
Herta Schmid

»Zwei zu eins« –

eine charakteristische Dialogkonstellation im absurden Theater, untersucht an Mrozeks *Na pelnym morzu* und Pinters *The Birthday Party*.

Ein signifikatives Merkmal des absurden Theaters ist sein eklatanter Verstoß gegen etablierte Regeln und Konventionen jeglicher Art, seien es Regeln der sprachlichen Grammatik, des kommunikativen Verkehrs, der Anpassung an eine dinglich und sozial bestimmte Situation oder auch des interpersonalen Handelns. Insbesondere im Bereich des sprachlichen und außersprachlichen Handlungsverhaltens der Figuren des absurden Theaters sind diese gattungseigentümlichen Regelverstöße in der Forschung vielfach untersucht worden. Der vorliegende Aufsatz stellt sich eine diese Forschungen ergänzende Aufgabe. Es soll darum gehen, den deformativen, im offenen Regelverstoß sich manifestierenden Aspekt des absurden Theaters um den ihn komplettierenden konstruktiven, positiven zu bereichern. Hinter dieser Aufgabenstellung steht zum einen eine literaturtheoretische Überzeugung, die erstmals von den russischen Formalisten formuliert worden ist. Ihr zufolge ist der deformativ Eingriff in kanonisierte Regeln, sei er offen oder verdeckt ausgeführt, Manifestation eines »konstruktiven Prinzips« (Tynjanov, 1977) oder auch einer »Dominante« (Jakobson, 1979), die gleichzeitig den ausgeübten Regelverstoß wiederum reguliert, so daß durch das individuelle Werk eine neue, kanonisierbare Regel aufgebaut wird. Zum andern begründet sich die gestellte Aufgabe in einer spezifischen Werkerfahrung, welche die beiden im Titel dieses Aufsatzes genannten Theaterstücke einigt, darüber hinaus aber noch in einer ganzen Reihe anderer Stücke des absurden Theaters aufgefunden werden kann. Es ist dies die Erfahrung einer rekurrenten Dialogkonstellation, die in der Tradition der dramatisch-theatralischen Gattung neu ist: Drei Sprechpartner mit grundsätzlich gleichberechtigter Sprechkompetenz etablieren zwischen sich ein dialogisches, zweipoliges Kräfteverhältnis, worin sich Zwei gegen Einen zusammenschließen, um die Sprechkompetenz des Dritten zu reduzieren. Im folgenden nenne ich dieses dialogische Verhältnis zwischen Dreien den absurden Trilog. An sich genommen, hat der Trilog den Charakter eines auf Wahrnehmung berechneten Gestaltprinzips. Da aus ihm

gleichzeitig die semantischen Deformationen wie auch deren Regulationen, welche die Verstehbarkeit des neu erstehenden künstlerisch-theatralischen Zeichenaufbaus für den Werkrezipienten sichern, ableitbar sind, ist dieses Gestaltprinzip auch ein Strukturprinzip von der Art der »semantischen Geste«, als welche der tschechische Strukturalismus das formalistische »konstruktive Prinzip« und die »Dominante« uminterpretiert hat.¹

In bezug auf den autofunktionalen Aspekt des absurden Trilogs kann man feststellen, daß das absurde Theater nicht nur einen revolutionären, durch eklatanten Konventionsbruch bewirkten Charakter hat, sondern durchaus auch evolutionär eingebettet ist in dramatisch-theatralische Entwicklungslinien, innerhalb derer es eine neue Evolutionsstufe markiert, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann.² Die Untersuchung des synfunktionalen Aspekts soll uns zeigen, wie die Provokation und Choc bewirkende Deformation und ihre gleichzeitige, eine neue Regularität introduzierende konstruktive Überwindung bewirkt werden.

Die Analyse der trilogisch bestimmten Werkstruktur führe ich an zwei Stücken der inzwischen als historisch abgeschlossen anzusehenden Periode des absurden Theaters durch, die die trilogische Gestalt in reiner Form präsentieren: Slawomir Mroeks *Na peřnym morzu* (*Auf hoher See*, 1960) und Harold Pinters *The Birthday Party* (1958). Pinters Stück offeriert die trilogische Konstellation gleich zweimal (im Verhältnis Meg, Petey: Stanley und Goldberg, McCann: Stanley). Es zeigt uns damit, daß die trilogische Kernstruktur fähig ist, Varianzformen zu bilden.

I Die Ebene der dramatischen Handlung

Die Handlungsebene zeichnet sich in beiden Stücken durch eine doppelte Matrix aus, die einmal undramatischer, einmal dramatischer Natur ist. Zur Darstellung der undramatischen Handlungsmatrix beziehe ich mich auf die Handlungsdefinition von Wrights, wonach menschliche Handlungen sich charakterisieren lassen »unter Berücksichtigung eines Vorzustandes, eines Nachzustandes und desjenigen Nachzustandes, der ohne sie beim natürlichen Ablauf der Ereignisse erreicht wäre« (Wunderlich, 1975, S. 46). Ich füge dieser Definition die Bestimmung des Aristoteles hinzu, wonach menschliches Handeln Streben nach »Glück« ist, dessen höchste Art dann erreicht ist, wenn das Streben sich auf ethische Werte richtet (Aristoteles, 1969). Zur Darstellung der dramatischen Handlungsmatrix ergänze ich die allgemeine Handlungsdefinition um Otakar Zichs Spezifizierung dramatischen Handelns. Zich zufolge geht echtes dramatisches Handeln in seiner höchsten Spannungsform aus einem Interessenkonflikt zwischen den Handelnden hervor, der darin besteht, daß zwei oder mehr in derselben Situa-

tion vereinte Personen in bezug auf dasselbe Objekt unterschiedliche, gegeneinander gerichtete Ziele verfolgen (Zich, 1977; Schmid, 1984). Unter Berücksichtigung der Handlungsbestimmung des Aristoteles ist dann dramatisches Handeln ein solches interpersonales Tun, worin zwei oder mehr beteiligte Seiten das mit dem Handeln verfolgte Ziel des »Glücks« kontrastiv und oppositionell interpretieren.

Die undramatische Handlungsmatrix ergibt sich in den beiden Stücken aus dem Zahlenverhältnis 2:1, das zwischen den Figuren *von vornherein* besteht. Dieses Zahlenverhältnis stellt eine quantitative Übermacht der einen über die andere Seite dar, die mechanisch das interpersonale Handeln determiniert, so daß ein bestehender Interessengegensatz nicht zum Ausbruch kommen kann. In Termini der Handlungsdefinition von Wrights heißt dies, angewendet auf die zwei Stücke: Der Vorzustand - bei Mrozek der Nahrungsmangel dreier Schiffbrüchiger auf einem Floß, bei Pinter eine kontrastive Einstellung zwischen zwei Vertretern einer Mafiaorganisation und einem Abtrünnigen - geht mechanisch in eine den Vorzustand ändernde Handlung über, an der nur die Zwei aktiv Anteil haben. Diese Handlung ist bei Mrozek die kannibalische Schlachtung des Einen, bei Pinter das körperliche Zusammenschlagen des Einen und sein Abtransport in einem Lastwagen. Der durch das Handeln erreichte Nachzustand ist bei Mrozek und Pinter die physische Vernichtung, resp. Beschädigung des Einen. Das Glücksmoment der Handlung ist aufgrund der handlungsimmanenten Mechanik quantitativ definierbar: Die Zwei erfreuen sich ihrer durch den Handlungsverlauf bestätigten Machtposition über den Einen, die keiner ethischen Rechtfertigung bedarf. Die Unfreiwilligkeit der Handlungsteilnahme des Einen schließt jegliches Glück für diesen aus, das im Fall der Opferrolle, die ihm aufgezwungen wird, nur ethisch fundiert sein könnte, ethisch bestimmtes Handeln aber muß nach Aristoteles freiwillig sein.

Will man die undramatische Handlungsmatrix in Termini der Handlungsmodalitäten ausdrücken, so ergibt sich für beide Stücke eine einheitliche Formel: Zwei wollen gegenüber einem Dritten etwas tun und können dies auch, weil sie zwei sind. Die Handlung der Stücke zeigt, daß sie es tun. Das Wollen des Dritten geht nicht einher mit einem Können, so daß es für die Handlung irrelevant ist.

Die eigentlich undramatische Struktur dieser Handlungsmatrix besteht darin, daß auf beiden Seiten der in die Handlung involvierten Akteure das Moment der Handlungsentscheidung eliminiert ist. Die Eliminierung folgt aus den quantitativen Verhältnissen, die den Einen zum Patienten, die Zwei zu Agenten der Handlung prädestinieren. Auf der Ebene der dramatischen Handlungsmatrix wird nun gerade dieses fehlende Entscheidungsmoment introduziert. Dies geschieht aber auf eine künstliche, scheinhafte Weise, die

eine scheinbar offene Konfliktsituation und ein scheinbar ethisch fundiertes Glück der Akteure nach sich zieht. Untersuchen wir in den Stücken die Verlaufskurve der letztlich auch nur scheinbar dramatischen Handlung.

In beiden Stücken entwickelt sich die dramatische Handlung in einer *manipulativ* hergestellten Grundsituation. Die Manipulation geht jeweils von den Zweien aus. Der Inhalt dieser Situation ist folgender: Die drei Schiffbrüchigen auf dem Floß in Mrozek's *Na pelnym morzu* verabreden sich, durch Wahlverfahren das Schlachtopfer zu ermitteln: auch die Wahlverfahren werden gemeinsam diskutiert. In Pinters *The Birthday Party* befinden die Abgesandten der Mafiaorganisation Goldberg und McCann auf Vorschlag der Hausherrin Meg, bei der der abtrünnige Mafioso Stanley Unterschlupf gefunden hat, daß Stanleys Geburtstag auf einer Party zu feiern sei, obwohl Stanley behauptet, erst in einem Monat Geburtstag zu haben. Die manipulierte Situation ist jeweils nur eine Scheinsituation, die nichts entscheiden kann: Das Wahlverfahren in Mroek's Stück hat den Charakter eines unernten Spiels, da das Opfer, Maly rozbitek (der Kleine Schiffbrüchige), schon vorher durch den Anführer der beiden übrigen Schiffbrüchigen, Gruby und Sredni (der Dicke und der Mittlere) genannt, festgelegt wurde. In Pinters Stück hat die Geburtstagsfeier tatsächlich die Bedeutung eines Tötungsrituals.

Durch die manipulatorische Umdeutung der Situation erhält das Entscheidungen ausschließende quantitative Kräfteverhältnis dramatisch wirksame Offenheit. Die Einigung der drei Schiffbrüchigen auf wechselnde Modi der Kandidatenermittlung für die Schlachtopferrolle setzt eine freiwillige Bereitschaft zum Wahlverfahren voraus, und dies bei allen drei Beteiligten in gleicher Weise. Nach dem Scheitern des ersten, parlamentarischen Wahlverfahrens - bewirkt durch einen Betrug des Maly, der statt einer zwei Stimmen abgibt, die aus der 2 : 1-Konstellation ein Patt von 2:2 macht³ -, unterstreicht ein erneutes Wahlverfahren, das nun sogar vom Maly vorgeschlagen wird (die Ermittlung der »historischen Gerechtigkeit«), die Freiwilligkeit und Gleichheit der Situationspartner. Zwischen ihnen entsteht durch die Chancengleichheit eine triadisch und nicht mehr dual polarisierte Interessenkonfrontation. Ähnlich verhält es sich bei Pinter. Die manipulierte Situation der Geburtstagsfeier impliziert freiwillige Bereitschaft der Feiernden zur Übernahme der vom Feierritual geforderten Rollen. Stanley spielt dementsprechend bei dem zum Geburtstagsritual gehörenden »Blindekuh-Spiel« mit, das durch den vorgesehenen Wechsel der Spielrollen eine Chancengleichheit aller Beteiligten suggeriert.

Der durch das Handeln in der manipulierten offenen Situation erreichte Nachzustand ist jeweils auch mit einem Moment des Glücks auf seiten des Begünstigten, bzw. einem Moment des Unglücks auf seiten der Benachteiligten verbunden. Bei Mrozek reagiert der Maly auf die Botschaft des Brief-

trägers, die bezeugt, daß die »historische Gerechtigkeit« für alle Drei gleich ist (alle Drei sind nach dem im Telegramm angekündigten Tod der Mutter des Maly »Waise«), mit einem Freudenschrei. In Pinters *The Birthday Party* begleitet Stanley seine momentane Vorteilsposition im »Blindekuh-Spiel« mit einem Kichern, das »lauter wird und wächst« (His giggle rises and grows). Glück und Unglück jedoch sind scheinbar, da sie sich an das Resultat eines nur scheinbar dramatisch offenen Handlungsverlaufs binden. Der tatsächliche Nachzustand im Verhältnis der dramatischen Figuren, der durch die undramatische Handlungsmatrix vorbestimmt ist, bringt eine Peripetie des Glückszustands mit sich. Diese wird in den beiden Stücken auf unterschiedliche Weise gestaltet: In *Na pelnym morzu* verfällt der Maly, nachdem er die aufoktroyierte Schlachtopferrolle in eine freiwillig getroffene, an dem ethischen Wert der Selbstaufgabe für die Gemeinschaft orientierte Entscheidung uminterpretiert hat, in glückliche Begeisterung. Die Lügenhaftigkeit der (schein-)dramatischen Situation, hergestellt durch die Illusion von Chancengleichheit der Wahlkandidaten, schlägt um in eine Selbstlüge des Einen. Man kann in diesem Schlußverfahren Mrozek's einen Ausdruck der Kritik an dem Funktionsmechanismus von Ideologien sehen, der darin besteht, daß die Mächtigen die Ideologie benutzen, um ihre Interessen vor den Ohnmächtigen zu verschleiern (demokratische Chancengleichheit und »historische Gerechtigkeit«, die die Leitwörter der im Stück durchgespielten Wahlverfahren sind, suggerieren ja eine gesellschaftsideologische Fundierung), die Ohnmächtigen aber gleicherweise, um ihre Ohnmacht vor sich selbst zu verschleiern. In Pinters Stück erfährt das schlußbildende Moment des Glücks darin eine besondere Variierung, daß Goldberg und McCann dem physisch und psychisch zerstörten Stanley eine »glückliche Aussicht« (prospect) eröffnen. Die erzwungene Niederlage des Opfers wird hier in eine moralische Tat, die der Belohnung durch »Glück« würdig ist, uminterpretiert, analog dem Vorgang in Mrozek's Stück, doch bei Pinter ist dies Ausdruck der Verhöhnung des Besiegten durch die Sieger. Es erhebt sich nun die Frage, wozu die (schein-)dramatische Handlungsmatrix der Stücke überhaupt nötig ist, da doch die Handlung tatsächlich undramatisch vorentschieden ist. Man kann hier mit der Gattungsnotwendigkeit antworten, derzufolge ein Drama eine dramatische Handlung braucht, nicht aber eine einfache narrative Sequenz von der Art: Zwei wollen Einen umbringen, weil sie es können. Weiter hilft uns jedoch die Rückbesinnung auf Aristoteles' Handlungsdefinition, die das durch Handeln zu erstrebende höchste Glück von einer ethischen Fundierung abhängig macht.

Erst das moralisch bestimmte Dürfen und Müssen macht wahrhaft menschliches Handeln aus. In der Handlung des absurden Theaters - hier verallgemeinere ich die Befunde der Handlungsanalyse der Stücke - haben wir es jedoch stets mit einem mechanischen, aus den äußeren Umständen

und der inneren Triebstruktur der Figuren sich ergebenden Handeln zu tun. Diese bestimmen das Können (Zwei können Einen umbringen) und das Wollen (Trieb des Überlebens bei Mrozek, Trieb zum guten Leben und zur Macht bei Pinter). Eine Reflexion auf ein moralisches Dürfen oder gar Müssen findet nicht statt. Dementsprechend fehlt auch das Moment des Entscheidens, das zwischen Können, Wollen, Dürfen und Müssen abwägt. Das undramatische Handeln im absurden Theater ist daher auch nicht eigentlich menschliches Handeln, sondern mechanisches Ingangsetzen unmenschlicher Kräfte des Innern wie, des Außen. Dies erklärt uns, warum die (schein-)dramatische Handlungsmatrix von den Zweien selber in die Stücke introduziert wird. Sie dient einerseits der Verschleierung der amorali-schen Gewaltausübung durch die Zwei in einer Situation, die ihnen Gewalt ohne Konsequenz effektiver Gegengewalt ermöglicht. Und andererseits dient sie der fortwährenden Sicherung eines Rechts auf Ausübung von Gewalt dadurch, daß das Opfer der Gewalt selber dieses Recht anerkennt. Bei Mrozek dankt der Maly dem Gruby schließlich sogar dafür, ihn zu einem wahren, weil moralisch entwickelten Menschen gemacht zu haben, indem er ihm die Gelegenheit gab, sich >freiwillig< für die Gemein-schaft zu opfern. Die »begeisterte« Glücksregung des Maly am Schluß des Stücks dient der emotionalen Bekräftigung dieser Umwertung amorali-scher Gewalt in moralisch begründetes Recht. In Pinters Stück wird durch die Reintegration des abtrünnigen Mafioso in die »Organisation« die Insti-tutionalisierung von Gewalt gerechtfertigt und auf Dauer gesichert, gerade weil der Abtrünnige nicht nur physisch zur Rückkehr gezwungen wird, son-derm durch seine psychische Brechung auch einer höheren willensersetzten Macht bedarf, die an seiner Stelle zwischen Gut und Böse entscheiden wird. (Dies begründet Goldbergs Frage »Do you recognise an external force, responsible for you, suffering for you?« S. 50). Die doppelte Hand-lungsmatrix offenbart somit erst den eigentlichen Sinn der absurden Hand-lung: Es geht nicht um die einfache Ausübung eines Gewaltaktes, sondern um Legitimierung dieses Aktes durch das Gewaltopfer selber.

Bei diesem Stand der Analyse der Handlungsebene haben wir ein Moment noch nicht berücksichtigt, das die trilogische Konstellation und deren motivische Spiegelung betrifft. Dies ist die Relation der Zwei zuein-ander. Hinsichtlich der Handlungsgewichtung sind die Zwei, da sie zahlen-mäßig definiert sind, gleichwertig. Die konkreten Rollen der Zwei introdu-zieren in ihr Verhältnis jedoch eine hierarchische Abstufung: von den Zweien ist einer der Herr, der andere der Diener. Bei Mrozek wird der Herr, der Gruby, von dem Diener, dem Sredni, auch als Chef und Führer (szef, wbdz) bezeichnet. Goldberg in *The Birthday Party* hat gegenüber McCann die Rolle des Meisters inne, während McCann der Lehrling ist, der >Beruf<, um den es zwischen ihnen geht, ist der Mafioso. In der Relation Meg-Petey

fehlt die Hierarchisierung. Dies weist darauf hin, daß die hierarchische Abstufung für die absurde Handlung nicht nötig ist. Sie ist eine nur mögliche Auswirkung der eindeutigen hierarchischen Beziehung zwischen den Zweien auf der Ebene der trilogischen Sprechakte, welche dort eine konstitutive Notwendigkeit ist.

II Die Ebene der Sprechakte

Austin unterscheidet drei Aspekte des Sprechaktes, den lokutiven, illokutiven und perlokutiven Akt. Der lokutive Akt ist bestimmt von dem Bezug der Äußerung zu den grammatischen Regeln und sichert die Aufnahme des illokutiven Aktes des Sprechers durch den Hörer. Der illokutive Akt orientiert sich an konventionellen Regeln für das Verhältnis einer Äußerung zu den Umständen der Äußerungssituation und sichert das Gelingen der Intention des Sprechers, die er in bezug auf den Hörer mit der Äußerung verfolgt. Der perlokutive Akt zeigt die tatsächliche Wirkung der Äußerung auf den Hörer, die nicht mit der Intention des Sprechers identisch zu sein braucht. Die Wirkung kann konventionell und außerkonventionell bedingt sein (Wunderlich, 1975).

a) Der lokutive Aspekt des trilogischen Sprechakts

Dieser Aspekt offenbart die wohl auffälligste Regelverletzung und Deformation in der Gesamtstruktur des absurden Theaters, da die sprachlichen Normverstöße nicht - wie dies etwa in der Lyrik üblich ist - durch semantische Effekte, also ebenenimmanent, überhöht werden. Die Motivierung der Normverstöße ergibt sich vielmehr aus der **Beziehung** der lokutiven zur illokutiven Ebene und zur Ebene der Autor-Rezipientenkommunikation.

Die Regelverletzungen gehen in zwei Richtungen, die der inneren semantischen Relation zwischen Wort und Gegenstand und die der syntaktischen Kombination. Die Lockerung der semantischen Relation zwischen Wort und Sache kann auf der Ebene des Worts ansetzen: In Pinters Stück haben die Drei Doppelbenennungen (Goldberg hat den Vornamen Nat, zugleich aber auch Simey, doch der zweite Vorname darf nur von ihm selbst gebraucht werden; Stanley heißt im Stück Stanley Webber, nennt sich selbst aber auch Joe Soap; McCann wird von Goldberg einmal als Dermot bezeichnet, erkennt ihn aber unter diesem Namen nicht, als Petey ihn verwendet). Die Lockerung kann auch auf der Ebene der gegenständlichen Referenz vonstatten gehen: Mrozek läßt den Maly und Gruby sich gegenseitig vorwerfen, daß sie in ihrer Jugend auf einem »Pony« (kuc) geritten seien, was von beiden abgestritten wird, so daß das Wort »Pony« keine Refe-

renz hat. Der Sredni folgert dagegen aus der Existenz des Wortes »Pony« auf die Existenz auch der Sache und argumentiert mit ihr wie mit einem gesicherten Faktum (»Biedny kucyk. Nikt się do niego nie chce przyznac.« – »Armes Ponychen. Niemand will sich zu ihm bekennen.«) Die semantische Störung kann auch durch Inkongruenz zwischen den Elementen des materiellen Wortinhalts bewirkt sein: In *The Birthday Party* versprechen Goldberg und McCann Stanley, daß sie nach seiner Reintegration in die »Organisation« einen »Mann« und eine »Frau« aus ihm machen werden. Der Sredni in *Na pelnym morzu* verschiebt eine Markenbezeichnung (Vin du Postillon), worin das Genitivattribut die Herkunft oder den Verbraucher des Substantivs angibt, zu einer Materialbezeichnung: Wein, gemacht aus einem Briefträger. Eine andere Form der Störung liegt darin vor, daß eine sichtbare Sache überhaupt nicht benannt, bzw. nur pronominal erfaßt wird: Die sechs (5+1) Streifen, die McCann in *The Birthday Party* aus Zeitungspapier schneidet, werden von Stanley und Goldberg mit »it«, »this« referenziell aktualisiert, während Petey sie nur visuell zur Kenntnis nimmt (»The strips fall to the floor. He looks down at them.«) Nur der Autor gibt hier der Sache ihren deskriptiven Namen. In *Na pelnym morzu* wird eine wesentliche Bestimmung der Situation des Floßes, seine Nähe zum Ufer (bezeugt durch das Heranschwimmen des Lakaian und des Briefträgers), von den Sprechern nicht benannt (mit Ausnahme des Sredni, der einmal auf eine »Möwe« aufmerksam macht, die ja Ufernähe signalisiert). Der Titel des Stücks, »Auf hoher See«, unterstreicht das Verschweigen. Die Wirkung der semantischen Lockerungen geht in zwei Richtungen: Durch die Doppelheit der Namen wird die Identität der Personen in Zweifel gezogen, und durch das Spiel mit dem Bedeutungselement der »existentiellen Position« (Ingarden, 1968) die faktische Existenz der Gegenstände. Auch das deiktisch-pronominale Erfassen und das Verschweigen sind zwei Varianten einer Verunsicherung hinsichtlich des wirklichen Vorhandenseins der gemeinten Sachen, berühren aber ebenfalls die Identität der Sachen.

Die Regelverletzung der syntaktischen Kombination äußert sich beim Gebrauch der Konjunktionen. Eine Konjunktion kann semantisch widersprüchlich verwendet werden: Meg bestätigt Goldberg in *The Birthday Party*, daß ihr Ehemann auch im Haus wohnt, »aber« bei ihr »schläft« (»Yes, but he sleeps with me«). Das »aber« impliziert eine Entgegensetzung zwischen Subjekt (Ehemann) und Tätigkeit (bei der Ehefrau schlafen), während in »Ehemann« das »mit der Ehefrau Schlafen« enthalten ist. Wichtiger ist die Regelverletzung in Form der elliptischen Begründung. Diese wird in *Na pelnym morzu* und *The Birthday Party* durch mehrfache Wiederholung der Ellipse betont: Am Schluß von Mro2eks Stück leitet der Maly durch die Begründungskonjunktion »Und gerade deswegen« (»I dlatego wlasnie«) eine Begründungsaussage zu einer vorangegangenen Behauptung ein

(»Prawdziwa wolność jest tylko tam, gdzie nie ma zwyczajnej wolności.« - »Wahre Freiheit ist nur dort, wo es keine gewöhnliche Freiheit gibt«). Er bleibt, wie die Regieanweisung angibt, bei der Begründungskonjunktion hängen »wie eine gesprungene Grammophonplatte« (»jak zepsuta płyta gramofonowa«) und wiederholt sie dreimal ohne Fortsetzung. Dem entspricht bei Pinter ein Steckenbleiben Goldbergs bei der Begründung einer von ihm als wahr behaupteten Lebensregel: »And you'll find - that what I say is true. Because I believe that the world ... « Die Begründungskonjunktion zusammen mit der subjektiven Bekräftigung wird hier dreimal elliptisch wiederholt. Beim vierten Mal macht Goldberg aus dem elliptischen Satz durch die Veränderung der Satzintonation (anstelle der die elliptische Offenheit signalisierenden Pünktchen steht ein satzabschließender Punkt) ein Äquivalent einer vollständigen Begründungsaussage.

Bei den Regelverletzungen muß man unterscheiden zwischen solchen, die die Sprecher als defekthafes Sprachverhalten erkennen, und solchen, die sie nicht als defekthaf, sondern als normgerecht akzeptieren. Bei den semantischen Verstößen gibt es keine ausdrückliche Reaktion auf das defekte sprachliche Verhalten, so daß man hier von einem Akzeptieren ausgehen muß. Deutlich wird dies vor allem in Pinters Stück, wo Stanley verzweifelt bemüht ist, auf Fragen von Goldberg und McCann, die semantisch ganz unverständlich sind, »richtige«, d. h. der zerstörten Semantik der Fragen entsprechende Antworten zu finden, was zu der Erscheinung eines probeweisen Gebrauchs der Wörter führt. Im Fall des elliptischen Defekts jedoch sieht es anders aus: Hier reagieren die Sprecher selber auf ihre sprachliche Unfähigkeit stark emotional (der Maly: »rozpaczliwie szukajac« - »verzweifelt suchend«; Goldberg »Vacant«, »Desperate«, »Lost«). Die Wiederholungen sind Versuche der Überwindung des Defekts, die dem Maly nicht gelingen, während Goldberg durch die Äquivalentsetzung die Ellipse selbst zur Norm macht. Dies läßt vermuten, daß die Regelverstöße im Fall der semantischen Defekte intentional sind, im andern Fall aber nicht bzw. erst nach dem Sprechereignis intendiert werden. Die sprachlichen Fehler sind somit teilweise illokutiv motiviert und teilweise durch den Autor intendiert und motiviert, der durch die auffällig unterstrichene - in Form der Wiederholungen - Sprachunfähigkeit seiner Figuren auf eine Denkunfähigkeit hinweist, die wohl im Gegenstand ihres Denkens, der Begründung von als »Wahrheit« behaupteten Aussagen, zu suchen ist.

b) Der illokutive Aspekt des trilogischen Sprechakts

Die trilogische Konstellation der Sprecher kommt erst bei diesem Aspekt zur Geltung. Anders als im normalen Sprechakt haben wir es im absurden

Trilog mit einer festen Verteilung der Sprechaktrollen zu tun: Sprecher- und Hörerrolle und die an sie gebundenen illokutiven und perlokutiven Rollen liegen von vornherein und für immer fest. Die Zwei besetzen die illokutive, initiative Rolle im Sprechereignis, dem Einen fällt die perlokutive, reagierende Rolle zu. Dies ergibt sich aus der besonderen Zusatzrolle, die einer von den Zweien gegenüber dem anderen von den Zweien übernimmt und die man als sekundäre illokutive Rolle bezeichnen könnte. Sie besteht darin, daß der Zweite von den Zweien die illokutive Intention des Ersten übernimmt und unterstützt. Im trilogischen Gesprächsablauf äußert sich die Unterstützung in Form von wiederholenden, ergänzenden, variierenden, bestätigenden, lobenden Äußerungen, mit denen der Zweite sich an den Ersten anschließt. Gerade dadurch, daß die Sprechinitiative von zwei Sprechern getragen wird, wird sie dem Einen verweigert. Dieser erhält keine Chance zur Übernahme der Illokution und wird, wenn er dahingehende Versuche macht, durch die Sprachübermacht der Zwei in die perlokutive Rolle zurückgedrängt. Die Rollenfixierung stellt somit einen Grundakt sprachlicher Gewaltausübung von Zweien gegenüber Einem dar. Der trilogische Sprechakt ist ein »pervertierter« Sprechakt in der von Gewalt bestimmten Sprechsituation (s. hierzu auch Wunderlich, 1975).

Die gewalttätige Rollenverteilung, die sprachlich nicht thematisiert wird, drückt sich auf der nicht-verbalen Kommunikationsebene sehr deutlich im Körperverhalten der Drei aus. In beiden Stücken wird der Eine in eine bestimmte Körperstellung und räumliche Position gebracht, die zu verändern ihm nicht gestattet ist: In *Na pelnym mw-zu* drängen der Gruby und Sredni den Maly aus der Position in der Mitte des Floßes, die er während der Parlamentsrede stehend einnehmen durfte, schließlich an den Rand des Floßes in eine Sitzposition, worin ihn der Gruby, indem er sich stehend über ihn beugt, festhält. Goldberg und McCann zwingen, bevor sie das eigentliche Gespräch mit Stanley aufnehmen, diesen in die Sitzposition, schließlich stehen sie sogar über dem am Boden Liegenden. Die räumliche Positionierung, welche die Übernahme der sprachlichen Rollen einleitet und begleitet, kann im Unterschied zu jener auch verbalisiert werden in Form von als Befehlen gemeinten Aufforderungen oder Bitten. Entsprechend der undramatischen Handlungsmatrix auf der Ebene der Handlung zeichnet sich somit auch der Trilog durch eine nicht-verbale (aber verbalisierbare) zweite, durch Körperkommunikation gebildete Ebene aus, die den Zwangscharakter der verbalen Kommunikation verdeutlicht.

Aus der Fixierung der Rollen im trilogischen Sprechereignis läßt sich ersehen, daß die intendierten semantischen Deformationen Teil der Gesamtintention sind, welche die illokutiven Sprecher gegenüber dem perlokutiv Reagierenden verfolgen. Sie signalisieren dem Gegenüber, daß die Regeln der Grammatik durch eine willkürlich etablierte neue Konvention

außer Kraft gesetzt sind, welche das Gegenüber noch nicht kennt, die aber gleichwohl gilt und die, wenn es sie nicht einhält, durch Strafen von seiten der die Konvention Schaffenden bekräftigt wird. Die illokutiven Sprecher beanspruchen somit Gewalt auch über die Sprache und rechtfertigen aus dem Versagen des Hörers beim Befolgen der neuen Konvention ihre körperliche Gewaltausübung gegen ihn. Dies wird besonders deutlich beim Gebrauch der Namen. Im Fall der Personennamen hat in *The Birthday Party* der zweite Name Tabuwert für alle außer dem Namensträger selbst. Daher reagiert Goldberg, als McCann ihn mit Simey anredet, drohend. Das Tabu gilt also sogar für den sekundären illokutiven Sprecher. Der Begriff des Tabus erklärt uns auch das nur deiktisch-pronominale Erfassen und das Verschweigen. In jedem der beiden Stücke gibt es in der gemeinsamen Sprechsituation ein tabuisiertes Ding, das nicht benannt werden darf. Bei Pinter darf dieses Ding, die sechs Streifen, von Stanley nicht einmal berührt werden - als er es dennoch versucht, schlägt McCann nach ihm. Am Tabu wird deutlich, daß nicht nur das sprachliche Wie der Äußerung (der lokutive Akt), sondern auch das Worüber von der willkürlich etablierten Konvention reguliert wird.

Dem Tabu analog ist die Konvention der Lüge. In Mrozek's Stück leugnet der Gruby das Auftauchen des Lakaien auf dem Floß und erklärt ihn als »Halluzination« des Maly. Der Sredni bestätigt die Kraft der Lüge, indem er auf die Frage des Gruby entgegnet, niemanden gesehen zu haben. Mit dem Recht der illokutiven Sprecher auf Lüge einher geht das Fehlen einer solchen Berechtigung für den perlokutiven Sprecher: Stanley wird von Goldberg und McCann verboten zu »lügen«. Der »pervertierte« gewalttätige Sprechakt im Trilog ist somit auch ein lügenhafter Sprechakt, wobei die Kompetenz zur Lüge nur auf der Seite der Kommunizierenden liegt. Die Lügenhaftigkeit des illokutiven Aktes erklärt uns auch, warum Goldberg in *The Birthday Party* als initiativer illokutiver Sprecher die Wahrheit einer von ihm gemachten Aussage nicht begründen konnte: Es gibt für ihn keine Wahrheit, sondern nur die gewaltsam hergestellte, faktische Realität. Dementsprechend äußert er gegenüber McCann, als dieser eine seiner Aussagen mit »It's true« kommentiert: »True? Of course it's true. It's more than true. It's a fact.« (S. 28). Im Fall des sprachlichen Versagens des Maly ist die Erklärung etwas komplizierter. Mit der getroffenen Unterscheidung zwischen »wahrer« und »gewöhnlicher« Freiheit hat er sich das Recht auf die Etablierung lügenhafter Begriffe angemacht (es gibt keine Opposition von »wahr« und »gewöhnlich« in bezug auf »Freiheit«), das ihm aufgrund seiner perlokutiven Rolle nicht zukommt. Er >bestraft< sich in diesem Fall durch die offenbarte Unfähigkeit zur Folgerung selber, was sein »verzweifeltes« Suchen zum Ausdruck bringt.⁴

Aus der Perversion des trilogischen Sprechakts durch Gewalt und Lüge

und der die Perversion begründenden festen Rollenverteilung ergibt sich ein weiteres Phänomen, das in die Ebene der Handlung hineinweist: Die illokutiven Sprecher bestimmen nicht nur die neue sprachliche Konvention, sondern sie introduzieren auch eine in beiden Stücken gleiche Norm der starken emotionalen und wertheften Akzentuierung der Äußerungen. Diese Norm impliziert eine positive emotionale Gestimmtheit und eine positiv-lobende Wertung. Für die Fixierung der Norm ist der sekundäre illokutive Sprecher wichtig. Er reagiert grundsätzlich auf alle Äußerungen des initiativen illokutiven Sprechers mit freudigen, lobenden und approbierenden Zusatzäußerungen. Emotional und evaluativ kontrastive Reaktionen des perlokutiven Rollenträgers gelten als Normbruch und zeitigen Vorwürfe und Sanktionsdrohungen von seiten der Zwei. So begleitet der redni bei Mrozek die Äußerungen des Gruby häufig mit »Hurrah«-Rufen und Belobigungen, Goldberg und McCann stabilisieren sich gegenseitig nach einer von Goldberg bestimmten Norm auf einem positiven emotionalen Ton, der im Gespräch mit Meg in den rekurrenten Attributen »lovely« und »nice« und deren Steigerungen zum Ausdruck kommt. Im Verhältnis Megs zu Petey, die ja beide auf der Handlungsebene gleichberechtigt sind, kommt hier eine Führerrolle Megs auf analog derjenigen des Gruby und Goldbergs, da sie die lobende Bestätigung und emotionale Einschwingung von Petey provoziert. Ihre Führerrolle bei der Bestimmung der emotional-evaluativen Norm des Gesprächstons wird auch dadurch bestätigt, daß nur sie auf die >falschen< Wertreaktionen Stanleys mit Ärger reagiert. Daraus geht hervor, daß die trilogische Rollendifferenzierung zwischen den Zweien ebenenimmanent motiviert ist, aus dem spezifischen Charakter des Trilogs, und daß diese Ebene die fakultative soziale Rollendifferenzierung auf der Handlungsebene, die wir bei der Handlungsanalyse festgestellt haben, motiviert.

Der gehobene, positive und zugleich übertrieben-falsche Redeton stimmt mit der Grundsituation der (schein-)dramatischen Handlung überein, die eine lügenhafte Feiersituation ist, bzw. - bei Mrozek - eine Situation der gehobenen Rhetorik (Situation der parlamentarischen Rede, Situation der Ermittlung der »historischen Gerechtigkeit« als einem hohen allgemeinen Gut). Die Wahl des spezifischen, rhetorisch hochgestimmten Charakters der dramatischen Situation ist also auch motiviert durch die Bedürfnisse des Trilogs, der seine Gewalt- und Lügenhaftigkeit durch die emotional positive Atmosphäre und die positive Evaluationshaltung vernebelt.

Aus der Analyse des lokutiven und illokutiven Aspekts des trilogischen Sprechakts ist für uns auch sichtbar geworden, daß der *perlokutive Akt*, d. h. die realisierte Wirkung - anders als in normalen Gesprächstypen - von der Wirkungsintention des illokutiven Aktes nicht wirklich abweichen kann.

Die in den Stücken gezeigten perlokutiven Abweichungsversuche sind zum Scheitern verurteilt, da die zwei illokutiven Sprecher die perlokutive Wirkung des Einen erzwingen können. Wohl aber kann die perlokutive Wirkung die intendierte Wirkung übersteigen: Wenn der Maly am Schluß des Stücks sich >freiwillig< zu der Opferrolle bekennt und in Manifestationen des »Glücks« ausbricht, so tut er mehr als verlangt. Darauf weist auch die Tatsache, daß Mrozek den Gruby und Sredni am Ende in der auf dem Floß befindlichen Truhe »Kalbsfleisch« und »Erbsen« finden läßt, die das Schlachtopfer überflüssig machen. Das Übersteigen der Intention entspricht jedoch der Intentionsrichtung und wird daher von den Intentionsträgern akzeptiert: Der Maly wird geschlachtet, obwohl es nicht mehr nötig ist. Das Mehr-tun-als-verlangt drückt hier einen psychologischen Mechanismus der Selbstlüge aus, worin der sich Belügende durch Überreaktion vor sich und den anderen die Lüge vergessen machen will.

Da der illokutive Aspekt den lokutiven und perlokutiven dominiert und auch motivische Eigenschaften der Handlungsebene bewirkt (die Feiersituation, die hierarchische Abstufung zwischen den Zweien), können wir in ihm das konstruktive Kemelement des absurden Trilogs vermuten. Es läßt sich nachweisen, daß dieses Kernelement auch für die Gesamtkomposition des dramatischen Werks, die traditionell von der Handlung getragen wurde, verantwortlich ist. Die kompositionsbildende Kraft des illokutiven Aspekts des Trilogs äußert sich in den Entwicklungsphasen der (schein-) dramatischen Grundsituation, deren stilistischer Charakter ja schon von den emotional-evaluativen Bedürfnissen des Trilogs regiert wurde. So kann man in beiden Stücken drei kompositorisch entscheidende Phasen ausmachen: eine Vorbereitungsphase, eine Kulminationsphase und eine finale bildende Phase. Diese drei Phasen, die der pyramidalen Komposition der traditionellen dramatischen Handlung vergleichbar sind, werden nicht durch die Handlung der Stücke, sondern durch die feierliche Grundsituation hervorgerufen: Mrozek gestaltet die Vorbereitungsphase für die rhetorisch gehobene Kandidatenermittlung als Diskussion der Drei über ein Losverfahren, die zur Ablehnung des Losens führt. Verbal wird die Ablehnung damit begründet, daß Losen ein »unzivilisiertes« Überbleibsel aus der »Epoche der Dunkelheit« sei; der wahre Grund muß aber darin gesehen werden, daß als Losverfahren ein Zahlenspiel vorgeschlagen ist, das zwanghaft zum Sieg des Gruby führen würde, worin sich die doch zu verschleiernde zwanghafte, undramatische Handlungsmatrix spiegeln würde. Zugleich ist ein Zahlenspiel aber auch ungeeignet für rhetorisch hochgestimmte Manifestationen, wie die emotional-evaluative Norm des Trilogs sie fordert. Die Kulminationsphase hat in *Na pelnym morzu* zwei Gipfel, dargestellt durch die zweimaligen Rednerrunden der parlamentarischen Kandidatenermittlung und der Ermittlung der »historischen Gerechtigkeit«. Das Finale bildet der

pathetische Monolog des Maly zum Thema der »gewöhnlichen« und »wahren« Freiheit, den handlungsvorbereitende Verrichtungen der Zwei (u. a. Wetzen des Messers) begleiten. Vorbereitung, Kulmination und Finale konstituieren sich somit als Herstellung einer Redesituation, Auskristallisierung ihres rhetorischen Potentials und rhetorischem Nachklang.

In *The Birthday Party* ist der Streit um die Frage der Geburtstagsfeier an einem Tag, der gar nicht dafür geeignet ist, Vorbereitungsphase für eine rhetorische Situation des Feierns, worin die Reden auf das Geburtstagskind die Kulmination bilden. Die zwei Reden stellen Lobpreisungen dar - Meg lobt und preist Stanley, Goldberg sich selbst und Megs Rede (er wird auch von Lulu für seine Rede gepriesen). Finalebildend ist der Abschlußmonolog Goldbergs vor McCann, worin er seine Selbstpreisung fortsetzt und zugleich die eigenen Lebensmaximen in Leitmaximen für den »Lehrling« McCann umsetzt. Stanleys Fehlen in dieser Monologsituation bedeutet, daß seine intentional vorbestimmte Reaktion schon erzielt ist - er liegt zusammengeschlagen auf seinem Zimmer, als wehrloses Bündel für den Abtransport im Lastwagen.

In beiden Stücken sind auch auf der Sprechaktebene zusätzliche finalebildende Teile vorhanden, welche mit den Mitteln des Sprechakts selber die Bedeutung des jeweiligen rhetorischen Finales noch einmal ausdrücken. Die trilogische Sprechaktebene zeitigt am Schluß jeweils eine innere Transformation der trilogischen Konstellation. Die Grundopposition 2:1 verändert sich in 2 :0. Die Transformation drückt sich in einem Wandel der dialogkonstitutiven Personalpronomina aus: Ich + ich: Du wird zu Ich + ich: Er. Das dialogkonstitutive Du wird zum Worüber einer Wechselrede zwischen Zweien, die ein Wir bilden, so daß kein echter Dialog mehr vorliegt. Nach Benveniste (1974) hat das pronominale Er im Sprechakt keinen Personen-, sondern Objektstatus. In Termini des absurden Trilogs ausgedrückt: Mit der endgültigen Erfüllung der performativen Rolle verliert das Du seine Personenhaftigkeit für die illokutiven Sprecher, sie wenden sich daher einander zu und weisen nur noch einer den andern pronominal oder auch gestisch auf den zur Kommunikation unfähig gewordenen ehemaligen Sprechaktpartner.

Durch die Transformation der trilogischen Konstellation im textlichen Finale der Stücke stellt gerade der Trilog mit den ihm eigenen Mitteln den Werkrezipienten vor die Frage nach der Personenhaftigkeit der trilogischen Sprecher. Nach dem bisherigen Stand unserer Analyse hat es den Anschein, daß der Trilog nur die personale Substanz des Du negiert, die beiden Repräsentanten des Ich-Pols bleiben sprechfähig. Eine Eigenschaft der illokutiven Sprechakte läßt aber vermuten, daß nicht nur das Opfer der Gewaltsituation, sondern auch die Gewaltausübenden selber ihre menschliche Bedeutung verlieren: Die illokutiven Sprechakte sind mechanisiert, was

sich an der auffälligen Neigung zur Wiederholung derselben Redeeinhalte, Redeformen, Redesequenzen ablesen läßt. Die Analyse der letzten Ebene soll erweisen, wie es mit der Personenhaftigkeit aller dramatischen Figuren bestellt ist.

III Die Ebene der Situation

Der Begriff der Situation ist in der dramatisch-theatralischen Gattung komplex. Im folgenden wird darunter die Bühnensituation verstanden, worin Dinge und menschliche Körper der Schauspieler in der Funktion von Signifikanten für die zwei grundlegenden oppositionellen Signifikate der theatralischen Bedeutung, unbelebte, apersonale Sachen und belebte Personen, auftreten. Die Bühnensituation ist die eigentliche theatralische Botschaft des Autors. In ihr bilden die Kommunikationsvorgänge zwischen den dramatis personae nur ein Mittel zum Aufbau dieser übergreifenden Bedeutung, welche der Autor intendiert hat.

Ich habe eingangs darauf hingewiesen, daß das absurde Theater eine Vorliebe für eine bestimmte Klasse der Dinge hat, die Klasse der Konsumgegenstände. Mit Blick auf die beiden Stücke kann man ergänzen, daß diese Klasse die Tendenz hat, sich über Gegenstände auszubreiten, die ursprünglich nicht zu ihr gehören. Weiterhin sind innerhalb dieser Klasse Nahrungsmittel vorrangig. Und noch wichtiger: Diese Klasse offenbart die Neigung, die Opposition im Bedeutungsbereich des dramatisch-theatralischen Zeichens umzudrehen: Die Körper der Schauspieler erhalten die Bedeutung unbelebter Sachen, die Sachen inkarnieren personale Kräfte. Damit ist eine Umkehrung auch im Verhältnis Mensch-Sache impliziert. Ist im traditionellen Theater die Sache Instrument des Handelns, so zeigt das absurde Theater die Tendenz, den Menschen zum passiven Instrument der Handlungskraft von Sachen zu machen. Die Sachen werden das Bewirkende, Verhalten von Menschen das Bewirkte. Dies führt uns zurück zu dem merkwürdigen, nicht sprecherintentionalen Versagen, das wir auf der Ebene des lokutiven Sprechakts als defekthaften Gebrauch der Kausalkonjunktion und auf der Ebene des illokutiven Sprechakts als Versagen des Hinzufügens einer Begründungsproposition zu einer allgemeinen, auf Wahrheit präzedenzierenden Proposition konstatiert hatten. Dieses Versagen läßt uns vermuten, daß die Personen sich der Umkehrung ihres Verhältnisses zu den Sachen nicht bewußt sind, es wird nur durch den Autor an ihrem Sprachverhalten gezeigt. Das von uns gleichfalls konstatierte Phänomen des Tabus im Sprechakt, das in beiden Stücken auf Sachen gerichtet war, legt die Annahme nahe, daß gerade die tabuisierten Sachen diejenigen sind, die zu personifizierten und die Menschen entpersonifizierenden Kräften werden

oder mit solchen in Verbindung stehen. Auch das Tabu ist dann hauptsächlich autorientional.

Im folgenden seien die Ausbreitung der für das absurde Theater spezifischen Objektklasse und die Verdrehung der semantischen Grundopposition an den zwei Stücken untersucht. In Mrozek's *Na pelnym morzu* ist die Nahrung innerhalb der Klasse der Konsumgegenstände eindeutig dominierend. Auf der Bühne wird sie zunächst als Fehlelement nur verbal durch die Sprechakte repräsentiert, gerade das Fehlen bewirkt aber die Ausbreitung, indem zunächst ein Mensch - der Maly - zum Nahrungsmittel deklariert wird und später ein zweiter - der Briefträger. Ein Bühnenrequisit, die Truhe, zur dargestellten Realsituation der Schiffbrüchigen ohne jeden Bezug, erfüllt dann seine traditionelle Funktion eines Handlungsmittels und die Ausbreitungsfunktion zugleich, indem aus der Truhe immer mehr für eine feierliche Mahlzeit nötige Geräte entnommen werden, sogar Messer und Schleifstein für die Tötung der noch lebenden >Nahrung<. Die sukzessiv konkret werdende Bühnensituation einer feierlichen Mahlzeit, zu der auch die Kleidung der Beteiligten paßt (»elegante schwarze Anzüge, weiße Hemden«), suggeriert eine Macht der Dinge über die Menschen dadurch, daß das faktisch Machbare, repräsentiert durch die zum Machen nötigen Dinge, die menschlich-moralische Entscheidung über das Machen ablöst. Dies erklärt uns auch das auf der Sprechaktebene hervortretende Tabu: Das Töten des Maly entspricht der Handlungsbedeutung des Bühnendings »Messer mit Schleifstein«. Die beiden in der Bühnensituation zufällig beieinander befindlichen Objekte (schärfbares Messer, Mensch als lebende Nahrung) treten durch mechanische Assoziation in eine zwanghafte Handlungsbeziehung zueinander ein. Das Tabu - die Nähe des Ufers, welche alternative Nahrung bedeutet - tabuisiert die Assoziation und Handlungsbeziehung zwischen voneinander entfernten Polen, von denen der eine (das Ufer mit der Nahrung) nicht wahrnehmbar ist und durch Vorstellungskraft vergegenwärtigt werden müßte. Das Tabu tabuisiert damit auch das Rückgewinnen von Entscheidung und Handlungsgewalt des Menschen über die Dinge, denn das Messer müßte durch eine Aktion des Menschen (Transport durch Schwimmen) zu der entfernten Nahrung gebracht werden. Ausbreitung der Klasse der Nahrungsmittel über Menschen und Verdrehung der semantischen Opposition zwischen Mensch und Ding werden somit durch das Tabu zusammengeschlossen. Insoweit Sprechtabus auch Denktabus sind, ist das Versagen der begründenden Sprechfähigkeit, die zu den durch das Tabu verschlossenen Wirkursachen der Situation hinführen würde, eine Folge des Tabus.

The Birthday Party beginnt und endet mit der kulinarischen Szene des Frühstücks. Es ist materiell dürftig, am Stückende gibt es sogar überhaupt nichts zu essen, doch wird die vorhandene oder in Aussicht gestellte Speise

verbal erhöht, sie ist »nice«, »lovely«, was der stilistischen Wirkung der eleganten Dekoration bei Mrozek entspricht. Die Frühstücksszenerie weicht in der Stückmitte der Szenerie der Geburtstagsfeier, welche rituelles, mit Toasts verbundenes Trinken begleitet. Zu Nahrungsmitteln und Flaschen treten noch eine Kindertrommel mit Klöppeln und die sechs Zeitungsstreifen McCanns, das oben erwähnte Tabuding. Die heterogenen Gegenstände werden durch die gemeinsame, tabubezogene pronominale IJeixis auf einen Nenner gebracht: Meg bringt Petey »fried bred« und fragt, was »es« sei, dasselbe wiederholt sie gegenüber Stanley. Der Bereich der Nahrungsmittel ist aber der potentiellen Tabuisierung relativ fernstehend, da der Name sofort gefunden wird (Stanley erfragt ihn allerdings erst bei Petey, weil er selbst ihn nicht weiß). Näher dem Tabu ist die Trommel, die - in einem geflüsterten Dialog zwischen Meg und Lulu als »it« introduziert - erst später auf beharrliches Fragen von Stanley ihren Namen erhält. Die Papierstreifen dagegen bilden das Zentrum der Tabuwirkung, die sich - anders als in *Na pelnym morzu* - bei Pinter potentiell auf alle Gegenstände ausweiten kann. In den sichtbaren tabuhaften oder tabunahen Dingen der Bühnensituation ist Handlungskraft enthalten: Die Trommel leitet die körperliche Beschädigung Stanleys ein (er verfängt sich mit dem Fuß in ihr beim »Blindekuh-Spiel«). Die sechs Streifen stellen die variierte trilogische Konstellation dieses Stücks dar. Das Stück weist sechs Figuren auf, doch da fünf davon zweimal die trilogische Konstellation mit immer denselben Repräsentanten des Einen bilden (Meg, Petey: Stanley; Goldberg, McCann: Stanley), ist die sechste (Lulu), die zahlenmäßig ein Patt bewirken könnte (3 :3), nur minderheitsfähig (2 mal 2:1 + 1). Dementsprechend reißt McCann zunächst fünf Streifen aus der Zeitung und später noch einen sechsten (S. 37). Die mechanischen Zwänge der zweifachen trilogischen Konstellation drücken sich in der Bühnensituation darin aus, daß nie sechs Personen gemeinsam präsent sind (bei der Geburtstagsfeier fehlt Petey). Das zentrale Tabuding hat bei Pinter eine magische Wirkung, die durch Benennen (und Berühren durch die falsche Person?) zerstört werden kann.

Kommen wir zurück zur Eingangsfrage dieses Untersuchungsabschnitts nach der Personenhaftigkeit aller dramatischen Figuren. Im Rahmen der Bühnensituation baut der Autor generell die lebendigen Körper der Schauspieler entweder zur Bedeutung der dramatis personae oder der versachlichten Unpersonen auf. Insofern in unseren beiden Stücken die Sachen auf der Bühne den Zweien als den allein entscheidungsfähigen Akteuren die Entscheidung abnehmen, was diese sich aufgrund des Tabus der Sachen nicht bewußt machen, degradiert der Autor für den Werkrezipienten diese Akteure zu Unpersonen und erhöht die leblosen Sachen zu wirkenden Kräften. Nicht nur der Eine ist - wie das Schlußverfahren des trilogischen Sprechakts demonstrierte - eine Null-Person, Null- und Unpersonen sind

auch die Zwei, die scheinbar die Sieger bleiben. Die innerfiktionale Kommunikationsebene der beiden Stücke und die auBerfiktionale Autor-Rezipientenkommunikation ergänzen sich zu einer Autorintention, die den Rezipienten weniger vor einer brutalen Gewaltaktion (undramatische Handlungsmatrix) als vor dem Lügenmechanismus von Ideologien (scheinhaft dramatische Handlungsmatrix), willkürlich errichteten Sprechkonventionen und der korrumpierenden Kraft sowohl der Dinge wie des sprachlich-dinglichen Tabus warnen will.

Die trilogische Konstellation des absurden Theaters kehrt in vielen Variationsmustern, von denen unsere Analyse nur eine zeigen konnte, immer wieder. Sie ist keine Zufallserscheinung, wie ich an den beiden analysierten Stücken hoffe nachgewiesen zu haben, sondern bestmöglich geeignet, die bewußtseinszerstörenden Mechanismen der Sprache, wenn diese ganz und gar in die >Machbarkeit(bewußter Konventionalisierung übergeben wird, darzustellen. Das absurde Theater ist ein Theater der Kritik am menschlichen kommunikativen Verkehr. Es schuf mit dem Trilog ein neues Gestaltungsmittel der Bühnenkommunikation, das destruktiv und konstruktiv, revolutionär und evolutionär zugleich in die Geschichte von Drama und Theater eingelassen ist.

Anmerkungen

- 1 Mit dem Prinzip der »semantischen Geste« wird eine Methode intendiert, die die Semantisierbarkeit der Form und die Formalisierbarkeit der Semantik im künstlerischen Werk nachzuweisen erlaubt. Vgl. dazu auch Schmid, 1982.
- 2 Der vorliegende Aufsatz ist ein Auszug aus einem in *Ruch literacki*, Nr. XX erscheinenden umfangreicheren Artikel, worin der synfunktionale Aspekt ausführlicher besprochen wird. Zu den Begriffen »synfunktional« und »autofunktional« s. Tynjanov, 1977.
- 3 Die Pattsituation des 2:2 steht als nicht realisierte Möglichkeit auch hinter Havel's *Vernisdi*, das auch rein trilogisch gebaut ist (s. dazu die erweiterte polnische Fassung). Bedtich ist allein, ohne seine Frau Eva, zu Michal und Vera gekommen. Die physische Abwesenheit von Eva nützen die 2 aus, um Evas psychologische Bedeutung für Bedtich durch diffamierende Unterstellungen abzuschwächen. Auch bei Pinter wird die mögliche Pattsituation angedeutet, s. dazu weiter unten.
- 4 Die Regieanweisung weist darauf hin, daß der Maly bei der Suche nach der vollständigen Begründungsaussage die Kausalkonjunktion, bei der er hängenbleibt, nicht »monoton« wiederholt, sondern probeweise intoniert. Mechanische wie auch intonationsmäßig variierte Wiederholung einzelner Redepartien sind charakteristisch für das gesamte absurde Theater, das die sprachliche Semantik dadurch anspannt und probeweise durchspielt.

Literaturverzeichnis

Benutzte Werke:

Slawomir Mrozek, *Utworky sceniczne*, tom I, Wydawnictwo literackie Krakow 1973.

Harold Pinter, *The Birthday Party*, Eyre Methuen LTD, London 1975.

Aristoteles, 1969: *Nikomachische Ethik*, Reclam.

Benveniste, Emile, 1974: »De la subjectivité dans le langage«, in: *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris, S. 258-286.

Ingarden, Roman, 1965: *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

Jakobson, Roman, 1979: »Die Dominante«, in: *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971* (Hrsg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert), Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 212-219.

Schmid, Herta, 1982: »Die >semantische Geste< als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus«, in: Elrud Ibsch (Hrsg.), *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft - außerhalb des deutschen Sprachraums*, Rodopi, Amsterdam, S. 209-259.

Schmid, Herta, 1984: »Die Umstrukturierung des theatralischen Zeichens in Cechovs Einakter >Predlozenie< (Der Heiratsantrag)«, in: Herta Schmid und Aloysius Van Kesteren (ed.), *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, S. 305-367.

Tynjanov, Jurij, 1977: *Das Problem der Verssprache*, Wilhelm Fink Verlag, München.

Wunderlich, Dieter, 1975: »Zur Konventionalität von Sprechhandlungen«, in: *Linguistik und Pragmatik*, Athenaion, Wiesbaden, S. 11-58.

Zich, Otakar, 1977: *Estetika dramatického umění*, jalreprint, Würzburg.