbstverständlich stets gesellschaftlich, geschichtlich und situativ bedingt.

Bei üblicher dialogischer Kommunikation haben wir es mit rückgekoppeltem Kommunizieren zu tun. Das bedeutet dann, daß der Kommunikationsvorgang mindestens zwei agierende Partner benötigt, die wechselseitig Aussagen bilden, die dann zueinander, untereinander geäußert werden. Eine übliche Kommunikation erfordert außerdem auch personal präsent, doch nicht unbedingt einander bekannte Partner. Solch eine Auffassung des Kommunizierens mit allen ihren Faktoren ist allgemein bekannt und verbreitet und scheint sogar für einen ungeübten Leser simpel zu sein. Diese Art der Kommunikation würde ich als **Kommunikation im engeren Sinne** bezeichnen.

Zum Ziel meiner Überlegungen habe ich mir aber literarische Texte gemacht, die ich unter einem kommunikativen Aspekt näher betrachten will, um zu überprüfen, ob im Falle literarischer Texte von der Kommunikation im verbreiteten, allgemein bekannten Sinne, oder von dem Kommunizieren überhaupt die Rede sein kann.

Es ist selbstverständlich, daß man literarische Texte mit natürlichen Dialogen nicht gleichsetzen kann und daß sie also keine typische Kommunikation im pragmatischen Sinn, also Kommunikation im engeren Sinne darstellen.

Es besteht in diesem Fall zwar keine wechselseitige, unmittelbare Kommunikation, weil die Kommunikationspartner keine Möglichkeit haben, dialogisch zu agieren, also Rückfragen zu stellen, oder Mißverständnisse zu erklären. Es ist aber durchaus nicht ausgeschlossen, daß solch eine Kommunikation doch eine Art Kommunikation ist. Es ist hier also von der Kommunikation des Senders über einen Text mit dem Empfänger die Rede. Ihre Besonderheit besteht darin, daß sie plurizentriert ist, und daß der Empfänger verpflichtet wird, den jeweiligen Text zu rezipieren ohne Möglichkeit, Unklares klar zu stellen. Diese Kommunikation besteht nicht zwischen „persönlich präsenten und einander bekannten, sondern zwischen füreinander personal anonymen Partnern“, wobei in extremen Ausnahmefällen der Schriftsteller dem Empfänger bekannt sein kann. (Waldman in: A. Eschbach, 1980:199).

Einige Probleme, die ich näher betrachten wollte, bringt uns aber die kontroverse Frage des Empfängers der literarischen Texte, der als menschlicher Faktor der Kommunikation ziemlich schwierig aufzufassen ist. Wie ist es denn überhaupt möglich festzustellen, ob ein jeweiliger Autor, und genau seine Werke gern gelesen werden? Können wir uns überhaupt mit unseren Vermutungen und Spekulationen auf die Verbreitung der Exemplare auf dem Lesermarkt stützen? Kann die Tatsache, daß ein jeweiliges Werk in einer bestimmter Menge verkauft wurde, von der Zahl der Empfänger zeugen? Sollte es dann bedeuten, daß all diese Texte mit dem Käufer den Empfänger zugleich gefunden haben? Selbstverständlich haben wir es hier mit Mutmaßungen zu tun, und nicht mit empirischer Praxis. Es steht jedoch fest, daß es unmöglich ist, solch eine Untersuchung praktisch durchzuführen.

Wie ist es also möglich zur Überzeugung zu kommen, daß Werke eines jeweiligen Autors rezipiert werden? Diese Zweifel haben auch Götz Wienold beschäftigt, und aus seinen Überlegungen wurde eine Untersuchungsmethode der Rezeption der literarischen Texte entwickelt. Um die Rezeption eines jeweiligen Textes zu bestätigen oder auszuschließen hat er die „Relation zwischen Text und Rezeptionseigenschaften“ erfaßt (1972; 322). Er untersuchte, wie unterschiedliche Textstrukturen, Spannung, Engagement, Interessen bestimmter, unterschiedlicher Gruppen hervorrufen und wie solche textuellen „Engagementsstrukturen“ zueinander in Beziehung stehen. Aufgrund des Erforschten hat er festgestellt, daß, wenn ein bestimmter Schriftsteller gemäß bestimmter, gesellschaftlicher und geschichtlicher Einstellungen seine Werke konzipiert und produziert, er kann sicher sein, daß sein Produkt auch rezipiert wird.

Literarische Kommunikation ist dann also möglich, wenn die Analyse der Interessenlage des Autors seine Einstellungen und Anpassung an die gesellschaftlich-geschichtlichen Umstände den Rezeptionseinstellungen und Bedürfnissen des Empfängers entspricht.

Nicht ohne Berücksichtigung kann hier auch die kontroverse und häufig diskutierte Frage des Wahrheitsanspruchs bleiben. Für literarische Texte ist es meistens charakteristisch, daß bei ihnen diese Wahrheit bei der Kommunikation fehlt. Doch sowohl der Textproduzent, als auch der Leser, obwohl sie sich in dieser fiktionalen Wirklichkeit bewegen, lassen sich durch diese Fiktion nicht täuschen, denn sie sind sich dessen bewußt, daß ihre Erfahrungswelt doch anders ist. Sie können diese Beziehung zu der realen Welt problemlos finden. Wenn sie sich also gemeinsam in diese geschaffene Fiktion versetzen, und sie dann aber trotzdem als eine übertragene Wirklichkeit ablesen, bleibt diese Kommunikation zwischen den beiden erhalten.

Um literarische Texte als Kommunikationsmittel zu bestimmen, reicht uns nur die Tatsache festzustellen, daß literarische Texte Zeichensysteme bilden, die rezipiert werden. Sie haben dann also einen Sender, schließen einen Text ein, der übermittelt wird und einen Empfänger. Diese Art der Kommunikation ist natürlich anders strukturiert als die direkte dialogische Kommunikation.

Daß aber die literarische Kommunikation als Kommunikation gilt, braucht nicht in Zweifel gezogen zu werden.

Obwohl die literarische Kommunikation nicht all die Bedingungen der Kommunikation in engerem Sinne erfüllt, obwohl das Problem des Empfängers in empirischer Praxis nicht zu lösen ist, obwohl ein literarischer Text ein fiktionaler Text ist, kann aber nicht

angezweifelt werden, daß jeder literarische Text pragmatische Merkmale aufweist. Demzufolge können wir also ruhig von der **Kommunikation in weiterem Sinne** sprechen.

Kommunikation im epischen Text vs. Kommunikation im Drama

Davon, daß „die Sprache im Roman nicht nur darstellt, sondern selbst als Gegenstand der Darstellung dient“, daß „das Romanwort immer selbstkritisch ist“, versuchte uns M. Bachtin in seinem „Slovo v romane“ zu überzeugen (1973:1). Diese These läßt sich auch auf andere Prosawerke beziehen. In Prosawerken werden nicht nur die Ereignisse verbalisiert und dargestellt, es wird hier auch berichtet, wie sich die Helden ausdrücken, welche Sprache sie dazu benutzen. Das Sprechen der Personen und das Erzählen des Autors werden aufeinander bezogen. Ohne narrative Einleitung und Kommentare des Erzählers wäre das Sprechen der Figuren nicht genau genug verständlich. Dagegen, ohne dieses Sprechen der Figuren, wäre das Erzählen des Autors abwechslungslos und eintönig. Deswegen müssen wir der These von L. Doležel zustimmen (1973:1), daß die „Unterscheidung zwischen der Äußerungsreihe des Erzählers und der Äußerungsreihe der Personen ein grundsätzlicher Zug des Textaufbaus des epischen Werkes ist“. Als weitere Eigenschaft eines Prosawerkes gilt auch, daß der Dialog im Roman, einer Erzählung, oder einem anderen literarischen Prosawerk stets der Erzählung unterordnet ist, und je nach den Intentionen der erzählenden Person gebaut wird. So wird der Dialog in einem Prosawerk (oder **fingierte Mündlichkeit**- im Sinne von Goetsch 1985) nur eingebettet, also in eine andere sprachliche Konstruktion eingeführt.

Wenn wir dann auch die zwei Phänomene weiter zu analysieren versuchen, bekommen wir immer einen Eindruck, daß während der Dialog sehr merkmalsreich ist, viele Thesen präsentiert, eine Vielfalt von unterschiedlichen, oft kontroverse Meinungen enthält und darstellt, die Erzählung eher neutral und glaubwürdig ist, so daß wir uns meistens mit dem Erzähler identifizieren und uns von den Absichten des Schriftstellers leiten lassen. Wir haben hier also keine große Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten. Der Autor versucht da nämlich uns nach seinen Intentionen die Werke zu deuten und zu verstehen lassen. Der Dialog hat bei der Kommunikation in einem literarischen Werk meistens nur eine Hintergrundfunktion, indem er die Handlung des Werkes um lebhaftere Diskussionen bereichert, wo die archaische Rede, persönliche Idiolekte, oder Dialekte, wie auch Slangs eingeführt werden (1973:3), was bei der Erzählung nicht der Fall ist. Manchmal dient der Dialog dem Vorantreiben der Handlung im Werk, wenn sie dem Autor zu langsam vorkommt, oder einige Merkmale der Lageweile aufweist, oder er noch andere dem ähnliche Intentionen daran hat. In literarischem Werk wird der Dialog auch oft als eine Art Beschreibung der auftretenden Personen benutzt, indem er die Helden charakterisiert. Die Art und Weise, wie sich der Held ausdrückt, sagt oft über ihn mehr aus, „als dem unmittelbarem Gegenstand seiner Betrachtung zu entnehmen ist“ (R. Głowiński:1974:5). Auf Grund dieser hier dargestellten Bemerkungen können wir auf den Gedanken kommen, daß der Dialog im literarischen Prosawerk dem kommunikativen Ziel der Erzählung unterordnet wird und daß er mit ihr in ihrem Ziel

übereinstimmen soll. Wir haben es hier also lediglich mit der Kommunikation zwischen dem Autor und dem Leser zu tun, denn die Dialoge sind nur eingebettet, und unter ihnen unter ihren einzelnen Parteien wird meistens keine Kontinuität erhalten.

Im Drama dagegen, obwohl wir es auch mit zwei Kommunikationsebenen zu tun haben (die eine ist die Kommunikation unter den agierenden Dramenfiguren und die andere ist die Kommunikation zwischen dem Autor und dem Zuschauer oder Leser) können wir sozusagen von der äußeren und der inneren Kommunikation sprechen. Jedoch im Gegensatz zu dem Prosadialog ist der Dialog im Drama selbständig. Die Figuren fungieren auf der Bühne, führen Dialoge; es könnte theoretisch also von Illokutionsakten die Rede sein. Es könnte auch zutreffen, weil wir es auch hier mit Figuren zu tun haben, die sprachlich agieren. Es darf hier jedoch auch nicht bestritten werden, daß diese Dialogpartien nicht von den Dramenfiguren, sondern von dem jeweiligen Dramenschriftsteller produziert wurden. Nichts desto weniger werde ich jetzt dieses kontroverse Problem ungelöst lassen, denn obwohl es einen Gedanken wert wäre, ist es jetzt nicht Gegenstand meiner Überlegungen. Die Handlung der Dialoge ist kontinuierlich, auch wenn sie auf verschiedenen Handlungsebenen geführt, und augenblicklich unterbrochen wird. Es stellt sich auch gleich die Frage der Rangordnung der beiden Kommunikationsarten. Wenn im Falle des epischen Werkes die Unterordnung der Dialogpartien und ihre Zweitstellung eindeutig und selbstverständlich ist; so ist im Falle des Dramas dieses Problem ziemlich vielfältig. Auf den ersten Blick funktionieren die beiden Kommunikationsebenen gleichrangig nebeneinander, und so können sie auch gedeutet werden. Im Vergleich mit der äußeren Kommunikation können wir von der zusätzlicher Funktion der inneren Kommunikation sprechen. Es geht hier nämlich um ihre Hilfsfunktion bei dem Verstehen der Intentionen des jeweiligen Schriftstellers. Bei der Deutung eines Dramas geht es nämlich nicht darum zu verstehen, daß es sich die handelnden Partner unterhalten, daß sie Fragen stellen und Antworten geben. Es geht hier viel mehr um die „Indem - Relation“, darum also, daß der Autor die Figuren so handeln läßt, daß der Leser auf bestimmte Gedanken kommt, und die von ihm festgelegten Schlüsse zieht (Vgl. Z. Bilut-Homplewicz (1998:40). Die ganze „Als ob – Handlung“ (diese Fiktion) besteht also im Großen und Ganzen darin, ob wir es erschließen vermögen, worauf der Schriftsteller hinaus will. Dieses Phänomen, das die beiden Kommunikationsebenen in sich verbindet, wurde als „Metaillokution“ bezeichnet, denn „die ganzheitliche Interpretation des Werkes ist demnach nicht eine bloße Subsumierung dessen Illokutionen, sondern eine neue übergeordnete Qualität“ (ebenda: 40).

Dramentext als besonderes Kommunikationsmittel

Wie schon im vorigen Kapitel angedeutet wurde, unterscheiden sich die Dramentexte von anderen Kommunikationsmitteln wesentlich. Die Zielsetzungen eines Dramenschriftstellers ähneln den Intentionen eines Prosawerkautors zwar im gewissen Maße, jedoch im Vergleich zu Absichten und Intentionen des Produzenten eines

Gebrauchstextes kann man kaum Gemeinsamkeiten finden, wenn sich um die Art der Kommunikation handelt. Die Gebrauchstexte haben nämlich hauptsächlich eine starke Illokutionskraft und einen bestimmten Sachgehalt und, wenn es Zweifelsfälle bei dem Rezipienten vorkommen sollten, dann hat er in vielen Fällen die Möglichkeit eine Rückfrage zu stellen. Im Falle von Prosawerken, wo die Kommunikation zwar auf zwei Ebenen verläuft, sind die Zielsetzungen eines jeweiligen Autors auch relativ klar, denn die literarischen Dialoge der Erzählung untergeordnet sind und die Erzählung selbst ziemlich eindeutig ist. Wenn es aber um die Dramentexte geht, wird sich die ganze Sache als viel komplizierter erweisen. Bei der Untersuchung der literarischen Dramentexte darf man nämlich keinesfalls die Frage der Deutung von Texten, der Beziehung zwischen den Intentionen eines jeweiligen Autors und der Interpretation eines Empfängers außer Acht lassen. Man kann ein Dramenwerk nicht als eine Zusammenstellung von präsentierten Illokutionen verstehen und sein Inhalt aus dem Inhalt der einzelnen Illokutionen ablesen; man muß aber hier gleich anmerken und ganz bestimmt feststellen, daß es eine richtige, allgemeingültige Deutungsweise selbstverständlich überhaupt nicht gibt. Davon entscheiden schon verschiedene, unterschiedliche Faktoren. Die pragmatische Offenheit literarischer Werke besteht darin, daß die einzelnen Rezipienten den Drameninhalt und die Dramenintentionen aus verschiedenen Gründen unterschiedlich ablesen können. Es ist sogar theoretisch durchaus möglich, daß jeder Textempfänger diesen sogar ganz anders rezipieren kann. Andererseits ist aber die Art und Weise der Interpretation auch nicht bis zum Schluß so willkürlich und „beliebig“, wie es die Postmodernisten zu bezeichnen pflegten. Der Text wurde von ihnen auf ein diffuses „Gewirr von Stimmen“ reduziert. Eagleton (Vgl: Antos/Tietz,1997:122) hat eben diese Beliebigkeit sogar als „Folge der radikalen Aufkündigung aller festen Bedeutungen von Texten erwähnt“. Es ist selbstverständlich, daß es immer zu jeder Zeit, zu allen Texten, „Texte im Kopf“ (Linke/Nussbaumer,1997:123) gegeben hat, und geben kann. Kann aber diese Freiheit in der Deutung, oder muß sie sogar Beliebigkeit bedeuten?

Linke/Nussbaumer (1997:123) schließen die Beliebigkeit völlig aus und nennen Gründe, aus denen solch eine Interpretation von Texten scheitern muß. Ihrer Meinung nach scheitert sie grundsätzlich an zwei Dingen: an dem Leser, weil ihm die „soziale, kulturelle und epochale Prägung“, seinem „Wunsch nach Beliebigkeit im Verstehen“ Grenzen setzt; und zum zweiten scheitert es „am Widerstand des Textes“ Es ist nämlich keine Ansammlung von Zeichen, was uns entgegentritt. Ein Text ist doch ein sprachliches Gebilde. Er hat seine Struktur, durch die diese Beliebigkeit unter anderem einschränkt wird. Außerdem gibt es auch verschiedene literarische Konventionen, nach denen sich sowohl die meisten Autoren, als auch die Rezipienten zu richten pflegen, und die auch darüber entscheiden, daß der Text kein grenzenloses Chaos von freien Gedanken ist. Die Texte und ihre Deutung werden von bestimmten Faktoren, wie z.B. eine bestimmte Entstehungszeit des jeweiligen Textes, und oder die Zeit der Rezeption des erstellten Textes determiniert. Deswegen auch „auf die Methode der Reduktion von Vieldeutigkeit auf Eindeutigkeit, auf eine Glättung von Widersprüchen oder auf die Referenz auf vorgegebene Realität wurde die **Hermeneutik** festgelegt“- so Lehmann (2000:215).

Diese relativ junge Disziplin, deren Begriff noch nicht festgelegt wurde, beschäftigt sich mit den Fragen der Deutung. Sie wird oft als Kunst der Auslegung, Deutung von

Schriften, Kunstwerken usw. bezeichnet (Wahrig, 1986:634). Die Hermeneutik untersucht Deutungsarten, die in Frage kommen können, indem sie bestimmte Faktoren und deutungseigene Merkmale in Betracht zieht. Ihr Verfahren ähnelt im gewissen Maße dem Untersuchungsverfahren der Psychologie. Psychologie holt sich z.B. bei der Untersuchung einer Person die nur ihr eigenen (typischen) Eigenschaften heraus und versucht auf Grund dessen seinen Charakter, seine Individualität zu bestimmen. Doch die Individualität oder Eigenart eines Stückes, das Ziel des jeweiligen Autors ist nicht nur ein Merkmalbündel zu bilden. Diese Eigenart beruht nämlich nicht nur auf einigen bestimmten, charakteristischen Merkmalen, sondern auch, oder vor allem auf dem Sinn von bestimmten Handlungen, und dem Sinn des Gesamtwerkes.

Allgemein verbreitet ist nämlich die These, daß eine gelungene Beurteilung von Intentionen eines jeweiligen Schriftstellers, die gelungene oder mißlungene Deutung eines Lesers oder Zuschauers verursacht. Diese gelungene Beurteilung, dieses richtige Ablesen der Intentionen eines Autors ist dann wieder durch viele unterschiedlichen Faktoren bedingt. Gezählt werden dazu, unter anderem Konventionen, also all die grammatischen und symbolischen Regeln, die für eine Sprachgemeinschaft gelten, und zu beachten sind (Wunderlich, 1972: 129). Zu den entscheidenden Faktoren gehören auch: das Allgemeinwissen und das Vorwissen der Zuschauer/ Leser. Jeder Empfänger verfügt nämlich über einen eigene Erfahrungshorizont, zu dem er das im Drama Präsentierte in Beziehung setzt. Das Interesse des Empfängers an Intentionen des Dichters, und seine Aufmerksamkeit überhaupt scheinen auch nicht von geringerer Bedeutung zu sein, weil die einzelnen Leser mehr oder weniger, oder sogar überhaupt nicht ausleseorientiert sind. Diese Tatsache hängt aber teilweise von der Art eines Dramas ab. Mehr ausleseorientiert ist der Empfänger, wenn er es mit einem, ich würde sagen „fiktiven Drama“ zu tun hat; und zwar aus dem Grunde z.B., daß die Intentionen des Dichters in solch einem Drama aus dem bloßen Bestand der Handlungen nicht eindeutig auszulesen sind, weil es meistens metaphor- und sinnbeladen ist. Bei einem „natürlichen Drama“ haben wir dagegen mit einer ziemlich verständlichen Handlung zu tun und brauchen dann manchmal nicht, oder eher wollen wir uns nicht die Mühe geben, das Stück deuten zu versuchen.

All die bisher erwähnten Faktoren sind mehr oder weniger leserorientiert. Wir dürfen aber auch nicht die Rolle des Dichters unterschätzen oder verringern. Er entscheidet es eben, indem er ein bestimmtes Vokabular benutzt, ob sein Stück allgemein-, oder nur für einen engen Kreis von Intellektuellen verständlich wird. Der Autor entscheidet auch darüber, in welchem Maße er seine Texte den festgelegten, allgemein geltenden Konventionen unterordnet, und sie nach ihren Regeln zusammenstellt. Der Autor, also der Sender setzt nämlich bei dem Leser voraus, oder erfordert von ihm sogar nicht nur sprachliche Kompetenz, sondern meistens auch inhaltsspezifisches Weltwissen, und zwar aus dem Grunde, daß er oft einiges wegläßt, was dann vom Leser bei der Rezeption leicht selbständig ergänzt werden kann.

Textverstehen ist nach vielen Linguisten wie Albrach, O'Brien, Graesser, Singer, Trabasso ein Prozes der mentalen Kohärenzbildung (Brinker/Antos, 2000: 497). Es wird von ihnen zwischen „lokaler“ und „globaler“ Kohärenzbildung unterschieden. Bei der lokalen Kohärenzbildung werden semantische Zusammenhänge zwischen den einzelnen Sätzen (Sentenzen) analysiert; bei der globalen Kohärenzbildung dagegen größere Textpartien oder sogar ganze Texte. Der Empfänger versucht meistens mit den beiden

Dimensionen klar zu kommen, doch das hängt auch mit der Veranlagung und Motivation eines Lesers zusammen. „Häufig gelingt deshalb Lesern nur die lokale Kohärenzbildung, während die übergeordneten Zusammenhänge nicht ins Blickfeld kommen“ (Vgl. Cook/Mayer, in: W. Schnotz, 2000: 497). Textverstehen ist ein intentionaler, zielorientierter Prozeß. Individuen sind nur nach Anderson/Pichert und Mc Conkie/Rayner (2000: 501), woran ich mich anschließe, in der Lage, einen Text unter verschiedenen Perspektiven zu lesen und ihre kognitive Verarbeitung an erwartete künftige Anforderungen anzupassen.

Aufgrund dieser theoretischen Überlegungen habe ich den Versuch unternommen, die potentiellen Interpretationsmöglichkeiten im Bereich der Intentionen in einem ausgewählten Drama zu analysieren und zu präsentieren. Mein Ziel war es, Interpretationsvorschläge darzustellen, und zwar, einen eines unvorbereiteten Durchschnittslesers, der über kein Vorwissen in Bezug auf das Werk und ein mäßiges Wissen überhaupt verfügt, und sich oft keine Mühe gibt, den vorhandenen Text zu deuten. Der andere Interpretationsversuch ist ein symulierter Versuch eines Empfängers, der einiges über die Epoche, Entstehungszeit des Werkes, Lebensschicksale des jeweiligen Autors erfahren hat und der außerdem ausleseorientiert ist. Es war für mich nämlich interessant, die beiden Interpretationsmöglichkeiten zu vergleichen und den Kommunikationsprozeß zwischen dem Schriftsteller und den beiden einzelnen Empfängern zu analysieren, (um den Grad des Gelungenseins der einzelnen festzustellen) um die Mängeln und Vorteile der einzelnen Empfänger hervorzuheben und sie zu veranschaulichen. Ich unternehme im Folgenden einen Versuch zu ermitteln, welche Intentionen des Dichters bei einer – sagen wir – unvorbereiteten Rezeption von literarischen Werken, dem Empfänger verloren gehen, weil sie einfach, überhaupt nicht herausgelesen werden.

Als Korpus für meine vergleichsanalytische Untersuchung habe ich ein frühes Drama von **Marieluise Fleißer** gewählt, als sie noch nicht so stark unter dem Einfluß von Bertold Brecht stand, und sich noch nicht als „Objekt seines Funktionsdenkens“ fühlte (Vgl. G. Rühle in: Fleißer, 1994: 25). Dieses sichert uns nämlich, daß die Autorin ihre eigenen Gedanken und Intentionen, kaum von fremden Ideologien beeinflusst, übermittelt hat. Alle Dialoge wurden von mir möglichst genau untersucht und analysiert, doch das angeführte Problem wird lediglich an einigen Beispielen verdeutlicht. Der Grund dazu ist vor allem, daß eine ausführliche Untersuchung dieses Materials den Rahmen des vorliegenden Aufsatzes sprengen würde. Somit wurde hier auf einige Paradefälle und entscheidende Merkmale, die die Interpretationsdifferenzen klar und eindeutig veranschaulichen, stichprobenartig aufmerksam gemacht. Absichtlich wurde auch ein Drama von mir gewählt, das nicht zu sehr sinnbeladen ist, in dem man nicht immer wieder von übertragener Bedeutung reden soll. Ich würde das Stück von Fleißer sogar als „natürliches Drama“ einordnen, so daß man es als eine Zusammenstellung von Handlungen rezipieren könnte. Man kann sich nämlich identifizierend auf den Text beziehen und es somit offen lassen, was der Text zu bedeuten hat. Jedoch würde solch eine Perzeption des Dramas von Fleißer unsere Interpretation deutlich verflachen; es läßt sich nämlich einiges aus dem Text herauslesen. Was auch richtig G. Kurz (2000:209) bemerkt hat. Denn jeder Text hat seinen Kontext und in dem interpretativen Verfahren wird er auch im Kontext behandelt. Gleich mit dem Namen wird nämlich der erste Kontext gesetzt; das gleiche gilt auch für die Textgattung oder die Textsorte. Mit Recht behauptet

G. Waldmann (1980:189): „Einen literarischen Text gibt es im Grunde nicht einzeln,

sondern nur als Bestandteil einer gleichzeitigen Gesamtheit von Literatur und ihrer Tradition (Eschbach, 1980:189). Wenn ein reiner Laie zu dem Namen des Autors keine Assoziationen hat, wenn er seine Lebensschicksale nicht kennt, die zu dem Werk sehr oft in Beziehung stehen, wenn er über seinen Schreibstil und seine schriftstellerischen Zielsetzungen keinen Überblick hat, kann er sich keine Vorstellungen von dem Werk machen, z.B. in bezug auf die autorspezifische Werkmerkmale. Dasselbe trifft für die Unkenntnis des Rezipienten bezüglich Textsorten zu. Ein textsortenorientierter Leser dagegen braucht sich darüber keine Gedanken zu machen, wenn er das Stichwort „Drama“ hört, denn er verfügt über allgemeines Textsortenwissen. Auch bei dem Namen des Autors weiß er auch schon einigermaßen, worauf er sich einläßt.

Das Stück von Fleißer ist in das persönliche Leben, in die persönlichen Erlebnisse und den persönlichen Erfahrungsboden der Autorin verankert worden, was sie auch selber im ihrem „Moritat vom Institutsfräulein“ gestanden hat. Als junges Mädchen wurde sie in einer Klosterschule erzogen, wo sie die Enge der Welt und ihre bewußte Einengung kennengelernt hat. Wie sie auch in „Moritat...“ berichtete, wurde sie zu Unselbständigkeit erzogen.

„Ich war erzogen, daß ich gehorchte. Ich war gewohnt, daß ich mich nicht verriet. Ich war nicht erzogen, daß ich mich wehrte“ und „Ich wußte nicht, wie man klug ist. Ich wußte bloß, daß alles was ich dort (gemeint wird die Klosterschule) gelernt habe, falsch ist (Moritat..., in: Fleißer,1994: 49). Deswegen auch war ihr Ziel, aus dieser korrupten Welt der Verlogenheit, Disziplinierung und Enge auszubrechen und mindestens darüber zu berichten. Dies auch war eben der Keim dieses Dramas.

Wie schon angedeutet wurde, um die praktische Seite hervorzuheben, sollen im folgenden einige Beispiele der Deutungsmöglichkeiten angeführt werden. Betrachten wir also gleich das erste Bild:

BEROTTER: Warst du nicht in der Kirche? Du gibst mir ein schönes Beispiel.

Das ist die Ältere.

OLGA: In der Kirche geht der böse Feind um den Beichtstuhl herum.

CLEMENTINE: Das ist dein schlechtes Gewissen.

Ein unvorbereiteter Durchschnittsleser, denn wir von nun ab Leser A nennen werden, ein Leser, der kaum eine Ahnung von übertragener Bedeutung hat, würde das folgende Fragment und die Aussage, die von Olga geäußert wurde, vielleicht sogar wortwörtlich verstehen. Vor seinen Augen erscheint ein böser Feind, der Olga den Zutritt zum Beichtstuhl erschwert. Leser B – also ein einigermaßen mit dem Entstehungshintergrund vertrauter Empfänger, der Leser, der die Lebensgeschichte der Autorin kennt, der die Epoche, in der das Stück entstanden ist, und die Kunst- und Literaturströmungen richtig erkennt, kann auf den Gedanken kommen, daß dieses Bild im Surrealismus wurzelt. Wir finden hier nämlich ein Abbild der menschlichen Ängste, die in dieser Szene ihre Personifizierung finden. Auch in dem gleichen Bild, als Olga zu ihrem Vater sagt:

OLGA: Du hast mich nicht aufwachsen lassen, wie einen Menschen,

würde Leser A diese Worte ganz trivial ablesen, und zwar in Beziehung auf die Schule, die sie besucht. Er würde behaupten, Olga wurde in eine Schule geschickt, die ihrer Vorstellungen und Erwartungen nicht entspricht. Vielleicht aber auch, daß Olga einfach verärgert ist, und dem Vater Vorwürfe macht – einfach so, zum Trotz, um ihn zu ärgern. Leser B, in diesem auf den ersten Blick naiven Bild, würde seinen komplizierten Inhalt entdecken. Dieses Bild bezieht sich auf Fleißers Generation, auf all die, die es nicht gelernt haben, mit dem brutalen Leben umzugehen. Die Autorin verweist hier auf sich selbst, auf ihr frühes Leben, als sie noch, als sie die Klosterschule abgeschlossen hat, sich mit dem ihr fremdem Leben nicht abfinden konnte. Es wird auf alle die Schwachen verwiesen, die von den engstirnigen, brutalen Mitmenschen ausgenutzt und mißbraucht werden, weil sie für die Welt nicht richtig, nicht entsprechend ausgerüstet sind.

Bei A würde die Aufzählung und Darstellung des Verhaltens und der Eigenschaften Berotters eine schlichte Charakterisierung einer der Dramenfiguren bedeuten. Die Schwächenaufzählung von Berotter würde er nicht mit dem Mangel an Selbständigkeit verbinden. Olgas Vater ist nämlich ein Beispiel davon, daß es in dieser Gesellschaft keine personalisierbare väterliche Autorität mehr gibt. Das Urbild von der Liebe, von der Führung und Vorbilder erscheint nur im Zustand ihrer Deformation. Das gleiche gilt auch für Roelles Mutter, die ihrem Sohn mit dem Essen nachläuft: Bild 1:

BEROTTER: Ich kann es nicht. Hört auf mich, wenn ich rede. Fleisch von meiner Anna
(...)

Betrachtet mich, wie ich hier liege. Dieser ist es, der mit seiner Anna so hart war
Die Kinder müssen es wissen.

Bild 4:

MUTTER: So, das wird gegessen. Daß ich dir das jeden einzigen Donnerstag
predigen muß, seine Sagosuppe läßt man nicht stehen.

Und wieder noch ein schlichter Satz aus dem Bild 1:

CLEMENTINE: In der Kirche war sie heute auch nicht.

Diesen Satz könnte der Leser A überhaupt übersehen, wenn er nicht unbedingt ausleseorientiert ist, oder den Satz höchstens als ein Versuch Clementines, sich dem Vater einzuschmeicheln verstehen, denn im Gegensatz zu ihrer Schwester war sie in der Kirche.

Jedoch der aufmerksame Leser B würde Clementine zu den zahlreichen Normkontrolleuren und Aufpasser in der Stadt zählen, die weiter nichts als Angeber, Horcher, verlogene Erpresser, und Scheinheilige sind.

Mit einer ähnlichen Situation haben wir es auch gleich im Bild 5 zu tun:

OLGA: Und ich biege meinen kleinen Finger nicht ab, ohne daß ich von dem Himmel
beobachtet werde.

Geht es Olga wirklich darum, daß der liebe Gott sie in Acht hat, wie das Leser A verstehen würde? Die Antwort des Lesers B auf die folgende Frage würde ganz bestimmt anders lauten. Es handelt sich hier um vieles mehr. Es ist deutlich, daß Fleißer das höllische Beobachtungssystem der Kleinstadt gemeint hat, die alles sehenden und

alles wissenden Kontrolleure, die sich die Rolle der von Gott ausgewählten Tugendverteidiger zuschreiben.

Gehen wir zu dem Bild 4 über:

ROELLE: Habt ihr schon was von der wirkender Macht der Liebe gehört?

2 MINISTRANT: Ich komm in kein Kino. Mein Vater nimmt mir das Ministrantengeld ab.

Beim Leser A kommt der Dialog von Roelle und dem Ministranten wie ein Mißverständnis zwischen den beiden vor. Höchstens hält er eventuell den Ministranten für unerwachsen, und damit erklärt er das, daß dieser eben nichts von der Liebe weiß. Der Leser B greift jedoch tiefer. Er greift auf die Worte von **Lisieux**, auf seine These zurück, die besagt: "Liebt man, so kann es kein Fegefeuer geben". Man kann die Worte nicht nur auf das Zitat, sondern auch gleich auf den Titel beziehen. Nach dieser These ist es nämlich ganz leicht den Schluß zu ziehen, daß es in Ingolstadt, also in der Stadt, wo die Haupthelden aufwachsen, keine Liebe gibt. Und das eben bringt als Konsequenz das Fegefeuer auf Erden mit sich. Kaum weiß da nämlich einer etwas von der Liebe. So ist es kein Wunder, daß der Ministrant keine Ahnung hat, was unter dem Stichwort Liebe oder auch Nächstenliebe zu verstehen ist. Bedauernswert und seltsam zugleich ist diese Tatsache in einer Stadt, wo alle Bürger doch so fromm sind. Ist das nicht ein Paradoxon? Der ausgestoßene Roelle ist sich lediglich dessen bewußt, daß wenn es hier Liebe geben würde, die Leute anders wären. Es gäbe dann nicht mehr so viele Scheinheilige, es gäbe keine nur theoretische Gerechtigkeit, und es gäbe keinen Neid und keinen Haß dem Mitmenschen gegenüber.

Im Gespräch mit Clementine im Bild 5 sagt auch Roelle folgendes:

ROELLE: Von außen kann einen das nicht ankommen. Die richtige Hilfe muß schon in einem drin sein. Und bei mir ist sie eben nicht drin. Es heißt auch, das ist eine Strafe in der Generation.

Diese Aussage von Roelle könnte einem ungeübten, unerfahrenen Leser A etwas kompliziert vorkommen. Die Hilfe, die in einem sein sollte, könnte er noch vielleicht mit Selbständigkeit verbinden, diese aber mit der Strafe und zwar mit Strafe der ganzen Generation. Das wäre wohl für ihn zu schwer. Der Leser B würde hier gleich auf die Generation Roelles eingehen, der ein starker Mangel an Selbständigkeit und ein Bedarf an Hilfe gemeinsam ist. Hilfe suchen sie dort, wo sie sie bestimmt nicht finden. Sie erwarten nämlich die Hilfe von den Anderen, von den Mitbürgern. Sie dagegen sind unmenschlich und gleichgültig. Hilfe muß jeder dann in sich selbst finden. Jedoch denen, die in alltagsfremden Verhältnissen erzogen wurden (Fleißer meint hier ihre eigene Generation), fällt es gar nicht so einfach diese Hilfe zu finden. Dazu ist nämlich eine starke Persönlichkeit nötig. Und das eben ist ein Zirkelschluß. Fleißer betrachtete nämlich an sich selbst, wie sie von den Mustern ihrer Klostererziehung nicht loskommen konnte.

Im Bild 5, wo alle Roelle aus dem Haus loswerden wollen, sagt er:

ROELLE: Ich war nackt und ihr habt mich nicht bekleidet. Ihr
habt mich mit Hohn übergossen, und jetzt blickt es euch an.

Aus dem Kontext könnte der Leser A vielleicht ablesen, daß der Junge in den Anwesenden ein Mitgefühl oder Mitleid hervorrufen will. Mann kann aber aus den Worten auch etwas mehr auslesen. Roelle knüpft hier an die Frage an, die von Berotter gestellt wurde, und die zur Hauptfrage des Stückes geworden ist:

BEROTTER: Ich möchte wissen, warum wir einander nichts zu sagen haben?

Die Antwort auf die folgende Frage würde der Leser B in der schon oben erwähnten, doch nicht unmittelbar ausgedrückter Feststellung von Roelle. Verschleiert wird hier nämlich das Problem der Liebe, der Nächstenliebe und genau des Mangels an dieser. Der Mangel an Liebe verursacht nämlich, daß alle die Figuren nicht miteinander auskommen können.

Ach im Bild 5 haben wir dann die Aussage von Olga:

OLGA: Ach, daß wir in eine Welt der Gemeinheit fallen mit
jedem Tag, wie wir in diesen Leib gefallen sind und wir
haben ihn an uns.

Für Leser A wäre die Aussage wieder zu kompliziert, er würde nicht lange an dieser Stelle, an diesem Problem aufhalten, wenn er es nicht gleich beiseite ließe, um dann der Spur der Handlung zu folgen. Höchstens würde er sich die Gemeinheit der Welt, die doch nicht zu ersten Mal im Text vorkommt, merken. Es steckt jedoch noch etwas mehr drin. Der Leib war schon seit ewig von Dichtern als Gefängnis der Seele betrachtet. Bei Olga soll dann der Leib die Welt der Gemeinheit, die verlogene und gemeine Gesellschaft personifizieren. Die Gesellschaft wäre dann also dasjenige, was uns beschränkt und fesselt, das Gefängnis. Die Einzelnen werden von herrschenden Verhältnissen in der korrumpierten Gesellschaft gefangen gehalten.

All die vorgebrachten Beispiele zeugen zweifelsohne davon, daß ein Stück von den einzelnen Empfängern unterschiedlich interpretiert werden kann. Manchmal kommt es sogar bei diesen Lesern zu ziemlich großen Interpretationsunterschieden. Aber auch im Falle von dem gleichen Leser kann es dazu kommen, daß das gleiche Stück nach einer Zeit anders von ihm gedeutet wird, denn auch die Gründe dazu können unterschiedlich sein.

Bei dem Interpretationsverfahren eines literarischen Werkes darf man aber auch den Metakontext des Textes nicht außer Acht lassen. Es gibt zwar viele, die den Kontext des Gesamtwerkes, wie z.B. Leser A, unberücksichtigt lassen, und sich auf die Handlung des Dramas konzentrieren, ohne irgendwelche, oder höchstens kaum Schlüsse von der Lektüre des Werkes für sich zu ziehen. Sie amüsieren sich einfach gut, ohne etwas zu überlegen, ohne sich irgendwelche Gedanken über die Intentionen des Senders, also des Autors zu machen. Leser A bemerkt im Drama zwar auch eine Häufung biblischer Kehrbilder, wobei er es nicht ganz genau, oder sogar überhaupt nicht weiß, worauf er diese beziehen soll, oder kann.

Wem und wozu dienen also dann all die Parabeln? Hat es überhaupt einen Sinn auf der äußeren Ebene kommunizieren zu versuchen?

Die Antwort ist hier eindeutig. Es gibt doch auch Empfänger, wie Leser B, die nach einer Analyse des komponierten Textes konstatieren würden, daß trotz der naiven Handlung die Autorin von „Fegefeuer in Ingolstadt“ uns vieles mehr zu sagen hat, als uns eine schlichte Geschichte von einer Provinzgesellschaft zu erzählen. Bei der Autorin verspürt ein empfindsamer Mensch eine gewisse Trauer, einen Zorn über diesen Zustand der Welt, in der die gesamte Generation junger Leute, mit der sich die Autorin auch identifiziert, auf die Verhältnisse der verlogenen Ausbeutungswelt, die Welt der Verhöhnung und Lüge, unvorbereitet ist. Der Leser durchschaut Fleißer, als er die schmerzhaften Prozesse bei der Autorin entdeckt. Er bemerkt es aber auch, daß sie kein Ende für dieses Inferno, keine Hoffnung, daß die Welt mal besser wird, vorgesehen hat.

Unsere Bilanz wäre dann also ein riesengroßer Unterschied, eine Kluft zwischen Rezeptionsweisen der beiden Leser. Es kann selbst durchaus vorkommen, daß beide Deutungsversuche der Intention des Schriftstellers nicht entsprechen. Jeder Schriftsteller muß jedoch darauf gefaßt sein, daß er unterschiedlich, auch oft abweichend rezipiert wird. Zurückkommend auf den Leser A würde ich die These einer **behinderten Rezeption** und was damit einhergeht einer **behinderten Kommunikation** zwischen dem Sender, als dem Autor und dem Empfänger, also Leser oder Zuschauer wagen; und zwar aus einem einfachen Grund. Weil der Durchschnittsleser A viele Stellen im Drama einfach überhaupt nicht versteht, gibt es kaum eine Möglichkeit, daß er sie dann nach den Intentionen, nach den Absichten des Schriftstellers abliest.

Analysierter Text

Fleißer M.(1994):*Fegefeuer in Ingolstadt*. Frankfurt am Main

Literatur

Antos G./Tietz H.(1997): Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends. Tübingen

Bilut-Homplewicz Z.(1998): Zur Dialogtypologie in der Erzählung aus textlinguistischer Sicht. Rzeszów

Blume H.(1984): Literarische Kommunikation- ein Spiel? in: Rosengren I. Sprache und Pragmatik

- Brinker G./Antos G./Heinemann W./Sager S.F.(Hrsg. 2000): Text und Gesprächslinguistik (Halbband), Berlin- New York.
- Brünner G./Fiehler R.(1999):Angewandte Diskursforschung (Band 1), Westdeutscher Verlag
- Cornelissen R.(1985) Drama und Sprechakttheorie. Die Aufforderungsintensität der Komödien Molières. Wiesbaden – Stuttgart.
- Frier W.(1983): Konvention und Abweichung, in Sandig B. (Hrsg.): Stilistik (Bd.1: Probleme der Stilistik. Hildesheim- Zürich- New York.
- Glowinski M. (1974):Der Dialog im Roman in: Poetica 6/ 1974.
- Hess-Lüttich E.W.B. (1980): Literatur und Konversation. Wiesbaden.
- Hess-Lüttich E.W.B.(1986): Dialogisches Handeln- Ästhetisches Zeichen in: Hundsnurscher F./Weigand E.(Hrsg.): Dialoganalyse, Linguistische Arbeiten 176/1986. Münster.
- Kreye H(1988): Intentionen in der Figurenrede literarischer Texte in Weigand E./Hundsnurscher F. (Hrsg.): Dialoganalyse II. Bd.2, Referate der 2. Arbeitstagung. Bochum.
- Lerchner G.(1987), Literarischer Text und kommunikatives Handeln. Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch- historische Klasse.
- Lehmann (2000): in Brinker G./Antos G./Heinemann W./Sager S.F.(Hrsg.): Text und Gesprächslinguistik (1 Halbband), Berlin- New York.
- Schnotz (2000): in Brinker G./ Antos G./ Heinemann W./ Sager S.F.(Hrsg.): Text und Gesprächslinguistik (1 Halbband), Berlin- New York.
- Waldmann G. (1980) Textanalyse nach Kommunikationsebenen in: Eschbach A./Wendelin R. (Hrsg.):Literaturesemiotik I, Methoden- Analysen- Tendenzen. Tübingen.