

JOACHIM SCHARLOTH

THEATRALE KOMMUNIKATION ALS INTERAKTIONSMODALITÄT

1. Kommunikation im Theater / theatrale Kommunikation

Wenn auf der Bühne eines Theaters die Worte „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, / Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?“ – „Bin weder Fräulein, weder schön, / Kann ungeleitet nach Hause gehn.“ gesprochen werden, wer kommuniziert dann mit wem? Die nahe liegende Antwort, dass Faust mit Grete spricht, vermag schon auf den ersten Blick nicht zu befriedigen. Sie hat Gültigkeit nur im Rahmen einer Fiktion, auf deren Herstellung der gesamte Theaterapparat ausgerichtet sein kann, aber nicht sein muss. Im Rahmen dieses Apparates folgen verbale Äußerungen und andere Zeichenhandlungen festgelegten Rollen und konstituieren die Fiktion kohärenter Figuren, die miteinander interagieren.

Lässt man diese Fiktion beiseite, so lautet die Antwort, dass auf besagter Bühne zwei Schauspieler sprechen. Doch sprechen sie auch miteinander? Oder anders gefragt: kommunizieren sie auch? Nimmt man eine gängige Definition von „Kommunikation“ zum Maßstab, dann wird schnell klar, dass von Kommunikation zwischen den beiden Schauspielern keine Rede sein kann. Im *Linguistischen Wörterbuch* von Theodor Lewandowski (1973/1990) etwa wird „Kommunikation“ wie folgt bestimmt:

Zwischenmenschliche Verständigung, reflexives sprachliches Handeln, intentionales Mitteilen von Zeichen, vor allem durch Sprache als besondere und zugleich fundamentale Form sozialer Interaktion; absichtsgelenktes und zielgerichtetes, auf das Bewusstsein von Partnern einwirkendes und eigenes Bewusstsein veränderndes Handeln [...].

Die Schauspieler verfolgen offensichtlich nicht die Absicht, sich selbst mitzuteilen und mit dieser Mitteilung auf ihren Partner einzuwirken. Sie sprechen einen vorher vereinbarten Text, dessen möglicher subjektiv gemeinter Sinn keinen Einfluss auf die Emergenz der Interaktion hat. Vielmehr genügt es für den Ablauf der Interaktion, dass die geäußerten Worte des einen Schauspielers im Sinne eines Stichwortes Signalcharakter für die Spielpartnerin haben.¹

¹ Vgl. zur Kommunikation im Theater auch die Ausführungen von Liedtke (in diesem Band) zur „Darstellung des Gebrauchs von Sprachzeichen“.

Um das Wesen der theatralen Kommunikation zu ergründen, muss also ein weiteres Element in das Kommunikationsmodell mit einbezogen werden: das Publikum. Für den japanischen Theaterwissenschaftler Mitsuya Mori etwa konstituiert sich theatrale Kommunikation im Zusammenwirken der „three basic elements of theater: Actor plays character for audience.“ (Mori 2002: 76) Die Relation zwischen Schauspieler und Rolle konstituiert den Spielcharakter („playing“; Mori 2002: 84) des Theaters, aus dem Zusammenwirken von Publikum und Rolle entsteht die Geschichte im Sinne eines dramatische Geschehens („drama“ / „story“; Mori 2002: 84), aus dem von Schauspieler und Publikum der theatrale Raum („space“; Mori 2002: 77). Zwar konstituieren jeweils die Relationen zweier Grundelemente weitere Elemente des Theatralen, allerdings fungiert das dritte Element dabei immer als prägender Hintergrund. So ist die Interaktion zwischen den Schauspielern und dem Publikum beispielsweise stets auf imaginierte Rollen bezogen, aus denen sich die Geschichte entwickelt, die Rolle wiederum konstituiert sich vor dem Hintergrund der spezifischen Sicht des Publikums auf die Aktionen des Schauspielers etc.

Es ist diese Dynamik von Rolle, Zuschauer und Schauspieler, die die Theatermetapher für die Sozialwissenschaften produktiv gemacht hat. Die wohl prominenteste Verwendung von Begriffen aus dem terminologischen Fundus des Theaterwesens findet sich in der Interaktionssoziologie Erving Goffmans, der in *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959, dt. *Wir alle spielen Theater*) einen dramaturgischen Ansatz entwickelt, in dem sich Identitäten als Ergebnis reziprok aufeinander bezogener Darstellungen formen. Die Funktion des Publikums in diesem Prozess ist es, die Darstellung zu ratifizieren, d. h. zu bewerten, ob sie gelungen ist oder nicht. Anders als im Theater ist allerdings die Rollenverteilung zwischen Publikum und Darsteller nicht statisch, sondern jedes Individuum ist Darsteller und Publikum zugleich. Die Möglichkeiten, sich in Szene zu setzen, sind beschränkt. Jede Gesellschaft kennt einen Fundus, also ein endliche Menge sozialer Rollen, die durch persönliche (Kleidung, Mimik, Gestik, Sprache) und soziale Fassaden (antizipierte Erwartungen an die Rolle) konstituiert werden. Für die Linguistik ist die Theatermetapher besonders deshalb attraktiv, weil sie den Prozesscharakter der Kommunikation und den adressatenspezifischen Zuschnitt der Rede in den Vordergrund rückt. Darüber hinaus sind es auch die Materialität und Multimodalität des Theatralen, die die Theatermetapher für den linguistischen Diskurs produktiv gemacht haben.²

² Vgl. etwa die Beiträge von Buss, Günthner, Hauser, Rellstab sowie Schmitt/Deppermann in diesem Band.

2. Vom Theater zur *cultural performance*

Die eingangs geschilderte Theaterszene ist freilich ein Sonderfall. Sie orientiert sich am Modell der Guckkastenbühne, auf der – ähnlich wie im Fernsehen – ein Programm abläuft, das zwar auf den Betrachter zugeschnitten ist und diesen adressiert, nicht aber von ihm direkt beeinflusst werden kann. Theatralität ist ein viel weiteres Feld, als dass sie durch dieses kultur- und zeitspezifische Bühnenmodell hinreichend repräsentiert würde. Bei weitem nicht in allen Theaterkulturen repräsentieren Schauspieler vor einem qua Rampe separierten Publikum die fiktionalen Figuren eines Dramas. Auch im westlichen Theater selbst hat dieses Modell, das im späten 18. Jahrhundert seinen Siegeszug angetreten hatte, durch Avantgarde-Theater und Performance-Kunst seinen Alleinerklärungsanspruch verloren.

Unter dem Einfluss der Beschäftigung mit Ritualen in der historischen Avantgarde und der Neoavantgarde (etwa in Schechners Rituellem Theater oder im Wiener Aktionismus) sind auch im europäisch geprägten Theater Entwicklungen zu beobachten, die das theatrale Modell der Guckkastenbühne radikal in Frage stellen. Diese Entwicklungen lassen sich als Kollabieren von vier Dichotomien beschreiben: Die Differenz von Bühne und Zuschauerraum, von Darstellung und Rolle, von Repräsentation und dramatischem Text und schließlich auch die Rollendifferenz von Zuschauer und Schauspieler sind in Aufführungen des Avantgardetheaters und in der Performancekunst labil oder sogar aufgehoben.³

Diese Entwicklungen in der Theaterpraxis hatten Folgen für die Theoretisierung des Theatralen und damit auch für die Modellierung theatraler Kommunikation. Für Josette Féral, die sich intensiv mit dem Unterschied zwischen traditionellem Theater und Performancekunst auseinandergesetzt hat (vgl. Féral 1982), ist das Theatrale nicht auf das Theater beschränkt. Sie ist vielmehr der Ansicht, Theatralität sei

the result of a perceptual dynamics linking the onlooker with someone or something that is looked at. This relationship can be initiated either by the actor who declares his intention to act, or by the spectator who, of his own initiative, transforms the other into a spectacular object. (Féral 2002: 105)

Es ist also vor allem der Blick des Zuschauers, der Akt des Betrachtens, der Relationen kreiert, die das Theatrale konstituieren. Das Theatrale ist demnach keine Eigenschaft von Subjekten, Räumen oder Gegenständen, sondern entsteht durch den Blick des Zuschauers. „Theatricality cannot *be*, it must be *for* someone. In other words, it is *for the Other*.“ (Féral 1982: 178)

³ Für Erika Fischer-Lichte (2004: 104 und 109; 1998: 26 f.) ist es herausragendes Merkmal des Performativen, traditionelle Dichotomien zum Einsturz zu bringen.

Diese Bestimmung enthält eine der Entgrenzung des Theaters in Avantgarde und Neoavantgarde korrespondierende Ausweitung des Theatralitätsbegriffs. Kultur erhält demnach immer eine theatrale Dimension, wo immer jemand oder etwas bewusst exponiert oder angeschaut wird (vgl. Warstat 2005: 358). Für den schwedischen Theaterwissenschaftler Willmar Sauter (2000) ist „Rolle“ konsequenterweise keine selbstständige Kategorie des Theatralen mehr. Anders als für Mori spielt sich theatrale Kommunikation in Sauters Theorie ausschließlich zwischen den in einer theatralen Situation real Anwesenden ab und reflektiert so das schon bei Féral formulierte weitere Verständnis von Theatralität (vgl. Reinelt 2002: 207 ff).

Der Begriff des Theatralen greift also weit über das Theater hinaus in die Alltagswelt und eignet sich zur Beschreibung all jener Situationen, in denen hingesehen und exponiert wird. Als Überbegriff für all jene Phänomene, denen theatrale Dimensionen eignen, hat Erika Fischer-Lichte (1998) den Begriff der *cultural performance* von Milton Singer adaptiert. Singer hatte das Konzept entwickelt, um so auf den ersten Blick disparat wirkende Handlungen wie „[p]lays, concerts, and lectures [...] but also prayers, ritual readings and recitations, rites and ceremonies, festivals, and all those things we usually classify under religion and ritual rather than with the cultural and artistic“ (Singer 1972: 71) begrifflich zusammenzufassen. Fischer-Lichte geht nun davon aus, dass eine Kultur ihr Selbstverständnis und Selbstbild in diesen *cultural performances* formuliert und der Vollzug dieser *cultural performances* wiederum zur Konstituierung dieser Kultur beiträgt (vgl. Fischer-Lichte 1998; Fischer-Lichte/Roselt 2001). Damit einher geht der zum „performative turn“ (Fischer-Lichte/Kolesch 1998: 11) in den Kulturwissenschaften stilisierte Wandel des Kulturbegriffs vom Text- zum Bühnenmodell. Kulturelle Phänomene werden nicht mehr ausschließlich als strukturierte Zeichenensemble und Bedeutungsgewebe begriffen, die es wie Texte zu lesen und in solchen zu erschreiben gilt. Vielmehr wird der Blick auf die Bedeutung der Materialität und Medialität der vollzogenen Akte für die Akteure gelenkt, sowie auf ihren spezifischen Wirklichkeitscharakter jenseits aller Zeichenhaftigkeit (vgl. Fischer-Lichte (2004: 36) sowie Buss und Steinseifer in diesem Band).

Die Dimension der sozialen Konstruktivität, die *cultural performances* zugeschrieben wird, verweist auf einen weiteren zentralen kulturwissenschaftlichen Begriff, den der Performativität. Er geht auf John L. Austins (1962/1989) Begründung der Sprechakttheorie und seine Unterscheidung von performativen und konstativen Äußerungen zurück. „Performative utterances“ sind in seiner Theorie Äußerungen, mit denen keine Sachverhalte beschrieben, sondern Handlungen vollzogen werden. Sie wirken insofern sozial konstruktiv, als die Äußerung bestimmter Ausdrücke Bedingungen setzt, unter denen künftige Handlungen als adäquat gelten. Dieser Grundgedanke, dass symbolische Handlungen soziale Wirklichkeit erzeugen können, ist grundlegend für alle modernen Performanztheorien und

zugleich Bedingung ihrer wissenschaftlichen Relevanz. Austins Idee wurde schnell von der Sprache auf andere Zeichensysteme übertragen. Exemplarisch hierfür kann Judith Butlers poststrukturelle Theorie der Geschlechterzugehörigkeit stehen. Geschlechterzugehörigkeit und Geschlechtsidentität ist demnach keine biologische Konstante, die in Akten, Posen und Gesten lediglich *repräsentiert* würde, sie hat keinen substantiellen Kern, der von den Menschen lediglich *inszeniert* würde und dieser Inszenierung also vorgängig wäre. Vielmehr wird Geschlechterzugehörigkeit in symbolischen Handlungen erst *konstituiert*, sie ist eine Reihe von Akten, die dann „die soziale Fiktion“ einer „eigenen psychologischen Innerlichkeit“ (Butler 2002: 315 f.) und eines „männlichen bzw. weiblichen Körpers konstruieren (vgl. hierzu auch Rellstab in diesem Band).⁴

Betrachtet man zusammenfassend jüngere Bestimmungen des Theatralitätsbegriffs, so zeigt sich, dass damit ein Handeln im Modus des Wahrgenommenwerdens und – reziprok dazu – des Exponierens bezeichnet wird. Diese Reduzierung des Begriffs auf ein einziges definitorisches Merkmal hat eine Ausweitung seiner Extension zur Folge. Statt wie traditionell vor allem eine Eigenschaft von Handlungen auf dem Theater zu sein, werden alle Arten von *cultural performances* heute als theatral beschrieben.

Diese Bestimmung des Theatralitätsbegriffs ist für die Linguistik durchaus anschlussfähig. Denn mit den amerikanischen *folklore studies* mit ihrem Interesse an oralen Erzählungen, Rezitationen oder zeremoniellem Sprechen, den sog. *ethnopoetics*, und der Ethnographie der Kommunikation gibt es zwei Traditionslinien der Beschäftigung mit theatralen Formen des Sprechens, die bis in die 1960er und 1970er Jahre zurückreichen. In ihnen spielte die Kategorie der Theatralität bei der Identifizierung eines Modus des Sprechens eine wichtige Rolle. Dell Hymes (1975) beobachtet in seinen Feldstudien bei nordamerikanischen indigenen Bevölkerungsgruppen einen besonderen Modus des Sprechens, der wegen seines Aufführungscharakters eine besondere sprachliche Gestaltung aufweise. Auf Hymes aufbauend charakterisiert Richard Bauman (1977: 11) diesen Modus wie folgt:

Performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out,

⁴ Doch gerade Judith Butler ist darum bemüht, Theatralität und Performativität von einander abzugrenzen. In einem Interview betonte sie: „It is important to distinguish performance from performativity: the former presumes a subject, but the latter contests the very notion of the subject.“ (Butler 1996: 111 f.) Für Butler bezeichnet das Wort „performance“ also den Handlungsmodus der Simulation oder des Schauspielens, in dem ein Subjekt eine Rolle spielt. Das Konzept der „performativity“ hingegen stelle eben diese Vorstellung in Frage, denn Identität konstituiert sich erst im Handlungsvollzug. Die Ausführungen zum modernen Theatralitätsbegriff haben freilich gezeigt, dass gerade die Dichotomie von Schauspieler und Rolle in der modernen Theoriebildung hinfällig geworden und Theatralität und Performativität daher keineswegs einander ausschließende Begriffe sind.

above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display of competence.

Es ist also das Bewusstsein, vor einem Publikum zu agieren, das einen besonderen Modus des Sprechens generiert, in dessen Rahmen die referenzielle Funktion des Sprechens zurücktritt und die Erfüllung von Normen der Angemessenheit der formalen Gestaltung des Gesprochenen in den Vordergrund rückt.

3. Eigenschaften von *cultural performances*

Die bisherigen Ausführungen zeigen, dass Rezeptivität, also das bewusste Wahrgenommenwerden, und die daraus resultierende Exponiertheit bzw. Markiertheit von Handlungen die hauptsächlichsten definitorischen Merkmale von Theatralität und damit auch Merkmale von *cultural performances* sind:

(1) *Rezeptivität*: Performative Praktiken werden vor einem Publikum vollzogen und im Bewusstsein dessen, dass die Handlung wahrgenommen und gedeutet wird.

(2) *Ästhetizität/Markiertheit*: Performative Praktiken sind ästhetisch elaboriert, d. h. sie gehen nicht in ihrer instrumentellen Funktion auf. Es handelt sich um Inszenierungen mit einem Überschuss an Form.

Untersucht man die Vielzahl der Bestimmungen des Performanzbegriffs in unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Disziplinen, lassen sich jedoch weitere wiederkehrende definitorische Merkmale von *cultural performances* identifizieren:

(3) *Korporalität*: Performative Praktiken sind nicht von ihrer Materialität und Medialität ablösbar. Für sie gibt es normalerweise keine Ersatzhandlungen in anderen Symbolsystemen oder Medien.

(4) *Selbstreferenzialität*: Performative Praktiken sind nicht-referenzielle Handlungen, insofern sie nicht auf einen substanziellen Kern Bezug nehmen, den sie repräsentieren. Vielmehr könnte man sagen, dass sie selbstreferenziell sind und zwar insofern, als sie wie Austins explizit performative Sprechakte das sagen, was sie tun, also das ausdrücken, was sie im Vollzug konstruieren.

(5) *Transformativität*: Performative Praktiken haben das Potenzial, Wirklichkeit hervorzubringen, neue Erfahrungs- und Erlebnisstrukturen zu erschließen oder

Erfahrungshorizonte zu eröffnen. Sie sind nicht nur Verkörperungen im Sinne einer Symbolisierung, sondern Inkorporierungen von Identitäten oder Normen.

Eine besondere Klasse von *cultural performances* bilden Rituale und Ritualisierungen. Sie sind im Vergleich zu anderen performativen Praktiken durch eine weitere Eigenschaft gekennzeichnet, die man als

(6) „Musterhaftigkeit“ und „Repetitivität“ bezeichnen könnte und die in poststrukturaler Perspektive auch unter den Bezeichnungen „Iterabilität“ und „Zitathaftigkeit“ figuriert.

Diese definitiven Merkmale reflektieren unterschiedliche Dimensionen von *cultural performances*: Rezeptivität und Korporalität sind Bedingungen für die situative Konstitution des performativen Interaktionsmodus. Markiertheit ist die wahrnehmbare Eigenschaft performativer Handlungen, hergestellt durch indexikalische Zeichen, mit denen sich die Interaktanten signalisieren, dass sie im performativen Modus handeln. Selbstreferenzialität schließlich ist die Bedingung für Transformativität als Effekt der symbolischen Handlungen.

Handlungen, die all diese Eigenschaften ausgeprägt besitzen, werden in einem performativen Handlungsmodus vollzogen. Im Prinzip können alle Handlungen performativ vollzogen werden. Je nach dem, wie man eine Tür öffnet, kann dies entweder völlig routinisiert geschehen, oder es kann, wenn es besonders eifertig und galant geschieht, Gästen oder der Begleitung Ehrerbietung erweisen und damit Rollen und Beziehungen konstituieren. Natürlich handelt es sich hier um keine Kriterien, die immer eindeutige Unterscheidungen zwischen performativen und nicht-performativen Handlungen ermöglichen würden. Das Maß der Markiertheit, der Rezeptivität, der Musterorientierung und die Reichweite der mit der Handlung verbundenen Transformativität ist variabel und macht es plausibel, von einem Kontinuum auszugehen, an dessen einem Ende prototypische Performativa wie alltagstranszendierende und komplexe Rituale, an dessen anderem Ende aber schematisierte und reduzierte Routinehandlungen stehen (vgl. Braungart 1996: 73).

Sowohl alltagsakzessorische als auch alltagstranszendierende Ritualisierungen werden häufig von sprachlichen Äußerungen begleitet. Sprache kommt dann die Funktion zu, entweder als indexikalische semiotische Ebene zwischen den Interaktionspartnern den performativen Interaktionsmodus zu konstituieren oder zusätzlich – wenn sie die dominante semiotische Ebene ist – als Sprechakt situative oder situationstranszendierende Transformationen zu bewirken.

Im Folgenden sollen anhand prototypischer Beispiele Eigenschaften des Sprechens in *cultural performances* analysiert und in ihrer Gesamtheit als performativer Modus des Sprechens beschrieben werden (Abschnitt 4). Dabei wird davon ausgegangen, dass der performative Modus des Sprechens indexikalisches Zeichen einer performativen Interaktionsmodalität ist und

diese mitkonstituiert. Die Eigenschaften dieser Interaktionsmodalität sind Gegenstand von Abschnitt 5, ehe im letzten Abschnitt der Frage nachgegangen werden soll, wie sich die soziale Konstruktivität performativer Handlungen sprachtheoretisch begründen lässt.

4. Sprechen in *cultural performances*

In unserem Alltag werden wir immer wieder mit Situationen konfrontiert, in denen das Sprechen außergewöhnlich markiert ist. Wem wäre noch nicht die auffällige prosodische Gestaltung und Phrasenhaftigkeit von Zugdurchsagen, Grüßen und Abschieden, Verkaufsgesprächen, Durchsagen im Supermarkt oder auf dem Bahnsteig aufgefallen? Und wer könnte sie nicht spontan nachahmen? Im Folgenden soll versucht werden, jene Merkmale des Sprechens zu bestimmen, die besonders geeignet sind, den performativen Handlungsmodus zu signalisieren bzw. zu kontextualisieren. Dabei werden prototypische performative Akte in den Blick genommen: die Rechtsbelehrungen in einem Untersuchungsausschuss, die Verkündung einer Strafe und die Kaufaufforderungen eines sog. Propagandisten.

4.1 Prosodische Merkmale

Beim ersten Beispiel handelt es sich um eine kurze Sequenz aus einer Zeugeneinvernahme vor einem parlamentarischen Untersuchungsausschuss. Untersuchungsausschüsse sind parlamentarische Gremien, die vom Parlament eingesetzt werden, um Sachverhalte von öffentlichem Interesse aufzuklären und zu bewerten. Einsetzung, Auftrag und Verfahren sind gesetzlich durch die Strafprozessordnung, das Gerichtsverfassungsgesetz, die Geschäftsordnung des betreffenden Parlaments und das jeweils länderspezifische Gesetz über die Tätigkeit parlamentarischer Untersuchungsausschüsse geregelt. Sitzungen von parlamentarischen Untersuchungsausschüssen lassen sich als kommunikative Gattungen beschreiben, denn sie sind durch die benannten Kodizes in hohem Maße durch explizite, aber auch durch subsistente Normen gesamthaft geregelt. Innerhalb der Gattung lassen sich weitere kommunikative Praktiken wie das Expertenhearing oder die Zeugeneinvernahme identifizieren, die in weitere ritualisierte kommunikative Praktiken zerfallen; im Fall der Zeugeneinvernahme etwa in die Rechtsbelehrung, die Vernehmung zur Person und die Vernehmung zur Sache (vgl. Engels 1989: 162 f.).

Das folgende Transkript repräsentiert einen Ausschnitt aus einem Berliner Untersuchungsausschuss in der Zeit der Studentenbewegung. Nach der

Eskalation der Demonstrationen anlässlich des Schah-Besuchs und der Erschießung Benno Ohnesorgs durch die Polizei beschloss das Berliner Parlament, sich in Form eines Untersuchungsausschusses mit den Ereignissen zu befassen. Der Untersuchungsausschuss, der während der V. Wahlperiode des Abgeordnetenhauses von Berlin eingesetzt wurde, hatte den Auftrag, die Vorgänge während des Schah-Besuchs im Juni 1967 aufzuklären. Um mehr über die Wurzeln der studentischen Proteste zu erfahren, wurden auch Vertreter des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) als Zeugen vorgeladen, darunter Hans-Joachim Hameister und Christian Semler.

Die folgende Rechtsbelehrung durch den Ausschussvorsitzenden Gerd Löffler kann insofern als ein performativer Akt gelten, als sie den Zeugen daran bindet, die Wahrheit zu sagen. Erfolgt sie nicht, liegt ein Verfahrensfehler vor, und der Zeuge kann im Fall einer Falschaussage nicht belangt werden. Sie setzt also Bedingungen, unter denen künftige Handlungen als adäquat gelten.

Einvernahme Hans-Joachim Hameister: Rechtsbelehrung⁵

Datum: 20.2.1968, Dauer: 1:06

Sprecher: Ausschussvorsitzender Gerd Löffler

- 1 herr Hameister? (2.0)
- 2 □ich bin verPFLIChtet - (---)
- 3 unter verWEIS auf (-) verschiedene paragraphen der
- 4 strafproZESSordnung; (--)
- 5 <<ral>sie zunächst (.) zu belehren?>
- 6 □=das geschieht gegenüber allen zeugen?
- 7 und geschieht NICHT aus MISStrauen gegenüber den
- 8 zeugen;
- 9 □sondern um (1.5) den auftrag (.) des gesetzes zu
- 10 erfüllen,
- 11 <<all>=ich weise sie darauf HIN, (--)
- 12 dass sie zur aussage vor diesem parlamentarischen
- 13 untersuchungsausschuss verPFLIChtet sind, (-)
- 14 und nur die auskunft gemäß paragraph 55
- 15 strafprozessordnung über SOLCHE fragen verweigern
- 16 dürfen,
- 17 deren beantwortung sie oder einen ihrer angehörigen
- 18 der gefahr strafrechtlicher verfolgung aussetzt. (-)
- 19 sie müssen die VOLle wahrheit sagen und dürfen nichts
- 20 verschweigen.
- 21 der untersuchungsausschuss (.) ist berechtigt ihre
- 22 aussagen durch eid (.) zu bekräftigen,
- 23 deshalb darf ich sie vorsorglich auf die bedeutung
- 24 des eides (.) hinweisen,
- 25 meineid wird mit zuchthaus bestraft,

⁵ Die Beispiele wurden nach dem „Gesprächanalytischen Transkriptionssystem (GAT)“ von Selting u. a. 1998 transkribiert. Die relevanten Transkriptionskonventionen sind im Anhang dieses Bandes aufgeschlüsselt.

- 16 aber auch die uneidliche falsche aussage wird mit
gefängnis oder zuchthaus bestraft,
17 auch fahrlässiger falscheid (.) ist (.) strafbar.>

An dem Transkript fällt zunächst auf, dass es eine relativ lange Phase des Schnellsprechens mit langen prosodischen Einheiten verzeichnet (Z. 8-17), die zudem noch dadurch charakterisiert ist, dass in ihr kaum Akzente vorkommen (Z. 10-17). Zudem finden sich zahlreiche längere Pausen (Z. 3, 7) und Mikropausen (Z. 4, 13, 14, 17) zwischen Satzgliedern, seltener auch innerhalb von Satzgliedern (Z. 3). Dies stellt eine Abweichung von der Alltagssprache dar, bei der Pausen dominant am Ende prosodischer Einheiten auftreten. Zudem findet sich zu Beginn des Transkripts eine Häufung starker Downsteps (Z. 2, 5, 7).

Letztere sind auch ein wichtiges Merkmal bei einer weiteren Sequenz aus der Zeugeneinvernahme von Christian Semler, der wegen Aussageverweigerung eine Geldstrafe erhält. Bei ihrer Verkündigung bedient sich der Ausschussvorsitzende in 25 Sekunden nicht weniger als elf Mal eines Intonationssprungs.⁶

Einvernahme Christian Semler: Strafe wegen Aussageverweigerung

Datum: 20.2.1968, Dauer: 0:25

Sprecher: Ausschussvorsitzender Gerd Löffler

- 1 der unterSUCHungsausschuss hat beSCHLOSSEN, (--)
2 SIE herr zeuge, (--)
3 □gemäß paragraph einund□SIEBZIG (-)
□strafpro□ZESSordnung,
4 □wegen fortgesetzten verweigerns des □ZEUGnisses -
5 □ohne dass (.) gesetzliche GRÜNDE für die
verweigerung der auskunft (.) be□stunden
6 □mit einer ordnungsstrafe (.) <<len>von 200 mark zu
belegen.>

Ein weiteres prosodisches Merkmal performativen Sprechens ist das Auftreten von Isochronie. Isochronie bezeichnet das wiederholte Vorkommen von Sequenzen mit der gleichen Folge von starken und schwachen Silben (vgl. Auer/Couper-Kuhlen 1995: 87). Das folgende Beispiel eines sog. Propagandisten, der in einem Freiburger Kaufhaus Uhren und Schmuck an den Mann bzw. die Frau bringen will, weist mehrfach isochrone Sequenzen auf.⁷

Schmuck verkaufen

9.9.2005, Kaufhof Freiburg i. Br., 0:50

- 1 ZUgreifen es LOHnt sich (-)
2 drei euro treck-edelsteinketten meine damen

⁶ Die Bedeutung starker Up- und Downsteps zeigte sich auch bei einer Analyse von Fahrkartenkontrollen in Scharloth 2008b.

⁷ Für weitere Merkmale des Sprechens von Propagandisten vgl. die Untersuchung von Strähle 2002.

gell (---)
 3 freude an ABSoluten Super LEistung (-)
 4 hämatit-ketten aus idar-oberstein (-)
 5 kombiniert mit den verschiedensten edelsteinen (-)
 6 mit süßwasserzuchtperlen (-)
 7 mit muschelkernperlen (--)
 8 DAS lohnt sich heute (.)
 9 NUTZen sie die gelegenheit (.)
 10 EINSammeln (.) MITnehmen (.)
 11 KEINE ALTEN PREISE mehr beachten (-)
 12 SONdern nach HERzenslust EINSammeln (-)
 13 kommen sie NÄher (---)
 14 nehmen sie MIT was ihnen gefällt (--)
 15 ACHten sie auf KEINE ALten PREISE mehr (--)
 16 sondern sammeln sie JETZT ein (.) soviel sie
 TRAGEN können (--)
 17 jetzt die schönsten teile ausgesucht (-)
 18 NUTZen sie die gelegenheit (-)
 19 EINSammeln (.) MITnehmen (-)
 20 KEINE ALten PREISE mehr beachten (-)
 21 sondern nach HERzenslust EINSammeln

In den Zeilen 10-12 und 19-21, die wörtlich wiederholt werden, wird die Isochronie besonders offensichtlich. Zunächst folgen zwei Sequenzen mit einer betonten und zwei unbetonten Silben (Z. 10/19), dann drei Sequenzen mit je einer betonten und einer unbetonten Silbe gefolgt von einer Kadenz (Z. 11/20) und schließlich drei Sequenzen mit je einer betonten und zwei unbetonten Silben.⁸

/éinsammeln /
 /mítnehmen /

 /kéine /
 /álden /
 /préise mehr beachten

 /söndern nach /
 /hérzenslust /
 /éinsammeln /

Zwar scheinen die prosodischen Merkmale in besonderer Weise konstitutiv für den performativen Modus des Sprechens, sie sind aber keine hinreichenden Bedingungen für dessen Identifizierung. Auch auf der Ebene der verbalen Ausdruckselemente und der Syntax finden sich Besonderheiten.

⁸ Transkription nach Auer/Couper-Kuhlen (1995: 93).

4.2 Verbale Ausdruckselemente

Das wohl auffälligste Merkmal des performativen Modus des Sprechens auf der Ebene verbaler Ausdruckselemente ist die Formelhaftigkeit. Die Interaktion wird über verbale Muster abgewickelt, die nur wenig variiert werden. So erfolgt die Bewerbung der Ketten nach dem immergleichen Schema und mit den gleichen sprachlichen Versatzstücken. Im Fall der Rechtsbelehrung des Zeugen sind die zu sprechenden Worte sogar mehr oder weniger vorgegeben und der Ausschussvorsitzende folgt bei ihrer Äußerung einem Script.

Diese Phrasenhaftigkeit ergibt sich einerseits aus der Repetitivität, des häufigen Vollzugs funktional ähnlicher Sprechakte in ähnlichen Kontexten. Sie kann aber teilweise auch aus einer pragmatischen Besonderheit performativer Akte erklärt werden: Damit performative Akte glücken können, müssen sie in erwartbaren Formen vollzogen werden, die sie für die Interaktionspartner als performative Akte markieren. Als Extreme für dieses Phänomen können magisches Sprechen, der Schwur oder das Gebet genannt werden, bei denen der korrekte Vollzug genau vorgeschriebener Formeln konstitutiv, der falsche Vollzug die Bindung an das Wort aufhebt (Schwur) oder wie im Fall der katholischen Kirche bei der Abwandlung der Liturgie sanktioniert ist. Natürlich ist die Alltagswelt nicht durch derart rigide Vorschriften geregelt, dennoch ist beispielsweise die Verwendung des Wortes „bitte“ bei bestimmten Aufforderungsakten unverzichtbar, um perlokutiv erfolgreich zu sein.

4.3 Syntaktische Merkmale

Weiterhin finden sich im performativen Modus sehr häufig Ausdrücke, die gemessen an den grammatikalischen und stilistischen Anforderungen der geschriebenen Standardsprache als verkürzt erscheinen. So enthalten die Äußerungen des Propagandisten verblose Nominalphrasen (Z. 4: „hämattiketten aus idar-oberstein“, Z. 2: „drei euro treck-edelsteinketten meine damen gell“) und satzwertige⁹ Verwendungen erweiterter Partizipien (Z. 17: „jetzt die schönsten Teile ausgesucht“).¹⁰ Diese syntaktischen Merkmale des performativen Modus des Sprechens können einerseits aus der Repetitivität performativer Akte, andererseits auch aus ihren pragmatischen Besonderheiten erklärt werden. In vielen performativen Sprachhandlungen werden Mehrfachadressierungen realisiert, so dass eine Benennung der Angesprochenen in solchen Formulierungen umgangen werden kann.

⁹ Vgl. Duden 2002, Band 4: 866 f. und 1224 f.

¹⁰ Vgl. hierzu auch die Analyse von Fahrkartenkontrollen in Scharloth 2008b.

Die beobachteten prosodischen, phraseologischen und syntaktischen Phänomene treten für sich genommen freilich nicht ausschließlich im performativen Modus des Sprechens auf.¹¹ Es ist vielmehr die Kombination dieser Merkmale auf unterschiedlichen Sprachebenen, die den performativen Modus des Sprechens konstituiert.¹²

5. Merkmale der performativen Interaktionsmodalität

Die bisher vorgestellten Analysen hatten das Ziel, die Existenz eines performativen Modus des Sprechens plausibel zu machen. Sie waren daher sprecherorientiert. Die Abstraktion von der Interaktion hat ergeben, dass dieser Modus des Sprechens durch bestimmte prosodische (flache Tonakzente, treppenartige Intonationskonturen, häufiges Auftreten isochroner Sequenzen) und syntaktische Merkmale (satzwertige Verwendung erweiterter Partizipien, verblose Nominalphrasen) sowie durch die Formelhaftigkeit des Sprechens realisiert wird. Im Folgenden soll nach den interaktionsspezifischen Merkmalen dieses Modus des Sprechens gefragt werden, um aus ihnen die Besonderheiten der performativen Interaktionsmodalität herzuleiten.

5.1 Diskursorganisation

Die wohl wichtigsten Besonderheiten performativer verbaler Interaktion ergeben sich aus ihrer starken Musterorientierung. Denn performative Interaktion ist gesamthaft an Mustern orientiert und daher stärker an komplexe Regeln des Sprechens gebunden als nicht-performative verbale Interaktion.¹³ Der performative Modus des Sprechens wird daher auch häufig während des

¹¹ Vergleiche etwa die Identifizierung von typischen Intonationsmustern für bestimmte kommunikative Aufgaben bei Baumann/Grice/Benzmüller (2001: 3), die starke Upsteps nicht nur bei rituellen Ausdrücken und Höflichkeit feststellen.

¹² Diese Beobachtungen decken sich mit den Ergebnissen der Performance-Forschung der *folklore studies* und der Ethnographie der Kommunikation. Auer (1999: 191) hat herausgearbeitet, dass es vor allem ästhetisch-rhetorische Normen sind, die das Sprechen im Modus des Performativen prägen. Hymes und sein Nachfolger Briggs (1986) konstatieren die Formelhaftigkeit des Sprechens, Parallelismen und Äquivalenzen in der Syntax sowie bestimmte prosodische Muster. Günthner (in diesem Band) zeigt, wie Alltagserzählungen durch die Kookkurrenz verschiedener sprachlicher Verfahren den Charakter szenischer Darbietungen annehmen, während Imo (in diesem Band) zu ähnlichen Ergebnissen hinsichtlich der Inszenierung fremder Rede kommt.

¹³ Zum Konzept „Regeln des Sprechens“ vgl. Kallmeyer (1994: 27 f.) und Kallmeyer/Keym/Nikitopoulos (1994: 40 ff.).

Vollzugs kommunikativer Gattungen benutzt. Aus dieser Musterorientiertheit ergeben sich weitere Eigenheiten der Interaktion, die im Folgenden am Beispiel eines Ausschnitts aus einer Begrüßungssequenz, die beim Besuch eines Paares (Frau C und Mann D) bei einem anderen (Frau A und Mann B) in Bülach aufgezeichnet wurde, erläutert werden sollen.

Der Besuch

1.2.2005, Bülach, 0:42

1 A Ah ↓JA halLO mitenand?
 2 C [hoi LIsa]
 3 D [hallo lisa]
 4 B [HE de RÜedi, HOi]
 5 D [hu↑go, hoi]
 6 A [willKO↑mä]
 7 B [Sali]
 8 C [hugo,] HE HOi
 9 A händers GUEt ↓gfunde? (0.5)
 10 D [doch isch] guet
 11 C [doch doch]

12 B [=ja?]
 13 C [ebe,] im verglich zu LETscht mal, gäll,

14 C [det] irgendwiä
 15 B [ja?]
 16 C bi de chile simmer LINKs nöd RÄCHts
 17 C [igendwiä slETScht mal simmer no bim] HALlebad
 18 D [widrabe (-) KEIs problem]

19 C [dune glandet] aber DAS mal (.)
 20 B [ja SUpEr (.) schön]
 21 C EIgentlich ischs ja zmitst im zäntrum.
 22 B [ja ↑GUet]
 23 A [und SCHLUSSändlich] acho.

24 C [hm]
 25 D [genau]
 26 B [ASo] (.) dänn [chömed] doch ↑INä.
 27 A [ja]

28 C [DANKä] villmal=
 29 D [DAN↑kä]
 30 B =schön, dass er cho sind. (.)
 31 [chönd] mer ↑dMÄNtel Gä
 32 A [so]

33 C [ah ja]
 34 B [↓so CHAlt] ischs [verUSSe] gell
 35 D [dankä]

36 C (lacht)
 37 B [gahts eu GUet?]
 38 C [MÄrsi villmal]
 39 D MÄRsi ↑doch mir gahts GUet=
 40 C =DIR lisa, wie [gahts?]
 41 B [ja schön, ja]
 42 A [ja doch, DANKä]
 43 A [OU diä schöne] OHReringli
 44 C [gsesch GUet us]
 45 C ja [dankä]
 46 A [diä] häsch NEU gäll?

In diesem mit 42 Sekunden recht kurzen Ausschnitt werden nicht weniger als vier verschiedene Themen behandelt: die Probleme bei der Anfahrt (Erkundigung, ob die Adresse der Besuchten problemlos gefunden wurde), das Wetter (die Kälte), das Befinden der Anwesenden und schließlich äußerliche Neuheiten (Schmuck). All diese Themen werden berührt, ohne dass sie inhaltlich auf einander bezogen wären und ohne dass erkennbar von einem Thema zum anderen übergeleitet würde. Die Sequenz ist also thematisch nicht kohärent und weist an der sprachlichen Oberfläche auch wenige Kohäsionsmittel auf. Die Vielzahl und Geschwindigkeit der Themenwechsel ohne erkennbare Überleitung von einem Thema zum nächsten findet sich in anderen Gesprächssorten für gewöhnlich nicht, zumindest nicht, ohne dass ein Gesprächspartner dagegen protestieren würde. Bei der Begrüßung scheint dies jedoch konstitutiv zu sein.

Diese Besonderheit der Diskursorganisation wird flankiert von den bereits genannten Eigenschaften des performativen Modus des Sprechens. Im vorliegenden Ausschnitt wird dieser insbesondere durch die zahlreichen Upsteps und Downsteps – etwa bei der Begrüßung in den Zeilen 1, 5 und 6 oder bei den Aufforderungsakten in Zeile 26 und 31 – markiert. Aber auch die Phrasenhaftigkeit des Sprechens (Z. 1-9, 23, 30, 34, 37) und die Häufung syntaktischer Phänomene wie verblose Nominalphrasen (Z. 43), satzwertige Verwendungen erweiterter Partizipien (Z. 23) und Subjekttilgungen (Z. 31, 44, 46) kontextualisieren die performative Interaktionsmodalität.

Die vorliegende Interaktionssequenz ist insofern sozial konstruktiv, als die Interaktanten durch die Art des Vollzugs ihre Beziehung zueinander konstituieren: Sie inszenieren einander als Gäste und Gastgeber (Z. 6, 26-31), zudem als Freunde (Anredeformen und Z. 1-8, 37-42) und fügen sich in ihre Geschlechterrollen (Z. 43-46). Performativer Modus des Sprechens und soziale Konstruktivität korrelieren also auch im Schwellenritual der Begrüßung. Für deren erfolgreichen Vollzug scheint zudem die spezifische Diskursorganisation konstitutiv zu sein: die rasche Themenentfaltung mit geringer Kohärenz. Die geringe Kohärenz ist ein Index dafür, wie die im Rahmen der Begrüßungssequenz getätigten Äußerungen aufzufassen sind. Der

performative Modus des Sprechens etabliert also eine spezifische Interaktionsmodalität, die im Folgenden näher bestimmt werden soll.

5.2 Zum Begriff der Interaktionsmodalität

Unter einer Interaktionsmodalität wird im Folgenden die Art des Wirklichkeitsbezugs des Sprechens verstanden. Aufbauend auf das Konzept der Sinnprovinzen, wie es von Alfred Schütz (1962) in seinem Aufsatz „On Multiple Realities“ geprägt und von Werner Kallmeyer (1979: 556) aufgegriffen und für die Gesprächslinguistik fruchtbar gemacht wurde, bezeichnet der Terminus der Interaktionsmodalität

Verfahren [...], die einer Darstellung, Handlung oder Situation eine spezielle symbolische Bedeutsamkeit verleihen, und zwar mit Bezug z. B. auf eine besondere Seinswelt wie Spiel oder Traum, auf Wissen und Intention der Beteiligten oder auf eine institutionelle Situation.

Vor diesem theoretischen Hintergrund kann der performative Modus des Sprechens also als ein Verfahren der Symbolisierung verstanden werden, das den Interaktionspartnern signalisiert, in welcher spezifischen Weise das Gesprochene aufzufassen ist und welche spezifischen Erwartungen hinsichtlich der adäquaten Reaktion der Interaktanten bestehen. Durch welche Merkmale diese Interaktionsmodalität bestimmt werden kann, soll im Folgenden diskutiert werden.

5.3 Zur Pragmatik einer Interaktionsmodalität des Performativen

Die Art der thematischen Entwicklung im angeführten Begrüßungsbeispiel lässt bereits den Schluss zu, dass der propositionale Gehalt der Äußerungen von geringer konversationeller Bedeutung ist. Dies wird noch deutlicher, wenn man Äußerungen, die im performativen Modus des Sprechens gemacht werden, auf ihre Referenz hin untersucht. Im Fall der Begrüßung, aber auch bei Rechtsbelehrung, Bußgeldverhängung und Schmuckverkauf, tritt in der Mehrzahl der Äußerungen die referenzielle Funktion zugunsten anderer Sprachfunktionen in den Hintergrund. In sprechakttheoretischer Perspektive finden sich besonders häufig Direktiva, Kommissiva und Deklarativa. In Bühlers Modell der Sprachfunktionen ist die Appellfunktion dominant, in Jakobsons Modell sind es konative, poetische und phatische Funktion.¹⁴

¹⁴ Das deckt sich auch mit den Ergebnissen von Strähle (2002), die im Sprechen von Propagandisten zahlreiche Merkmale ausmacht, die für eine wichtige Rolle, wenn nicht gar eine Dominanz der poetischen Sprachfunktion sprechen. Nicht konstitutiv für die performative Interaktionsmodalität, aber doch häufig in ihr realisiert sind auch Mehrfachadressierungen.

All dies ist ein Indiz dafür, dass sich die Interaktionsmodalität des Performativen von anderen Modalitäten des Interagierens dadurch unterscheidet, dass sie am Rande oder womöglich sogar außerhalb dessen angesiedelt ist, was man Kommunikation nennt; prototypische verbale Interaktion in der performativen Interaktionsmodalität ist kein Sprechen mit der Intention des Austauschs von Informationen oder subjektiv Gemeintem, sondern koordinierter Vollzug von sprachlichen Mustern, die soziale Verbindlichkeiten affirmieren oder schaffen. Der koordinierte Handlungsvollzug, der auch für das Sprechen im traditionellen Theater charakteristisch ist, die kollektive Einhaltung der Regeln des Sprechens, die gemeinsame Befolgung des vorgängig bekannten Musters sind die entscheidenden Gelingensbedingungen für Interaktionsrituale und damit für ihre soziale Konstruktivität.¹⁵ Durch Äußerungen im performativen Modus des Sprechens kontextualisieren die Interaktanten einen kommunikativen Raum, in dem für alle Beteiligten erkennbar, nicht im engeren Sinn kommuniziert wird, sondern in dem durch sprachliche Äußerungen soziale Verbindlichkeit geschaffen wird.

Dies deckt sich mit Beobachtungen, wie sie in den neueren Ritualwissenschaften gemacht wurden. So stellt etwa Dietrich Harth (2004: 108) fest, rituelle Rede sei

weder als gewöhnlicher Sprechakt noch als Diskurs im Sinne *argumentativ* verknüpfter Sätze und Texte aufzufassen. [...] Wenn Rituale Gemeinschaft stiften, also eine flüchtige und daher durch Wiederholung dauernd zu erneuernde integrative Wirkung entfalten, so geschieht das nicht über Aussagen oder Informationen, sondern über die gestalthafte Textur leibvermittelten Gemeinschaftshandelns, wozu nicht nur Rhythmisierung und Einklang der Gebärden, sondern auch die prosodischen Figuren der Rede-Rezitation und – nicht zu vergessen – bestimmte situative, häufig theatrale Rahmenbedingungen gehören. Mit anderen Worten: Eine rituelle Gemeinschaft entsteht in einem durch Umformung, nicht selten auch durch Verzerrung der natürlichen Sprache und Gestik künstlich geschaffenen Raum. Stilisierung und Gestaltung überschreiten in diesem Raum die konstativen, kommunikativen und strategischen Funktionen gewöhnlichen Sprechens in Richtung des Metaphorischen, um eine Deutungsebene zu schaffen, auf der wie in einer Zwischenwelt die Modi sozialer Kategorienbildung revitalisiert und neu ausgerichtet werden können.

Die Umformungen und Verzerrungen der natürlichen Sprache, denen Harth eine so wichtige Bedeutung für die situative Etablierung eines rituellen Handlungsmodus zuspricht, wurden hier als performativer Modus des Sprechens bestimmt.

¹⁵ Vgl. die Analysen kommunikativer Ritualisierungen und ihrer Störungen in Scharloth 2007a, 2007b, 2009.

6. Wie wirken performative Handlungen?

Die bisherigen Untersuchungen haben den Versuch unternommen, plausibel zu machen, dass die sprachlichen Phänomene, die den performativen Modus des Sprechens ausmachen, eine Interaktionsmodalität konstituieren, die aufgrund ihrer pragmatischen Eigenheiten in besonderem Maße sozial konstruktiv oder affirmativ ist. Ihr Auftreten korreliert signifikant mit alltagsakzessorischen Ritualisierungen und alltagstranszendierenden Ritualen.

Doch wie lässt sich die Behauptung der sozialen Konstruktivität sprachtheoretisch begründen? Hier erweist sich der Rückgriff auf Austin als produktiv. Christian Stetter (1991: 78 f.) hat überzeugend herausgearbeitet, dass die Sprechakttheorie in ihrer Austinschen Spielart nicht von einer Vorgängigkeit der Intention beim Sprechen ausgeht. Statt anzunehmen, dass die Intentionen über die Bedeutung einer Handlung entscheiden, ist vielmehr umgekehrt davon auszugehen, dass die Intentionen, die mit einer Handlung verknüpft sind, in die sozialen Gelingensbedingungen eingeschrieben sind. Denn die Ritualisierungen, deren Teil die sprachlichen Performativa sind, sind Sedimente von koordinierten sozialen Handlungen, die bestimmte gesellschaftliche Funktionen haben. Im koordinierten Handlungsvollzug verpflichten sich die Interaktanten unbewusst auf diese Intentionen; metaphorisch gesprochen: sie verleiben sie sich ein.

Es ist dieser Mechanismus des gemeinsamen Handelns in mit sozialen Intentionen aufgeladenen Mustern, der es schwer macht, „Nein“ zu sagen, wenn man im Rahmen des Möglichen um etwas gebeten wird, glaubhaft vorgetragene Entschuldigungen nicht anzunehmen oder unangenehme Einladungen dann abzulehnen, wenn sie mit der erforderlichen Herzlichkeit ausgesprochen werden. In diesem zentralen Mechanismus der Vergemeinschaftung, des sozialen Zusammenhalts und der Verpflichtung auf gemeinsame Werte spielt das Sprechen im performativen Modus eine nicht zu unterschätzende Rolle. Den Weg zu dieser zentralen Funktion menschlichen Sprechens gewiesen zu haben, ist Verdienst der Metapher von der Theatralität sprachlichen Handelns.

Literatur

- Auer, Peter (1999): *Sprachliche Interaktion. Eine Einführung anhand von 22 Klassikern*. Tübingen: Niemeyer.
- /Couper-Kuhlen, Elizabeth (1995): Rhythmus und Tempo konversationeller Alltagssprache. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 24, 96, S. 78-106.
- Austin, John L. (1989): *Zur Theorie der Sprechakte. How to Do Things with Words*. Deutsche Bearb. v. Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam.
- Bauman, Richard (1977): Verbal art as performance. In: Ders. (Hrsg.): *Verbal Art as Performance*. Newbury House: Rowley, S. 3-58.
- Baumann, Stefan/Grice, Martine/Benzmüller, Ralf (2001): GToBI – a phonological system for the transcription of German intonation. In: Puppel, Stanislaw/Demenko, Grazyna (Hrsg.): *Prosody 2000. Speech Recognition and Synthesis*. Poznan: Adam Mickiewicz University, Faculty of Modern Languages and Literature, S. 21-28. [http://www.coli.uni-sb.de/phonetik/projects/Tobi/Baumann-Grice-Benzm_ller.pdf] [18.7.2008]
- Braungart, Wolfgang (1996): *Ritual und Literatur*. Tübingen: Niemeyer.
- Briggs, Charles (1986): *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Butler, Judith (1996): Gender as Performance. In: Osborne, Peter (Hrsg.): *A Critical Sense: Interviews with Intellectuals*. London/New York: Routledge, S. 111-112.
- (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hrsg.), S. 301–320.
- Duden (2002): *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Studienausgabe. 10 Bände. 3. Auflage. Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Engels, Dieter (1989): *Parlamentarische Untersuchungsausschüsse: Grundlagen und Praxis im Deutschen Bundestag*. Heidelberg: Decker & Müller.
- Féral, Josette (1982): Performance and Theatricality. The Subject Demystified. In: *Modern Drama* 25, S. 170-181.
- (2002): Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. In: *SubStance* 31, 2/3, S. 94-108.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: *Paragrana* 7, 1, S. 13-29.
- (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- /Kolesch, Doris (1998): Vorwort. In: *Paragrana* 7, 1, S. 11.
- /Roselt, Jens (2001): Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: *Paragrana* 10, 1, S. 237-253.
- Garfinkel, Harold (1967): *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin.
- Hymes, Dell (1975): Breakthrough into Performance. In: Ben-Amos, Dan/Goldstein, Kenneth S. (Hrsg.): *Folklore: Performance and Communication*. The Hague/Paris: Mouton, S. 11-74.
- Kallmeyer, Werner (1979): (expressif) eh ben dis donc, hein' pas bien' – Zur Beschreibung von Exaltation als Interaktionsmodalität. In: Kloepfer, Rolf (in

- Verbindung mit Arnold Rothe, Henning Krauß, Thomas Kotschi) (Hrsg.): *Bildung und Ausbildung in der Romania. Bd. 1: Literaturgeschichte und Texttheorie*. München: Fink, S. 549-568.
- Lewandowski, Theodor (1973/1990): *Linguistisches Wörterbuch*. Bd. 2. 5. überarb. Aufl. Heidelberg : Quelle & Meyer.
- Mori, Mitsuya (2002): The Structure of Theater: A Japanese View of Theatricality. In: *SubStance*, 31, 2/3, S. 73-93.
- Reinelt, Janelle (2002): The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality. In: *SubStance*, 31, 2/3, S. 201-215.
- Sauter, Willmar (2000): *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Selting, Margret/Auer, Peter/Barden, Birgit/Bergmann, Jörg/Couper-Kuhlen, Elizabeth/Günthner, Susanne/Meier, Christoph/Quasthoff, Uta/Schlobinski, Peter/Uhmann, Susanne (1998): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In: *Linguistische Berichte* 173, S. 91-122.
- Scharloth, Joachim (2007a): Ritualkritik und Rituale des Protest. Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre. In: Klimke, Martin/Ders. (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart: Metzler, S. 75-87.
- (2007b): Performanz als Kategorie einer kulturanalytischen Linguistik. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 126, S. 390-410.
- (2008a): Kommunikationsguerilla 1968. Strategien der Subversion symbolischer Ordnung in der Studentenbewegung. In: Kutschke, Beate (Hrsg.): *Musikkulturen in der Revolte*. Stuttgart: Steiner, S. 187-196.
- (2008b): Performanz als Modus des Sprechens und Interaktionsmodalität. Zur linguistischen Fundierung eines kulturwissenschaftlichen Konzeptes. In: Feilke, Helmuth/Linke, Angelika (Hrsg.): *Oberfläche und Performanz*. (im Druck)
- (2009): *1968. Eine Kommunikationsgeschichte*. Paderborn: Fink. (im Druck)
- Schütz, Alfred (1962): On Multiple Realities. In: Ders.: *Collected Papers*. Vol. 1. Den Haag: Nijhoff, S. 207-259.
- Selting, Margret (2000): Berlinische Intonationskonturen: ‚Die Treppe aufwärts‘ – nebst Vergleichen mit entsprechenden Hamburger Konturen. In: *Interaction and Linguistic Structures (InLiSt)* 16 [http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2000/460]. [16.7.2008]
- Singer, Milton (1972): *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Praeger.
- Stetter, Christian (1991): Text und Textur. Hat die Sprechakttheorie eine historische Dimension? In: Busse, Dietrich (Hrsg.): *Diachrone Semantik und Pragmatik*. Tübingen: Niemeyer, S. 67-81.
- Strähle, Petra (2002): Ethnographie des propagandistischen Verkaufsgesprächs. In: *Interaction and Linguistic Structures (InLiSt)* 32 [http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2003/1138]. [16.7.2008]
- Sugiera, Malgorzata (2002): Theatricality and Cognitive Science: The Audience's Perception and Reception. In: *SubStance*, 31, 2/3, S. 225-235.
- Tambiah, Stanley J. (2002): Eine performative Theorie des Rituals. In: Wirth, Uwe (Hrsg.), S. 210-242.
- Warstat, Matthias (2005): Theatralität. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Mathias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 358-364.

Wirth, Uwe (Hrsg.) (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.