



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dramaturgisches Handeln und Spieltheorie präsentiert
anhand ‚Das Dschungelbuch‘, eine Aufführung des
Dschungel Wiens“

Verfasserin

Alexandra Ploy

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Danksagung

Diese Diplomarbeit ist nicht nur eine physische Verwirklichung geistiger Arbeit sondern sie stellt vielmehr ein greifbares Endprodukt einer wundervollen Studienzeit dar. Zunächst einmal möchte ich meiner Betreuerin Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer für die gute Zusammenarbeit meinen Dank aussprechen. Von der Themenfindung, über den Schreibprozess bis hin zur Fertigstellung dieser Diplomarbeit ist Sie mir immer unterstützend zur Seite gestanden.

Ein weiterer Dank gilt Univ.-Doz. Dr. Clemens K. Stepina, einerseits für seine Unterstützung im Verständnis seiner wissenschaftlichen Arbeiten, und andererseits weil diese meinen Blick auf das menschliche Leben durchaus positiv verändert haben.

Danken möchte ich auch dem Theaterhaus Dschungel Wien. Sie haben mir für diese Diplomarbeit freundlicherweise eine Aufzeichnung einer Theateraufführung zur Verfügung gestellt.

Für jegliches theaterwissenschaftliches und lebensphilosophisches Gespräch möchte ich mich bei Barbara Mihola bedanken, die im Laufe der Studienzeit nicht nur eine Kollegin geworden ist, sondern vielmehr zu den wichtigsten Menschen in meinem Leben zählt. Ihre Unterstützung in den letzten Jahren kann nicht in Worte gefasst werden.

Danken möchte ich auch Melina und Nermin Kamenica, Renate Lieb, allen Studienkolleginnen und Freunden sowie meiner Verwandtschaft, die durch ihr bloßes Dasein die letzten Jahre verschönert haben. Meiner Schwester Tamara sei dafür gedankt, dass sie ihre entspannte Sicht auf die Dinge mit mir geteilt hat, und dadurch mein Leben in vielerlei Hinsicht bereicherte.

Der größte Dank gilt aber meinen Eltern, Gerhard und Gabriele, die mich seit je her in jeglicher denkbaren Weise unterstützen, und die immer bedingungslos für mich da sind. Im Laufe meiner Studienzeit habe ich mehr denn je unser Familienleben schätzen gelernt. Ich danke ihnen vor allem für ihre Art mich zu motivieren, mir den Rücken zu stärken und mir Mut zu machen.

Vorwort

Den Anstoß zur vorliegenden Arbeit habe ich einigen Kindern zu verdanken, deren begeisterte Gesichter im Zuschauerraum eines Kindertheaters meine persönliche Anschauung über Theater und dessen Wirkung verändert haben. Besonders inspiriert hat mich dabei ein kleiner Junge, der das im Theaterstück dargestellte Handeln eines Schauspielers sofort lautstark kritisierte, und dabei darauf verwies, wie abstoßend er dieses Handeln - es war eine Kussszene - empfand. Diese und weitere verbale Reaktionen haben mich zu folgender Frage gebracht: Was übernehmen Kinder von den dargestellten Handlungen auf der Bühne für ihr eigenes Leben bzw. für ihre eigenen Handlungen?

Im Laufe meines Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft bin ich des Öfteren mit Wirkungsweisen des Schauspiels in Berührung gekommen. Während der gedanklichen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Theorien, habe ich deren wissenschaftlichen Gehalt aber selten auf die Ebene der Kinder hin gedacht, sondern bin immer von erwachsenen Rezipienten der Theateraufführungen ausgegangen. Erst eine genauere Beschäftigung mit Kindertheater hat meinen Blick auf Theatertheorien dahin gehend verändert, dass ich diese unter Berücksichtigung der kleinen Rezipientinnen analysiert habe. Da mich die Frage der Wirkungsweise von Theaterstücken für Kinder so interessiert hat, habe ich mich in der Themenfindungsphase zur Diplomarbeit dazu entschlossen, eine Arbeit unter dem Aspekt des Kindertheaters zu verfassen. Das vordergründigste Interesse dabei galt allerdings der oben erwähnten Frage. Und im Folgenden ob es denn möglich ist, dass die Kinder gesehene Handlungskomplexe in ihr eigenes Handeln übernehmen? Somit standen im Prozess der Themenfindung mehrere Begriffe im Raum. Diese waren: Handeln im Theater, Schauspiel sowie Wirkung der Theateraufführung auf Kinder.

Mein nächster Schritt war es eine interessante wissenschaftliche Theorie zu finden, die mich in meinen vielfältigen Fragen unterstützen konnte. Als zentralen Punkt meiner Arbeit definierte ich das Handeln. Dieses betrachtete ich allerdings aus zweierlei Sichtweisen: Zum einen aus der Sicht des Schauspielers, der auf der Bühne Handlungen vollzieht, und zum anderen aus der Sicht der Rezipienten, die die Handlungen erkennen, verstehen und darauf in allen möglichen Formen reagieren. Besonders inspiriert haben mich dabei die wissenschaftlichen Schriften von Clemens K. Stepina.

In seiner Habilitationsschrift, die den Titel *Systematische Handlungstheorie*¹ trägt, beschäftigt sich der Philosoph und Theaterwissenschaftler mit dem Begriff des Handelns innerhalb eines interdisziplinären Forschungsfelds, und präsentiert darin auch eine Handlungstheorie in der theaterwissenschaftliche Aspekte verankert sind. Die theoretische Grundlage dieser Diplomarbeit basiert auf den Forschungsergebnissen von Clemens K. Stepina, die in den folgenden Kapiteln präsentiert werden und Anwendung an einem Aufführungsbeispiel finden.

Die Suche nach einem Aufführungsbeispiel gestaltete sich komplizierter, als zu Beginn angenommen. Ich wusste in etwa, was eine Aufführung bieten musste, um meinen Fragestellungen gerecht zu werden. Das Theaterhaus Dschungel Wien, das sich mit dem Slogan „Theaterhaus für junges Publikum“² präsentiert, bot mir dabei eine besonders große Auswahl an Aufführungsbeispielen. Eine weitere Anforderung an das Analysematerial war, dass darin erwachsene Schauspieler für Kinder spielen. Nach einigen Sichtungen wählte ich das Schauspiel *Das Dschungelbuch*, da mir dieses aufgrund seiner vielfältigen Handlungsdarstellungen als sehr geeignet für diese Diplomarbeit erschien. Außerdem stellte das Theaterhaus eine ähnliche Frage an die Aufführung, wie ich sie im Rahmen meiner Themenfindung im Kopf hatte: „Was nehmen sie [- die Helden im Stück -] – und wir als Publikum – für den Alltag daraus mit?“³

In dieser Arbeit gilt es nun festzustellen, ob eine Theorie der Handlungen, die Clemens K. Stepina aufgestellt hat, auch im Bereich des Kindertheaters anwendbar ist, und es gilt zu analysieren, wie sich die Handlungen im Theater darstellen, und wie sich diese auf das Schauspielerinnen-Zuseherinnen-Verhältnis auswirken. Zunächst werde ich im ersten Teil dieser Arbeit wichtige Begrifflichkeiten klären, die anschließend im theoretischen Teil über dramaturgisches Handeln münden. In einem zweiten Schritt werde ich dann die theoretischen Grundlagen am Aufführungsbeispiel anwenden, um in Folge Antworten auf die Fragestellung dieser Arbeit darzustellen. Am Ende meiner Arbeit findet sich eine Conclusio. In dieser sollen nicht nur die Erkenntnisse dieser Diplomarbeit referiert werden, sondern es soll auch ein Ausblick zur weiteren Reflexion des Begriffs dramaturgisches Handeln gegeben werden, der durchaus als Anregung für andere Studentinnen der Theaterwissenschaft gelten darf.

¹ Der gesamte Titel des Werkes lautet: Stepina, Clemens K., *Systematische Handlungstheorie. Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffs in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus, mit einem Anhang: Neoaristotelismus und Spiel – ein ideologiekritischer Literaturbericht*, Wien: Lehner 2007.

² O.N., „dschungelwien home“.

³ O.N., „dschungelwien programm“.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	2
Vorwort	3
1. Einleitung	7
2. Begriffsbestimmungen	8
2.1 Handlung bzw. handeln	9
2.2 Die Interaktion.....	11
2.3 Wie Theater funktioniert	12
2.3.1 Situation und Vorgang	12
2.3.2 Vom szenischen Vorgang im Leben zu Theater	16
2.3.3 Die Aufführung	16
2.3.4 Intratheatrale Kommunikation	18
2.3.4.1 Bedingungen für die intratheatrale Kommunikation.....	20
2.3.4.1.1 Theatrale Kompetenz	20
2.3.4.1.2 Intratheatraler Daseinswert.....	22
3. Dramaturgisches Handeln	24
3.1 Golls Theorie zu theatralem Handeln.....	26
3.2 Theatrales Handeln bei Kotte	29
3.3 Goffmans Theorie des dramaturgischen Handelns	32
3.4 Dramaturgisches Handeln bei Stepina	35
4. Systematische Handlungstheorie.....	40
4.1 Handlungsformen in der Theorie von Stepina	41
4.1.1 Ökonomisches Handeln.....	41
4.1.2 Soziales Handeln	42
4.1.3 Kommunikatives Handeln.....	43
4.1.4 Handeln in systemischer Betrachtung	44

4.2	Theatrales Handeln unter dem Aspekt systematischer Handlungstheorie	45
4.3	Systemologische Handlungstheorie als Spieltheorie.....	47
4.3.1	Formen spielerischen Handelns	49
4.3.2	Schauspiel als Proberaum?.....	50
5.	Analyse: Dramaturgisches Handeln in der Praxis.....	53
5.1	Das Aufführungsbeispiel: Das Dschungelbuch.....	54
5.1.1	Inszenierung eines Klassikers	55
5.2	Dramaturgisches Handeln im Aufführungsbeispiel	55
5.3	Resümee	61
6.	Conclusio.....	63
	Anhang	65
	Bibliographie.....	65
	Abstract	68
	Lebenslauf	69

1. Einleitung

„Das Theater ist der seligste Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich damit auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiterzuspielen.“ Max Reinhardt, 1930⁴.

Wenn Menschen, die im Alltag über das Phänomen Theater sprechen, den Ausdruck *Theater* wählen, dann beziehen sie sich mit ihrer Aussage oftmals lediglich auf eine Aufführung. Doch Theater ist viel mehr als eine bloße Aufführung. Die Besinnung auf das, was der Begriff Theater, der häufig für die unterschiedlichsten Bedeutungen herangezogen wird, innerhalb der Aussage eigentlich ausmacht, ist dabei oftmals nicht genauestens definiert, bzw. benötigt innerhalb des Kontextes keine weitere Definition. Aber was ist denn nun *Theater*? Ist es ein Begriff, der herangezogen wird, um das kulturelle Interesse von Menschen zu verdeutlichen – wenn Menschen sagen, dass sie ins Theater gehen? Vielleicht stellt es sich als reine Spielstätte dar? Oder ist es vielleicht eine Aneinanderreihung akustischer, gestischer und mimischer Zeichen? Oder aber verstehen manche Menschen gar nur Unterhaltung unter diesem Begriff?

In der wissenschaftlichen Betrachtung steht der Begriff Theater für ebenso vieles, wie ihm im umgangssprachlichen Ton zu gerechnet wird. Bedient man sich zur Klärung dieser Frage eines Lexikons, dann zeigt es zahlreiche unterschiedliche Interpretationsrahmen, wie bereits das voran gegangene Brainstorming vermuten lässt. Demnach lässt sich der Begriff Theater sinnlogisch verbinden mit dem Theaterbau und dem –gebäude, mit einem literarischen Werk bzw. einem Drama, mit dem Theater als Berufsfeld und Arbeitsinstitution, der Nutzung des Begriffes für die Beschreibung alltäglicher Verhaltensformen sowie einem Kunstbegriff.⁵ Man sieht also der Begriff *Theater* beschreibt nicht gleich nur eine mögliche Komponente von Theater. Wie der Gedankenexkurs vorweg zeigt, kann der Begriff all das sein, was der Mensch ihm zu Teil werden lässt. Eine allgemeingültige Definition für *Theater* bzw. Theater wird niemals eine einzige richtige Antwort bieten. Es kommt auf den Blickwinkel des Betrachters bzw. des Fragenden an. Diese Arbeit macht sich zum Ziel den Begriff Theater aus handlungstheoretischer Sicht zu begreifen und zu erfassen. Somit stehen im Mittelpunkt der Betrachtung die (theatralen) Handlungen.

⁴ Brauneck, „Vorwort“, S. 5.

⁵ Vgl. Lehmann, „Theater“, S. 1027f.

Zunächst ein Mal möchte ich die Frage klären, was der Begriff *handlungstheoretisch* bedeutet. Rolf Oerter, der in der Beschreibung zu seinem Werk *Psychologie des Spiels*⁶ als der bekannteste deutsche Entwicklungspsychologe genannt wird, gibt folgende Definition:

„‚Handlungstheoretisch‘ heißt, daß menschliches Verhalten nicht als naturwissenschaftlich faßbare äußere Bewegung oder innere Reaktion verstanden wird, sondern als Tun, dem Absicht und Zielorientierung zugrundeliegen [sic!].“⁷

Handlungen sind somit absichtsvolles Tun des Menschen in und gegenüber seiner Umwelt. Ein Teil dieser Realität stellt das Phänomen Theater dar. Theater bzw. *Theater* kann, wie bereits beschrieben, vieles bedeuten, doch besinnt man sich auf das Essentielle im Theater so findet man die Überlegung passend, dass die menschlichen Handlungen wohl eines der wichtigsten Bestandteile von Theater sind.

2. Begriffsbestimmungen

Andreas Kotte formuliert in seinem Einführungswerk *Theaterwissenschaft* das Verhältnis von Handlungen zum Theater. Demzufolge sind Handlungen neben dem Verhalten einer der Grundpfeiler, die Theater überhaupt konstituieren. „Die Vielfalt von Verhaltensweisen sowie von Handlungen ist [...] die Grundlage für Theater“⁸. Denn „Verhalten und Handlungen begründen sowohl Situationen als auch Vorgänge.“⁹ Diese durch Handlungen hervorgebrachten Situationen und Vorgänge machen einen Teil des Phänomens Theater aus. Den anderen Teil, und das soll hier vorwegnehmend kurz benannt sein, stellt die Interaktion dar.¹⁰ Dem Grundgedanken dieser Arbeit, dass menschliche Handlungen das Essentielle des Theaters ausmachen, ist somit zunächst einmal zugestimmt.

⁶Der gesamte Titel des Werkes lautet: Oerter, Rolf, *Psychologie des Spiels*. Ein handlungstheoretischer Ansatz, Weinheim: Beltz 2011.

⁷Oerter, *Psychologie des Spiels*, S. 1.

⁸Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft*. Eine Einführung, Köln: Böhlau 2005, S. 16.

⁹Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15.

¹⁰Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15-21.

Neben einer theoretischen Begriffsbestimmung, wird versucht, das theoretische Modell am praktischen Beispiel anzuwenden. Das Handeln auf der Theaterbühne sowie innerhalb des Publikumsaals als auch die intratheatrale Kommunikation¹¹ im gewählten Aufführungsbeispiel *Das Dschungelbuch* stehen hier zumindest praktisch angewandt im Zentrum der analytischen Betrachtung. Um begriffliche Verwirrungen vorweg zu vermeiden, wird folgend eine Begriffsbestimmung von Handlung unternommen, die die weiteren Ausführungen in dieser Arbeit unterstützen soll.

2.1 Handlung bzw. handeln

Im Bezug auf den Begriff Handlung spricht man - wie bereits bei der Definition zu *handlungstheoretisch* - von Bewusstsein. „Handlung, griechisch *prāxis*, lateinisch *actio*, beschreibt eine bewusste, planvolle Tätigkeit“¹².

Demzufolge ist in dieser Arbeit unter dem Begriff der Handlung nicht der „Gesamtprozess des auf der Bühne dargestellten Geschehens“¹³ zu verstehen, sondern das bewusste Tun einer Person. Der Begriff der Handlung schließt das Bewusstsein immer mit ein. Den Gegensatz zum Handeln bildet das Verhalten, dem das Unbewusste zugeschrieben ist. Der Mensch verhält sich sozusagen automatisch gesteuert von seinem Unterbewussten heraus.¹⁴

„Mit dem Begriff Verhalten wird die allgemeinste Beziehung von Tieren oder Menschen zu einander und zu ihrer Umwelt bezeichnet. Das Verhalten jeder Spezies ist ein Produkt der Evolution in stetiger Wandlung.“¹⁵

Um menschliche Handlungen in ihrer Ganzheit zu erklären bedarf es beider Termini. Nämlich den des Verhaltens und den der Handlung. „Stets verhalten wir uns, meist begeben wir uns handelnd von Situation zu Situation.“¹⁶ Das Verhalten bestimmt die Basis für die darauf folgenden Handlungen. Handlungen „schaffen ein Beziehungsnetz, indem Verhalten sich durch subjektive Intentionen auf Zwecke ausrichtet.“¹⁷ Ein Mensch verhält sich und handelt, um gewisse Ziele zu erreichen. Diese Ziele können unterschiedliche Intentionen haben. Menschen

¹¹ Vgl. Lazarowicz, Klaus, „Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater“, in: *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976*, Hg. Institut für Publikumsforschung der ÖAW, Wien: VÖAW 1977, S. 44f; Goll, Roland Martin, *Theorie theatralen Handelns. Überlegungen zur Konstitution und Legitimation einer Kunstgattung*, Erlangen: Palm & Enke 1981, S. 92-164.

¹² Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15.

¹³ Schneilin, „Handlung“, S. 434.

¹⁴ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15.

¹⁵ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15.

¹⁶ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 19.

¹⁷ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15.

stellen Dinge her, um ihre Bedürfnisse zu befriedigen oder ihren Wünschen und Vorstellungen nachzukommen. Man hebt ein Glas, um daraus zu trinken, was einer Befriedigung des menschlichen Existenzbedürfnisses nachkommt – den Durst löschen. Die gleiche Handlung, nämlich das Heben des Glases, kann aber auch zur Schaffung von Ordnung dienen, in dem man das aufgehobene Glas in ein Regal stellt. Der Mensch setzt sich ins Auto, um entweder den Wagen zu starten, um irgendwo hin zu fahren, oder aber, um einfach in einem geschlossenen Bereich zu sitzen. Man greift zum Telefon und wählt eine Nummer, um einen anderen Menschen anzurufen und mit ihm zu kommunizieren. All das sind Handlungen. Das beweist, dass eine Benennung von Handlung, als bloßes absichtsvolles Tun, nicht ausreicht, denn in den Handlungen ist eine gewisse Orientierung an Zielen eingeschrieben. Diese Feststellung bedeutet aber nicht, dass jede Handlung ein fixes Ergebnis zum Ausgang hat. Denn das schlussendliche Ziel muss nicht jenes sein, das zu Beginn der Handlung erstrebt worden ist, bzw. muss kein vorher fixiertes Ergebnis der Handlung bestehen. Kotte formuliert dazu: „Zweckbezogenheit kann im kreativen Handeln durchaus mit einer offenen Suchbewegung (Improvisation, Brainstorming) gepaart sein.“¹⁸ Diese zum Ergebnis hin gerichtete Offenheit zeigt, dass das Verhalten und die Handlung im engen Verhältnis stehen. „Handeln ist somit als psychisch reguliertes Verhalten zu verstehen.“¹⁹ Denn Handlungen verändern sich je nach Intention bzw. je nach dem Weg zur Erlangung des Ziels. „Handeln erscheint entwicklungs- geschichtlich begründet, da es die Anpassung an die Umwelt verbessert. Es ist individuelles wie soziales Verhalten, das den Alltag reguliert.“²⁰ Doch Handlungen sind keinesfalls rein subjektbezogen, denn über Handlungen greift der Mensch auch in die Objektwelt ein, zum Beispiel bei der Herstellung von Gütern, die die Bedürfnisse des Menschen decken sollen. Handlungen werden vom Menschen in der Welt der Objekte angewandt, und dienen aber auch zum Eingreifen in die Welt der Subjekte.²¹ Wenn letzteres der Fall ist, dann tritt der handelnde Mensch in Beziehung mit anderen handelnden Menschen. Es entsteht eine Interaktion zwischen zwei oder mehreren Individuen über das Verständigungsmittel der Handlung.

¹⁸ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 16.

¹⁹ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 16.

²⁰ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 16.

²¹ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 275.

2.2 Die Interaktion

Der Begriff der Interaktion lässt sich mit den Worten von Erving Goffman wie folgt beschreiben:

„Interaktion' (das heißt: unmittelbare Interaktion) [kann] grob als der wechselseitige Einfluß [sic!] von Individuen untereinander auf ihre Handlungen während ihrer unmittelbaren physischen Anwesenheit definiert werden. Eine Interaktion kann definiert werden als die Summe von Interaktionen, die auftreten, während eine gegebene Gruppe von Individuen ununterbrochen zusammen ist; der Begriff ‚Konfrontation' bedeutet das gleiche.“²²

Eine Interaktion findet also, wie der Name bereits vermuten lässt, zwischen zwei oder mehreren Personen statt. Sie ist ein definiertes *etwas* zwischen Beteiligten. Diese Beteiligten registrieren die Anwesenheit des jeweils anderen, und erkennen einander an. Darüber hinaus gehen die an der Interaktion beteiligten Personen aufeinander ein.

Eine solche Feststellung lässt erkennen, dass Interaktion ein Mittel menschlicher Verständigung darstellt, und im weiteren einen anderen Weg der Befriedigung von Bedürfnissen, Wünschen und Absichten nachkommt.

Diese Art der Verständigung bzw. Kommunikation findet auch im Bereich des Theaters statt. Hierzu soll ein kurzer Exkurs über die Interaktion im Theater Aufschluss für die in der Arbeit wichtigen Themen bieten: Während in früheren Zeiten des Theaters eine Interaktion nur auf den Bereich der Bühne – zwischen Schauspielerinnen und Schauspielerinnen - beschränkt war, stellten die Wissenschaftlerinnen des 20. Jahrhunderts²³ fest, dass das Publikum nicht mehr als bloße unbeteiligte Zuseherinnen definiert und beschrieben werden konnte, sondern dass diese als aktive Beteiligte am Phänomen Theater zu erst erkannt und danach anerkannt wurden.²⁴ Folglich kehrte eine Veränderung der Betrachtungsweise von Interaktionen im Theater ein. Eine Interaktion im Theater erfolgt nicht lediglich zwischen Schauspieler(in) und Schauspieler(in), sondern auch zwischen Schauspielerinnen und den Zuseherinnen. Dieser Sichtwechsel stellt eine Grundlage dieser Arbeit dar, die sich mit der Interaktion zwischen den Beteiligten über Handlungen im Bereich des Theaters auseinandersetzt.

²² Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper 2012, S. 18.

²³ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 115; in diesem Zusammenhang sind vor allem die Arbeiten von Bertold Brecht, Erving Goffman, Klaus Lazarowicz und Erika Fischer-Lichte erwähnenswert.

²⁴ Vgl. Lazarowicz, „Triadische Kollusion“, S. 44-60.

Der Mensch schafft sowohl in der Alltagswelt als auch im Bereich des Theaters über seine Handlungen Interaktionen. In Hinblick auf eine theaterwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Begriff der Handlung führt uns dies zur eingangs besprochenen Überlegung, dass menschliche Handlungen einen wesentlichen Bestandteil von Theater ausmachen. Das Ergebnis einer Interaktion ist die Entstehung einer Situation.²⁵ Diese wiederum ist auch für die Entstehung eines szenischen Vorgangs, der unter anderem zu Theater werden kann, entscheidend. Um die Entstehung einer Theatersituation zu verstehen, die die Voraussetzung für das Inkrafttreten intratheatraler Kommunikation ist, erweist es sich als hilfreich, zunächst einmal die Bedingungen für das Phänomen Theater zu beschreiben.

2.3 Wie Theater funktioniert

Wie eingangs festgestellt, gibt es keinen von der Wissenschaft her festgesetzten Begriff, der das Theater in seiner vielfältigen Bandbreite und somit in seiner Gesamtheit beschreiben kann. Ausschlaggebend ist die Betrachtungsweise des Terminus Theater. Um dem Phänomen Theater auf dem Grund zu gehen, um Kotte zu folgen, gibt es also zahlreiche Wege. Kotte selbst findet den Zugang zu dem Begriff über szenische Vorgänge.²⁶ Diese Herangehensweise an das Phänomen Theater stellt sich für diese Diplomarbeit als äußerst positiv dar.

2.3.1 Situation und Vorgang

Kotte beschreibt in seinem Einführungswerk *Theaterwissenschaft*, dass sich Theater vom Lebensprozess des Menschen ableiten lässt²⁷. Diese Ableitung lässt sich in „den szenischen Vorgängen“²⁸ finden. Um die Funktionsweise von Theater über szenische Vorgänge zu verstehen, muss zunächst einmal geklärt werden, wie diese Art von Vorgängen entsteht und funktioniert, bzw. ab wann sie aus dem Alltagsleben in den Bereich des Theaters übertreten.

Die Erkenntnis darüber, dass Handlungen Interaktionen zur Folge haben, und dass dadurch Situationen entstehen, führen uns nicht auf direktem Weg zum Theater. Aber die Feststellung darüber, dass Situationen durch handlungsmotivierte Interaktionen hervorgebracht werden, ist zunächst einmal ein wesentlicher Punkt. Aber nicht jede Situation in der Menschen Handlungen vollziehen und dadurch miteinander interagieren, kann man als Theater bezeichnen.

²⁵ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 16.

²⁶ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15-61.

²⁷ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, 15-139.

²⁸ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15.

„Die Situation ist die kleinste und kompakteste verstehbare Einheit menschlicher Handlungszusammenhänge, eine Beziehung zwischen Menschen zu gleicher Zeit am gleichen Ort.“²⁹ Eine Situation ist nach dieser Definition – vergleichbar mit der Definition der Interaktion – an mindestens zwei oder mehrere Personen gebunden. Darüber hinaus steht der Begriff noch in Verbindungen mit den Termini Zeit und Ort. Ein weiterer Punkt damit sich Situationen entfalten können, ist dass sich die Beteiligten handelnd aufeinander beziehen oder aufeinander eingehen. Das bedeutet aber auch, dass eine Situation sich selbst dann entfalten kann, wenn der (die) durch die Handlung des anderen Angesprochene nicht handelnd antwortet. Eine Reaktion von der angesprochenen Person reicht dabei vollkommen aus, ob diese Reaktion nun innerlich ablaufend oder äußerlich, und dadurch von anderen erkennbar, ist, spielt dabei keine Rolle. Situationen entwickeln sich immerzu dort, wo Menschen miteinander in Beziehung treten und agieren.

„In Arbeitsprozessen (Straßenverkäufer), bei der Machtsicherung (Parade) oder beim Spiel (Tennis), stets bildet sich eine Konstellation zwischen Personen, die als Situation oder Ausgangssituation bezeichnet werden kann.“³⁰

Soweit lässt sich die Entstehung einer Situation im alltäglichen Lebensprozess verdeutlichen. Doch anderes gilt im Bereich des Theaters. Denn eine bloße Zusammenkunft von handelnden Personen zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort ist noch kein Theater, eine solche Situation kann aber unter anderem zum Phänomen Theater werden. Kotte stellt dazu fest: „Auch die szenische Realität auf einer Bühne ist als Situation erfassbar, die die Gesamtheit der im Moment gegebenen Umstände bezeichnet.“³¹ Worin aber unterscheidet sich eine herkömmliche Situation wie sie im Alltag vorkommt von einer Situation, die man als Theater bezeichnen kann?

Bevor eine Situation Theater werden kann, muss sich diese erstmals in einen (szenischen) Vorgang entwickeln. Aber ab wann spricht man von einem Vorgang? Immer dann, wenn „Situationen in Bewegung [geraten], kann man die entstehenden Komplexe von Handlungen Vorgänge nennen“³². Im Menschen selbst gibt es innere und äußere Vorgänge, „wobei letztere an Verhalten und Handlung gebunden sind.“³³ Kotte misst den äußeren Vorgängen einen besonderen Wert innerhalb der Theaterwissenschaft zu, da diese die gezeigten Handlungen auf

²⁹ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 16.

³⁰ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 16f.

³¹ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 17.

³² Kotte, Theaterwissenschaft, S. 17.

³³ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 17.

der Bühne darstellen.³⁴ Wenn jemand eine Mahlzeit zubereitet, oder wenn ein Kind ein Spiel spielt, dann spricht man von Vorgängen. „Zwischen Situationen liegen Vorgänge unterschiedlichster Art, darunter spielerische und produktive, mit denen wir sinnlich-vitale oder produktive Bedürfnisse befriedigen“³⁵. Es lässt sich also erkennen, wie Kotte treffend formuliert, „Handlung *ist* Geschehen, [und] Vorgang *bezeichnet* Geschehen.“³⁶ Eine in Bewegungen geratene Situation, oder eben auch als Vorgang bezeichnet, kann nun unter gewissen Umständen zu Theater werden, dazu bedarf es allerdings einer szenischen Komponente. Die Bedingungen, die einen szenischen Vorgang entstehen lassen, finden sich in einem Zusammenspiel von Verhalten, Handlung (damit ist das absichtsvolle Tun zu verstehen, und nicht der Gesamtprozess auf der Bühne) und Situation. „Situationen erzwingen variiertes Handeln, wobei das Verhältnis von inneren Bedingungen (Motive) und äußeren Bedingungen (natürliche und gesellschaftliche Gegebenheiten) szenische Vorgänge erzeugt.“³⁷ Diese szenischen Vorgänge gelten als Vorstufe zum Theater. Sie lassen sich allerdings nur dann als Theaterphänomen bezeichnen, wenn die Handlungen darin hervorgehoben und konsequenzvermindert sind.

Was bedeutet in diesem Zusammenhang hervorgehoben? Damit ein Vorgang bzw. eine alltägliche Situation hervorgehoben ist, das heißt für alle Teilnehmenden klar erkennbar und aus dem Handlungskomplex herausstechend, muss sich innerhalb einer Interaktion³⁸ „eine Verhaltensdifferenz gegenüber Zuschauenden“³⁹ abzeichnen. Um dies zu verdeutlichen soll ein Beispiel Klärung schaffen: Eine menschliche Handlung im Alltagsleben, wie zum Beispiel das Heben eines gefüllten Trinkglases, um es einem anderen, der an der Situation beteiligt ist, zu geben, ist eine gewöhnliche Handlung, und tritt daher aus dem Handlungskanon nicht hervor, da diese den Menschen bekannt ist, und weil sie diese Bewegung mit dem Erhalten eines Trinkglases zum Stillen von Durst gleichsetzen. Hebt eine Person das Trinkglas allerdings über den Kopf des anderen, und schüttet den Inhalt darin über dessen Körper, so ist diese Handlung nicht mehr als *normal* – im Sinne des eingespeicherten Handlungskomplexes zur Befriedigung der Bedürfnisse, welchen auch die Gesellschaft mitprägt – zu bezeichnen, sondern tritt in seiner Gesamtheit hervor und erzeugt Aufmerksamkeit. Die Handlung gilt somit als hervorgehoben. Kotte formuliert mehrere Varianten für Hervorhebungen. Handlungen können örtlich, gestisch oder aber akustisch hervorgehoben sein sowie mittels dinglicher Att-

³⁴ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S. 17.

³⁵ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 19.

³⁶ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 19.

³⁷ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 17.

³⁸ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S. 20.

³⁹ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 28.

ribute wie eben das Glas unterstrichen werden.⁴⁰ Es ist auch möglich, dass eine Handlung durch mehrere der oben genannten Hervorhebungsvarianten gekennzeichnet ist.⁴¹ Der wesentlichste Punkt dabei ist, dass sich der Handelnde gegenüber anderen Menschen nicht dem gewohnten Muster entsprechend verhält. Es lässt sich also feststellen, dass eine Hervorhebung einer Handlung Aufmerksamkeit erzeugt, und dadurch in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Gleiches gilt für Handlungen im Theater, die auf gewisse Weise hervorgehoben sind, und dadurch die Aufmerksamkeit der Zusehenden und Mitagierenden auf sich lenken.

Eine Hervorhebung von menschlichen Handlungen dient aber nicht als alleiniges Kennzeichen von szenischen Vorgängen.⁴² Eine weitere Bedingung für szenische Vorgänge, die im Lebensprozess stattfinden, und die unter anderem zu Theater werden können, ist die Konsequenzverminderung. Konsequenzen von menschlichen Handlungen reichen vom so genannten Spiel bis zum Ernst. Im Spiel selbst, das oftmals den Sinn in seiner selbst findet⁴³, kann man die Konsequenzen als Erfahrung, Spaß oder das Austesten von Fähigkeiten beschreiben. Das Gegenteil davon findet sich in ernsthaften Konsequenzen, die Veränderungen für das Leben der Beteiligten nach sich ziehen oder gar zum totalen Ende, dem Tod, führen können. Man sieht, dass manche Ergebnisse von Handlungen entweder keine bzw. positive und damit belehrende Konsequenzen nach sich tragen, oder aber andere Konsequenzen, die bis zum Tod reichen können. Für szenische Vorgänge, die Theater bedeuten, ist eine Konsequenzverminderung deshalb so wichtig, weil die Darstellungen innerhalb der Vorgänge und Situationen zwar Konsequenzen für das Dargestellte mit sich bringen, aber in der Realität für die Darstellerinnen oder die Zuseherinnen positive oder keine Konsequenzen nach sich tragen.⁴⁴ Denn, und das wird hier vorwegnehmend gesagt, innerhalb einer Theatersituation sind sich die Beteiligten zu jeder Zeit darüber im Klaren – natürlich gibt es auch Ausnahmen -, dass das Dargestellte einen fiktiven Charakter hat, und somit keine realen negativen Konsequenzen, die Leib und Leben der Beteiligten schaden könnten, zum Tragen kommen.

⁴⁰ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S. 21-31.

⁴¹ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S. 21-31.

⁴² Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S. 31.

⁴³ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S. 33.

⁴⁴ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S.34- 47.

2.3.2 Vom szenischen Vorgang im Leben zu Theater

Die Bedingungen, damit szenische Vorgänge entstehen können, finden sich also zum einen in der Interaktion, und zum anderen in der Hervorhebung von Handlungen und in der Konsequenzverminderung für alle Beteiligten. Die Interaktion ist der voraussetzende Rahmen, ohne sie funktioniert das Modell der szenischen Vorgänge nicht. Die beiden anderen Merkmale können in unterschiedlicher Gewichtung innerhalb von Vorgängen vorkommen, aber nur wenn beide Kennzeichen zu gleichen Teilen vorhanden sind, kann man von szenischen Vorgängen sprechen.

„Hervorhebung ist auf interaktives Handeln beschränkt, während Konsequenzverminderung schon im ganzheitlichen Spiel auf der Ebene von Verhalten auftreten kann. Wenn beide Merkmale zusammentreffen, hervorgehoben und spielerisch, handelt es sich um szenische Vorgänge im Lebensprozess.“⁴⁵

Ab wann der szenische Vorgang allerdings als Theater bezeichnet werden kann, liegt im Anbetracht des Zusehers, der Zuseherin bzw. der am Vorgang Beteiligten. Während manche all zu schnell in einer aufmerksamkeitsstiftenden Handlung, die konsequenzvermindert oder konsequenzfrei ist, ein theaterähnliches Erlebnis sehen, verbinden andere mit dem Vorgang im Lebensprozess kaum Theater. Somit steht fest, dass sich Theater aus dem Alltagsleben heraus ableiten lässt, dass aber die Entscheidung darüber, ob es nun wirklich Theater ist, letztendlich bei den Beteiligten und ihren eigenen Erfahrungswerten und gesellschaftlichen Einflüssen liegt.⁴⁶

2.3.3 Die Aufführung

Kotte liefert mit seinen Beschreibungen zu szenischen Vorgängen den Beweis, dass sich Theater aus dem Lebensprozess heraus entwickeln kann, und dass diese Ableitung zu jeder Zeit und an jedem Ort unter gewissen Bedingungen möglich ist. Theater braucht kein festes Gebäude, um zu existieren. Theater benötigt unter diesen Umständen lediglich die Interaktion zwischen Beteiligten und aufmerksamkeitsstiftende menschliche Handlungen, die keine negativen oder schadhaften Konsequenzen nach sich ziehen. Diese Feststellung trifft sich mit der vorliegenden These, dass Handlungen im Theater der wesentlichste Baustein für dieses Phänomen sind. Dennoch soll in dieser Arbeit nicht auf den Begriff der Aufführung verzichtet werden, da eine Aufführung unter anderem einen Rahmen für menschliche Handlungen vor-

⁴⁵ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 57.

⁴⁶ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S. 56-61.

gibt, an dem sich der Lebensprozess und das Phänomen Theater scheiden. Der Aufführungsbegriff, den Erika Fischer-Lichte innerhalb ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit definiert, scheint dabei als besonders geeignet. Da zum einen in ihrem Begriff die Interaktion als Merkmal definiert ist, und diese, wie bereits besprochen, aus Handlungen heraus entsteht. Und weil sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt hat, theatralen Phänomenen aus handlungstheoretischer Sicht zu begegnen.

Das Wesen einer Aufführung lässt sich an unterschiedlichen Merkmalen festmachen. „Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteurinnen und Zuschauerinnen für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun.“⁴⁷ Der wichtigste Bestandteil einer Aufführung ist zu allererst „die leibliche Ko-Präsenz“⁴⁸ von Darstellerinnen und Publikum. Ein weiteres Merkmal ist in den Handlungen beider Teilnehmergruppen definiert. Sowohl Akteurinnen als auch Zuseherinnen agieren während einer Theateraufführung. Während die Schauspielerinnen ihre mehr oder weniger einstudierten Handlungen darstellen, und dem Publikum zur Schau stellen, reagieren die Zuseherinnen wahrnehmbar oder nicht wahrnehmbar, wodurch wiederum die Handlungen der Darstellenden motiviert sein können. Diese gegenseitige Bedingung von Aktion und Reaktion zwischen Darstellerinnen und Zuseherinnen – und umgekehrt - führt zu dem Schluss, dass sich innerhalb eines Theaterraums keine bloße Subjekt-Objekt-Beziehung finden lässt, sondern vielmehr eine Auseinandersetzung von Subjekten mit Subjekten stattfindet. Eine Aufführung konstituiert sich vor allem durch die Interaktion von Akteurinnen und Publikum. Eine solche Interaktion kann über verschiedenste Mittel stattfinden. Sie kann akustisch, mimisch oder gestisch sein, oder über Hilfsmittel wie Gegenständen, oder über den menschlichen Körper erfolgen. Alle diese Wesensmerkmale bedingen darüber hinaus den flüchtigen Moment einer Aufführung. Jede Aufführung beginnt mit der Interaktion zwischen den Teilnehmerinnen und endet - für manche Teilnehmerinnen früher, für manche später - mit der Auflösung der Gemeinschaft. Eine Aufführung ereignet sich somit im Moment ihres Vollzugs, und ist danach, selbst wenn sie auf Videomaterial festgehalten ist, vergangen. Sie existiert im Falle einer Aufzeichnung nur noch als Dokument.⁴⁹

⁴⁷ Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 47.

⁴⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 47.

⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 47; Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 58f.

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit ist das Handeln im Theater, das auch als theatrales oder dramaturgisches Handeln in der Wissenschaft beschrieben wird. Handeln ist ein Verständigungsmittel in einer Theateraufführung zur Übermittlung des Inhalts von den Darstellerinnen an die Zuseherinnen. Im selben Zug dient die Handlung aber auch der Übermittlung von Reaktionen von den Zuseherinnen zu den Darstellerinnen – in Form von Beifall oder aber auch im Verlassen des Theaterraums, wenn der(die) Zuseher(in) das Interesse am Dargestellten verloren hat.⁵⁰ Das wesentlichste Geschehen während einer Aufführung oder einer Theatersituation stellt die intratheatrale Kommunikation dar, die das gegenseitige Verstehen des Dargestellten zwischen den Teilnehmerinnen ermöglicht, und die somit das Phänomen Theater überhaupt existent werden lässt und im Folgenden auch am Leben erhält.

2.3.4 Intratheatrale Kommunikation

Der Begriff der intratheatralen Kommunikation hängt wie der Name bereits vermuten lässt mit dem Phänomen Theater zusammen. Diese Art von Kommunikation ist die eigentliche Bedingung dafür das Theater funktionieren kann, und vor allem das Theater auch als dieses verstanden werden kann.⁵¹ Der Begriff beschreibt das Verhältnis von Schauspielerinnen und Zuseherinnen während einer Aufführung.

„Eine ‚Aufführung‘ findet statt oder Theater ereignet sich, wenn Schauspieler A in der Rolle von B (die improvisiert oder nach den Direktiven eines Dramatikers gespielt werden kann) dem Zuschauer C gegenübertritt; nachdem C sich damit einverstanden erklärt hat, mit A [...] so zu verkehren, als ob er Caesar, Hamlet, Wallenstein oder der Fuhrmann Henschel sei.“⁵²

Mit dieser Definition beschreibt Klaus Lazarowicz den Begriff der intratheatralen Kommunikation. Diese Art der Kommunikation tritt nur im Literatur- sowie Sprechtheater auf, in anderen Theaterformen greift dieses Verhältnis von Schauspielerinnen und Publikum nicht. Für diese Arbeit ist dieser Begriff aber wesentlich. Die intratheatrale Kommunikation ergibt sich eben aus der Einwilligung aller an der Aufführung Beteiligten, das auf der Bühne Dargestellte nicht mehr als etwas Reales und tatsächlich Passierendes anzusehen, sondern als szenischen, ästhetischen und spielerischen Vorgang zu betrachten. Darüber hinaus sind die Beteiligten damit einverstanden den (die) Schauspieler(in) nicht als natürliche Person anzuerkennen, sondern die Persönlichkeit seiner (ihrer) Rolle in den Vordergrund zu stellen.

⁵⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 58f.

⁵¹ Vgl. Lazarowicz, „Triadische Kollusion“, S. 44f.

⁵² Lazarowicz, „Triadische Kollusion“, S. 44.

„Das als Akt oder Prozeß verstandene Theater ereignet sich, wenn Schauspieler A und Zuschauer C in ästhetischer Einstellung miteinander verkehren. Was zur Folge hat, daß alle auf der Bühne anwesenden Personen und Sachen nicht mehr um ihrer selbst willen interessieren, sondern nur noch wegen ihrer zeichenhaften Qualität.“⁵³

Die Theaterbesucherinnen gehen mit dem bereits angeeigneten Wissen darüber, dass das Dargestellte keinen realen Charakter hat, in ein Theatergebäude bzw. in eine Theateraufführung hinein, und ermöglichen somit auf der einen Seite die Entstehung intratheatraler Kommunikation. Die andere Seite leisten die Schauspielerinnen, in dem sie nicht ihre eigene Person zum Ausdruck bringen, sondern mit allen angelernten und vorhandenen, körperlichen Mitteln ihre Rolle darstellen. Dieses Wissen über die ästhetische und nicht reale Situation der Aufführung macht eine intratheatrale Kommunikation überhaupt erst möglich. Wäre dieses Wissen, das unter anderem von der Gesellschaft mitgeprägt wird, nicht vorhanden, würde man im Fall der Kommunikation von einer „extratheatralen“⁵⁴ sprechen. Diese bildet das Gegenteil zur Kommunikation während einer Theateraufführung. Mit diesem Begriff ist die alltägliche Kommunikation zwischen Menschen außerhalb einer Theatersituation oder Theateraufführung zu bezeichnen, in der die Beteiligten als die Personen anerkannt werden, die sie tatsächlich sind. Kurz gesagt, der Informationsaustausch zwischen Individuen im Alltagsleben.

Man kann die intratheatrale Kommunikation auch als das *Etwas* zwischen den an der Theateraufführung Beteiligten benennen. Damit diese aber überhaupt zu Stande kommen kann, benötigt es in einem vorhergehenden Schritt die „para-theatrale Kommunikation“⁵⁵. Darunter versteht man den

„auf eine bestimmte Weise strukturierte[n] Entscheidungsprozeß zur Herstellung eines szenischen Produktes, der sich in der Machtverteilung unter den an der Inszenierungsvorbereitung Beteiligten konkretisiert“⁵⁶.

Para-theatrale Kommunikation beschreibt somit die Verständigung aller Personen, die an dem Entwicklungsprozess der Theateraufführung zugegen sind. In diesem Stadium der Kommunikation innerhalb des Theaters sind noch keine Zuschauerinnen im Sinne der Definition von intratheatraler Kommunikation tätig. Hier, und das macht den entscheidenden Unterschied, sind nur die Theatermacherinnen wie Dramaturgin, Schauspielerin, Bühnenbildnerin, Regis-

⁵³ Lazarowicz, „Triadische Kollusion“, S. 45.

⁵⁴ Lazarowicz, „Triadische Kollusion“, S. 45.

⁵⁵ Goll, Roland Martin, Theorie theatralen Handelns. Überlegungen zur Konstitution und Legitimation einer Kunstgattung, Erlangen: Palm & Enke 1981, S. 29.

⁵⁶ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 29.

seurin und weitere Angestellte im Theater involviert.⁵⁷ Ihr Ziel ist es, das Konzept einer Theateraufführung durch Organisation und Planung in das szenische Endprodukt der Aufführung, die letztendlich dem eigentlichen Publikum vorgeführt wird, umzuwandeln.⁵⁸ „Para-theatrale Kommunikation soll als adaequates [sic!] Mittel verstanden werden, den ästhetisch-poietisch vorgegebenen Zweck der intratheatralen Kommunikation zu erreichen“⁵⁹. Ohne diese vorhergehende Kommunikation ist die Entstehung einer intratheatralen Kommunikation kaum möglich, da ohne sie kein szenisches Produkt zu Stande kommt. Es sei denn es entwickelt sich ein spontaner szenischer Vorgang, wie ihn Kotte beschreibt, der aus dem Lebensprozess heraustritt und zu Theater wird.⁶⁰ Selbst dann, und das sei als Ausnahme der Regel beschrieben, unter dem Verständnis, wie sich die theoretischen Formulierungen dazu lesen lassen, funktioniert die intratheatrale Kommunikation ohne vorangegangener Kommunikation der Theatermacherinnen nur für diejenigen Menschen, die die Situation als Theater anerkennen und gelten lassen.

2.3.4.1 Bedingungen für die intratheatrale Kommunikation

Die Definition zur intratheatralen Kommunikation ist weitestgehend geklärt, dennoch gibt es für deren Wirkungsweise gewisse Bedingungen, die dieses Verhältnis von Darstellerinnen und Zuseherinnen begreifbar und erfassbar machen.

2.3.4.1.1 Theatrale Kompetenz

Roland Martin Goll versteht unter dem Begriff ein „System von theaterkonstituierenden Fähigkeiten aller Beteiligten, die es erst zu erwerben gilt, um so ein komplexes, artifizielles Gebilde wie die Theateraufführung zu ermöglichen“⁶¹. Die theatrale Kompetenz setzt gewisse Regeln für Theater an sich voraus. Goll bezeichnet sie als „konstitutive Regeln“⁶² – sprich die Spielregeln von Theater oder die „Vereinbarungen [...], die meist stillschweigend Aufführungen zugrundeliegen [sic!] bzw. Aufführungen konstituieren.“⁶³

⁵⁷ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 31f.

⁵⁸ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 32.

⁵⁹ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 30.

⁶⁰ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S. 15-62.

⁶¹ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 113.

⁶² Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 110.

⁶³ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 111.

Damit kann man dem Begriff eine gewisse theaterkonstituierende Wirkung zuschreiben. Und wie später ebenfalls ersichtlich werden wird, stellt der Begriff schlussendlich auch eine Vorbedingung für intratheatrale Kommunikation dar.⁶⁴ Wie sind allerdings diese konstitutiven Regeln zu beschreiben?

Damit Theater von den Beteiligten verstanden werden kann, muss zunächst einmal ein allgemeines Verständnis für das Phänomen Theater und für eine Aufführung in dem jeweilig Beteiligten vorhanden sein. Dieses Verstehen ist nicht angeboren und sofort für den Menschen verfügbar, es muss über eine gewisse Zeit erlernt werden.⁶⁵ Die Fähigkeit den Ablauf im Theater sowie das Geschehen im Theater zu deuten, ist ein Lernprozess, der bei jedem anders verläuft, und unterschiedliche Qualitäten, je nach Erfahrung theatraler Praxis, aufweisen kann. An die Fähigkeit der Lesbarkeit von Aufführungen können im Folgenden auch die Erwartungshaltungen an Theateraufführungen und auch an den verschiedenen Theaterformen gebunden sein. Denn je mehr Erfahrungen und Sinneseindrücke ein Mensch von unterschiedlichen Theateraufführungen in seinem Leben gesammelt hat, desto höher können sich seine Bedingungen an eine für ihn *gelungene* Aufführung darstellen.

Eine weitere Forderung der theatralen Kompetenz ist das immer wieder neue Einlassen der Zuseherinnen auf das zur Schau gestellte.⁶⁶

„Verstehen (oder besser allgemein: Rezipieren) ist immer das Verstehen eines bestimmten Menschen von etwas Bestimmten als etwas Bestimmtes [...]. Die Dialektik des Verstehensprozesses konstituiert die Rezeption der Theaterzuschauer (zunächst) als die Konfrontation bereits erfahrener und internalisierter Normensysteme mit einem neuen, in einer Inszenierung zum Verstehen anheimgestellten [sic!]. Der Zuschauer hat somit die Aufgabe, das für ihn Dargestellte in seine eigene theatrale ‚Grammatik‘ ‚zu übersetzen‘.“⁶⁷

Das Verstehen von Theater findet sich aber nicht nur auf der Seite der Zuseherinnen, vielmehr benötigt das Konzept der theatralen Kompetenz auch die Seite der Theatermacherinnen und Schauspielerinnen. Denn diese müssen eine Aufführung bzw. die Handlungen in einer Aufführung so planen und in die Tat umsetzen, dass diese schlussendlich von einem Publikum rezipiert werden können. Das zeigt, dass theatrale Kompetenz sowohl auf der Seite der Theatermacherinnen als auch auf der Seite der Rezipientinnen zum Tragen kommt, und dadurch für das Hervorbringen und das Verstehen von Theateraufführungen mitverantwortlich ist.

⁶⁴ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S 112.

⁶⁵ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 83; Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 112f.

⁶⁶ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 129f.

⁶⁷ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 131f.

Theatrale Kompetenz schließt aber auch die Fähigkeit zum theatralen Handeln mit ein, denn ohne das Wissen über den Vorgang und Ablauf von einer Theateraufführung, und wie Menschen sich innerhalb derer verhalten oder handeln sollen, kann keine Theateraufführung produziert werden bzw. mit den Rezipientinnen vollzogen werden.⁶⁸ Eine weitere Regel für die theatrale Kompetenz nach Goll bildet das Wissen über den „Ereignischarakter“⁶⁹ einer Aufführung – deren Einmaligkeit.

Das Grundlegende im Hinblick auf die theatrale Kompetenz des Menschen ist schlicht gesagt, das „Befolgen theaterkonstituierender Regeln“⁷⁰, wie sie oben benannt wurden. Diese Form der Kompetenz ist im Weiteren auch für das Existieren theatraler Handlungen verantwortlich.⁷¹

„Zusammenfassend läßt sich sagen, daß theatrale Kompetenz das Vermögen aller an einer Aufführung Beteiligten bezeichnet, in je eigener Weise entsprechend der kritisch zu rekonstruierenden, theaterkonstituierenden Regeln zu handeln.“⁷²

Mit dieser theatralen Kompetenz ist ein wesentlicher Schritt hin zur Kommunikation zwischen Darstellerinnen und Zuseherinnen gelungen. Das Aneignen der theatralen Regeln und das Vorhandensein theatraler Kompetenz ermöglicht eine Theateraufführung. Darüber hinaus wird die theatrale Kompetenz auch die Wesensbestimmung theatralen Handelns innerhalb der Theorie von Goll beeinflussen, was sich als durchaus schlüssig darstellt.

2.3.4.1.2 Intratheatraler Daseinswert

Im Zusammenhang mit der theatralen Kompetenz stellt sich eine weitere Frage: Wenn es eine theatrale Kompetenz des Menschen gibt, die er sich über einen gewissen Zeitraum aneignet, dann muss der Mensch doch auch ein Bedürfnis nach Theater in sich Tragen, dass er durch eine Beteiligung an einer Aufführung zu stillen versucht? Dieses Vorhandensein theatraler Bedürfnisse erklärt Goll in seinen Ausführungen zum Terminus „inratheatrale[r] Daseinswert“⁷³. Dieser Begriff entsteht aus dem Verlangen danach, „daß die als Ziele behaupteten Gründe, Theater zu machen, auf (begründete) Bedürfnisse zurückgeführt werden können.“⁷⁴

⁶⁸ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 117.

⁶⁹ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 124.

⁷⁰ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 129.

⁷¹ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 129.

⁷² Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 134.

⁷³ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 68.

⁷⁴ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 65.

Demnach gibt es im Menschen ein Bedürfnis nach Theateraufführungen. Dieser „intra-theatrale Daseinswert“ [soll] ästhetisch-poietisch durch theatrale Bedürfnisse bestimmt sein⁷⁵. Die Überlegungen zu diesem Daseinswert finden sich in der Vorstellung, dass es innerhalb des Zuschauerraums Erwartungshaltungen an die Aufführung gibt, die eben durch die „ästhetisch-poietischen Bedürfnisse“⁷⁶ ausgelöst werden. Wenn diese Erwartungen der Zuseherinnen durch eine funktionierende intra-theatrale Kommunikation erfüllt werden, tritt „der Daseinswert von Aufführungen“⁷⁷ in Kraft. Je mehr Bedürfnisse dabei gedeckt werden, desto höher ist der Daseinswert zu benennen. Eine Form, die der Befriedigung der theatralen Bedürfnisse nachkommt, findet sich im theatralen Handeln, das im nächsten Kapitel genauer erklärt wird.

Es lässt sich also feststellen, dass das Gelingen von intra-theatraler Kommunikation letztendlich darüber entscheidet, ob eine Theateraufführung für alle Beteiligten funktioniert hat. Sie benötigt Darstellerinnen als auch Zuseherinnen, die gemeinsam über ihre Handlungen miteinander in Beziehungen treten und kommunizieren. Somit ist theatrales Handeln eine der intra-theatralen Kommunikation eingeschriebene Komponente. Zur weiteren Verdeutlichung dient auch folgendes Schema, das bereits in dieser Arbeit erwähnt worden ist: Handlungen von mehreren Personen schaffen eine Interaktion, die wiederum Vorgänge zur Folge hat, die unter anderem Theater bedeuten. Durch die Interaktion entsteht Kommunikation, die eine Theateraufführung und dadurch eine sinnliche Erfahrung für alle Beteiligten ermöglicht.

⁷⁵ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 68.

⁷⁶ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 67.

⁷⁷ Goll, Theorie theatralen Handelns, S.67.

3. Dramaturgisches Handeln

Innerhalb der wissenschaftlichen Literatur lassen sich zwei Begrifflichkeiten feststellen, die das Ausdruckshandeln beschreiben. Diese sind theatrales Handeln und dramaturgisches Handeln. Der Unterschied zwischen diesen beiden Bezeichnungsformen dieser besonderen Art von Handeln ist minimal, aber dennoch vorhanden. Dramaturgisches Handeln umfasst „eine größere Bandbreite an semitheatralen und theatralen Elementen“⁷⁸. Dennoch ist der Begriff des theatralen Handelns im theaterwissenschaftlichen Theoriefeld häufiger anzutreffen, als der des dramaturgischen Handelns. Die Tatsache darüber, dass in diesem Kapitel der Begriff theatrales Handeln öfters, als der des dramaturgischen Handelns vorkommt, soll aber die Ausführungen zu diesem Bereich des Theaters nicht beeinträchtigen, oder sie als nicht zutreffend ausweisen. Denn ob man nun die Worte theatral oder dramaturgisch verwendet, ändert nichts an der Richtigkeit darüber, dass damit grundsätzlich über die expressive durch den Körper unterstützte Verständigungsform des Menschen, wie sie unter anderem im Theater zum Tragen kommt, gesprochen wird. Der Grund für eine genaue Betrachtung von Handlungen im Theater führt zurück auf die Tatsache, dass verschiedene Wissenschaftler der Theaterwissenschaft eine Gegenstandslosigkeit unterstellt haben.⁷⁹ Dadurch haben sich einige Theaterwissenschaftler die Frage gestellt, was denn „das ontologische Wesen des Theaters aus[macht]“⁸⁰? Die Antwort haben sie in den Handlungen selbst gefunden.

„Die ontologische Invariante des Theaters wurde nicht mehr in irgendeiner historisch eingekapselten, die Jahrhunderte womöglich überdauerenden [sic!] transhistorischen Beschreibungsfaktizität gesehen, sondern in der allgemeingültigen Erklärungskategorie des dramaturgischen oder theatralen Handelns.“⁸¹

⁷⁸ Stepina, Clemens K., „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft Jg. 46/3-4, 2002, S. 118.

⁷⁹ Vgl. Paul, Arno, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, in: Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis, Hg. Helmar Klier, Darmstadt: 1981, S. 208-220.

⁸⁰ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 117.

⁸¹ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 118.

Obwohl in einem ersten Schritt die Handlungen im Theater als das Wesentlichste des Phänomens Theater ausgezeichnet wurden, konnte ein gerechter Beschreibungsversuch von theatralem Handeln erst später erreicht werden, da die anfänglichen Formulierungen zu dieser Handlungsform von rein objektbezogenen Rahmenbedingungen ausgingen, und somit das Wesen theatralen Handelns - das sich auf Subjekte bezieht, das sei hier vorwegnehmend erwähnt - gänzlich verfehlten.⁸²

Damit Handlungen im Theater genauer untersucht werden können, müssen sie zu erst auf ihr Wesen hin definiert werden. Zum einen sind Handlungen im Theater eine Kategorie der Bedeutungsträger innerhalb einer Aufführung, wenn es sich nicht um reines Sprechtheater handelt. Zum anderen lässt sich die Bedeutung der menschlichen Handlungen im Theater bereits am Begriff des Darstellers ausmachen. Ein Mensch stellt etwas dar, bzw. führt er etwas vor. Der (die) Darsteller(in) gibt vor etwas anderes zu sein, als er(sie) in der realen Welt ist. Dieses System ist bereits im Kapitel zur intratheatralen Kommunikation zur Sprache gekommen. „Schauspieler A [ist] in der Rolle von B (die improvisiert oder nach den Direktiven eines Dramatikers gespielt werden kann)“⁸³ auf der Bühne zu sehen. Eine Darstellung unterstreicht der (die) Schauspieler(in) unter anderem mit Handlungen. Diese sind dem menschlichen Wesen eingeschrieben. Als ein bewusstes Tun des Menschen gehören sie zu dessen alltäglichen Welt dazu, und dienen neben der Befriedigung von Bedürfnissen und der Erhaltung des eigenen Lebens, wenn man an die Herstellung von überlebensnotwendigen Gütern denkt, als Verständigungsmittel zu und innerhalb seiner Umwelt. Über Handlungen findet Kommunikation mit anderen Menschen statt. Auf das Theater bezogen heißt das, dass die Handlungen dabei eine sprachlose, und rein expressive Kommunikation zwischen Akteurinnen und Zuschauerinnen ermöglichen. In der Theaterwissenschaft bezeichnet man diesen Vorgang als intratheatrale Kommunikation⁸⁴. Bereits ohne wissenschaftliche Belege lässt sich eine Notwendigkeit der Untersuchung von Handlung im Theater erkennen.

⁸² Vgl. Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 118.

⁸³ Lazarowicz, „Triadische Kollusion“, S. 44.

⁸⁴ Vgl. Lazarowicz, „Triadische Kollusion“, S. 44f.

Die in der Wissenschaft vorherrschenden Theorien zum theatralen und dramaturgischen Handeln sind, obwohl sie über das gleiche Phänomen sprechen, oftmals sehr unterschiedlich. Der Begriff theatrales Handeln oder dramaturgisches Handeln wurde von verschiedenen Wissenschaftlern aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Strömungen heraus betrachtet.⁸⁵ Auch die Erschließung des Begriffes entstammt unterschiedlichen Ansichten und Ableitungen, die unter anderem sehr abstrakt sind, andererseits aber auch einleuchtende Erkenntnisse liefern. In dieser Arbeit wird theatrales Handeln vor allem im Rahmen einer Interaktion betrachtet, und deshalb wird auf einige Forschungserkenntnisse zum theatralen Handeln, die in ihrer Richtigkeit nicht angefochten werden sollen, verzichtet. Das Ziel aller hier angeführten Theorien zum theatralen oder dramaturgischen Handeln findet sich in dessen kommunikativen Wert zwischen Zuseherinnen und Publikum.

3.1 Golls Theorie zu theatralem Handeln

Golls theoretischer Ansatz zum theatralen Handeln ereignet sich über den Weg der intratheatralen Kommunikation. Diese Kommunikation innerhalb des Theaterraums setzt eine Anwesenheit von Akteurinnen und Zuseherinnen sowie eine Interaktion zwischen den Beteiligten voraus. Für die Interaktion benötigt es mitunter auch theatrales Handeln, weil dieses Handeln einen Faktor menschlicher Verständigung zwischen den Beteiligten an der Aufführung ausmacht. Somit stehen die Begriffe intratheatrale Kommunikation und theatrales Handeln im engen Bezug zu einander.

Theatrales Handeln beschreibt grob ausgedrückt gespielte Handlungen bzw. das Dargestellte auf der Bühne⁸⁶, man kann aber auch die Reaktionen im Zuschauerraum als dieses benennen. Der Ursprung theatralen Handelns lässt sich in den außertheatralen Handlungen, sprich in den Handlungen des Alltags finden, die jeder Mensch täglich vollzieht.⁸⁷ Im Bereich des Theaters werden die alltäglichen Handlungskomplexe „auf besondere Weise wiederholt und aufeinander abgestimmt“⁸⁸. Als Basis des theatralen Handelns benennt Goll die „grundlegende Fähigkeit zu fingieren, und Fingiertes (auch) als Fingiertes zu verstehen“⁸⁹. Das Aneignen vom

⁸⁵ In diesem Zusammenhang möchte ich einige Wissenschaftler, die in ihren wissenschaftlichen Arbeiten das theatrale oder dramaturgische Handeln bearbeitet haben, nennen: Marx, Hegel, Wekwerth, Paul, Schwind, Fischer-Lichte, Heinrich, Kotte, Schäfer, Belgrad, Stepina, Matzat und Goll. Vor allem Stepina hat in seinem Werk Systematische Handlungstheorie eine Untersuchung der unterschiedlichen Theorien zum theatralen Handeln verfasst. Vgl. dazu: Stepina, Systematische Handlungstheorie, 234-294.

⁸⁶ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 74.

⁸⁷ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 137.

⁸⁸ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 137.

⁸⁹ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 138.

Fingieren vollzieht sich zunächst einmal in der Alltagswelt des Menschen. Genau so verhält sich die Situation beim Erkennen des Fingierten. Der Mensch erlernt dies im Heranwachsen innerhalb seiner Alltagswelt, und benötigt zur Erkennung von fingierten Handlungen noch keine theatrale Kompetenz, sondern der Mensch versteht die Handlungen aufgrund deren Vollzug in der außertheatralen, sprich uns allen als real bekannten Welt. Die theatrale Kompetenz, und das sei hier nebenbei erwähnt, kommt erst innerhalb einer Theateraufführung zu tragen.

Eine erste Komponente theatralen Handelns findet sich in der Arbeit der Schauspielerinnen. Diese stellen mit allen ihnen zur Verfügung stehenden körperlichen Mitteln und auch mit ihren „Handlungs- und Verhaltensweisen“⁹⁰ die ihnen zugeteilte Rolle auf der Bühne dar. Dabei ist vor allem „die theatrale Grundnorm“⁹¹ von Bedeutung, die die Schauspielerinnen und die Theatermacherinnen beeinflusst, aber aufgrund des Publikums angestrebt wird. Goll fordert mit dem Terminus der theatralen Grundnorm die Theatermacherinnen dazu auf, im Theater vor allem gesellschaftsrelevante Konfliktdarstellungen und deren Lösungen zu zeigen, die eine größere Anzahl von Personen interessiert bzw. anspricht. Diese inhaltlichen Darstellungen bieten dann im besten Fall den Zuseherinnen einen möglichen Handlungsweg für ihr eigenes Leben an. Die Konfliktdarstellungen müssen keinem realistischen Beispiel folgen, sondern dürfen auch fiktiver Natur sein. Auf der Bühne wird demzufolge nach einem Inhalt und eben auch nach Handlungen aus dem Alltagsleben von Menschen verlangt, die unter besonderen Darstellungskriterien (eben dem theatralen Handeln) „die Reflexion“⁹² der Zuseherinnen anspricht. Das Gesehene reflexiv verarbeiten werden die Rezipientinnen allerdings nur dann, wenn sie sich von der dargestellten Situation betroffen fühlen.⁹³

Wenn diese vorhergehende Forderung erfüllt ist, so Goll, „ist eine ‚gute theatrale Praxis‘, theatrale Eupraxie, [...] gegeben“⁹⁴. Theatrales Handeln – hervorgebracht durch die Schauspielerinnen - kann und darf in dieser Hinsicht zeigen, wie ein jeder Mensch unter gewissen Umständen in gewissen Situationen handeln, agieren und reagieren würde, oder in negativen Beispielen nicht auf diese Weise handeln sollte. Es werden somit „Lebensformen“⁹⁵ auf der Bühne durch Handlungen- und Verhaltensweisen dargestellt.

⁹⁰ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 145.

⁹¹ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 145.

⁹² Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 76.

⁹³ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 74-77.

⁹⁴ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 76.

⁹⁵ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 150.

In diesem Zusammenhang ist allerdings auch das Verstehen der Rezipientinnen von Nöten. Denn nicht alle werden das auf der Bühne Dargestellte gleichsam anerkennen oder verstehen wollen, bzw. überhaupt auf ihre eigene Subjektivität beziehen können.

Was will theatrales Handeln bei Goll erreichen? Der Begriff erschöpft sich in den Forderungen nach Konfliktdarstellungen verschiedenster (fiktiver) Lebensformen auf der Bühne, und deren folgende Auslösung von Betroffenheit bei den Zuseherinnen, was wiederum durch Bezug auf die eigene Subjektivität die Reflexion anregt. Die reflexive Arbeit der Rezipientinnen soll aber nicht in einer bloßen Betroffenheit enden, sondern soll durch theatrale Mittel zu Ende gedacht werden.⁹⁶ Die Zuschauerbezogene Komponente von theatralem Handeln lässt sich somit, als die Antworten auf das Gesehene und Wahrgenommene verstehen. Ein weiteres Merkmal von theatralem Handeln findet sich auch darin, „daß im Vollzug theatralen Handelns [durch die Zuseherinnen] das lebensweltliche Tun ‚nicht zum Thema des Verhaltens‘ wird.“⁹⁷ Denn während Menschen an einer Theateraufführung teilnehmen, stellen sie ihre lebensnotwendigen Bedürfnisse in den Hintergrund und machen das, weswegen sie ins Theater gekommen sind - Wahrnehmen, Reagieren und möglicher Weise Agieren. Menschen begeben sich ins Theater, „um während der Aufführungssituation ihren Part zu spielen.“⁹⁸ Theatrales Handeln bei den Zuschauerinnen ist demnach formuliert als ein teilnehmendes Handeln. Dadurch, dass Menschen durch den Theaterbesuch keine lebensnotwendigen Bedürfnisse zu decken versuchen, ist „theatrales Handeln (auf erster Stufe) bedürfnisentlastet und verselbständigt [sic!]“⁹⁹. Zunächst einmal schlägt sich diese Aussage mit der vorangegangenen Beschreibung des theatralen Daseinswerts, den Goll innerhalb seiner wissenschaftlichen Arbeit formuliert. Mit der Feststellung darüber, dass theatrales Handeln bedürfnisentlastet ist, sei allerdings gesagt, dass ein Besuch im Theater keine Existenzbedürfnisse, die den Erhalt des menschlichen Lebens sichern, stillt, sondern reine theatrale Bedürfnisse, wie sie im Terminus theatraler Daseinswert verwendet werden.¹⁰⁰

Für den Begriff des theatralen Handelns nach Goll ist vor allem der Bezug zur Lebenswelt von großer Bedeutung. Jeglicher Handlungskomplex bzw. jegliche Darstellung menschlicher Verhaltensweisen soll ihren Ursprung und ihre Grundidee in der realen Welt haben, selbst wenn es sich um eine fiktive Geschichte handelt (theatrale Grundnorm). Theatrales Handeln umfasst demnach all jenes Handeln, dass in der Lebenswelt des Menschen vorkommen kann.

⁹⁶ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 159-161.

⁹⁷ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 69.

⁹⁸ Goll, Theorie theatralen Handelns, S.69.

⁹⁹ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 70.

¹⁰⁰ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 70.

Die Forderung nach der theatralen Grundnorm sichert in gewisser Weise auch das Bestehen von theatralem Handeln. Wenn Theater seine Vorbilder im Lebensprozess des Menschen sucht und findet, bleibt es dynamisch. Dadurch ist theatrales Handeln nie ein fixiertes, vorgeschriebenes und immer gleich bleibendes Handeln, sondern rechtfertigt sich immer wieder in dessen eigenem Vollzug.¹⁰¹ Als Unterstützung seiner Erkenntnisse greift Goll unter anderem auf die Brecht'sche Straßenszene zurück.¹⁰²

„Brecht [weist] in der ‚Straßenszene‘ nicht nur auf den genetischen Zusammenhang lebensweltlichen Tuns mit theatralem Handeln hin, sondern er konstruiert in umgekehrter Richtung einen Gründezusammenhang zwischen fingierendem (theatralem) Handeln und ‚praktischen Handlungszwecken‘.“¹⁰³

Damit sei hinsichtlich der Goll'schen Begriffsbestimmung zu theatralen Handeln gesagt, dass fingierendes Handeln seinen Sinn darin sucht, den Zuseherinnen über körperliche und somit leibhaftige Darstellungen ein Bild von einer der Lebenswelt entnommenen Situation oder einem Vorgang zu geben. Theatrales Handeln nach Goll ereignet sich auf der Basis intratheatraler Kommunikation. Erst wenn diese an Bedingungen geknüpfte Interaktion zusammentreffender Menschen vorhanden ist, kann Handeln als theatrales Handeln bezeichnet werden.

3.2 Theatrales Handeln bei Kotte

Innerhalb der theaterwissenschaftlichen Arbeit von Kotte spielt der Handlungsbegriff eine wesentliche Rolle. Die Folie von derer sich die Theorie zum theatralen Handeln nach Kotte abhebt ist ein weit gefasster Theatralitätsbegriff. Demnach kann man als Theater nicht nur Aufführungssituationen benennen, sondern alle „Handlungsabläufe, die man mehr oder weniger metaphorisch als Theater bezeichnet“¹⁰⁴. Dazu zählen Fürsteneinzüge, Feste, Selbstdarstellung im Alltag und weitere szenische Vorgänge, die unter bestimmten Umständen als Theater wahrgenommen werden. Der Grund für dieses weitläufige Greifen des Begriffs findet sich in den strukturellen Ähnlichkeiten der Phänomene.¹⁰⁵ Kotte formuliert in seiner Theorie, wie bereits in der Einleitung zu dieser Arbeit beschrieben ist, dass Theater oder theaterähnliche Prozesse aus dem Lebensprozess herauswachsen. Das passiert über hervorgehobene Handlungen, die konsequenzvermindert oder konsequenzfrei sind.

¹⁰¹ Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 232.

¹⁰² Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 232-247.

¹⁰³ Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 234.

¹⁰⁴ Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, Basel: Theaterkultur-Verlag 1994, S. 91.

¹⁰⁵ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, S. 91.

Untersucht man die theoretischen Überlegungen zum theatralen Handeln bei Kotte, stellt man fest, dass die Entstehung dieser Art von Handlung nicht an die Institution Theater gebunden ist, und sich schon gar nicht von dieser ableitet, sondern dass theatrales Handeln vielmehr Theater und theatrale Vorgänge hervorbringt. Ein Theatergebäude bzw. eine Aufführungssituation sind keine grundsätzlichen Bedingungen für das Entfalten von theatralem Handeln.

Um diesen Gedanken nachvollziehen zu können, reicht es die Quintessenz der Theorie von Kotte zu benennen. Handlungen schaffen Situationen und Vorgänge, die unter anderem Theater sein können. Das Phänomen Theater entwickelt sich unter gewissen Umständen vom Lebensprozess heraus, andererseits kann es in diesem aber auch gänzlich versinken. Damit Theater existiert benötigt es keine Mauern, auf denen ein Schriftzug mit dem Wort Theater steht. Die Grenzen zwischen der Alltagswelt und der Theaterwelt sind nicht festgeschrieben, sondern können, als fließend betrachtet werden. So kann eine alltägliche Situation, wie zum Beispiel das Bestellen von Brot in einer Bäckerei, durch gewisse Umstände innerhalb einer Interaktion zu einem theatralen Vorgang werden. Diese Situation kann aber sogleich wieder in ihren alltäglichen Grenzen des menschlichen Lebensprozesses verschwinden.

Der Begriff des theatralen Handelns nach Kotte lässt sich ähnlich erläutern. Theatrale Handlungen sind sowohl im menschlichen Alltag als auch in den Vorgängen, die die Menschen als Theater betrachten, zu finden. Sie können Auftreten ohne aufwendige Planung, wie es in einem Theaterbetrieb vorkommt, bzw. ohne der Institution Theater, und ihr Dasein kann ebenso abrupt enden. Die erste Grundlage, damit theatrale Handlungen, und hier auch Handlungen im Allgemeinen, entstehen können, ist der menschliche Körper.¹⁰⁶ Über diesen drückt sich der Mensch in Form von Handlungen seiner Umwelt und seinen Mitmenschen gegenüber aus. Damit man Handlungen als theatral bezeichnen kann, gibt es nach Kotte eine Bedingung, und zwar jene der Hervorhebung.¹⁰⁷ Diese kann sich im Bereich des theatralen Handelns auf vier Arten äußern. Entweder erfolgen sie gestisch wie zum Beispiel durch übertriebenes Zeigen mit den Händen, oder der (die) Akteur(in) erregt mit seiner Stimme Aufmerksamkeit. Auch ein bestimmter Ort, wie zum Beispiel ein erhöhtes Podest, kann der Hervorhebung einer Handlung dienen. Als letzte Form ist eine Hervorhebung zu nennen, die sich über dingliche Attribute ereignet. Das können z.B. Kleidungsstücke sein, oder Gegenstände, die ein Mensch zur Unterstützung der Handlung verwendet.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, S. 93.

¹⁰⁷ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, S. 96f; Kotte, Theaterwissenschaft, S. 21-31.

¹⁰⁸ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, S. 21-31.

Damit Handeln allerdings als hervorgehoben entlarvt werden kann, benötigt es zunächst ein Akteurinnen-Zuseherinnen-Verhältnis, sprich eine menschliche Gruppe, die gemeinsam agiert. Theatrales Handeln bezeichnet nach Kotte nicht nur den reinen Darstellungsakt eines Menschen, „sondern ist immer ein spezifisches Verhältnis zwischen Akteur(en) und Publikum.“¹⁰⁹ Die Teilnehmerinnen an der Interaktion müssen innerhalb der Situation in Darstellerin(nen) und Zuseherin(nen) getrennt sein. Erst dann hat eine Handlung Raum, um Aufmerksamkeit zu stiften, und dadurch von den Beteiligten als hervorgehoben erkannt zu werden.¹¹⁰ Spricht man über eine hervorgehobene Handlung, so bezeichnet man damit noch nicht theatrales Handeln. Um der Handlung den theatralen Aspekt zukommen zu lassen, muss diese konsequenzvermindert oder konsequenzfrei sein.¹¹¹ Theatrales Handeln innerhalb eines theatralen Vorgangs oder einer Aufführung ist für beide Seiten, sowohl Akteurinnen als auch Zuseherinnen, konsequenzvermindert.¹¹² Hier findet sich nach Kotte auch der Unterschied zu dem Begriff des spielerischen Handelns. Oftmals wird im Bereich des Theaters der Terminus Spiel als dazugehörig benannt, ohne seine tatsächliche Bedeutung zu bedenken. Diese Form der Handlung ist allerdings vom theatralen Handeln zu trennen. „Spielerisches Handeln gilt aus aktionspsychologischer Sicht als ‚konsequenzvermindertes Probehandeln‘“¹¹³. Obwohl dieses Handeln geringe Konsequenzen für Menschen mit sich bringt, ist es nicht konsequenzlos. Denn durch das Spielen erfährt der Spielende bzw. die Spielende selbst neue Impulse für seine (ihre) Handlungsweisen, und demzufolge verändert sich seine (ihre) Lebenserfahrung und seine (ihre) Subjektivität.

Nun erfolgt theatrales Handeln über den menschlichen Körper, doch ist dessen Wirkungsgrenze nicht nur das Körperliche am Menschen.

„Die für Theater wichtigen ‚Bewegungshandlungen‘ (Hermann Nitsch) sind keinesfalls auf ‚motorisch-physiologische oder sensomotorische Prozesse reduzierbar‘, an ihnen sind ‚alle psychischen Funktionen‘ beteiligt, was bedeutet, dass sie mit ‚Wahrnehmungs-, Denk-, Gedächtnis-, Emotions-, [sic!] und Motivationsprozessen‘ verbunden sind; jedes Beanspruchen bewirkt einen Lernprozess.“¹¹⁴

¹⁰⁹ Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, S. 95.

¹¹⁰ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, S. 97-100.

¹¹¹ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, S. 99-104.

¹¹² Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, S. 102f.

¹¹³ Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, S. 100.

¹¹⁴ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 16.

Diese Feststellung lässt erkennen, dass Handeln im Theater und innerhalb theaterähnlicher Phänomene nicht nur körperliches Handeln meint, sondern dass ebenso eine geistige Komponente dem theatralen Handeln mit eingeschrieben ist. Jegliche Denkarbeit die von den Beteiligten innerhalb einer Aufführungssituation geleistet wird, ist durch theatrales Handeln motiviert und wird von diesem ausgelöst. Kotte beschreibt die Wirkung theatralen Handelns als „einen Lernprozess“¹¹⁵. Dadurch kann theatrales Handeln in einem weiteren Gedankengang, als belehrend bezeichnet werden. Die Betonung dieser Aussage liegt allerdings auf dem Wort *kann*, denn Theater und auch die intratheatralen Handlungen müssen keinen lehrhaften Charakter aufweisen. Ob eine Aufführung pädagogische Werte vermitteln soll, entscheiden letztendlich die Theatermacherinnen, wie die zahlreichen Beispiele an unterschiedlichen Theaterformen beweisen.

Theatrales Handeln nach Kotte ist ausgezeichnet durch dessen Hervorhebungsgrad und dessen Konsequenzverminderung, und führt dadurch erst zu Situationen und Vorgänge, die als Theater bezeichnet werden können. An erster Stelle steht somit die menschliche Handlung, erst dann folgt Theater. Die Form der theatralen Handlung ist im weiteren Sinne auch als Unterscheidungskategorie von theaterähnlichen Phänomenen zu benennen.¹¹⁶

3.3 Goffmans Theorie des dramaturgischen Handelns

Goffman gilt im Bereich der Wissenschaft als der Begründer des Begriffs des dramaturgischen Handelns.¹¹⁷ Der Soziologe hat sich innerhalb seiner wissenschaftlichen Arbeit mit dem menschlichen Verlangen nach Selbstdarstellung auseinandergesetzt, und anhand empirischer Befunde belegt, wie der Mensch seine eigene Persönlichkeit gegenüber seinen Mitmenschen präsentiert.¹¹⁸ Sein Werk *Wir alle spielen Theater* ist aber keineswegs eine theaterwissenschaftliche Arbeit. Er benutzt verschiedene Begriffe aus dem Bereich des Theaters, genauer gesagt der Dramaturgie, zur Veranschaulichung seiner Erkenntnisse über das soziale Leben.

¹¹⁵ Kotte, Theaterwissenschaft, S. 16.

¹¹⁶ Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern, S. 92.

¹¹⁷ Vgl. Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1 Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 135.

¹¹⁸ Vgl. Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 3f.

Allerdings benennt er auch einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen Sozialwelt und der Theaterbühne. „Auf der Bühne werden Dinge vorgetäuscht. Im Leben hingegen werden höchstwahrscheinlich Dinge dargestellt, die echt, dabei aber nur unzureichend geprobt sind.“¹¹⁹ Nichtsdestotrotz dient das Heranziehen von dramaturgischen Begrifflichkeiten innerhalb seiner Theorie dazu, um den Leserinnen auf verständliche Weise die Darstellungen des Selbst' zu verdeutlichen.

Goffman selbst macht einen Unterschied zwischen dem Darstellen im Theater und dem Darstellen im Alltag, wie die vorhergehende Feststellung zeigt. Dabei entwickelt sich ein interessanter Gedanke. Wenn im Theater nur vorgetäuschte menschliche Handlungen dargestellt werden, dann müsste man demnach auch das dramaturgische Handeln innerhalb einer Aufführungssituation als Täuschung deklarieren. Die Folge wäre, dass die Wahrhaftigkeit des dramaturgischen Handelns innerhalb dessen realen Vollzugs nicht gegeben wäre. Es wäre trotz seiner nachweisbaren Existenz schlussendlich nur eine Täuschung, und dadurch nicht wahrhaftig-existent. Für den Begriff des dramaturgischen Handelns nach Goffman lässt sich, im Gegensatz zur vorigen Feststellung, erklären, dass dieser, so wie Goffman diese Form von Handlung beschreibt, in der Alltagswelt real ist. Wahrhaftiges dramaturgisches Handeln ereignet sich demnach in der Alltagswelt. An dieser Stelle soll Goffman nicht unterstellt werden, dass er das dramaturgische Handeln dem Theater nicht beigemessen hat, es soll genauer darauf aufmerksam gemacht werden, dass dramaturgisches Handeln, dass auf der Bühne womöglich unter Anleitungen von anderen passiert, genauso Wahrhaftig in seinem Vollzug und seiner Existenz ist, und sich gerade nur darin unterscheidet, dass es, wie Kotte es formuliert, konsequenzvermindert ist. Dennoch der Begriff des dramaturgischen Handelns im Alltag, ist der Ausgang jeglichen Handelns im Theater. Die theoretische Formulierung zum dramaturgischen Handeln von Goffman ist Teil dieser Diplomarbeit, da sie im Grunde aufbauend für die kommenden Erkenntnisse zum dramaturgischen Handeln ist.

Goffman stellt bereits im Titel seines Werkes fest, dass jeder Mensch im alltäglichen Leben Theater spielt. Im Mittelpunkt der soziologischen Untersuchung steht der interagierende Mensch. Der Ausgang seiner Betrachtung findet sich in der Interaktion¹²⁰, die als Grundlage für menschliche Zusammenkünfte beschrieben werden kann. Sobald ein Mensch auf andere Menschen trifft, beginnt er sich auf bewusste oder unbewusste Weise darzustellen.¹²¹

¹¹⁹ Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 3.

¹²⁰ Vgl. Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 18.

¹²¹ Vgl. Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 221.

Unter dem Begriff der Darstellung versteht Goffman „die Gesamttätigkeit eines bestimmten Teilnehmers an einer bestimmten Situation [...], die dazu dient, die anderen Teilnehmer in irgendeiner Weise zu beeinflussen.“¹²² Eine Person kann sich nur dann darstellen, wenn andere Individuen an der Situation beteiligt sind. Goffman beschreibt die Teilnehmerinnen „als Publikum, Zuschauer oder Partner“¹²³.

In diesem Zusammenhang kann man seine Beschreibung zum Unterschied zwischen sozialem Leben und Theater benennen. Goffman sieht in der Alltagswelt ein anderes Verhältnis von Akteurinnen und Zuschauerinnen, als dies im Theater der Fall ist.

„Auf der Bühne stellt sich ein Schauspieler in der Verkleidung eines Charakters vor anderen Charakteren dar, die wiederum von Schauspielern gespielt werden; das Publikum ist der dritte Partner innerhalb der Interaktion – ein wichtiger Partner, und dennoch einer, der nicht da wäre, wenn die Vorstellung Wirklichkeit wäre. Im wirklichen Leben sind die drei Partner auf zwei reduziert; die Rolle, die ein Einzelner spielt, ist auf die Rollen abgestimmt, die andere spielen; aber diese anderen bilden zugleich das Publikum.“¹²⁴

Dramaturgisches Handeln ereignet sich bei Goffman vor allem in der realen Welt, in seiner Theorie wird nicht das Handeln in einer Aufführungssituation beschrieben. Innerhalb einer Interaktion kehrt ein Mensch sein gedachtes oder innen liegendes Bild von sich Selbst nach außen, um den anderen einen Teil von sich selbst zu präsentieren. Die Motive für die Art der Darstellung können unterschiedlicher Natur sein, je nachdem was der handelnde Mensch damit erreichen möchte. Bei der Darstellung des Selbst ist die Wahrhaftigkeit darüber, ob der Mensch tatsächlich so ist, oder nicht, zunächst einmal von den anderen nicht feststellbar, bzw. ist das fehlende Wissen über die Richtigkeit der Darstellung zu Beginn kein Grund für das Abbrechen der Interaktion.¹²⁵

Menschen spielen bei einem Zusammentreffen mit anderen eine „Rolle“¹²⁶. Unter einer Rolle versteht Goffman ein „vorherbestimmte[s] Handlungsmuster, das sich während einer Darstellung entfaltet und auch bei anderen Gelegenheiten vorgeführt oder durchgespielt werden kann“¹²⁷. Ein jeder Mensch schlüpft aber nicht immer in dieselbe Rolle, diese kann je nach Interaktionsteilnehmer(in) oder Ort der Interaktion variieren.

¹²² Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 18.

¹²³ Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 18.

¹²⁴ Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 3.

¹²⁵ Vgl. Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 19-23.

¹²⁶ Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 18.

¹²⁷ Goffman, Wir alle spielen Theater, S. 18.

Denn ein Mensch tritt im Berufsleben höchstwahrscheinlich ganz anders auf, als er es innerhalb seines privaten Umfeldes tut.¹²⁸ Dadurch lässt sich feststellen, dass ein und derselbe Mensch verschiedene und viele Rollen spielt.

Dramaturgisches Handeln nach Goffman beschreibt das überlegte Ausdruckshandeln des Menschen innerhalb einer Interaktion zur Übertragung eigener Informationszustände, zur Erfahrung fremder Informationen und zur Erlangung gewisser Ziele und Intentionen, die der Mensch an sein Gegenüber stellt, und von seinem Gegenüber verlangt. Dieses Handeln nutzt der Mensch bewusst, aber auch unbewusst innerhalb einer alltäglichen Situation mit anderen Personen. Der Begriff kommt vor allem im sozialen Leben zum Tragen, und beschreibt in seiner Definition nicht Handeln innerhalb einer Aufführungssituation.

3.4 Dramaturgisches Handeln bei Stepina

Der österreichische Philosoph und Theaterwissenschaftler Clemens K. Stepina setzt sich in seiner wissenschaftlichen Arbeit mit dem Begriff des dramaturgischen bzw. theatralen Handelns auseinander. Demnach kann theatrales Handeln zunächst beschrieben werden als „grob-klinischer Begriff, der Phänomen, Inhalt und Vollzug von Theatralität als Handlung angeben kann.“¹²⁹ Der Begriff wird sozusagen handlungstheoretisch betrachtet.

Stepinas Formulierungen zu diesem Begriff sind als deontische Handlungstheorie zu verstehen. „Der Ausdruck ‚deontisch‘ ist der griechischen Bezeichnung für ‚wie es sein soll‘ entnommen.“¹³⁰ Somit verfolgen deontische Theorien zum theatralem Handeln eine Beschreibung der Gesetzmäßigkeiten dieses Begriffs, und versuchen nicht wie die ontischen Theorien einen „Seinsstatus“¹³¹ zu definieren.¹³²

¹²⁸ Vgl. Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 33f.

¹²⁹ Stepina, *Systematische Handlungstheorie*, S. 266.

¹³⁰ Stepina, *Systematische Handlungstheorie*, S. 266.

¹³¹ Stepina, *Systematische Handlungstheorie*, S. 266.

¹³² Vgl. Stepina, *Systematische Handlungstheorie*, S. 266.

Dramaturgisches Handeln nach Stepina lässt sich auf die marxistische Theaterwissenschaft zurückführen. Allerdings beschreibt er in der Entwicklung seiner Theorie die grundsätzlichen Fehleinschätzungen von Wekwerth¹³³ und Paul¹³⁴, die sich dem theatralen Handeln ebenfalls über die marxistische Theaterwissenschaft genähert haben.

„Wekwerth entwickelte die Kategorie theatralen Handelns nicht von ihren eigenen ästhetischen Begriffselementen, sondern leitete sie dogmatisch vom Paradigma der Produktion ab, wie es in der marxistischen Literatur unter dem Begriff der körperlichen Arbeit, des materiellen Produzierens oder des instrumentellen Handelns firmiert.“¹³⁵

Theatrales Handeln nach Wekwerth hat seinen Sinn in der schauspielerischen Darstellung des arbeitenden Menschen des alltäglichen Lebens. Die Aufgabe der Schauspielerinnen besteht nicht darin, mit dem Publikum interagierend zu kommunizieren, sondern darin dem Publikum ein Ideal aufzudrängen. Die Theaterbühne wird dadurch zur Projektionsfläche von Idealisierungen, und das Handeln im Theater wird zu einem produzierenden Prozess, nämlich zu einer Darstellung eines idealen arbeitstechnischen Handlungskomplexes.¹³⁶ Paul versuchte dagegen den Begriff des theatralen Handelns an eine „symbolische Interaktion“¹³⁷ zwischen Darstellerinnen und Schauspielerinnen festzumachen. Diese Form der Interaktion beschreibt

“ein instrumentelles Verhalten [...], durch das sich Individuen oder Gruppen über ihre jeweiligen Handlungen und Handlungsmotive, über ihre Bedürfnisse, Wünsche, Absichten, Meinungen, Kenntnisse usw. untereinander verständigen und sich in ihren Gefühls-, Denk- und Handlungsweisen beabsichtigt oder unbeabsichtigt gegenseitig beeinflussen.“¹³⁸

Trotz der Versuchung theatrales Handeln, das hier expressives Handeln meint¹³⁹, in einer Interaktion aufzuspüren, unterstellt auch Paul das Handeln im Theater dem produzierenden Handlungsbegriff.¹⁴⁰

¹³³ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 246-248; Stepina, Systematische Handlungstheorie, 253f.

¹³⁴ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 252-257.

¹³⁵ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 253f.

¹³⁶ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 247.

¹³⁷ Paul, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, S. 223.

¹³⁸ Paul, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, S. 224.

¹³⁹ Vgl. Paul, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, S. 224.

¹⁴⁰ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 254.

Der Fehler, den beide Wissenschaftler begehen, findet sich in der Ableitung des theatralen Handlungsbegriffs „vom Primat des teleologischen Handelns“¹⁴¹. Dieses Handeln aber beinhaltet einen anderen Sinn, als dem dramaturgischen Handeln eingeschrieben ist.¹⁴² Wenn jemand teleologisch handelt, dann greift er in die Welt der Objekte ein.¹⁴³

Um der Beschreibung des dramaturgischen Handelns in seiner Gesamtheit gerecht werden zu können, darf es aber nicht von anderen Handlungsbegriffen, wie die vorangegangene Erklärung zu Wekwerth und Paul zeigt, abgeleitet werden, sondern muss innerhalb seines eigenen Bezugsrahmens entfaltet werden.¹⁴⁴ Die „Kategorie des dramaturgischen Handelns [...] [muss] von dem ihm korrespondierenden ästhetischen Rationalitätstypus her entwickelt werden“¹⁴⁵. Das heißt im Grunde, dass dramaturgisches Handeln nirgends anders aufgespürt werden kann als in ästhetischen und (selbst-)darstellenden Prozessen des Subjekts im Leben mit und in der Kunst. Wenn man über den Handlungsbegriff der Arbeit spricht, wird ihr Bezugsrahmen das Erstellen von Gütern und Produkten sein. Eine Arbeits-Handlung hat als Ergebnis ein Objekt. Das Ergebnis einer dramaturgischen Handlung aber findet sich in keinem greifbaren Objekt wieder, sondern muss vielmehr in einer expressiven Äußerung oder Darstellung der subjektiven Innenwelt eines Menschen aufgehen. Diese Darstellung ist gebunden an Subjekten, die höchstens als Objekte betrachtet werden können, aber eine Darstellung kann nicht als Objekt hervortreten.

Es lässt sich feststellen, dass sich Handlungen innerhalb eines Bezugsrahmens ereignen, in dem sie sich entfalten und ihrer Bezeichnung nach existieren. Nach diesen Überlegungen entwickelt Stepina drei unterschiedliche „Handlungsbegriffe in Bezug auf ihre Rationalitäts- und Gesellschaftstypologien“¹⁴⁶.

„Das teleologische Handeln mit technisch-ökonomischen Eingriffen in die Objektwelt, das normative Handeln mit der sozietären Koordination der Sozialwelt, das dramaturgische Handeln mit ästhetisch-expressiver Selbstdarstellung der Subjektwelt“¹⁴⁷.

¹⁴¹ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 118.

¹⁴² Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 274.

¹⁴³ Vgl. Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns Band 1, S.129-132.

¹⁴⁴ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 274.

¹⁴⁵ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 118.

¹⁴⁶ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 274.

¹⁴⁷ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 128.

Beeinflusst wurde Stepina in dieser Hinsicht von den Handlungsbegriffen, die Jürgen Habermas definiert hat.¹⁴⁸ Vier verschiedenen Handlungsformen lassen sich innerhalb der Theorie zum kommunikativen Handeln¹⁴⁹ von Habermas benennen. Diese sind und umfassen:

„Das teleologische Handeln die körperlich-technologische Arbeit, das norm-regulierte die geistige Arbeit, das dramaturgische Handeln eine Mischform beider – und das kommunikative Handeln umfasst das diese Handlungen begründende wie erschließende und koordinierende Meta-Handeln.“¹⁵⁰

Soweit zur Herleitung der Begriffsdefinitionen, die Stepina in seiner wissenschaftlichen Arbeit verwendet. Die drei Handlungsformen, die Stepina beschreibt, bezeichnen das gesamte Tun des Menschen in dessen Lebenswelt. Diese „Alltagswelt“¹⁵¹ wiederum umfasst zugleich die Objekt-, die Sozial- und die Subjektwelt.¹⁵²

Alle drei Handlungsbegriffe haben sowohl einen Subjektbezug als auch einen Objektbezug. Im Bereich des dramaturgischen Handelns meint ein Subjektbezug, dass das Publikum in die Handlung mit integriert wird. Der (die) Darsteller(in) agiert auf der Bühne für die anwesenden Zuseherinnen – er (sie) orientiert sich an ihnen -, und gibt ihnen die Möglichkeit, das Dargestellte nach ihren Maßstäben zu reflektieren.¹⁵³ Objektbezogenes dramaturgisches Handeln meint, dass das Publikum als Objekt wahrgenommen wird.

„Im ersten Fall sagt der Begriff aus, daß ein Handelnder das Publikum als Objekt seiner Leidenschaften parasitär ‚behandelt‘. Das expressiv-privilegierte Verhältnis zur eigenen personalen Welt anschauungsfähiger Gefühle und Wünsche wird absolut gesetzt und somit anderen aufgedrängt.“¹⁵⁴

Obgleich ein(e) dramaturgisch Handelnde(r) das Publikum mit einbezieht, oder es als Objekt ansieht, das was dabei entsteht bezeichnet Stepina als „subjektive Welt(-sicht)“¹⁵⁵. „Diese ist als das Gesamt von sich selbst behauptenden, das heißt in ästhetischen Selbstfindungsprozessen stehenden Persönlichkeitskulturen zu verstehen.“¹⁵⁶

¹⁴⁸ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 247.

¹⁴⁹ Vgl. Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns Band 1, 126-151.

¹⁵⁰ Stepina, Clemens K., „Kulturwissenschaft als Lehre vom kulturellen Handeln“, in: Kulturlichter. Akten der Referatsreihe „Kulturprojekte Wien“, Hg. Clemens K. Stepina, Wien: Edition Art & Science 2004, S. 30.

¹⁵¹ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 275.

¹⁵² Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 275.

¹⁵³ Vgl. Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 120.

¹⁵⁴ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 120.

¹⁵⁵ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 120.

¹⁵⁶ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 120.

Aufgrund dieser Unterscheidung von Subjektbezug und Objektbezug lässt sich nun feststellen, dass theatrales Handeln nicht ein einziges Handeln an sich beschreibt, sondern dass es in zwei unterschiedliche Richtungen unterteilt werden muss. Einerseits das egoistisch-theatrale Handeln, dass das Publikum als Objekt bestimmt, und andererseits das solidarisch-theatrale Handeln, dass das Publikum in den Handlungskomplex integriert.¹⁵⁷ Es ist ein Handeln von einem Subjekt, das seine innen liegende Denk- und Gefühlswelt, zu derer es selbst den exklusivsten Zugang hat, nach außen ästhetisch darstellt. Diese in Handlung verfasste Expression der innen liegenden Welt wird für andere Personen bzw. für ein Publikum hervorgebracht, um mit ihnen diese Gefühlswelt zu teilen, oder sie einfach nur, ohne Gegenantwort von den Teilnehmerinnen abzuwartend, zu äußern.

Theatrales oder dramaturgisches Handeln lässt sich theoretisch in zwei unterschiedlichen Ausrichtungen definieren, worunter fällt aber das dramaturgische Handeln, welches sich in einer gegenseitigen Gleichberechtigung zwischen Akteurinnen und Zuschauerinnen ereignet? Jenes Handeln, dass für das Hervorbringen intratheatraler Kommunikation verantwortlich ist? Im Hinblick auf die vorangegangenen Erkenntnisse, kann weder im egoistisch- noch solidarisch-theatralem Handeln eine gegenseitige Durchdringung von Schauspielerinnen und Zuseherinnen stattfinden. Vielmehr muss dieses dramaturgische Handeln, in dem keine der beiden Teilnehmerinnenseiten degradiert ist, im kommunikativen Handeln definiert werden, welches dann im Bereich des Theaters als Theatrale Kommunikation beschrieben werden kann.¹⁵⁸ Um diese Schlussfolgerung verständlich zu machen, ist ein Blick auf die systematische Handlungstheorie von Stepina notwendig.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 286.

¹⁵⁸ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 180.

¹⁵⁹ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 177-184; Stepina, Systematische Handlungstheorie 285-287.

4. Systematische Handlungstheorie

Theatrales Handeln oder dramaturgisches Handeln ist ein Teil des menschlichen Handlungsgesamts, und kommt dahingehend nicht ohne die anderen von ihm unterschiedlichen Handlungstypen aus. Erst wenn die verschiedenen Formen menschlichen Handelns reflektiert werden, kann die Betrachtung auf ein einziges Handeln innerhalb des gesamten menschlichen Tuns verständlich und begreifbar gemacht werden.

In der wissenschaftlichen Literatur lassen sich zahlreiche Erklärungsversuche zu den menschlichen Handlungsformen finden. Der Wissenschaftler Stepina hat sich innerhalb seiner Habilitationsschrift¹⁶⁰ und in weiteren wissenschaftlichen Publikationen mit dem Thema der Handlungstheorie auseinandergesetzt, und darin die oftmals einzelwissenschaftliche Behandlung menschlicher Handlungen in ein interdisziplinäres Gesamtmodell zusammengefügt. Er forscht im Bereich der Handlungsphilosophie. Diese „hat den Menschen und sein Handeln zum Gegenstand.“¹⁶¹ Im Einzelnen beschäftigt sich Stepina mit „der dialektischen Strömung der Handlungsphilosophie“¹⁶², in der auch seine systematische Handlungstheorie zu verorten ist. Womit setzt sich allerdings eine dialektische Handlungsphilosophie auseinander? Im Mittelpunkt dieser philosophischen Richtung stehen die Handlungsformen „des ökonomischen wie sozialen Handelns [...], da diese den Grundwiderspruch innerhalb des Handelns in der Moderne ausmachen“¹⁶³. Die dialektische Handlungsphilosophie versucht diese Gegensätzlichkeit von Handlungsformen in einem anderen Handeln aufzuheben. Als Begründer dieser Gedankenlehre verweist Stepina auf Georg W. F. Hegel, der feststellen konnte, dass

„das egoistische, auf Konkurrenz aufbauende Konzept der ökonomischen Arbeit zur Sicherung des Lebensunterhalts und zur Erzeugung von Gütern dem solidarischen der sozialen Arbeit entgegenläuft, und damit zur Strukturierung moderner Gesellschaften beiträgt.“¹⁶⁴

Konkret heißt das, dass die beiden einander ausschließenden Handlungsformen in einer dritten Form, „das kreative Handeln“¹⁶⁵, zusammengeführt werden.¹⁶⁶ Auf diesem Gedankengerüst baut die systematische Handlungstheorie, die auch auf das Thema Spiel anwendbar ist¹⁶⁷, auf.

¹⁶⁰ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie.

¹⁶¹ Stepina, Sichtungen, S. 27.

¹⁶² Stepina, Sichtungen, S. 27.

¹⁶³ Stepina, Sichtungen, S. 27.

¹⁶⁴ Stepina, Sichtungen, S. 27.

¹⁶⁵ Stepina, Sichtungen, S. 27.

¹⁶⁶ Vgl. Stepina, Sichtungen, S. 27.

¹⁶⁷ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 321-327.

4.1 Handlungsformen in der Theorie von Stepina

Die eigentliche Grundlage von Handlungen ist der Mensch selbst, denn handeln ist menschlich. Ähnlich der Synthese menschlicher Handlungen, gibt es diese bereits im Menschen selbst. Ein Mensch ist einerseits als Subjekt, und andererseits als Intersubjekt erkennbar. Diese beiden konträren „Momente“¹⁶⁸ menschlichen Seins, nämlich einmal der Bezug nur auf sich selbst, und einmal der Bezug nur auf andere, sind voneinander abhängig und bedingen sich gegenseitig. Das bedeutet, dass jeder Mensch sich selbst wahrnimmt, durch die Anwesenheit von anderen, und dass wiederum dieses Wahrnehmen der Anderen sich auf das Bewusstsein des Selbst zurückführen lässt. Diese beiden Seiten menschlichen Seins bringen den Menschen in seiner Gesamtheit „als ein auf sich selbst wie damit zugleich auf den Anderen oder die Anderen bezogener“¹⁶⁹ hervor.¹⁷⁰ Dieses System lässt sich in diesem Sinne auch auf die Gesellschaft übertragen. Die beiden unterschiedlichen Lebensbereiche von Wirtschaft und Gemeinschaft synthetisieren sich in der Kommunikationsgesellschaft, die beide Welten miteinander in Beziehung setzt.¹⁷¹ Diese Veranschaulichung der dialektischen Vorgehensweise am Beispiel des Menschen und seiner Gesellschaft, kann auch auf das menschliche Handeln übertragen werden. Stepina führt dazu drei Handlungsformen an, die sich in ihrer Zweckmäßigkeit und Sinnhaftigkeit unterscheiden.

4.1.1 Ökonomisches Handeln

Unter dem Begriff des ökonomischen Handelns lässt sich ein egoistisches bzw. subjektbezogenes Handeln verstehen. Es ist zweckrational, und „entweder produktivistisch oder strategisch ausgerichtet“¹⁷².

„Einerseits ist es als ein ökonomisches und technologisches Handeln als kognitiv-instrumenteller Eingriff in die Welt der Objekte zu verstehen (Stoffwechsel mit der Natur: Herstellung von Gegenständen); andererseits als ein strategisches Handeln, wenn ein Produzent von einem anderen wie ein Objekt behandelt wird.“¹⁷³

¹⁶⁸ Stepina, Sichtungen, S. 66.

¹⁶⁹ Stepina, Sichtungen, S. 66.

¹⁷⁰ Vgl. Stepina, Sichtungen, S.63-66.

¹⁷¹ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 179.

¹⁷² Stepina, Sichtungen, S.27.

¹⁷³ Stepina, Sichtungen, S.27.

Ökonomisches Handeln ist im Bezug auf menschliche Beziehungen als ein reines Wirtschaftshandeln zu benennen, d.h. das Subjekt-Subjekt-Verhältnis stellt sich eigentlich als ein Subjekt-Objekt-Verhältnis dar. Denn im ökonomischen Handeln werden die „Intentionen des anderen [...] ignoriert oder scheinbar in die eigenen Intentionen aufgenommen, um die eigenen egoistischen Interessen durchsetzen zu können.“¹⁷⁴ Im Bereich des ökonomischen Handelns können wir die Tätigkeit der Arbeit, die dazu dient den Lebensunterhalt zu sichern, finden. Auf gesellschaftlicher Ebene äußert sich dieses Handeln im Bereich des wirtschaftlichen Lebens.

4.1.2 Soziales Handeln

Das soziale Handeln, das auch als solidarisches Handeln bezeichnet wird, steht im großen Unterschied zum ökonomischen Handeln. Denn der vordergründigste Sinn des sozialen Handelns ist der Bezug zu einem anderen Subjekt bzw. mehreren Subjekten. Stepina beschreibt

„soziales Handeln [als] ,ein solches Handeln [...], welches seinem oder von dem oder den Handelnden gemeinten Sinn nach auf das Verhalten anderer bezogen ist und daran in seinem Ablauf orientiert ist.“¹⁷⁵

Somit steht das soziale Handeln in einer Subjekt-Subjekt-Beziehung. Dieses intersubjektive Verhältnis ist ohne mindestens ein anderes Subjekt nicht vollziehbar. Aufgrund dieser Feststellung lässt sich bereits ein Bezug zum Terminus Sozialleben herstellen. Denn mehrere Subjekte handeln intersubjektiv und bilden somit eine Gemeinschaft.

„Durch diesen Alter-Bezug kommt es zu Übereinkünften, die von normativer Kraft sind: In ihnen spiegelt sich der common sense von Sozietät wider und wird in Bezug auf seine soziale Gültigkeit legitimerter Normen, institutioneller Ordnungen wie kultureller Wertgefüge von Gebräuchen prozessural [sic!] hinterfragt.“¹⁷⁶

Ein sozial Handelnder findet seinen Zweck in der Orientierung der eigenen Handlungsabläufe an einem anderen Subjekt oder mehreren anderen Subjekten. Dieses Handeln kann auch als intersubjektives Handeln bezeichnet werden.

¹⁷⁴ Stepina, Sichtungen, S. 28.

¹⁷⁵ Stepina, Sichtungen, S. 28.

¹⁷⁶ Stepina, Sichtungen, S. 28.

4.1.3 Kommunikatives Handeln

Während sich das egoistische – oder ökonomische -Handeln an dem Handelnden selbst ausrichtet, verweist das soziale Handeln auf ein anderes Individuum. Somit lässt sich feststellen, dass diese beiden Handlungsformen, die gegensätzlicher nicht sein könnten, keinen gemeinsamen Nenner aufweisen. Dieser Unterschied kann aber im Bereich des kommunikativen Handelns aufgehoben werden.¹⁷⁷

„Unter kommunikativem Handeln [...] verstehen wir ein Handeln, das ökonomisches und soziales Handeln miteinander koordiniert. In dem sich Menschen auf wirtschaftliche wie soziale Handlungsstrukturen zur Bewältigung des Alltags zugleich beziehen, handeln sie kommunikativ.“¹⁷⁸

Der „Interpretationsrahmen“¹⁷⁹ für kommunikatives Handeln findet sich sowohl im egoistischen als auch im sozialen Bereich¹⁸⁰. Stepina beschreibt es als „unhinterfragtes, selbstverständliches Handeln wie es jeder als Management des Alltags kennt“¹⁸¹. Menschen handeln im täglichen Leben nie nach nur einem definierten Handlungsbegriff. Man kann menschliches Handeln nicht als abgegrenzte Abfolge von Handlungsbegriffen definieren, sondern, wie das kommunikative Handeln zeigt, ereignet sich menschliches Handeln in der Synthese von egoistischem und solidarischem Handeln zugleich. So sind Handlungskomplexe in der Alltagswelt zugleich egoistischer Form, als auch solidarischer Form, und sind als kommunikatives Handeln zu definieren.

„Das kreative [auch kommunikative] Handeln setzt sich das zum Ziel, was im allein ökonomischen wie im allein sozialen Handeln nur unterschwellig zum Ausdruck kommen kann: Die universale gegenseitige Durchdringung als Sinnerfüllung des ganzen, runden Handelns.“¹⁸²

Kommunikatives Handeln ist zugleich ökonomisch wie solidarisch. In diesem Kontext ist ihm auch ein Subjekt-Subjekt-Objekt-Bezug zu zuschreiben, weil sich in dieser Form des Handelns, beide voran genannten Handlungsformen miteinander verbinden.

¹⁷⁷ Stepina, Sichtungen, S. 28.

¹⁷⁸ Stepina, Sichtungen, S. 74.

¹⁷⁹ Stepina, Sichtungen, S. 74.

¹⁸⁰ Stepina, Sichtungen, S. 74.

¹⁸¹ Stepina, Sichtungen, S. 74.

¹⁸² Stepina, Sichtungen, S. 29.

4.1.4 Handeln in systemischer Betrachtung

Die Handlungstheorie von Stepina zeigt auf drei Stufen das Gesamt an menschlichen Handlungen, und deren Bezug zur Gesellschaft, sowie deren eingeschriebenen Wert. Als Mittel zur Veranschaulichung der dialektischen Vorgehensweise verwendet Stepina die Begriffe These, Antithese und Synthese.¹⁸³ Damit ist aufgezeigt, dass zwei gegensätzliche Handlungsmomente des Menschen in einem dritten miteinander verbunden werden können. Die drei definierten Handlungsbegriffe, nämlich egoistisches, solidarisches und kommunikatives Handeln lassen sich „unter gesellschaftlichen Verhältnissen [als] wirtschaftliches, gemeinschaftliches und kommunikatives Handeln“¹⁸⁴ bezeichnen. Die ihnen zugeschriebenen Ebenen der Gesellschaft sind „Wirtschaft, Gemeinschaft und Kommunikationsgesellschaft“¹⁸⁵. Letztere bezeichnet jene Realität, die uns als Alltagswelt bekannt ist, und in welcher der synthetische Handlungsbegriff des kommunikativen Handelns erkennbar ist.

Die Theorie gibt folgendes Bild der menschlichen Handlungen und der Gesellschaft wieder. Kommunikatives Handeln ist die Synthese von egoistisch/wirtschaftlichem und solidarisch/gemeinschaftlichem Handeln. Die gesellschaftliche Ebene der Wirtschaft und der Solidargemeinschaft finden sich als ineinander verwobenes Geflecht gesellschaftlichen Lebens in der Kommunikationsgesellschaft wieder. Die ökonomischen an der Objektwelt ausgerichteten Werte sowie die politischen und gemeinschaftlichen Werte der Sozialwelt vereinigen sich im Bereich der kommunikativen Sinnwerte, die sowohl individuelle wie soziale Werte miteinander koordiniert.¹⁸⁶ Sowohl die Handlungsbegriffe wie die Gesellschaftsbegriffe der These- und Antithese sind in der Synthese zusammen geführt. Deshalb ist das kommunikative Handeln bzw. die Kommunikationsgesellschaft all das, was der Mensch im täglichen Leben vollzieht bzw. wahrnimmt.

„Akteure, die im Alltag ihre Handlungen zu vollziehen haben, beziehen sich immer schon auf etwas in der wirtschaftlichen und sozialen Ebene zugleich. Sie sind Menschen, die in ihrer Alltagswelt, sprich: Individualgemeinschaft, in einem - kommunikativen – Handlungsvollzug in die Wirtschaft wie in die politische Gemeinschaft eingreifen.“¹⁸⁷

¹⁸³ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 179.

¹⁸⁴ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 179.

¹⁸⁵ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 179.

¹⁸⁶ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 179f.

¹⁸⁷ Stepina, Sichtungen, S. 76.

Das kommunikative Handeln beinhaltet in seiner Begriffsbestimmung sowohl das egoistisch/wirtschaftliche Handeln wie das solidarisch/gemeinschaftliche Handeln, und wird deshalb auch „als Metahandeln“¹⁸⁸ bezeichnet, und als dieses „ist [es] allen menschlichen Handlungsformen immer schon eingeschrieben.“¹⁸⁹

4.2 Theatrales Handeln unter dem Aspekt systematischer Handlungstheorie

Was bringen diese Erkenntnisse allerdings im Bereich des theatralen bzw. dramaturgischen Handelns? Wie bei der theoretischen Begriffsbestimmung zum dramaturgischen Handeln nach Stepina festgestellt wurde, gibt es innerhalb dieses Handelns sowohl einen Subjektbezug als auch einen Objektbezug. Die Frage die sich dabei stellte war, ob es denn eine Form von theatralem Handeln gibt, die beide Bezüge miteinander verbindet?

Theatrales Handeln ist zunächst einmal, als eine expressive Selbstdarstellung des Individuums bzw. Subjekts zu definieren. Folgt man den Handlungsbegriffen von Stepina so können für theatrales Handeln drei unterschiedliche Begriffe im Sinne der These-Antithese-Synthese-Figur beschrieben werden.

Theatrales Handeln nach egoistischen Maßstäben benennt demzufolge „die objektivistische ‚Produktivität des Schauspielers‘“¹⁹⁰. Darunter können wird den Arbeitsprozess’ der Schauspielerinnen auf der Bühne verstehen, die mit all ihren schauspieltechnischen Kenntnissen und all ihren körperlichen Mitteln, die ihnen zugeteilte Rolle verkörpern bzw. darstellen. In diesem Zusammenhang gibt es keine Zusammenarbeit mit dem anwesenden Publikum, sondern vielmehr instrumentalisieren die Schauspielerinnen die Zuseherinnen.

Wird theatrales Handeln durch den Begriff des solidarisch/gemeinschaftlichen Handelns betrachtet, so ist es eine expressive Selbstdarstellung, die sich an den teilnehmenden Personen des theatralen Phänomens orientiert. Die Zuseherinnen sind dann ein „subjektivistisch definierte[s] Publikum qua ‚Zuschauer als Ko-Produzent‘“¹⁹¹.

Die dritte Form, und dahingehend die Synthese der beiden anderen entgegenlaufenden Formen, wäre dann im Handlungskontext der intratheatralen Kommunikation¹⁹², wie sie Goll definiert hat, zu finden. Darin sind Schauspielerinnen und Zuseherinnen gleichwohl miteinander vertraut, und agieren und reagieren im wechselseitigen Verhältnis.

¹⁸⁸ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 285.

¹⁸⁹ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 285.

¹⁹⁰ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 129.

¹⁹¹ Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 129.

¹⁹² Vgl. Stepina, „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, S. 129.

Dramaturgisches bzw. theatrales Handeln ist aber kein Handlungsbegriff, der erst im Bereich des Theaters oder theaterähnlicher Phänomene auftritt. Diese Form des Handelns konstituiert sich zunächst im Lebensprozess selbst. Von diesem aus findet es Eingang in alle lebensweltlichen Bereiche des menschlichen Daseins, zu dem eben auch die Institution Theater zählt.¹⁹³ Somit lässt sich erkennen, dass sich im Bereich der Phänomene, die als Theater bezeichnet bzw. anerkannt werden, sich kein anderes Handeln findet, als jenes, das bereits in der Alltagswelt des Menschen vorhanden ist. Theatrales Handeln in seinen beiden Formen ist „in der institutionalisierten und historisch verifizierbaren Form des Theaters und [...] in der Lebenswelt“¹⁹⁴ zu finden.

Theatrales Handeln an sich ist im Weiteren für die Konstitution von Theatralität verantwortlich. Denn ohne dieses expressive Handeln kann es zu keiner Situation kommen, die ihrem Wesen nach Theater bedeutet, und erst dadurch Theatralität hervorbringt.

„Theatralität’ ist Parameter für die Begriffsevokation ‚Theatrales Handeln’ und ist dieser logisch subordiniert. Sie entsteht durch spezifisch menschliches, nämlich theatrales Handeln und ist nur von diesem her konstituierbar.“¹⁹⁵

Stepina führt hierzu an, dass der Begriff Theatralität ohne dem ihm vorangegangenen Handeln nichts anderes anzeigen würde, als eine „begriffliche Leerstelle, die [...] alles und nichts bedeutet.“¹⁹⁶

Wenn man anhand der Ausprägung theatralen Handelns feststellt, dass es zwei verschiedene Formen dieses Handelns gibt, dann muss es folglich auch zweierlei unterschiedliche Theatralitätsbegriffe geben. Im Bereich des egoistisch-theatralen Handelns wäre ein egoistischer Begriff von Theatralität zu nennen, der „das Resultat theatraler Instrumentalisierung von [...] Alter (bzw. Publikum) ist.“¹⁹⁷ Die zweite Form der Theatralität wäre dann „das Resultat theatraler Solidarisierung mit Alter“¹⁹⁸, und wird in diesem Kontext als solidarisch benannt.¹⁹⁹ Die Zusammenführung im Sinne der These-Antithese-Synthese-Figur der beiden Theatralitätsformen findet sich „auf der gesamtgesellschaftlichen Kommunikationsebene des Theatralen selbst.“²⁰⁰

¹⁹³ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 275f.

¹⁹⁴ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 286.

¹⁹⁵ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 277.

¹⁹⁶ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 277.

¹⁹⁷ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 286.

¹⁹⁸ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 286.

¹⁹⁹ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 286.

²⁰⁰ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 286.

Die obigen Begriffe zu Publikumsbezug und Publikumsignoranz lassen zunächst vermuten, dass das dramaturgische Handeln, ein Handeln von Schauspielerinnen ist. Dem ist aber nicht zuzustimmen, was im Kontext dieser Arbeit wohl schön öfters referiert wurde. Dennoch soll es an dieser Stelle noch mal erwähnt werden: Dramaturgisches Handeln ist ein menschliches Handeln, welches sich jeder Mensch bedient. Innerhalb einer Interaktion stellen die anderen an der Interaktion Beteiligten immer ein Publikum dar. Deshalb beschränkt sich theatrales und dramaturgisches Handeln nicht auf die eine oder andere Seite der Teilnehmerinnen einer Theateraufführung. Das, der Aufführung beiwohnende Publikum, reagiert nur nicht immer so offensichtlich expressiv, wie es die Darstellerinnen aufgrund ihrer Aufgabe in der Aufführung machen.

Abschließend lässt sich erkennen, dass theatrales Handeln bzw. dramaturgisches Handeln im Alltagsleben auf der kommunikativen Handlungsebene sowohl egoistisch-solidarisch als auch solidarisch-egoistisch vollzogen wird. In seinen Grundzügen kann es in zwei gegensätzliche Handlungsströmungen unterschieden werden, nämlich in egoistisch-theatrales und solidarisch-theatrales Handeln. Welcher grundsätzliche Aspekt mehr zum Tragen kommt, oder ob das Handeln kommunikativer Natur ist, erkennt man an dem Verhältnis zwischen Schauspielerinnen bzw. Darstellerinnen und dem Publikum. Erinnert man sich in diesem Zusammenhang an den Begriff der theatralen Kompetenz, so lässt sich fragen, wie Menschen das (theatrale) Handeln erlernen, bzw. wo sich der Mensch (dieses) Handeln aneignet? Eine Antwort findet sich in der Spieltheorie von Stepina.

4.3 Systemologische Handlungstheorie als Spieltheorie

Im Bereich des Neoaristotelismus' versteht man unter „Spiel [...] eine dem Menschen inhärente und darin immanent ontologische Wesensanlage [...], durch die er erst Mensch ist und werden kann.“²⁰¹ Eine systemologische Handlungstheorie als Spieltheorie nähert sich dem Begriff des Spiels über handlungstheoretische Überlegungen. Das ist einer der großen Unterschiede zu anderen Spielphänomenologien. Der Versuch, Spiel zu erklären, erfolgt oftmals durch eine Beschreibung des Spielwesens an sich, welches man in Merkmalen zu definieren versucht.²⁰² Nach Stepina ist eine solche Beschreibung des Spiels fehlerhaft, denn ohne eine Herleitung des Spielbegriffs von menschlichen Handlungen, - wie es anhand des Beispiels

²⁰¹ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 300.

²⁰² Vgl. Oerter, Psychologie des Spiels, S. 1.

von Theatralität bereits erläutert wurde - ist der Begriff nichts anderes als eine Leerstelle.²⁰³ Demnach ist eine Definition von spielerischem Handeln ebenso in einer Handlungstheorie zu finden, wie dieses bereits am Beispiel des theatralen Handelns aufgezeigt wurde.

Durch die Überlegung, dass das Spiel den Menschen erst zu dem werden lässt, was er sein kann, muss Spiel bereits vom Lebensbeginn des Menschen an ein Teil dessen Lebenswelt sein, um ihn in seiner Entwicklung zu unterstützen. Deshalb wird in der Auseinandersetzung mit Spiel auch auf die frühe Lebensphase des Menschen eingegangen.

„Handeln an sich ist in der Frühgeschichte intersubjektiver Beziehungen zwischen Mutter und Kind als ästhetisches Spielhandeln zu verstehen, das alle im Laufe der Soziogenese und Sozialisation ausdifferenzierenden und damit gesellschaftlich relevanten Handlungsformen in sich enthält.“²⁰⁴

Handeln beim Kind ist also zunächst einmal *spielen*, dennoch ist es die Vorbedingung für jegliche Handlungskomplexe, die der Mensch im Laufe seines Lebens verwenden wird, bzw. verwenden muss. Diese Handlungsformen, die Kinder über das Spielhandeln erfahren und sich aneignen, lassen sich zunächst einmal in eine Mikro- und eine Makroebene unterteilen. Während das Kind in der Interaktion mit der Mutter egoistische oder solidarische Handlungsaspekte benutzt („Mikroökonomie“²⁰⁵), erlernt es dadurch die Grundformen des ökonomischen und gemeinschaftlichen Handelns („Makroökonomie“²⁰⁶). Die letzten beiden Handlungsformen verwendet das Kind bzw. der Erwachsene dann in der Gesellschaft, die – wie bereits erwähnt - in einer dritten Form, dem kommunikativen Handeln, synthetisiert werden.

Kinder und Heranwachsende erlernen das Gesamt menschlicher Handlungsformen über die Interaktion mit den Subjekten in ihrer unmittelbaren Nähe. Innerhalb des Spiels können diese erlernten Handlungen nicht nur vollzogen werden, sondern weiterhin verbessert und überarbeitet werden.²⁰⁷

²⁰³ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 277; Stepina, *Ästhetik – Subjekt – Spiel*, S. 226.

²⁰⁴ Stepina, *Ästhetik – Subjekt – Spiel*, S. 226.

²⁰⁵ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 322.

²⁰⁶ Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 323.

²⁰⁷ Vgl. Stepina, *Ästhetik – Subjekt – Spiel*, S. 226.

4.3.1 Formen spielerischen Handelns

Spielerisches Handeln und Spiel dienen nach Stepina dem Erlernen und dem Modifizieren aller menschlichen Handlungsformen. Diese Aneignung geschieht innerhalb einer Interaktion mit der Bezugsperson, die in der frühen Entwicklungsphase den(die) Interaktionsteilnehmer(in) darstellt.²⁰⁸ Im Wesentlichen sind drei Arten spielerischen Handelns zu erläutern.

Im instrumentellen Spielhandeln orientiert sich das Kind am egoistischen Handeln seiner selbst, um damit eigene Ziele zu erlangen, oder eigene Interessen gegenüber anderen durchzusetzen. „In diesem Spiel wird Egoismus erlernt“²⁰⁹. Im Gegensatz dazu steht das „solidarische Spielhandeln“²¹⁰, in dem das Kind den Umgang mit anderen Subjekten erprobt. Als Synthese beider gilt das „kommunikative Spielhandeln“²¹¹, welches es dem Kind ermöglicht Erfahrungen im Bereich des egoistisch-solidarischen Handelns wie umgekehrt zu sammeln.

Die verschiedenen Spielhandlungen geben dem spielenden Kind auch die Möglichkeit, die gesellschaftlichen Ebenen, in denen sich die einzelnen Handlungsformen ereignen, kennen zu lernen, damit es im Laufe des Heranwachsens sozusagen automatisch zwischen den Handlungsebenen und Gesellschaftsebenen agieren kann.²¹²

„Der Grund - so darf spekuliert werden -, wieso egoistisches und solidarischen Handeln beim Erwachsenen mehr oder weniger mühelos im Alltag – mit anderen oder gegen andere - eingesetzt und vollzogen werden kann, ist seine in der Frühgeschichte mit Alter (Mutter oder adäquate Bezugsperson) mitentwickelte soziogenetische Handlungsstruktur“²¹³.

Spielerisches Handeln an sich dient aber nicht nur Kindern oder Heranwachsenden, vielmehr wird im Laufe des menschlichen Lebens immer wieder auf das Spiel zurückgegriffen. Es stellt einen Proberaum für das Subjekt selbst dar, in dem es alle Handlungsformen austesten, kennen lernen, ausweiten und bereits erlernte Handlungen verbessern kann. Somit dient Spiel auch dem „Bestehen-Lernen“²¹⁴ im Alltag. Dieses Proben stellt sich im Spiel als nahezu sanktionsfrei, aber nicht zwecklos dar. Denn der Zweck des Spiels findet sich eben in dieser Erprobung.²¹⁵

²⁰⁸ Vgl. Stepina, *Ästhetik – Subjekt – Spiel*, S. 226

²⁰⁹ Stepina, *Ästhetik – Subjekt – Spiel*, S. 227.

²¹⁰ Stepina, *Ästhetik – Subjekt – Spiel*, S. 227.

²¹¹ Stepina, *Ästhetik – Subjekt – Spiel*, 227.

²¹² Vgl. Stepina, *Ästhetik – Subjekt – Spiel*, 227f.

²¹³ Stepina, *Systematische Handlungstheorie*, S. 322f.

²¹⁴ Stepina, *Systematische Handlungstheorie*, S. 326.

²¹⁵ Vgl. Stepina, *Systematische Handlungstheorie*, S. 326f.

„Das Spiel ist also das selbstreflexive und darin handlungs-, geschichts- und gesellschaftsbildende Lernmedium des Menschen: In ihm wird egoistisches und solidarisches, wirtschaftliches und gemeinschaftliches Handeln am Horizont der Kommunikationsgesellschaft koordiniert und vollzogen.“²¹⁶

Durch eine Ableitung des Spiels vom spielerischen Handeln, und ein Bewusstsein darüber, dass menschliches Handeln zunächst einmal spielerisches Handeln mit Bezugspersonen ist, lässt sich zweierlei feststellen. Einerseits dass menschliche Handlungsformen in den frühesten Entwicklungsphasen des Subjekts von anderen Menschen sozusagen *spielend* übernommen werden, und andererseits dass das Spiel seine Sinnhaftigkeit in diesem Kontext als Medium zum Erlernen und Verbessern des menschlichen Handlungsschemas entfaltet.²¹⁷

4.3.2 Schauspiel als Proberaum?

An dieser Erkenntnislage zum Bereich des menschlichen Spiels, lässt sich im Kontext dieser Diplomarbeit eine Fragestellung formulieren. Wenn Spiel der Proberaum für menschliches Handeln ist, in dem das Subjekt jegliches Handlungsschema nicht nur erlernt, sondern vielmehr profiliert, könnte man dann den Gedanken exponieren, dass das Schauspiel ein ähnlicher Proberaum sein kann? Die Betonung liegt dabei auf dem Wort *ähnlich*. Denn der erste grobe Unterschied vom Schauspiel zum eigentlichen Spiel findet sich in der Tatsache, dass nicht jeder gleichsam und in der gleichen Art und Weise handelnd an dem Schauspiel beteiligt ist. An dieser Stelle soll kein Nachweis geleistet werden, an welchen Punkten sich Spiel und Schauspiel gleichen, und in welchen sie sich unterscheiden. Vielmehr soll der Gedanke etabliert werden, ob die Darstellung von menschlichen Handlungsformen auch als ein Erlernen bzw. Aneignen dieser gelten kann?

Wenn ja, dann wäre dem theatralen Handeln in gewissen Theaterformen eine *weitere* Funktion, als bis jetzt beschrieben wurde, zuzurechnen. Nämlich jene, in der theatrale Handlungen nicht ihren existenziellen Wert in einer bloßen Äußerungen ihrer Selbst haben, sondern vielmehr auf die menschliche Reflexion einwirken und ein Erlernen auslösen, und in diesem Kontext ihren Sinn auch nach Beendigung ihrer realen Existenz behalten. Sprich die theatralen Handlungen würden grundsätzlich das bewirken, was bereits Goll mit seiner Forderungen nach der theatralen Grundnorm²¹⁸ verlangt. Allerdings würde die Funktion, nicht im selben Maß zu verstehen sein, wie es in der Definition zur theatralen Grundnorm der Fall ist. Denn

²¹⁶ Stepina, *Ästhetik – Subjekt - Spiel*, S. 227.

²¹⁷ Vgl. Stepina, *Ästhetik – Subjekt – Spiel*, 225-228.

²¹⁸ Vgl. Goll, *Theorie theatralen Handelns*, S. 145.

wenn theatrales Handeln – ähnlich dem spielenden Handeln - in bestimmten Theaterformen ein Erlernen von menschlichen Handlungsformen ermöglicht, so ist es auf das Kennen Lernen und Verbessern von Handlungsformen beschränkt, und würde sich nicht auf die das Leben allumfassenden Konfliktlösungen ausweiten.

Um diesen Gedankengang des Theaters als Proberaum für menschliche Handlungen in eine verständlichere Logik überzuleiten, soll im Folgenden vor allem in Hinblick auf ein kindliches Publikum gedacht werden, da an diesem Beispiel die Überlegung besonders gut dargestellt werden kann. Theater für Kinder setzt sich nicht nur den Zweck der bloßen Unterhaltung, sondern findet seinen Sinn in der Vermittlung von pädagogischen Werten. Kinder können im Theater das menschliche Leben sinnlich-ästhetisch erfahren. Diese Erfahrung wird nicht nur durch Handlungen ausgelöst, sondern sie wird auch mit Handlungen bekundet. Bedeutet dies aber auch, dass der (die) kindliche Zuseher(in) etwas für sein (ihr) Handlungsschema hinzulernen kann, so wie es sich im Spiel erklären lässt?

Will man die wichtigsten Problempunkte dieser Fragestellung benennen, so muss man sich dem Darstellerinnen-Zuseherinnen-Verhältnis zuwenden. Theatrales Handeln bedeutet nicht das Gleiche für jede Person, die an der Aufführungssituation beteiligt ist. Während ein(e) Darsteller(in) ihre Rolle mit expressiven Äußerungen vor einem Publikum vorführt, reagieren die Zuseherinnen auf die gesehene Handlung nicht mit derselben körperlichen Äußerung. Im Gegenteil, die Zuseherinnen antworten mit einer anderen Handlung. Konkret heißt das, dass jede(r) Teilnehmer(in) sich innerhalb einer Aufführungssituation einer anderen Handlung bedient. Was allerdings im Prozess der Darstellung von Schauspielerinnen für Zuseherinnen, und je nachdem wie sich deren Verhältnis konstituiert auch umgekehrt, passiert, ist das Reflektieren von gesehenen theatralen Handlungen. Das heißt, jede(r) Teilnehmer(in) an einer Aufführungssituation handelt und erfährt, wenngleich in unterschiedlichen Maße.

Felix Rellstab macht den Sinn des Theaterspiels an dieser Aussage fest:

„Spieler und Zuschauer lernen sich selber kennen und in der Welt orientieren, indem sie ihre glücksbehindernden Grundgefühle der Angst, der Trauer und des Zorns, in der Darstellung des Spiels noch einmal erfahren oder erstmals mit ihnen konfrontiert werden.“²¹⁹

²¹⁹ Rellstab, Felix, Handbuch Theaterspielen. Band 1: Grundlagen – Neues zu Theorie und Praxis, Reihe Schauspiel Band 7, Wädenswil: Stutz 2003, S. 24.

Im Schauspiel geht es also zunächst einmal um die Erfahrung. Demzufolge könnte eine Aufführungssituation als Proberaum beschrieben werden, in dem Kinder durch das Reflektieren theatraler Handlungen ihren eigenen Erfahrungskontext erweitern. Der Begriff der Erfahrung ist in zahlreichen wissenschaftlichen Disziplinen definiert, und unterscheidet sich je nach Verwendung. Rellstab definiert „Erfahrung im Sinne der philosophischen Lehre der Empirik als Oberbegriff“²²⁰, und beschreibt ihn, wie folgt:

„Erfahrung ist all das, was wir in unserem Leben wahrgenommen haben, was wir erlebt haben, was uns begegnet ist, was uns beschäftigte, worunter wir litten, was uns freute, woran wir teil hatten, was wir gelernt und uns gemerkt haben und was uns sonstwie [sic!] zur Kenntnis gekommen ist.“²²¹

Während das Spiel als Proberaum für Handlungsformen und Handlungskomplexe beschrieben werden kann, stellt sich das Schauspiel als ein Raum von Erfahrungen dar. Neben der Aneignung von theatraler Kompetenz²²², die mit jeder einzelnen Teilnahme an einer Aufführungssituation modifiziert wird, ist es möglich ganzheitliche Umstände menschlichen Lebens sinnlich-ästhetisch zu erfahren. Das aber ein Schauspiel als Proberaum zum Erlernen von menschlichen Handlungsschemen erklärt werden kann, ist in diesem Kontext zu verneinen. Denn die eigentlichen menschlichen Handlungen, die innerhalb einer Theateraufführung erfahren werden können, sind in diesem Bereich theatrale Handlungen, die eine aktive oder passive Teilnahme an einer Theateraufführung ermöglichen. Die dargestellten Handlungen können in diesem Sinne eigentlich nur reflektiert werden, und nicht wirklich erprobt werden, wie es sich im spielerischen Handeln darstellt. Denn die Zuseherinnen *schauen zu* und *reflektieren* und *reagieren*, sie vollziehen aber nicht die Handlungen, die ihnen dargestellt werden. Wenn überhaupt, und diesen Punkt möchte ich als den essentiellen in Hinblick auf die Fragestellung nennen, dann ist ein Schauspiel ein Proberaum zum Erlernen von theatralem Handeln, aber nicht wie das Spiel an sich, in dem alle Formen menschlichen Handelns erlernt werden können.

²²⁰ Rellstab, Handbuch Theaterspielen. Band 1: Grundlagen – Neues zu Theorie und Praxis, S. 33.

²²¹ Rellstab, Handbuch Theaterspielen. Band 1: Grundlagen – Neues zu Theorie und Praxis, S. 33f.

²²² Vgl. Goll, Theorie theatralen Handelns, S. 113.

5. Analyse: Dramaturgisches Handeln in der Praxis

Nach Stepina redend kann man im Bereich des dramaturgischen bzw. theatralen Handeln drei verschiedene Handlungstypen benennen: Egoistisch-theatrales Handeln mit einer Instrumentalisierung des Publikums, solidarisch-theatrales Handeln mit einer Solidarisierung gegenüber des Publikums und schließlich kommunikativ-theatrales Handeln, in dem die Kommunikation mit dem Publikum im Mittelpunkt steht. Diese drei Begriffe gelten sowohl für die Schauspielerinnen als auch die Zuseherinnen. Denn innerhalb einer Zusammenkunft von Menschen, begreift sich jedes Subjekt als Teil einer intersubjektiven Situation, und nimmt die anderen Subjekte sozusagen als Publikum wahr. So kann auch ein(e) Zuseher(in), die sich im Publikum einer Theateraufführung befindet, egoistisch-theatral handeln, in dem sie ihre subjektiven Gedanken den anderen Anwesenden expressiv aufdrängt, und dabei keine Rücksicht nimmt auf die restlichen Teilnehmerinnen bzw. auf die Theateraufführung, und dadurch ihre subjektive theatrale Kompetenz negiert.

Theatrales Handeln kann demnach bei beiden Teilnehmerinnen-Gruppen einer Theateraufführung gesucht bzw. gefunden werden. Auf der einen Seite die Darstellerinnen, und auf der anderen Seite die Zuseherinnen. Wie dieses Verhältnis von Schauspielerinnen und Zuschauerinnen allerdings im konkreten ist, unterscheidet sich von Aufführung zu Aufführung. Im Idealfall stellt es sich als kommunikativ dar, in dem sich die intratheatrale Kommunikation verwirklicht. Wenn Schauspielerinnen und Zuseherinnen miteinander kommunizieren, und sich in ihren Handlungen gegenseitig akzeptieren und anerkennen, dann nennt man das kommunikativ-theatrales Handeln. Im alltäglichen (Theater-)Leben wird dies häufig der Fall sein, denn, wie Stepina feststellt, befinden wir uns in einer Kommunikationsgesellschaft, in der kommunikatives Handeln an sich, das eigentliche Alltagshandeln, wie es jeder von uns benutzt, darstellt.²²³ Liegt dies vor – sowohl im Lebensbereich als auch im Bereich des Theaters –, so ist lediglich die Ausprägung des jeweiligen Grundhandelns zu erörtern. Denn im kommunikativen Handeln – das gilt auch für das kommunikativ-theatrale Handeln – synthetisieren sich die Handlungsaspekte des egoistischen und solidarischen Handelns. Eine der beiden Seiten kann in diesem Kontext mehr ausgeprägt sein, als die andere, je nachdem welches Ziel durch eine Handlung erlangt werden will. Diese Betrachtungsweise wird auch im Folgenden Analysebeispiel verwendet.

²²³ Vgl. Stepina, Systematische Handlungstheorie, S. 325f.

5.1 Das Aufführungsbeispiel: Das Dschungelbuch

Die Theorie zum dramaturgischen bzw. theatralen Handeln wird in dieser Diplomarbeit auf eine Theateraufführung für Kinder angewendet. Wir befinden uns somit im Bereich des Kindertheaters. Das konkrete Analysematerial ist eine Videoaufzeichnung einer Theateraufführung²²⁴. In diesem Aufführungsbeispiel agieren drei erwachsene Schauspielerinnen für ein kindliches Publikum.²²⁵ Hier soll die Schnittstelle zur Unterscheidung von anderen Aufführungsbeispielen liegen. Nicht Erwachsene rezipieren das Dargestellte, sondern Kinder, die in ihrer Entwicklungsphase – auch im Bereich des theatralen Handelns und des Handelns an sich – in einem ganz anderen Stadium stehen, als es bei erwachsenen Zuschauerinnen der Fall ist. Ebenso ist ihr Grad an theatraler Kompetenz vermutlich noch nicht in dieser Form ausgeprägt, wie es bei Erwachsenen der Fall ist. Das kann sich aber auch als Vorteil für die Theatermacherinnen und die Schauspielerinnen erweisen, denn ehrliche bzw. lautstarke Reaktionen aus dem Publikumsraum inspirieren, motivieren und fördern die Schauspielerinnen und Theatermacherinnen in ihrer theatralen Praxis. In diesem Zusammenhang lässt sich auch der zuvor beschriebene Gedankengang zum Schauspiel als Proberaum nennen. Theater für Kinder setzt sich nicht nur das Ziel ein Medium für Unterhaltung zu sein, sondern auch in gewissen Maß pädagogische Werte in einem sinnlich-ästhetischen Rahmen, weiterhin spannenden Erlebnis, zu vermitteln. Ob dies im konkreten Aufführungsbeispiel gelingt oder nicht, ist für diese Diplomarbeit nicht relevant. Vielmehr ist eine Betrachtung der dramaturgischen Handlungen und des sich daraus konkretisierenden Darstellerinnen-Zuschauerinnen-Verhältnis von Bedeutung.

²²⁴ *Das Dschungelbuch*

²²⁵ Gurresch, *Das Dschungelbuch*, S. 8.

5.1.1 Inszenierung eines Klassikers

Das Aufführungsbeispiel *Das Dschungelbuch* mit dem sich diese Diplomarbeit beschäftigt, wurde im Theaterhaus Dschungel Wien aufgeführt. Der Regisseur Holger Schober wandelte die allseits bekannte Geschichte des Dschungelbuchs mit ihren Figuren Mogli, Balu und Baghira in ein Großstadtabenteuer um. Im Mittelpunkt seiner Inszenierung stehen drei Personen, die beiden Männer Mogli und Balu sowie die Frau Baghira, die sich im harten Straßenleben durchschlagen. Da Mogli die Herkunft seines Namens wissen möchte, erzählen die anderen beiden ihm die Geschichte des Dschungelbuchs.²²⁶ „Dabei schlüpfen sie in die verschiedensten Rollen und benutzen dabei Dinge, die sie im Großstadtdschungel auf irgendwelchen Müllbergen gefunden haben.“²²⁷

5.2 Dramaturgisches Handeln im Aufführungsbeispiel

Innerhalb dieser Analyse, und das soll hier stellvertretend für die folgenden Aussagen gesagt sein, soll kein(e) Schauspieler(in) oder Zuseher(in) in ihrem Handeln kritisiert oder angegriffen werden, sondern es soll lediglich die Form des jeweiligen dramaturgischen Handelns, wie es in der jeweiligen Situation belegbar ist, beschrieben werden.

Die erste zu analysierende Szene ereignet sich zu Beginn der Aufführung (Minute 00:00 bis 02:08). Alle drei Schauspielerinnen betreten den Bühnenraum, und interagieren miteinander in Form von Tanzen und gegenseitigen Berührungen.

Zunächst einmal interagiert der Schauspieler, der die Rolle des Mogli verkörpert, mit der Schauspielerin, die die Rolle der Baghira darstellt, in dem beide aufeinander zu gehen und schließlich zu tanzen beginnen (Minute 00:50 bis 01:00). Sowohl er als auch sie orientieren sich im Vollzug ihrer jeweiligen Tanzhandlungen an dem jeweils anderen, und lassen einander dabei den nötigen Freiraum, den ihre Körper zum Handlungsvollzug benötigen. Es ist erkennbar, dass ihre Handlungen nicht unkoordiniert sind – was vermutlich auch auf den Probenverlauf zurück zu führen ist. Die beiden Darstellerinnen gehen aufeinander ein, wenden sich danach aber wieder voneinander ab. Was zeigt diese Szene in Hinblick auf dramaturgisches Handeln?

²²⁶ Vgl. Gurrech, *Das Dschungelbuch*, S. 3-6.

²²⁷ Gurrech, *Das Dschungelbuch*, S. 8.

Das dramaturgische Handeln erfolgt in dieser Szene zwischen den beiden Darstellerinnen, und lässt das Publikum außer Acht. Somit stellen die beiden selbst ihr Publikum vor dem jeweils anderen dar. In diesem Sinne vollziehen sie kommunikativ-dramaturgisches Handeln untereinander, sprich im Bühnenraum. Sie handeln zugleich egoistisch-solidarisch und solidarisch-egoistisch in dem sie ihre Bewegungen aneinander orientieren und gemeinsam vollziehen, in anderen Momenten aber wieder voneinander absehen. Dieselbe Art dramaturgischen Handelns findet sich zwischen dem Darsteller in der Rolle des Balus sowie der Schauspielerin. Auch sie gehen aufeinander tanzend im Sinne kommunikativ-dramaturgischen Handelns ein (Minute 01:13 bis 01:20). Im Anschluss vollziehen die beiden Darsteller, Rolle Mogli und Rolle Balu, den gleichen Handlungsvorgang, der bereits beschrieben wurde (Minute 01:27 bis 01:35).

Der Darsteller des Balus wendet sich als erster dem Publikum zu (Minute 01:20 bis 01:26). Hier findet eine erste offensichtliche Anerkennung des Publikums durch einen der Darsteller statt. Obwohl zunächst einmal ein Blick des Darstellers ins Publikum die Erkennung deren Anwesenheit anzeigt, geht der Darsteller nicht handelnd auf sie ein, sondern verfolgt den Handlungskomplex zur Darstellung seiner Rolle (Minute 01:37 bis 01:46). Er geht vor den sich in der ersten Reihe des Publikums befindenden Kindern in die Knie, um einen am Boden liegenden Schlauch, der als Requisite zu bezeichnen ist, aufzuheben. Das kindliche Publikum aber, welches sich in unmittelbarer Nähe zum Darsteller befindet, reagiert auf ihn. Einige Kinder stehen auf, und fassen den Schauspieler an, bzw. berühren sie seine Mütze. Im Folgenden begibt sich der Schauspieler über eine Treppe in den Bereich des Publikums. Er greift in seine Jackentasche und nimmt eine Wurstsemmel heraus. Auf seinem Weg hält er diese Wurstsemmel einem Kind hin. Er beachtet das Kind, und bezieht es in einen möglichen Handlungskomplex mit ein, da er sich aber zugleich wieder abwendet, und seinen Weg fortsetzt, dürfte keine Interaktion mit dem Kind, in Sinne von einer Antwort des Kindes her, zu Stande gekommen sein (Minute 01:47 bis 02:08). Worin lässt sich in diesem Teil der Szene das dramaturgische Handeln beschreiben? Der Darsteller handelt im ersten Moment, des beschriebenen Vorgangs, kommunikativ. Obwohl er nicht wirklich handelnd auf das kindliche Publikum eingeht, orientiert er sich dennoch an dessen Anwesenheit. Somit kann man dieses dramaturgische Handeln, das der Schauspieler dabei leistet, als kommunikativ mit einer ausgeprägten egoistischen Seite, und einer wenngleich minimal dennoch vorhandenen solidarischen Seite bezeichnen. Egoistisch in diesem Sinne, weil er den Vollzug seiner Handlung, die der Rollendarstellung dient, bevorzugt, und dahingehend seinen Handlungskomplex durchsetzt, und sich nicht am kindlichen Publikum orientiert, welches in dieser Situation eindeutig für eine Kommunikation bereit war. Die Kinder, die auf den Schauspieler eingehen, handeln vollkommen kommunika-

tiv, erhalten aber auf ihr Handeln keine Antwort. Einerseits setzen sie ihre Wunsch nach in Kontakt treten mit dem Schauspieler durch, in dem sie ihn ohne jegliche Erlaubnis anfassen, andererseits aber beenden sie ihre Handlung, damit der Handlungsvorgang, den der Schauspieler verfolgt, problemlos weiter gehen kann. Das Verhältnis zwischen dem einen Schauspieler und den Zuseherinnen in Hinblick auf eine Kommunikation ist wenngleich vorhanden, dennoch nicht gleichwertig. Da der Schauspieler das Publikum zwar anerkennt, aber sich nicht an deren Handlungen orientiert, weil eben der Fortgang der Aufführung im Fordergrund seiner Tätigkeit steht, und die Kinder, die zur Interaktion bereit sind, diese aber nicht durchsetzen, wieder ihren Status als Beobachter einnehmen, ist die Möglichkeit der Kommunikation untereinander blockiert.

Während der Darsteller seinen Weg durch das Publikum geht, und versucht mit einem Kind in Interaktion zu treten, in dem es ihm die Wurstsemmel, die der Schauspieler in seiner Hand hält, hin zeigt, verhält er sich kommunikativ. Da er aber anscheinend – hierin ist das Kind im Aufführungsbeispiel leider nicht genau erkennbar – keine Antwort oder vielleicht eine ablehnende Antwort in Form einer Handlung oder einer Sprechhandlung bekommt, wendet sich der Schauspieler seiner eigentlichen Tätigkeit wieder zu, und bahnt sich seinen Weg weiter durch den Publikumsraum. Der Weg des kommunikativ-dramaturgischen Handelns beim Schauspieler in dieser Situation mit dem zusehenden Kind wandelt sich also von solidarisch-egoistisch zu egoistisch-solidarisch.

Die zweite zu beschreibende Szene ereignet sich zwischen dem Schauspieler, der Mogli verkörpert, der Schauspielerin und dem Publikum (Minute 04:08 bis 04:31). Die beiden Schauspielerinnen diskutieren innerhalb ihrer Rollenidentität darüber, dass Baghira für Mogli neue Schuhe besorgen müsse, da dieser laut ihr dringend ein neues Paar benötigt. Der Schauspieler in der Rolle des Mogli entgegnet allerdings eine abwährende Haltung in Form von Sprech- und Körperhandlungen, und verweist darauf, dass seine Schuhe nur Lüftungsschlitze haben, damit seine Füße nicht nach Käse riechen. Nach dieser Aussage richtet er sich hin zum Publikum und zeigt innerhalb einer Suchbewegung auf mehrere Zuseherinnen, um schlussendlich seinen Finger auf ein einziges Kind zu richten, um anzuzeigen, dass dieses Kind riechende Füße hätte. Nachdem er einige Sekunden lang die Reaktionen abwartet, und ebenso auf diese mit einer Gegenreaktion antwortet, wendet er sich zur Schauspielerin, die jedoch in ihrer Rollenarbeit fortsetzt, und somit eine mögliche Verlängerung der Interaktion mit dem Publikum verhindert. Wie verhält es sich in dieser Szene mit dem dramaturgischen Handeln, und wie stellt sich das Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum dar?

Während zu Beginn der Szene das dramaturgische Handeln des Schauspielers sich kommunikativ an die Schauspielerin richtet, und umgekehrt, ändert sich der Interaktionspartner des handelnden Schauspielers im Laufe der Situation. Wo zunächst das dramaturgische Handeln an der Schauspielerin ausgerichtet wurde, wird es schließlich an das Publikum gerichtet. Auch mit diesem handelt der Schauspieler kommunikativ, im Sinne von egoistisch-solidarisch. Das Publikum selbst reagiert auf das Handeln des Schauspielers, und eine gegenseitige Anerkennung tritt in Kraft. Es findet also Kommunikation statt. Der Versuch des Schauspielers diese Kommunikation aufrecht zu erhalten scheitert allerdings. Es lässt sich in seiner Handlung, in der er sich zur Schauspielerin wendet, und sie in einer Sprechhandlung sowie mit einer Handbewegung auf das Publikum hin verweist, erkennen, dass er sowohl zur Schauspielerin als auch zum Publikum kommunikativ handelt. Er orientiert sich sowohl am Publikum als auch an der Schauspielerin, setzt aber dennoch seine Rollendarstellung fort. Deshalb ist sein kommunikatives Handeln als solidarisch-egoistisch zu bezeichnen. Die Schauspielerin, die in diesem Fall aber nicht auf die Handlung des Schauspielers, und auch nicht auf das Publikum eingeht, handelt nach den Maßstäben ihrer Rolle im Handlungsverlauf der Theateraufführung weiter, und treibt die Geschichte voran. In diesem Kontext könnte man ihr dramaturgisches Handeln durchaus, als egoistisch bezeichnen. Denn sie ignoriert die interagierenden Handlungsabläufe der anderen Teilnehmerinnen und setzt ihre eigenen Handlungen durch.

Ein Verhältnis zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum besteht in dieser Szene. Allerdings nur zwischen dem Schauspieler und dem kindlichen Publikum. Im Handeln der Schauspielerin selbst in kein direkter Publikumsbezug erkennbar. Ihr dramaturgisches Handeln ist in einem ersten Schritt ausgerichtet am Schauspieler, und im zweiten Schritt an ihr selbst.

Die dritte Szene in dieser Analyse zeigt den Versuch der Schauspielerinnen mit dem Publikum in Interaktion zu treten (Minute 08:28 bis 08:52). Es ist zwar an sich ein sehr kurzer Handlungsvorgang, aber in Betrachtung des dramaturgischen Handelns wesentlich. Die drei Schauspielerinnen sprechen innerhalb ihrer Rollen über die Beute, die Balu von seiner Erkundungstour auf der Straße mitgebracht hat. Während dieses Gespräches machen sie einen Verweis zu einem Marketingspruch von dem Produkt Überraschungsei, der im Fernsehen seit Jahren zu sehen ist. Nachdem sie diesen Spruch ausgesprochen haben, springen die drei Schauspielerinnen in die Höhe, und bleiben nach dem Sprung mit ausgestreckten Händen still stehen. Dabei richten sie ihren Blick in den Publikumssaal, und warten offensichtlich auf eine Reaktion der Zuseherinnen. Sie verhaaren etwas in dieser Situation, und geben, nachdem keine Reaktion aus dem Publikum erkennbar ist, ihre Körperhaltung auf. Danach setzen sie ihr Schauspiel fort.

Die handelnden Schauspielerinnen zeigen in dieser Szene einen Wechsel der Bezugspersonen für dramaturgisches Handeln. Während sich zu Beginn dramaturgisches Handeln, das hier als kommunikativ zu beschreiben ist, zwischen den drei Schauspielerinnen ereignet, ist danach ein dramaturgisches Handeln, ebenfalls kommunikativ, von den Schauspielerinnen für das Publikum erkennbar. Dieses reagiert allerdings nicht wahrnehmbar auf den dargestellten Handlungskomplex, weswegen kein kommunikatives Handeln von der Publikumsseite benennbar ist. Vielmehr müsste man in diesem Beispiel sagen, dass das Publikum nicht handelnd auf das Dargestellte reagiert, sondern, wenn dies der Fall ist, höchstens reflexiv.

Ähnliches lässt sich kurz danach bei einer Darstellung des Schauspielers in der Rolle des Balus feststellen (Minute 08:58 bis 09:16). Der Schauspieler stellt sich in die Mitte der Bühne mit Blick zum Publikum, und beginnt zu tanzen. Am Ende seiner Tanzvorführung schaut er erwartungsvoll zu den zusehenden Kindern. Das Publikum verhält sich in seinen Handlungen und Äußerungen sehr zurückhaltend, und es sind nur ein paar Reaktionen aus dem Publikum erkennbar bzw. hörbar. Der Schauspieler wendet sich von dem Publikum ab, und setzt in seinem Schauspiel fort. Auch in diesem Fall wurde das kommunikativ-dramaturgische Handeln des Schauspielers von seinem Publikum nicht bzw. kaum fassbar erwidert. Deshalb ist das dramaturgische Handeln in dieser Szene eindimensional ausgerichtet, und erfährt keine erkennbare Gegenantwort, die ganzheitliche Kommunikation entstehen lassen würde. Das heißt aber nicht, dass im Publikum keine Reaktionen existieren. Die Reaktionen müssen nicht immer mit bloßem Auge erkennbar sein, sondern können sich auch im Inneren der Zuseherinnen ereignen.

Die nächste Szene in der Analyse veranschaulicht theatrales Handeln eines Zuschauers (Minute 41:10 bis 41:20). Während der Schauspieler, der Mogli darstellt, den Verlauf der Geschichte erzählt, stockt er während des Sprechens, weil seine darzustellende Figur – also Mogli – nicht weiß, wie ein bestimmtes Wort richtig ausgesprochen wird. Ein Junge im Publikum streckt seine Hand in die Höhe und ruft das richtige Wort laut aus, um den nicht weiterwissenden Mogli dadurch zu helfen. Wie ist dieses Handeln, in dem auch ein Sprechakt mit eingebunden ist, theoretisch zu deuten? Der Junge, der sich im Publikum befindet, handelt in dieser Situation kommunikativ. Er orientiert sich einerseits am Schauspieler, dessen Rolle gerade ein Problem mit dem sprachlichen Ausdruck hat, andererseits drängt er dem Schauspieler seine Aussage, die mit einer Handlung unterstrichen ist, ungebeten auf. Der Zuseher drückt sich expressiv über seine Handbewegung aus, und verbindet diese mit einer Sprechhandlung. Er handelt also sowohl egoistisch wie solidarisch, und dieses Handeln beschreibt man in seiner synthetischen Form als kommunikatives Handeln.

Dramaturgisches Handeln des Schauspielers kann sich auf den ersten Blick durchaus als kommunikativ darstellen, es muss es aber nicht immer sein. So wie die folgende Szene beweist (52:45 bis 53:00). In der Überlegung von Balu und Baghira zu einem Rettungsversuch von Mogli, wendet sich der Darsteller in der Rolle von Balu weg von den Schauspielerinnen und hin zum Publikum. Er handelt, als würde er jemanden aus dem Publikum auswählen wollen, der mit ihm gemeinsam die Figur des Mogli retten könnte. Obwohl er das Publikum ansieht, und mit den Händen Suchbewegungen vollzieht, wendet er sich in einem nächsten Schritt ab, und folgt dem Weg seiner Rolle weiter. Einige der Kinder sind sofort, nachdem der Schauspieler vor ihnen die Handlungen vollzogen hat, aufgestanden, und haben ihre Arme in die Höhe gestreckt, und damit ihr Interesse an einem Mitspielen auszudrücken. Da sich der Schauspieler, im Sinne seiner Rollengestaltung, aber vom Publikum entfernt, und zurück geht zu den anderen Schauspielerinnen, ignoriert er die Intentionen der Zuschauerinnen. Wie lässt sich dieses dramaturgische Handeln beschreiben?

Da sich zu Beginn der Gedanke aufdrängt, dass es in diesem Fall zu einer Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum kommt, lässt sich die Einordnung des dramaturgischen Handelns des Schauspielers als kommunikativ durchaus nachvollziehen. Die genaue Betrachtung zeigt allerdings, dass der Schauspieler in seinem Handeln rein nach den ihn interessierenden Maßstäben agiert. Er handelt nicht solidarisch in Hinblick auf andere Teilnehmerinnen bzw. das Publikum, sondern sein Handeln richtet sich an das Voranbringen der Theateraufführung. Dadurch bedient sich der Schauspieler in diesem Beispiel dem dramaturgischen Handeln, das als egoistisch zu beschreiben ist. Das Publikum hingegen, welches sein Interesse kommunikativ zur Schau stellt, wird vom egoistisch-dramaturgisch Handelnden ignoriert.

Die letzte Szene, die in dieser Analyse beschrieben wird, ereignet sich gegen Ende der Aufführung (57:50 bis 58:26). Die geschichtliche Handlung im Stück ist dabei angelangt, das Mogli vom Tiger Shir Khan gesucht wird, und die drei Figuren machen sich sorgen. Dabei schreit der Schauspieler, der Balu spielt, laut auf, dass alle weg laufen sollen, und unterstreicht diese Aussage mit schnellen Handbewegungen, die zum Laufen animieren sollen. Er stellt diese Handlung nicht direkt auf der Bühne dar, sondern agiert unmittelbar vor dem Publikum. Als die Schauspielerinnen in die verschiedenen Richtungen laufen, und anschließend auf der Bühne nicht mehr zu sehen sind, stehen einige Kinder von ihren Sitzplätzen auf, und blicken durch den Theaterraum. Nachdem die Schauspielerinnen wieder auf die Bühne zurückkehren, nehmen auch die Kinder wieder ihren Platz ein.

Was lässt sich an dieser Szene in Hinblick auf Handlungen im Theater erkennen? Zunächst einmal ist zu sagen, dass der Schauspieler kommunikativ handelt, aber dass in diesem die Seite des egoistischen mehr ausgeprägt ist als die solidarische. Dennoch ist eine Bezugnahme zum Publikum erkennbar, wenngleich dies der Unterstützung der Darstellung dient. Auch im Publikum ist das kommunikative Handeln ersichtlich, wenngleich sie von ihren Plätzen aufspringen, und scheinbar aus dem Kontext der Aufführung herausgerissen werden. Sie orientieren sich sowohl an sich selbst, als auch solidarisch an den Schauspielerinnen. Als sie erkennen, dass der Hinweis des Verlassens ein Teil der Theateraufführung ist, nehmen sie ihre Sitzplätze wieder ein, und verfolgen den weiteren Handlungsverlauf.

In diesem Beispiel ist die Beschreibung des dramaturgischen Handelns bei den Zuschauerinnen nicht vollkommen eindeutig zu klären. Obgleich bei ihnen die kommunikative Handlungsform feststellbar ist, ist wohl nicht bei allen Zuschauerinnen ein kommunikativ-dramaturgisches Handeln zu benennen. Jenen Zuschauerinnen, die das dargestellte Handeln nicht als Darstellung sondern als wahre Begebenheit betrachtet haben, und vielleicht sogar ein wenig ängstlich reagierten, ist im Sinne der Definition wohl das egoistisch-dramaturgische Handeln zu zuschreiben. Eines zeigt das letzte Beispiel aber alle Mal. Das Wissen darüber, wie man sich in einem Theaterraum verhält, wird über Jahre hinweg angeeignet, und wächst von Theateraufführung zu Theateraufführung. Die theatrale Kompetenz der kleinen Zuschauerinnen hat sich mit diesem konkreten Erlebnis in einer Theateraufführung wohl gesteigert.

5.3 Resümee

Im konkreten Beispiel *Das Dschungelbuch* finden sich auf der Seite der Darstellerinnen drei Personen, und auf der Seite der Zuschauerinnen Kinder. Das Schauspiel der Darstellerinnen lässt sowohl einen Bezug von ihnen untereinander, aber auch einen das Publikum integrierenden Aspekt erkennen. Das kindliche Publikum, das sei hier der Vollständigkeit wegen erwähnt, ist ebenso kommunikativ mitagierend in der Theateraufführung. Die Kinder sind nicht bloße schweigende Zuschauerinnen, sondern sie geben des Öfteren hörbare, und somit erkennbare, Reaktionen auf das dargestellte Geschehen von sich. Dadurch ist das Verhältnis zwischen den Akteurinnen und den Zuschauerinnen als kommunikativ zu bezeichnen. Obwohl es nicht immer ausgeglichen ist, ist es dennoch vorhanden. Die Bedingungen für eine intratheatrale Kommunikation sind in diesem Aufführungsbeispiel gegeben, und sie funktionieren in diesem Sinne auch. Die Kinder erkennen die drei Darstellerinnen als ihre Rollen, die sie verkörpern, an, was man auch an den direkten Anreden der Schauspielerinnen durch die

Kinder hörbar feststellen kann. Das Handeln innerhalb der hier zugrunde liegenden Aufführungsaufzeichnung stellt sich, ebenso wie das Zuschauerinnen-Darstellerinnen-Verhältnis, als kommunikativ dar. Dass dieses sich als kommunikativ bezeichnen lässt, liegt vor allem auch daran, dass sich die Menschen in ihrem alltäglichen Leben in der Kommunikationsgesellschaft immerzu dem kommunikativen Handeln bedienen. Dieses Handeln kommt somit auch unter diesen Bedingungen des Alltags in dieser Theateraufführung zum Tragen kommt.

Ich habe ausgeführt, dass das kommunikative Handeln, was Stepina als das Alltagshandeln beschreibt, aus zwei sich entgegenlaufenden Handlungsaspekten besteht. An dieser Stelle geht es auch darum, wie man die theoretischen Erkenntnisse deutet. Der Feststellung folgend, dass sich im Alltagshandeln egoistische und solidarische Handlungsaspekte finden lassen, bin ich zum Gedanken gekommen, dass dadurch je nach Ziel des Handelns ein Teil mehr ausgeprägt ist wie der andere. Nach dieser Überlegung ist auch die Analyse gestaltet.

Diese zeigt, dass im konkreten Aufführungsbeispiel das dramaturgische Handeln durch seine kommunikativen Wesensmerkmale gekennzeichnet ist. Dabei habe ich, wie oben beschrieben, den jeweiligen Aspekt – egoistischer oder sozialer -, der den anderen in einer konkreten Art von intentiongeleiteter Handlung überwiegt, benannt. Durch dieses Verständnis des kommunikativen Handelns, konnte in den analysierten Szenen durchaus oft ein Übermaß an egoistischen Aspekten im kommunikativen Handeln aufgezeigt werden. Diese Feststellung gilt sowohl für die Darstellerinnen als auch für die Schauspielerinnen. Wie in der Analyse beschrieben wurde, sind in diesem Aufführungsbeispiel einige Momente zu beobachten, in denen kleine Zuseherinnen über ein expressives Handeln, oftmals gepaart mit Sprechhandlungen, ihre Meinungen und Gedanken mit den Schauspielerinnen teilten. Trotz des 'Übermaß' an egoistischem Handlungsaspekt gegenüber dem sozialen Handlungsaspekt, funktioniert die Kommunikation zwischen Darstellerinnen und Zuschauerinnen.

Die Analyse des Aufführungsbeispiels *Das Dschungelbuch* lässt erkennen, dass dramaturgisches Handeln ebenso im Bereich des Kindertheaters anzutreffen ist, wie es auch im Lebensprozess und in anderen Theaterformen aufzuspüren ist. Diese Form des Handelns bezieht sich aber nicht nur auf die Darstellerinnen. Auch im Publikum, welches sich im Kindertheater aus jungen Menschen zusammensetzt, ist diese Form dramaturgischen Handelns zu finden. Wenn gleich das Aufspüren dessen schwieriger ist. Denn im Bereich des Theaters reagiert das Publikum nicht immer mit expressiven Handlungen, sondern rezipiert das Gesehene oftmals stillschweigend, was nicht heißt, dass es keine Wirkung in den Zuschauerinnen gibt.

6. Conclusio

Das Kernthema dieser Arbeit stellen die Handlungen im Theater dar. In einer ersten Fragestellung wurde nach dem Essentiellen im Theater gesucht. Die Grundthese war, dass sich dieses in den menschlichen Handlungen definieren lassen würde. Den theoretischen Ansätzen von Andreas Kotte folgend, konnten die menschlichen Handlungen, als Basis für Theater bestimmt werden, und dadurch die These bestätigt werden. Demnach erzeugen Handlungen und Verhalten Situationen und Vorgänge, die unter bestimmten Bedingungen zu Theater werden können.

Damit sich Theater aber konstituieren kann, benötigt es eine Interaktion. Diese findet immerzu statt, wenn mehrere Individuen aufeinander treffen und miteinander agieren bzw. kommunizieren. In einem nächsten Schritt wurde über die Begriffbestimmungen zur Aufführung, zur Intratheatralen Kommunikation sowie zur Theatralen Kompetenz und dem Intratheatralen Daseinwert der Weg zu den Theorien des dramaturgischen und theatralen Handelns geebnet.

Theatrales Handeln nach Roland Martin Goll verlangt im Rahmen einer intratheatralen Kommunikation eine Darstellung von lebensweltlich-relevanten Themen durch die Schauspielerinnen für ein reflektierendes Publikum, dem dessen Aufgabe innerhalb einer Aufführungssituation bewusst ist.

Der Begriff des theatralen Handelns nach Andreas Kotte lässt sich, als ein hervorgehobenes Handeln bezeichnen, das konsequenzvermindert ist. Dieses sich innerhalb einer Interaktion entwickelnde Handeln ist die Bedingung für die Entstehung von Theater bzw. theaterähnlichen Phänomenen.

Der Soziologe Erving Goffman definierte den Begriff des dramaturgischen Handelns erstmals. Dieser ist an die alltägliche Welt gebunden. Der Terminus zum dramaturgischen Handeln weist keinen Bezug zum Theater auf, sondern beschreibt die expressive Selbstdarstellung jedes Menschen in und gegenüber dessen Umwelt.

Dramaturgisches Handeln bei Clemens K. Stepina, das eine expressive Selbstdarstellung eines Individuums beschreibt, ist im Rahmen einer systematischen Handlungstheorie nachvollziehbar. Der Grundgedanke der Theorie ist darin begründet, dass das menschliche Handeln in drei Handlungsformen beschrieben werden kann. Das egoistische Handeln, das solidarische Handeln sowie das kommunikative Handeln. Nach dem These-Antithese-Synthese-Prinzip verbinden sich die beiden gegensätzlichen Handlungsformen des egoistischen Handelns und des sozialen Handelns zum kommunikativen Handeln. Letzteres ist das jedem bekannten Alltagshandeln, das ebenso egoistische und soziale Aspekte des Handelns miteinander vereint. Dra-

maturgisches Handeln lässt sich nicht nur im Lebensprozess finden, sondern ist auch im Bereich des Theaters vorhanden. In diesem gibt es ebenso zwei einander gegensätzliche Begriffe von dramaturgischem Handeln. Zum einen den egoistisch-dramaturgischen, in dem das Publikum instrumentalisiert wird, und zum anderen der am Publikum sich orientierende solidarische Begriff dramaturgischen Handelns. Die synthetische Handlungsform beider ist die kommunikativ-dramaturgische. Bei diesem Handeln findet intratheatrale Kommunikation statt.

In der Erklärung zum spielerischen Handeln, welches seinen Zweck im Erlernen aller menschlichen Handlungsformen findet, konnte dieses ebenfalls durch das These-Antithese-Synthese-Prinzip in seiner Ganzheit erklärt werden.

Im Rahmen einer Analyse eines konkreten Aufführungsbeispiels – *Das Dschungelbuch* – wurde der Frage nachgegangen, ob theatrales bzw. dramaturgisches Handeln, nach den Forschungsergebnissen von Clemens K. Stepina, in einer Aufführung von erwachsenen Schauspielerinnen für Kinder auffindbar ist? Im Zuge der Analyse konnte festgestellt werden, dass eine systematische Handlungstheorie, in der sich das dramaturgische Handeln beschreiben lässt, auf die konkrete Aufführung anwendbar ist, und dass darüber hinaus theatrales bzw. dramaturgisches Handeln in dieser Aufführung von erwachsenen Darstellerinnen für ein kindliches Publikum nachvollziehbar, und dadurch auffindbar ist.

Eine Beschäftigung mit theatralem bzw. dramaturgischem Handeln ist dahingehend notwendig, weil, wie festgestellt werden konnte, die menschlichen Handlungen für das Theater wesentlich sind. Im Zuge weiterer Forschungen könnte dramaturgisches Handeln in den unterschiedlichsten Formen von Theater untersucht werden. Darüber hinaus wäre eine ganzheitliche Erforschung dramaturgischen und theatralem Handelns bei Kindern und Heranwachsenden, sowohl aus der Sicht der kindlichen Schauspielerinnen wie Rezipientinnen - durchaus sinnvoll, und könnte sich als nützlich für die Theaterpraxis erweisen.

Anhang

Bibliographie

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper¹¹2012; (Orig. *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday & Company 1959, deutsche Erstfassung München: Piper 1969).

Goll, Roland Martin, *Theorie theatralen Handelns. Überlegungen zur Konstitution und Legitimation einer Kunstgattung*, Erlangen: Palm & Enke 1981; (Orig. Diss. Univ. Erlangen 1981).

Göhmann, Lars, *Theatrale Wirklichkeiten. Möglichkeiten und Grenzen einer systemisch-konstruktivistischen Theaterpädagogik im Kontext ästhetischer Bildung*, Aachen: Mainz-Verlag 2004; (Orig. Diss. Universität der Künste Berlin 2004).

Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1 Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995; (Orig. 1981).

Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2 Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995; (Orig. 1981).

Hentschel, Ingrid, *Kindertheater. Die Kunst des Spiels zwischen Phantasie und Realität*, Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 1988; (Orig. Diss. Univ. Hannover 1986).

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau 2005.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern*, Basel: Theaterkultur-Verlag 1994.

Lazarowicz, Klaus, „Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater“, in: *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976*, Hg. Institut für Publikumsforschung der ÖAW, Wien: VÖAW 1977, S. 44-60.

Oerter, Rolf, *Psychologie des Spiels. Ein handlungstheoretischer Ansatz*, Weinheim: Beltz 2011; (Orig. München: Quintessenz Verlag 1993).

Paul, Arno, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Hg. Helmar Klier, Darmstadt: 1981, S. 208-237.

Rellstab, Felix, *Handbuch Theaterspielen. Band 1: Grundlagen – Neues zu Theorie und Praxis, spielen – wahrnehmen – erfahren, vorstellen – phantasieren – handeln, Situationen spielen – Figur spielen – Fabel spielen, Beziehungen – Gefühl und Körper – der Text – die Mittel*, Reihe Schau-Spiel Band 7, Wädenswil: Stutz 2003; (Orig. 1994).

Schäfer, Rolf, *Ästhetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft*; Aachen: Rader 1988; (Orig. Diss. Univ. Köln 1987).

Stepina, Clemens K., „Ästhetik – Subjekt – Spiel. Plädoyer für eine soziogenetisch-intersubjektive Spieltheorie“, in: *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Hg. Friedemann Kreuder/Michael Bachmann/Julia Pfahl/Dorothea Volz, Bielefeld: Transcript Verlag 2012, S. 217-230.

Stepina, Clemens K., „Die Begriffe Praxis und Poiesis bei Aristoteles. Zum Verständnis von geistiger und körperlicher Arbeit in der antiken Philosophie“, *Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* Jg. 42/2-4, 2000, S. 289-302.

Stepina, Clemens K., *Handlung als Prinzip der Moderne. Handlungsphilosophische Studien zu Aristoteles, Hegel und Marx*, Wien: Passagen-Verlag 2000.

Stepina, Clemens K., „Kulturwissenschaft als Lehre vom kulturellen Handeln“, in: *Kulturlichter. Akten der Referatsreihe „Kulturprojekte Wien“*, Hg. Clemens K. Stepina, Wien: Edition Art & Science 2004, S. 29-41.

Stepina, Clemens K., *Sichtungen. Historismus versus Kreativität*, Wien: Passagen-Verlag 2003.

Stepina, Clemens K., *Systematische Handlungstheorie. Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffs in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus; mit einem Anhang: Neoaristotelismus und Spiel – ein ideologiekritischer Literaturbericht*, Wien: Lehner 2007.

Stepina, Clemens K., „Theorien dramaturgischen Handelns im System zeitgenössischer Handlungstheorien“, *Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* Jg. 46/3-4, 2002, S. 117-129.

Stepina, Clemens K., „Zu einer Philosophie des Handelns: Die Paradigmen der Reflexion, Praxis und Kommunikation“, *Weg und Ziel, Marxistische Zeitschrift* Jg. 56/No.1, 1998, S. 52-55.

Lexika

Brauneck, Manfred, „Vorwort“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbek: Rowohlt ⁵2007, S. 5-8; (Orig. 1986).

Lehmann, Hans-Thies, „Theater“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbek: Rowohlt ⁵2007, S. 1027f; (Orig. 1986).

Schneilin, Gérard, „Handlung“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbek: Rowohlt ⁵2007, S. 434-436; (Orig. 1986).

Aufführungsbeispiel

Das Dschungelbuch, Regie: Holger Schober, Dschungel Wien, Wien, 2011; Videoaufzeichnung, Wien: Dschungel Wien 2011.

Webpublikationen

Gurresch, Sophie, *Das Dschungelbuch. Begleitmaterial zur Vorstellung*, 2011, <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/110/#material>, Zugriff: 20.04.2013.

O.N., „dschungelwienhome“, *Dschungel Wien. Theaterhaus für junges Publikum*, o.J., www.dschungelwien.at/start/, Zugriff: 03.10.2012.

O.N., „dschungelwienprogramm“, *Dschungel Wien. Theaterhaus für junges Publikum*, o.J., www.dschungelwien.at/programm/produktionen/373/, Zugriff: 03.10.2012.

Abstract

Das Ziel dieser Arbeit findet sich in drei wesentlichen Punkten, die miteinander in Verbindung stehen. Die erste Forderung findet sich in einer Begriffsbestimmung dramaturgischen bzw. theatralen Handelns. Clemens K. Stepina konnte den Nachweis erbringen, dass dieses dramaturgische bzw. theatrale Handeln innerhalb einer systematischen Handlungstheorie in seiner Gesamtheit beschrieben werden kann. Diese Handlungstheorie, die auch als eine Spieltheorie zu verstehen ist, ist zunächst zu erschließen. Sie bildet gemeinsam mit den Erklärungen zum dramaturgischen Handeln die theoretische Grundlage dieser Diplomarbeit. Die dritte Forderung an diese Arbeit ist die Betrachtung dramaturgischen Handelns in einer Theateraufführung von erwachsenen Schauspielerinnen für Kinder. Das Aufführungsbeispiel *Das Dschungelbuch* wurde anhand der theoretischen Erkenntnisse zum dramaturgischen Handeln und zur Spieltheorie analysiert.

Das Kernthema dieser Arbeit stellen die Handlungen im Theater dar. Im Sinne einer systematischen Handlungstheorie von Clemens K. Stepina lassen sich drei Formen dramaturgischen Handelns unterscheiden. Die beiden gegensätzlichen Handlungsformen des egoistisch-dramaturgischen Handelns, in dem das Publikum zum Objekt wird, und des solidarisch-dramaturgischen Handelns, in dem sich am Publikum orientiert wird, synthetisieren sich im kommunikativ-dramaturgischen Handeln, in dem theatrale Kommunikation stattfindet. Diese Formen dramaturgischen Handelns konnten im Aufführungsbeispiel nachgewiesen werden.

Lebenslauf

Alexandra Ploy

Geboren am: 20.08.1989, in Güssing, Burgenland

Staatszugehörigkeit: Österreich

Bildungsweg

Seit Oktober 2008 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien, 1010 Wien

2003-2008 Bundeshandelsakademie Stegersbach, 7551 Stegersbach

1999-2003 Hauptschule St. Michael, 7535 St. Michael

1995-1999 Volksschule Rauchwart, 7535 Rauchwart

Praktika

Mai bis September 2012 Bezirksblätter Güssing/Jennersdorf,
Regionalmedien Austria AG
7540 Güssing

August bis September 2010 Bundesministerium für Landesverteidigung und Sport,
Kabinett des Bundesministers, Abteilung Kommunikation
1090 Wien