

VON DEN FUNKTIONEN DER SPRACHE IM THEATERSCHAUSPIEL

I.

§ 1. In meinem Buche *Das literarische Kunstwerk*¹ habe ich mich zwei Mal mit dem Theaterschauspiel beschäftigt. Einmal im § 30, wo ich den Haupttext von dem Nebentext des Werkes unterschied, und im § 57, in welchem ich das Theaterschauspiel als einen Grenzfall des literarischen Kunstwerks behandelt habe. Den Haupttext des Theaterstückes bilden die von den dargestellten Personen ausgesprochenen Worte, den Nebentext dagegen die vom Verfasser gegebenen Informationen für die Spielleitung. Bei der Aufführung des Werkes auf der Bühne fallen sie überhaupt fort und werden nur beim Lesen des Theaterstücks wirklich gelesen und üben ihre Darstellungsfunktion aus. Einen Grenzfall des literarischen Kunstwerks aber bildet das Theaterschauspiel insofern, als in ihm, neben der Sprache, ein anderes Darstellungsmittel vorhanden ist — nämlich die von den Schauspielern und den „Dekorationen“ gelieferten und konkretisierten visuellen Ansichten, in denen die dargestellten Dinge und Personen sowie ihre Handlungen zur Erscheinung gebracht werden. Im Rahmen des erwähnten Buches gab es aber keinen Raum, die verschiedenen und zum Teil sehr komplizierten Funktionen der Sprachgebilde, die den Haupttext bilden, genauer zu besprechen. Auch in den 30 Jahren, die seit dem Erscheinen meines Buches verflossen sind, haben, so viel ich weiss, weder die Sprachforscher — wie z. B. K. Bühler — noch die Philosophen, wie z. B. Nicolai Hartmann², sich mit diesem Thema näher beschäftigt. Auch die Literaturwissen-

¹ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931, § 30, S. 209—211, und § 57, S. 326—332.

² Hartmann hat unzweifelhaft meine Betrachtungen über die Anatomie des literarischen Kunstwerkes als auch über dessen Seinsweise in seinen Büchern (*Das Problem des geistigen Seins*, 1932, und *Ästhetik*, 1953) ausgenutzt, ohne übrigens mein Buch erwähnt zu haben. Ich kann aber seine diesbezüglichen Erwägungen nicht für einen Fortschritt im Vergleich mit meinen Ergebnissen betrachten. Im Gegenteil scheint mir manches, was bei mir bereits geschieden und geklärt wurde, wiederum vermengt und verdunkelt zu sein.

schaftler — wie z. B. R. Petsch³ — haben die Probleme, die da vorliegen, kaum gesehen. Es scheint also notwendig zu sein, auf die verschiedenen Funktionen und Abwandlungen der Sprache (genauer der gesprochenen Sprachgebilde) im Theaterschauspiel wenigstens skizzenhaft hinzuweisen⁴.

Es wird vom Nutzen sein, zunächst daran zu erinnern, dass jedes literarische Werk ein zweidimensionales Sprachgebilde ist. Einerseits sind in ihm vier verschiedene, obwohl miteinander streng verbundene Schichten: der Wortlaute und sprachlautlichen Gebilde und Erscheinungen höherer Ordnung, der Satzsinne und höherer Bedeutungseinheiten, der schematisierten Ansichten und endlich der dargestellten Gegenständlichkeiten vorhanden. Andererseits aber ist die Aufeinanderfolge der Teile (Kapitel, Szenen, Akte) und eine spezifische *quasi*-zeitliche Struktur des Werkes von seinem Anfang an bis ans Ende zu unterscheiden. Wird ein Theaterstück wirklich auf der Bühne aufgeführt, so konstituiert sich ein Theaterschauspiel, in dem die dargestellten Personen und Dinge, sowie die von den ersteren vollzogenen Handlungen, wenigstens in manchen ihren Zügen, in visuellen Ansichten zur Erscheinung gebracht werden. Die den „Haupttext“ bildenden Worte bzw. Sätze dagegen werden dem Zuhörer von den dargestellten Personen in ihrer konkreten lautlichen Gestalt gezeigt, indem sie von den Schauspielern wirklich ausgesprochen werden.

Die Grundtatsache, welche die ganze Problematik der Sprache im Theaterschauspiel eröffnet, liegt darin, dass der gesamte Haupttext ein Element der im Theaterschauspiel dargestellten Welt ist und insbesondere, dass das Aussprechen der einzelnen Worte bzw. Sätze einen in der dargestellten Welt sich vollziehenden Vorgang, und insbesondere einen Teil des Verhaltens der dargestellten Person bildet, dass sich aber die Rolle der vorgebrachten Reden im aufgeführten Schauspiel darin gar nicht erschöpft. Denn sie besteht zugleich in der Ausübung durch diese Reden der sprachlichen Dar-

³ Vgl. R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle 1945.

⁴ In Polen sind in den letzten Jahren zwei Arbeiten erschienen, die sich mit verwandten Problemen beschäftigen, und zwar: S. Skwarczyńska, *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie* (Von der Entwicklung des Wortstoffes und seiner Vortragsformen im Drama), 1951, und I. Sławińska, *Problematyka badań nad językiem dramatu* (Die Problematik einer Untersuchung der Sprache im Drama), „Roczniki Humanistyczne“, t. IV, Lublin 1953—1955. Diese beiden Arbeiten enthalten auch manches beachtenswerte Ergebnis; trotzdem verwenden sie z. T. eine — wie mir scheint — unklare Begriffsapparatur, andererseits geben sie auch manche Behauptungen, welche mir nicht haltbar zu sein scheinen. Statt aber mich hier mit ihnen auseinanderzusetzen, halte ich für nützlicher, positiv die in Frage kommenden Probleme zu erwägen.

stellungsfunktion — die sich noch auf verschiedene Weise verzweigt — und muss darin mit den übrigen, im Theaterschauspiel tätigen Darstellungsmitteln — den durch die Schauspieler⁵ gelieferten konkreten Ansichten — im strengen Zusammenhang stehen.

§ 2. Bevor wir aber auf die einzelnen Funktionen der Sprachgebilde im Theaterschauspiel näher eingehen, müssen wir uns vor allem die Zusammensetzung der in diesem Schauspiel dargestellten Welt aus verschiedenen Faktoren zum Bewusstsein bringen. Sie nämlich zerfällt in drei verschiedene Gebiete, die hinsichtlich ihrer Seinsweise und Beschaffenheit nur gewissermassen gleichartige Bestandteile einer und derselben Welt sind, die aber mit Rücksicht auf ihren Darstellungsgrund bzw. Mittel zu unterscheiden sind. Und zwar sind es:

1) Gegenständlichkeiten (Dinge, Menschen, Vorgänge), die dem Zuschauer durch das Spiel der Schauspieler bzw. der Dekorationen *ausschliesslich* auf wahrnehmungsmässige⁶ Weise gezeigt, präsentiert werden;

2) Gegenständlichkeiten, die *s. z. s.* auf *doppeltem* Wege zur Darstellung gelangen, erstens in wahrnehmungsmässiger Erscheinungsweise (auf gleiche Weise, wie die unter 1) angegebenen Gegenständlichkeiten), zweitens aber durch sprachliche Darstellungsweise, indem von ihnen auf der Bühne die Rede ist. Die sprachliche Darstellungsweise bildet hier eine Ergänzung der erscheinungsmässigen, besonders was die psychischen Zuständlichkeiten der dargestellten Personen betrifft. Es muss somit eine Zusammenstimmung zwischen diesen beiden Darstellungsweisen herrschen, damit keine widersprechende Gegenständlichkeiten entstehen, obwohl natürlich in literarischen Kunstwerken verschiedene „dichterische Freiheiten“ zugelassen sind.

3) Gegenständlichkeiten, die *ausschliesslich* mit sprachlichen Mitteln zur Darstellung gelangen, die also „auf der Bühne“⁷ nicht gezeigt werden, obwohl von ihnen im Haupttext die Rede ist. Zunächst scheinen sie hinsichtlich ihrer Darstellungsweise mit denjenigen Gegenständlich-

⁵ Nicht zu vergessen ist es, dass die realen Schauspieler (Menschen und „Requisite“) keinen Bestandteil des Theaterschauspiels bilden. Sie sind lediglich die psycho-physischen *Seinsfundamente* des in der Ausführung sich befindenden Schauspiels, dessen Bestandteile erst die in ihm dargestellten Personen sind: *dramatis personae*.

⁶ Das Wort „wahrnehmungsmässig“ ist hier nicht ohne einen wesentlichen Vorbehalt zu benutzen und ist nur als eine bequeme Abkürzung zu verstehen. Ich habe aber hier keinen Platz die diesbezüglichen Sachlagen näher zu umschreiben.

⁷ Ich setze hier das Anführungszeichen, da es sich streng genommen um den vermittelst der Bühne dargestellten Raum handelt. Die Wendung „auf der Bühne“ ist aber kürzer und bequemer.

keiten, von denen im rein literarischen Werke die Rede ist, völlig auf gleicher Stufe zu stehen. Genauer besehen ist aber die Weise ihres Auftretens insofern eine etwas andere, als mindestens einige von ihnen in verschiedenen Beziehungen zu den auf der Bühne gezeigten Gegenständlichkeiten stehen (sie gehören dann zu der weiteren Umwelt der letzteren) und erlangen dadurch einen mehr suggestiven Realitätscharakter, als ihn die in rein literarischen Werken dargestellten Gegenstände haben. Soll die Einheitlichkeit der dargestellten Welt auch in diesem Falle erhalten bleiben, so muss auch die sprachliche Darstellungsweise der auf der Bühne abwesenden Gegenständlichkeit mit den erscheinungsmässig gegebenen entsprechend zusammenstimmen. Einen besonderen Fall der hier erwogenen Gruppe der dargestellten Gegenstände können alle im Verhältnis zu den in dem „gegenwärtigen“ Moment gezeigten Gegenständen „vergängenen“ Gegenstände bilden (also z. B. vergangene Ereignisse, Vorgänge, aber auch Dinge und Menschen, die „einst“ existierten). Unter ihnen kann wiederum eine besondere Gruppe „vergänger“ Gegenstände abgegrenzt werden (die aber zugleich auch zu den unter 2) genannten Gegenständlichkeiten gerechnet werden könnten), und zwar diejenigen, die zu der Vergangenheit der auf der Bühne „jetzt“ erscheinenden Gegenständen gehören und mit ihnen doch identisch sind. Wenn wir z. B. im *Rosmersholm* Ibsens die „gegenwärtigen“ Schicksale Rosmers und der Rebeka West verfolgen und dabei von der Vergangenheit dieser beiden Menschen immer wieder etwas Neues erfahren, so spüren wir, wie sie sich immer mehr in ihre „jetzigen“ Schicksale mischt, und sogar über den jetzt sich abspielenden Ereignissen zu herrschen beginnt, bis sie endlich die tragische Entscheidung erzwingt. Bloss sprachlich dargestellt, erlangt diese Vergangenheit in dem tragischen Ende Rosmers und Rebekas fast dieselbe Selbstoffenbarung wie die unmittelbar „auf der Bühne“ sich abspielende Entscheidung der letzteren, gemeinsam in den Tod zu gehen. Er selbst wird wiederum nur durch die Reden der beiden dargestellten Personen intentional bestimmt, so aber, dass er dem Zuschauer ebenso real und selbstgegenwärtig zu sein scheint, wie die letzten Worte der in ihn gehenden Menschen.

§ 3. Mit den drei unterschiedenen Gruppen von dargestellten Gegenständlichkeiten stehen die verschiedenen Funktionen der „wirklich“ gesprochenen Worte im Zusammenhang. Es sind zuerst diejenigen Funktionen generell aufzuzählen, die sich s. z. s. „innerhalb“ der dargestellten Welt vollziehen, wogegen diejenigen Funktionen, welche die „auf der Bühne“ gesprochenen Worte auf das im Zuschauerraum versammelte Publikum ausüben, nachher behandelt werden.

Vor allem kommt hier die Funktion der Darstellung⁸ der in den gesprochenen Worten durch ihre Bedeutung bzw. durch ihren Sinn intentional vermeinten Gegenständlichkeiten in Betracht. Je nach dem Typus des betreffenden Sprachgebildes, das gerade ausgesprochen wird, können es nominal entworfene Gegenstände (Dinge, Menschen, Vorgänge, Ereignisse), oder aber satzmässig bestimmte Sachverhalte sein, die ihrerseits zur Darstellung der Dinge oder Menschen dienen. Diese Darstellungsart kann entweder rein „begrifflich“, also — wie Husserl einst sagte — „signitiv“ vollzogen werden, oder aber so verlaufen, dass die vermeinten Gegenstände in wachgerufenen vorstellungsmässigen Ansichten zur Darstellung gelangen⁹. Diese Funktion der Darstellung bildet zwar nur eine Ergänzung in der Konstituierung der im Theaterschauspiel dargestellten Welt, da die Hauptleistung der Darstellung

⁸ Wie aus dem Folgenden ersichtlich, verwende ich hier die Unterscheidung zwischen der Darstellungs-, Ausdrucks-, Kommunikations- und der „Beeinflussungsfunktion“ der Sprachgebilde (der Worte, Sätze, Satzzusammenhänge). Ein die Geschichte dieser Unterscheidung nicht genau kennender Leser wird hier wahrscheinlich in erster Linie an K. Bühler denken, dessen „Sprachtheorie“ (1934), besonders unter den Linguisten, ziemlich starke Verbreitung gefunden hat. Tatsächlich greifen aber analoge Unterscheidungen mindestens auf K. Twardowski (*Zur Lehre von Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen*, 1894) zurück. Später hat E. Husserl in den *Logischen Untersuchungen* (1901) sich mit „Ausdruck“ und „Kundgabe“ — in späterer Terminologie: „Bedeutung“ und „Ausdruck“ — ausführlich beschäftigt, worauf dann K. Bühler in dem Artikel *Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes* (1920) drei Hauptarten des Satzes (Kundgabe-, Auslösungs- und Darstellungssätze) unterschieden hat. In meinem Buche *Das literarische Kunstwerk* (1931) habe ich nicht bloss gegen manche Behauptungen Bühlers (und insbesondere gegen seinen Darstellungsbegriff) polemisiert, sondern auch den Begriff des „Ausdrucks“ als auch den der „Darstellung“ genauer untersucht. Im Jahre 1934 hat dann Bühler in seiner *Sprachtheorie* die drei Funktionen des Ausdrucks, des Darstellens und des Appells geschieden. In der Abhandlung *Über die Übersetzung* (1956) habe ich endlich an Stelle dieser drei fünf verschiedene Sprachfunktionen unterschieden, von denen ich hier die vier oben genannten verwende.

⁹ Im Zusammenhang damit muss man sich zum Bewusstsein bringen, dass die Ansichten, die zu einem Theaterschauspiel gehören, zweierlei Art sind: 1. diejenigen, die dem Zuschauer durch die auf der Bühne auftretenden Schauspieler in konkreter visueller Gestalt aufgeworfen werden und durch welche die dargestellten Personen und Dinge dem Zuschauer fast wahrnehmungsmässig erscheinen, 2. diejenigen, welche durch die zu dem Haupttexte gehörenden Sprachgebilde parat gehalten werden und dem Zuschauer nur suggeriert werden. Der Zuschauer kann sie mehr oder weniger lebendig konkretisieren, aber nur in der Gestalt der vorstellungsmässigen Anschaulichkeit. Da die durch Ansichten dieses zweiten Typus veranschaulichten Gegenstände mit den erscheinungsmässig gezeigten in verschiedenen Seinszusammenhängen stehen, so kann ihre Veranschaulichung einen Grad der Lebhaftigkeit erlangen, der in rein literarischen Werken nur selten vorkommt.

hier durch die konkreten Ansichten der auf der Bühne (aber im bloss dargestellten Raum) gezeigten Gegenstände erreicht wird. Die bloss ergänzenden Elemente der dargestellten Welt können aber so wichtig sein, dass ohne sie das Theaterschauspiel nicht bloss unverständlich, sondern auch der für die dramatische Handlung wesentlichsten Momente beraubt sein würde. Wie schwierig es ist, auf diese sprachliche Darstellungsweise bei einem dramatischen Schauspiel zu verzichten und trotzdem ein künstlerisch und rein sachlich volles Ganzes zu geben, zeigt die Pantomime bzw. der stumme Film. Nichtsdestoweniger ist die Rolle und der Anteil dieser sprachlichen Darstellung an der Konstituierung der dargestellten Welt in den einzelnen Theaterschauspielen noch sehr verschieden und es wäre interessant, die einzelnen Werke (und Autoren) in dieser Hinsicht zu untersuchen, um den Typus der in ihnen angewandten Darstellungskunst genauer zu bestimmen.

Die zweite wesentliche Funktion der gesprochenen Worte ist das Ausdrücken der Erlebnisse und der verschiedenen psychischen Zuständlichkeiten und Geschehnisse der gerade sprechenden Person. Dieses Ausdrücken, das durch die Manifestationsqualitäten¹⁰ des Tones der Rede vollzogen wird, fügt sich in die gesamte Ausdrucksfunktion, welche durch die Gebärde und das Mienenspiel der sprechenden Person ausgeübt wird, ein. Es ist im Grunde ein Bestandteil der gesamten Ausdrucksfunktion und ist somit ein Vorgang, der sich innerhalb der dargestellten Welt vollzieht, obwohl es zugleich zur Konstitution dieser Welt in einigen ihren Bestandteilen beiträgt. Insofern gibt es zwischen diesem sprachlichen Ausdrücken und den übrigen Ausdrucksfunktionen verschiedene Zusammenhänge, die je nach der Einheitlichkeit der dargestellten Welt mehr oder weniger innig sind.

Die von den dargestellten Personen ausgesprochenen Worte und Sätze üben drittens die Funktion der Kommunikation (der Mitteilung) aus. Und zwar wird das, was gerade durch die betreffende Person gesagt wird, der anderen Person mitgeteilt, an die diese Worte gerichtet sind. Die lebendige Rede ist — sofern sie in ihrer natürlichen Verwendung gebraucht wird — immer an einen Anderen (an den Mitmenschen) gerichtet. Ausnahmen bilden die sog. „Monologen“, deren Funktion in dieser Hinsicht noch zu untersuchen wäre, die aber im modernen Drama gerade deswegen auf das Minimum beschränkt wurden, weil man sie als der Kommunikationsfunktion beraubt betrachtete.

Im Gespräch zweier Menschen handelt es sich aber sehr selten um eine blosser Kommunikation; es handelt sich um etwas viel Lebenswichti-

¹⁰ Vgl. *Das literarische Kunstwerk*, § 13.

geres, und zwar um eine Beeinflussung desjenigen, an den die Rede gerichtet ist. In allen „dramatischen“ Konflikten, die sich im Theaterschauspiel in der dargestellten Welt entwickeln, ist die an jemanden gerichtete Rede eine Form der Handlung des Sprechenden und hat im Grunde nur dann eine wirkliche Bedeutung in den im Schauspiel gezeigten Geschehnissen, wenn sie wirklich die sich entwickelnde Handlung wesentlich vorwärts treibt¹¹. Welche Formen das gesprochene Wort als ein die Handlung fortbewegender Faktor hat, das soll später untersucht werden. Momentan handelt es sich nur darum: zu betonen, dass diese Funktion der Beeinflussung des Mitredners und der anderen in die Gesamthandlung des Werkes verwickelten Menschen eine der Hauptleistungen der Reden der dargestellten Personen ist.

§ 4. Die soeben angegebenen vier Funktionen der Rede im Theaterschauspiel bilden aber erst nur diejenigen Funktionen, die das gesprochene Wort für und innerhalb der dargestellten Welt ausübt. Dies sind indessen noch nicht alle Funktionen der gesprochenen Sprache im Theaterschauspiel. Denn es ist nicht zu vergessen, dass dieses Schauspiel eben einem Publikum vorgeführt wird und für dieses Publikum bestimmt ist und dass die von den dargestellten Personen gesprochenen Worte noch eine (übrigens noch verschiedenartige) Funktion diesem Publikum gegenüber zu vollziehen haben. Aber da eröffnet sich eine neue Perspektive der Betrachtung, die übrigens in der Literatur schon mehrmals behandelt wurde¹². Ich beschränke mich hier nur auf die unentbehrlichsten Feststellungen.

Das Theater — das ist nicht bloss die Bühne, sondern auch der Zuschauerraum und das ihn erfüllende Publikum. Die im Theaterschauspiel dargestellte und zur Erscheinung gebrachte Welt bildet einen merkwürdigen intentionalen Überbau und eine Umdeutung dessen, was

¹¹ S. Skwarczyńska unterscheidet u. a. die „dramatische Funktion“ der Sprache im „Drama“. So viel ich verstehe, bildet diese Funktion einen Spezialfall dessen, dass die im Schauspiel gesprochenen Worte eben ein Glied im dramatischen Geschehen bilden, dass also das Sprechen ein Vorgang in der dargestellten Welt ist. Erst von da aus ist es verständlich, dass die ausgesprochenen Worte — wie S. Skwarczyńska sagt — die Handlung vorwärts treiben. Ausserdem unterscheidet S. Skwarczyńska die Funktion der „mittelbaren“ und „unmittelbaren Charakterisierung“ der im Schauspiel auftretenden Personen. Zum Teil handelt es sich da um das Ausdrücken, zum Teil aber um das Darstellen der Eigenschaften der Personen durch den Sinn der Rede, zum Teil endlich um Schlüsse, die der Zuschauer von charakteristischen Eigenschaften der Rede auf die Charaktereigenschaften der sprechenden Person zieht.

¹² Mit diesem Aspekt der Theatervorstellung hat sich insbesondere Waldemar Conrad in einer Abhandlung in der „Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft“ (vgl. Bd. VI) beschäftigt.

während der Aufführung auf der „Bühne“ realiter geschieht. Die reale Bühne ist natürlich während der „Vorstellung“ (während der einzelnen „Akte“) immer für das im Zuschauerraum sich befindende Publikum „offen“ (der Vorhang geht „hinauf“). Aber der „auf der Bühne“ dargestellte (gewissermassen fiktive) Raum, in welchem sich die im Schauspiel dargestellte Handlung entwickelt, sowie die Vorgänge und Ereignisse, die sich während dieser Handlung abspielen, können auf doppelte Weise behandelt und gestaltet werden. Entweder so, als ob dies alles in einer für das Publikum „offenen“ Welt geschähe, oder aber so, als ob es sich eben in einer für das Publikum „geschlossenen“ Welt abspielte. Im ersten Falle können noch zwei verschiedene Abwandlungen der Gestaltung der dargestellten Welt und der Weise, wie sie dem Publikum gezeigt wird (d. h. wie die Schauspieler spielen und wie man die Dekorationen konstruiert), unterschieden werden. Und zwar mit Rücksicht darauf, ob das „Offensein“ der Bühne (bzw. des dargestellten Raumes) für das Publikum als für eine Menge von blossen „Zuschauern“ gestaltet und gewidmet ist, oder aber für eine Menge von Menschen bestimmt ist, die keine reinen Zuschauer mehr, sondern, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, Teilnehmer dessen, was „auf der Bühne“ geschieht, sein sollen. Den ersten Fall bilden z. B. die pseudoklassischen Dramen oder auch die Dramen Shakespeares, aber in jener Spielweise der Darsteller, in welcher sie sich deutlich an das Publikum wenden und s. z. s. „Vorführungen“, Konzerte für dieses Publikum geben, ohne zugleich völlig aus der Einstellung herauszufallen, dass sie ihre Reden „eigentlich“ an eine andere dargestellte Person richten. Mit dem zweiten Fall dagegen haben wir es in den altgriechischen Tragödien zu tun, die eine Art Mysterien bildeten, an denen das Publikum teilnahm.

Erst aber das moderne „naturalistische“ Theater — das ebenfalls für eine Menge von „Zuschauern“, die das Stück in ästhetischer Einstellung geniessen sollen, bestimmt ist — bildet die Fiktion der „geschlossenen“ Bühne, also einer Bühne die zwar tatsächlich offen ist, auf welcher aber vor allem so gespielt wird, als ob die „vierte“ Wand nicht fehlen würde und als ob kein Zuschauer den „auf der Bühne“ gespielten Geschehnissen zugegen wäre. Der Darsteller soll eben den Eindruck machen, als ob er von keiner anderen Person gesehen und gehört sein würde, als bloss von den Mitmenschen in der dargestellten Welt, mit denen und an welche er spricht. Und die ganze dargestellte Welt und alles, was in ihr geschieht, wird so gestaltet, als ob es gar keinen Betrachter von Aussen her (d. h. von einer Stelle aus, die ausserhalb der dargestellten Welt liegt) gäbe: sie soll nämlich möglichst „natürlich“ sein und es soll in ihr

auch alles möglichst „natürlich“ zugehen. Diese ganze Kompositionsweise der dargestellten Welt und diese Weise des Spiels der Darsteller ist aber trotzdem eben auf den Betrachter (aber auf einen als abwesend gedachten Zuschauer) zugeschnitten. Denn man ist der Ansicht, dass es die höchste Kunst sei, dem Zuschauer die „Natur“ in ihrer Nacktheit und ihrem Unverändertsein durch die Gegenwart des Zuschauers zu geben. Jede Modifizierung der Verhaltensweise der einzelnen Personen oder des Verlaufes der Geschehnisse, die mit Rücksicht darauf vorgenommen wäre, um im Zuschauer einen „Effekt“ hervorzurufen, wird als „Künstlichkeit“, „Unnatürlichkeit“, „Fälschung“ der „Natur“ empfunden. So muss der Zuschauer als jemand, von dem die im Drama dargestellten Personen wüssten und auf den sie in ihrer Verhaltensweise und in ihren Entscheidungen Rücksicht nehmen würden, beseitigt werden, weil er einen Störungsfaktor in der dargestellten Welt bilden würde. Daher sollen die dargestellten Personen (und infolgedessen auch der Darsteller selbst) sich so verhalten, als wenn sie niemand, ausser den übrigen dargestellten Personen, betrachten würde. So schliesst sich die „vierte Wand“ fiktiv zu, und erst dann, wenn sich alles so verhält, wie es eben bei jener geschlossenen vierten Wand geschehen würde, darf diese Wand s. z. s. durchsichtig werden: die höchste Kunst des Wirkens durch den Schein des Nichtwirkenwollens¹³. Auch das sog. „impressionistische“ Drama ist im Grunde „naturalistisch“, nur dass die vorgetäuschte Natur eben in „Impressionen“, in Stimmungen, die alle an einer Szene beteiligten Personen erleben und auskosten, besteht.

Mit welcher Art der „offenen“ oder scheinbar „geschlossenen“ Bühne wir es bei einem Theaterschauspiel (oder „Vorführung“) zu tun haben, immer treten zu den oben genannten Funktionen der dargestellten Rede noch diejenigen hinzu, welche sich auf die sich im Zuschauerraum befindenden Menschen (insbesondere: „Zuschauer“) beziehen. Und zwar sind es anders gerichtete Kommunikations- und Beeinflussungsfunktionen als in dem früher besprochenen Fall. Je nach der Art der „offenen“ oder (scheinbar) „geschlossenen“ Bühne, um welche es sich bei dem betreffenden Theaterstück handelt, verlaufen diese neuen Funktionen auf eine andere Weise und greifen auch mehr oder weniger modifizierend in den Verlauf der Funktionen derselben Worte in ihrer Beziehung auf bestimmte Elemente der dargestellten Welt. Im Sinne des Ideals einer „geschlossenen“ Bühne sollen sie freilich so verlaufen, dass sie in der Ausübung dieser letzteren Funktionen keine Störung hervorrufen. Man würde aber vielleicht sagen, dass es nie gelänge, diese Störung voll

¹³ Dies war z. B. das Ideal des Theaters von Stanisławski.

zu vermeiden, oder aber, dass wenn dies wirklich voll gelänge, es dann auch gar keine Kommunikations- und keine Beeinflussungsfunktion auf den Zuschauer hin geben würde. Rein empirisch betrachtet, könnte man vielleicht zustimmen, dass eine völlige Beseitigung der Störung, oder allgemeiner gesagt, der Umwandlung des „natürlichen“ Verlaufs des Sprechens und des gesprochenen Wortes durch die auf den Zuschauer gerichteten Funktionen, kaum vorliegt. Wenn sie aber auf das mögliche Minimum — z. B. im naturalistischen Drama, etwa beim späten Ibsen — beschränkt wird, so ist es nicht wahr, dass dann die auf den Zuschauer gerichtete Kommunikations- und Beeinflussungsfunktion gleichfalls auf ein Minimum bzw. auf Null herabgesetzt wird. Denn es gelangt zu ihrer Ausübung vor allem dadurch, dass der Darsteller — wenn auch nicht die dargestellte Person — sich mehr oder weniger auf den Zuschauer einstellt und ihm nicht bloss die dargestellte Rede zu zeigen und damit auch ihren Sinn bloss mitzuteilen sucht, sondern auch auf den Zuschauer wirken will. Nur ist eben die Art dieser Wirkung eine völlig andere, als es diejenige des gesprochenen Wortes innerhalb der dargestellten Welt auf die andere dargestellte Person ist. Denn sofern es sich nicht um ein Mysterium handelt, beruht diese Beeinflussung des Zuschauers auf der Hervorrufung in ihm des ästhetischen Erlebnisses und der Ergriffenheit durch die dargestellten menschlichen Schicksale, nicht aber einer sprachlichen oder einer anderen Antwort auf die Anrede der sprechenden Person. Und nach den Prinzipien des Naturalismus soll eben die grösste ästhetische Beeinflussung des Zuschauers gerade dann stattfinden, wenn der Schauspieler so tut, als ob er die Anwesenheit des Zuschauers gar nicht merkte; er merkt sie aber trotzdem und muss mit seiner Anwesenheit rechnen, obwohl man es ihm nicht anmerkt.

Nun, das grosse Problem der Gestaltung des gesprochenen Wortes in der Theaterkunst besteht eben darin, dass es alle angedeuteten Funktionen erfolgreich und harmonisch erfülle, und zwar in den sehr verschiedenen Situationen (in der dargestellten Welt und im Zuschauer-raum), in denen es ausgesprochen wird, und auch in den verschiedenen Abwandlungen der Ziele, die sich die Theaterkunst in verschiedenen Epochen, Kunststilen und Arten des Theaterschauspiels stellt.

II.

Ich möchte jetzt auf die einzelnen Fälle und Abwandlungen der Funktionen und der Gestalten, in denen das gesprochene Wort (bzw. die dargestellte Rede) im Theaterschauspiel auftritt, noch etwas näher eingehen.

§ 1. Ich habe bereits festgestellt, dass die von der dargestellten¹⁴ Person in einer Situation ausgesprochenen Worte eine Tat bedeuten und somit ein Glied in der Handlung, und insbesondere in der Auseinandersetzung zwischen den (dargestellten) Menschen bilden. Und zwar erstens dadurch, dass sie an einem bestimmten Ort des dargestellten Raumes (also z. B. im Zimmer der Geliebten), in einem bestimmten Moment (der dargestellten Zeit) und in einer bestimmten Entwicklungsphase der dargestellten Handlung ausgesprochen werden, unter einer gewissen Abstraktion davon, dass dies auch im realen Raum der realen Bühne geschieht. Und zweitens dadurch, dass sie gerade auf diese und keine andere Weise ausgesprochen werden und gerade einen solchen Inhalt haben, wie sie ihn eben tatsächlich haben. Dies alles ist für das gesprochene Wort wesentlich. Denn erst daraus ergibt es sich, dass es an eine bestimmte andere Person gerichtet ist und auf sie auf eine bestimmte Weise einwirkt, wodurch eben ein bestimmter Schritt in der Entwicklung der Handlung des „Dramas“ erzielt wird. Ohne dieses tatsächliche Ausgesprochensein würde die sich im Theaterstück entwickelnde Handlung nicht bloss um ein Glied ärmer sein, sondern sie könnte sich auch anders entwickeln. Dieses letztere im Zusammenhang damit, dass die Tatsache des Ausgesprochenseins ihre verschiedenen Wirkungen haben kann, zwar je nach der Weise, wie die ausgesprochenen Worte ihre Funktionen innerhalb der dargestellten Welt ausüben. Dies letztere hängt aber nicht bloss davon ab, welche Worte es eben sind, sondern liegt auch daran, welchen Bestandteil des gesamten Verhaltens der betreffenden Person sie bilden und welche Rolle sie in ihm spielen.

Mit Rücksicht aber auf diesen letzten Umstand können die Worte der einzelnen Personen auf verschiedene Weise gestaltet werden. Oder von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet: sind sie einmal auf bestimmte Art gestaltet, so erhebt sich die Frage, in welcher Beziehung sie als Glied der Verhaltensweise der sprechenden Person zu dieser ganzen Verhaltung stehen können: sind sie in dieselbe innig eingefügt, oder bilden sie in ihr nur einen relativ losen Faktor, oder gar etwas in ihr ganz Zufälliges. Sind sie den anderen Verhaltensweisen der betreffenden Person entsprechend angepasst, so dass sie mit ihnen zusammenstimmen oder in einem mehr oder weniger krassen Kontrast zu ihnen

¹⁴ Ob aber diese Tat immer etwas „bedeutet“, d. h. eine mehr oder weniger wichtige Rolle in der Handlung spielt, das ist eine andere Frage, und zwar die Hauptfrage der dramatischen Komposition. In einem „guten“ Drama ist jedes Wort, das eine Tat ohne „Bedeutung“ ist, entbehrlich und damit, wenn doch vorhanden, ein Fehler der Komposition.

stehen (wenn z. B. ein sanfter und guterzogener Mensch auf einmal in rohen, brutalen Worten an einen Anderen spricht, der ihm s. z. s. nichts angetan hat)? In beiden Fällen, aber besonders in den Kontrastfällen, ist es dann zu fragen, ob und inwiefern das Zutagetreten eines solchen Kontrasts durch die allgemeine Situation bzw. durch die früheren Phasen der Handlung entsprechend vorbereitet und begründet ist, oder aber als etwas auftritt, das sich in der dargestellten Welt sachlich nicht begründen lässt. Und im letzteren Falle: ist dies bloss die Folge eines Fehlers der Gestaltung, oder lässt es sich aus der Absicht, auf die Zuschauer auf entsprechende Weise zu wirken, erklären und gehört zu einem bestimmten Stil der Komposition des Werkes als eines Kunstwerks besonderer Art? Man kann aber die Beziehung zwischen dem sonstigen Verhalten der dargestellten Person und den in einer Situation von ihr ausgesprochenen Worte s. z. s. von einem anderen Ende betrachten, nämlich von da aus, ob dieses Verhalten (im Mienenspiel, Bewegungen u. s. w.), wie es sich in einer bestimmten Aufführung durch einen Schauspieler gestaltet, mit den eben ausgesprochenen Worten harmonisiert, ihnen angepasst ist, oder zu irgendwelchem Widerstreit mit ihnen führt. Ob mit anderen Worten das Spiel des Schauspielers (absichtlich oder unabsichtlich) gut oder schlecht ist.

Die ausgesprochenen Worte, und zwar in der konkreten Weise, wie sie in dem betreffenden Stück in einer Aufführung ausgesprochen werden, können ihre Ausdruckfunktion mehr oder weniger leistungsfähig ausüben. Und zwar kann dies vom Tone der Aussprache (was grossenteils Sache des Schauspielers ist) abhängen¹⁵, dieser Ton hängt aber seinerseits (wenigstens zum Teil) sowohl von dem Inhalt der gesprochenen Worte, als auch von dem syntaktischen Aufbau des betreffenden Sprachgebildes ab¹⁶. Es würde uns hier von unserem Hautthema zu weit abführen, wollten wir da auf Einzelheiten eingehen. Es ist im Grunde ein weites Feld sprachlicher Erscheinungen, die da untersucht werden müssten. Zu den allgemeinen Aspekten aber, unter denen die Funktion des Ausdrückens erwogen werden muss, gehört aber u. a., ob der Ausdruck eben „aufrichtig“, „redlich“, „wahr“ sei, oder im Gegenteil, „lügnerisch“, „unaufrichtig“, oder ob er mindestens irgendwie absichtlich oder unabsichtlich etwas verdeckt oder verbirgt, was eben nicht verraten werden soll. Und im Zusammenhang damit, ob er „natürlich“ oder

¹⁵ Dieser Ton kann insofern durch den Text des Schauspiels bestimmt werden, als es sich aus dem Kontext erraten lässt, wie er sein soll.

¹⁶ Der Dichter muss ein Gefühl dafür haben, in welcher syntaktischer Gestalt und mit welchen Worten etwas gesagt werden soll, wenn das Gesagte zugleich etwas ganz Bestimmtes und im Grunde Unsagbares ausdrücken soll.

„künstlich“, und zwar absichtlich (in der Absicht der dargestellten Person oder auch des Schauspielers) oder unabsichtlich (weil etwa der Schauspieler versagt!) u. dgl. m.

Das gesprochene Wort kann — wie gesagt — eine Form des Wirkens auf denjenigen sein, an den es gerichtet ist, manchmal auch auf diejenigen, die bloss Zeugen des Gesprächs sind. Irgendeine Form der Wirkung kommt da in jedem Gespräch zustande, indem bei dem Anderen mindestens gewisse Erlebnisse des Verstehens hervorgehoben werden. Es sind aber verschiedene Gestalten des „Gesprächs“ zu unterscheiden, von denen wir hier summarisch nur zwei gegenüberstellen möchten. Die eine, die in einem „Drama“ — genauer: in einem Theaterschauspiel — kaum in Frage kommt, bildet ein s. z. s. „ruhiges“ (öfters rein theoretisches) Gespräch, in welchem die Sprechenden einander nur gewisse Tatsachen mitteilen, die sie emotional nicht in Bewegung setzen. Die andere bildet ein Gespräch, das im Grunde nur eine Form der Auseinandersetzung bzw. des Kampfes zwischen den Sprechenden ist. Entweder handelt es sich dabei lediglich darum, den Anderen zu einer (theoretischen oder praktischen) Überzeugung, die der Sprechende selbst hegt, zu bekehren, oder ihn auf diesem oder anderem Wege (z. B. durch Hervorrufung entsprechender Gefühle, Begehungen oder Willens-Akte) zu irgendeiner Verhaltensweise, und insbesondere Handlungsweise zu bewegen, die von dem Sprechenden gewünscht ist. Dabei kann auch das Zurückhalten vor einer Handlung zu der gewünschten Verhaltensweise gehören. Wir sprechen da vom „aktiven“ Gespräch. Das „aktive“ Gespräch scheint übrigens die „normale“ Form des Gesprächs im Theaterschauspiel zu sein. Es gelangt in ihm zur echten Beeinflussung des Mitsprechenden durch den Sprechenden.

Zu einer Beeinflussung des Angeredeten kann es aber entweder durch den Inhalt der Rede oder durch die Weise und insbesondere den Ton, in welchem etwas gesagt wird, oder endlich durch beides kommen. Was aber Inhalt der Rede betrifft, so kann er sowohl auf den Mitsprechenden durch das einwirken, worauf er sich bezieht, bzw. was in ihm bedeutungsmässig bestimmt wird, als auch durch die Weise, wie er es tut. Das, was man dem Anderen mitteilt, worüber man spricht, kann entweder eine Tatsache in der für die beiden Sprechenden äusseren Welt betreffen oder etwas sein, was in dem Redenden selbst (oder auch in dem Angeredeten) vorkommt, z. B. ein Entschluss, den man dem Anderen zur Kenntnis gibt, oder ein Gefühl, das man hegt u. dgl. m. Jedenfalls muss es — wenn es den Anderen irgendwie bewegen soll — nicht etwas für ihn ganz Gleichgültiges sein, sondern muss für denselben irgend eine Rolle spielen, eine Wichtigkeit oder Bedeutung haben; sonst lässt es ihn eben „kalt“. Wenn

es ihn aber bewegen sollte — und zwar in der vom Redenden beabsichtigten oder mindestens irgendwie gewünschten Weise — dann kann die Form der Darstellung, also die Art, wie man es „in Worte fasst“, nicht ganz beliebig sein. Es kann z. B. klar oder unklar, verworren oder einfach, eindeutig oder vieldeutig, direkt, „gerade aus“, oder auf diesem oder jenem Umwege, verschleiert u. s. w. gesagt werden. Jede dieser Sprechweisen ist s. z. s. durch eine eigene Leistungsfähigkeit charakterisiert. Dies sagt aber nicht, dass sie bei dem Anderen immer dieselbe Art der Beeinflussung hervorrufen muss. Denn zahlreiche Modifikationen ergeben sich daraus, wen die ausgesprochenen Worte treffen, und insbesondere, in welcher Zuständlichkeit der Angeredete sich gerade befindet. Auch die an sich „klarsten“ Worte können von dem Angeredeten als unklar — insbesondere in Bezug darauf, worauf sie hinaus wollen — empfunden werden und somit in ihm nicht die erwartete sprachliche oder bloss emotionale Antwort hervorrufen. Aber auch die Sachlage, in welcher die betreffenden Worte in einer bestimmten Formulierung ausgesprochen werden, kann ihre „wirkliche“ Wirkung wesentlich modifizieren. Der Dichter muss also mit diesen Umständen rechnen und die Worte des Sprechenden entsprechend gestalten.

Die Art und der Grad der Beeinflussung hängt vielleicht in ebenso hohem Grade von der Weise, wie die Worte ausgesprochen werden. „C'est le ton qui fait la chanson!“ — hat man längst und mit Recht bemerkt. Man könnte aber vielleicht einwenden, der Ton drücke immer bloss die psychischen Zuständlichkeit des Redenden aus und komme daher nicht dort in Betracht, wo es sich um die Wirkung auf den Angeredeten handelt. Indessen, es muss vor allem dahingestellt sein, ob es dem Tone immer gelingt, diese Zuständlichkeit wirklich zum Ausdruck zu bringen. Zweitens aber wäre noch zu erwägen, ob es nicht solche Abwandlungen des Tones gibt, die gar nicht, oder auch nicht in erster Linie, dazu bestimmt sind, etwas vom Psychischen des Redenden auszudrücken. Um dies mit Sicherheit zu entscheiden, müsste man eine vollständige Zusammenstellung der möglichen Abwandlungen des „Tones“ der Rede besitzen, was, so viel ich weiss, noch niemand gegeben hat. Ich kann hier auch nur einige wenige Beispiele geben. So spricht man z. B. in einem „heftigen“ oder in einem „ruhigen“ Tone. Man spricht „milde“ oder „scharf“, „rücksichtslos“ oder „rücksichtsvoll“, „gnädig“ oder „von oben herab“, oder im Gegenteil, „untertänig“, „respektvoll“, „freundlich“ oder „feindselig“, „aufrichtig“ und „offenherzig“ oder „misstrauisch“ und „unaufrichtig“, „zutraulich“ oder „offen“ u. s. w. Man kann jemanden „zudringlich“ um etwas bitten oder überhaupt zudringlich sprechen. Man kann diese Bitte sehr „rücksichtsvoll“ zurückweisen oder es auf rücksichtslose, brutale, rohe Weise tun. Je

nachdem man „freundlich“ oder „höflich“ zu dem Anderen spricht, gewinnt man ihn für sich oder macht ihn widerspenstig, stimmt ihn wohlwollend für sich, oder im Gegenteil, missgünstig und feindlich u. s. w. Nimmt man aber nicht bloss die Redeweisen im Gespräch, sondern auch verschiedene Ansprachen in Betracht, z. B. eine Rede in einer Volksversammlung oder eine Predigt oder einen Kampfaufruf, so ergibt sich wiederum eine andere Reihe von Sprechweisen, die so oder anders auf die Zuhörer wirken sollen. Es mag auch zugegeben werden, dass in jeder solchen Sprechweise etwas von der Seele des Sprechenden (mehr oder weniger deutlich und willkürlich) zum Ausdruck gebracht wird; es erschöpft sich aber darin nicht die Rolle dessen, wie die Worte und Sätze ausgesprochen werden. Denn es kommt darauf an, welche weitere Folgen das Ausgedrücktsein hat und — im Zusammenhang damit — ob es etwa nicht zu einem bestimmten Zweck, mehr oder weniger absichtlich, verwendet wird¹⁷. Und da muss gesagt werden, dass derjenige, an den oder mit dem man spricht, immer auf den Ton des Sprechenden und auf das in ihm Ausgedrückte mehr oder weniger empfindlich ist. Unter dem Eindruck des Empfundnen oder bewusst Erfassten reagiert er mit einer entsprechenden Verhaltensweise, wozu auch seine sprachliche Antwort gehört. Wenn man z. B. mit jemanden „höflich“ spricht, so kann diese Höflichkeit gewiss auch ein blosser Ausdruck der seelischen Qualität des Sprechenden sein; in den meisten Fällen ist sie aber eine Umgangsform, die zum Zwecke hat, die entsprechende günstige Einstellung bei dem Gesprächspartner hervorzurufen. Und ebenso, wenn man jemanden im „scharfen“ Tone zurechtweist, so kommt es in erster Linie nicht darauf an, dass der Andere auf diesem Wege von der Unzufriedenheit oder dem Zorn des Sprechenden erfährt, sondern dass er seine eigene Handlungsweise als inkorrekt erkennt und sie entsprechend ändert. In den meisten Fällen also, wo ein seelischer Zustand auf sprachlichem oder mimischem Wege zum Ausdruck gelangt, dient dies im Umgang zwischen den Menschen nicht so sehr als eine Gegenständlichkeit, auf die man eigens erkenntnismässig eingestellt ist, sondern nur als etwas nur nebenbei Bemerktes, das uns zur weiteren Handlung anregt. Die Antworthandlung (darunter auch die sprachliche) ruft aber analoge Reaktionen des ersten Gesprächspartners hervor, so dass es im Laufe des (aktiven) Gesprächs zu einer psycho-physischen Koppelung der beiden Sprecher kommt und zu einem Zusammenspiel der Antworthandlungen und den sich in ihnen offenbarenden Erlebnissen, Gedanken, Gefühlen, Begehungen u. s. w. Es gibt dann einen Gesprächsvorgang

¹⁷ Auch wenn man seine Gefühle verdeckt und ganz „ruhig“ spricht, kann dies oft nur den Zweck haben, den Anderen für sich freundlich zu stimmen.

der Auseinandersetzung, des Kampfes oder des Zusammenwirkens der sprechenden Personen, die mit ihren seelischen Wandlungen nur einen relativ unselbständigen Faktor an diesem Vorgang bilden.

So ist es, wenn sich die gegenseitige Beeinflussung der miteinander sprechenden Personen unmittelbar während des Gesprächs vollzieht. Es gibt aber auch mittelbare Folgen des Gesprächs bzw. der ausgesprochenen Worte, die erst nach einiger Zeit, nach dem sich das Gespräch vollzogen hat, eintreten. Auch diese später eintretenden Folgeereignisse können durch die Rede der dargestellten Personen bezweckt werden. Und zwar können es u. a. andere sprachliche Auseinandersetzungen zwischen den handelnden Personen sein, so dass sich dann das ganze Theaterstück als eine Kette von in Gesprächen sich entwickelnden menschlichen Schicksalen darstellt. Die bestehende „dramatische“ Literatur mit ihrem ausserordentlichen Reichtum an verschiedenen Gestalten des Zusammenlebens der Menschen in Gesprächsvorgängen könnte uns zugleich am besten belehren, wie mannigfache Funktionen die Sprache in diesem Zusammenleben ausüben kann. Das oben Angedeutete muss uns hier genügen. Aber noch eine Bemerkung wird es nützlich sein hinzuzufügen.

Und zwar in einer, vielleicht unerwarteten, Richtung. Es gibt eine besondere Wirkung der Tatsache, dass die Menschen zueinander sprechen und in diesem Sprechen zur Offenbarmachung eigener Gedanken und Erlebnisse führen: das ist die Beeinflussung der sprechenden Person durch sich selbst bzw. durch die „Aussprache“. Im Sprechen werden vor allem unsere Gedanken und oft auch unsere Beschlüsse reif. Sie entfalten sich in den ausgesprochenen Worten und nehmen in ihnen eine entwickelte Gestalt an. Freilich kann dies auch im „stummen“ Denken geschehen; nichtsdestoweniger ist das Sprechen an den Anderen ein „lautes“ Denken, das wir selbst hören und von dem wir uns also viel klarer bewusst werden können, als wenn wir bloss für sich selbst dies oder jenes denken, ohne es in sprachlicher Gestalt veräusserlichen zu müssen. Zweitens aber fühlen wir dann viel leichter, wann unser Sprechen und das sich in ihm entfaltende Denken erfolgreich sein kann: wenn es von dem Anderen verstanden wird, und wenn es den Anderen zu einer bestimmten Handlung bewegen bzw. zu einer Überzeugung bekehren kann. Um aber erfolgreich zu sein, muss es sich in der sprachlichen Gestalt vervollkommen: sich in einzelne Glieder entfalten, sich klären, sich selbst begründen und auf diesem Wege Überzeugungskraft oder Durchschlagskraft gewinnen. Im Sprechen bringen wir uns in klarer Gestalt dasjenige zum Bewusstsein, was uns im „stillen“ Leben oft entgleitet und wie eine unvollzogene Tat unser intellektuelles und moralisches Gewissen beschwert. Das ist also die erste Form der Selbst-

beeinflussung durch das Sprechen an einen Anderen: dass unsere Gedanken und wir selbst reif werden. Aber das Sich-zum-Bewusstsein-Bringen, das im Sprechen erreicht wird, zieht es oft nach sich, dass man auf einmal auf eigene Fehler empfindlich und wach wird, dass man also den ersten Schritt zu einer inneren Verwandlung tut, der ohne das Sich-Aussprechen vielleicht nicht so leicht zu erreichen wäre. Das Sich-vor-einem-Anderen-Aussprechen übt auf den Sprechenden oft die Macht der Befreiung aus: was früher unausgesprochen auf der Seele lastend lag, fällt jetzt von dem Sprechenden ab; nach langem, in sich selbst verborgenem und verbissenem Schweigen tritt etwas im Gespräch ins helle Licht des Tages und wird wie ein abgetragenes Kleid beiseite geworfen, ohne dass eine besondere Anstrengung dazu nötig wäre. Indem wir mit einem Anderen sprechen, enthüllen wir uns nicht nur einem Anderen (Freund oder Feind), sondern auch uns selbst gegenüber. Und dies macht uns oft unsere Hände frei und unsere Herzen warm. In dem Einem-Anderen-gegenüber-offen-werden eröffnet sich die Möglichkeit eines inneren Zusammenlebens mit diesem Anderen, die wir ohne das gegenseitige Aussprechen vielleicht nie erreichen könnten. Das ist es, weswegen unsere Liebe nicht reif ist und keine Vollendung findet, so lange sie keinen, noch so bündigen sprachlichen Ausdruck gefunden hat. Aber dies gilt im Grunde bezüglich aller unserer Gefühle und Stellungnahmen: sei es Freundschaft oder Feindschaft, sei es Bewunderung oder tiefste Verachtung — sie alle wollen ausgesprochen werden und erreichen erst in diesem Aussprechen ihre letzte Vollendung. In ihrer Vollendung vollzieht sich aber auch die endgültige Ausgestaltung des betreffenden Menschen: auch er wird in seiner guten oder schlechten Gestalt letzten Endes ausgestaltet, reif. In nicht einem Theaterschauspiel sind wir im Grunde Zeugen eines solchen Reifwerdens eines Menschen, wobei dieses Reifwerden nicht notwendig im Sinne eines positiven Wachsens oder Besserwerdens verstanden werden soll. Auch, wenn wir z. B. das Schicksal Peer Gynts verfolgen, sehen wir, wie er in vielen verschiedenen Situationen und Aussprachen langsam in seiner eigentümlichen wesenlosen Seele reift, bis er sich endlich in seiner letzten Ausgestaltung als kernlos entdeckt. Im stummen Leben, ohne die vielen sprachlichen Auseinandersetzungen mit anderen Menschen, ohne die Folgen eines jeden solchen Gesprächs und im Gespräch sich vollziehender Handlung würde er sich doch nicht entdecken und zu seiner tragischen Wahrheit kommen können.

§ 2. Dies sind also die verschiedenen Gestalten der Sprache als einer Art Tat und Geschehens im Theaterschauspiel. In allen diesen Gestalten tritt sie als eine Mannigfaltigkeit von sinnvollen Gebilden auf, deren Konstitution, Entfaltung und tatsächliches Aussprechen eben die

schon besprochene Beteiligung der (dargestellten) Sprache an der Fortentwicklung der Handlung im „Drama“ ist. Zugleich aber entwerfen diese Gebilde, ihrem Gehalte gemäss, intentional eine Mannigfaltigkeit von Gegenständlichkeiten und tragen damit wesentlich zur Konstitution der im Theaterschauspiel dargestellten Welt bei. In dieser Hinsicht üben sie dieselbe Funktion aus, wie alle sprachlichen Gebilde in den literarischen Werken überhaupt, und wenn sie sich von den letzteren unterscheiden, so liegt der Grund dessen bloss darin, dass sie im Theaterschauspiel nicht das einzige (und vielleicht auch nicht das hauptsächlichste) Darstellungsmittel sind und somit im Rahmen der dargestellten Welt nur das aufzubauen haben, was vermitteltst der konkreten, durch die Darsteller realisierten visuellen Ansichten nicht konstituiert und gezeigt wird oder werden kann. Aus dem Sinn der „auf der Bühne“ geführten Gespräche erfahren wir vor allem Verschiedenes über das Seelenleben der dargestellten Personen, was weder durch ihr leibliches, noch durch ihr sprachliches Verhalten ausgedrückt wird, bzw. werden kann, und was zur Gestaltung der Persönlichkeiten oft unentbehrlich ist. Andererseits erfahren wir daraus auch über Gegenstände und Geschehnisse, die in dem „auf der Bühne“ dargestellten Raum und im Verlaufe der im Rahmen des Schauspiels dargestellten Zeit nicht zur Erscheinung gebracht werden. Diese wesentliche Ergänzung der dargestellten Welt hat zur Folge, dass all das, dessen wir (als Zuschauer) Zeugen sind, nur ein kleiner Ausschnitt dessen bildet, was in dem betreffenden Theaterschauspiel die volle dargestellte Welt bildet. Dadurch gewinnt das unmittelbar zur Erscheinung Gebrachte nicht bloss an Verständlichkeit, sondern auch an Lebensfülle und Konkretheit, ohne welche es keine vollen Menschen und Geschehnisse, sondern lediglich — wenn man so sagen darf — „Kulissen“ geben würde. Aber ohne diese „Kulissen“ würde umgekehrt der ganze, bloss sprachlich entworfene Rest nie diese Lebendigkeit und Erscheinungsfülle erlangen können, wie dies im Theaterschauspiel möglich ist, so dass sich darin die entscheidende Rolle des aussersprachlichen Darstellens im jeglichen Theaterschauspiel erweist.

§ 3. So stellt sich die Rolle und die gegenseitige Beziehung der zwei verschiedenen Darstellungsmittel im Theaterschauspiel s. z. s. vom rein anatomischen Standpunkt dar. Zugleich aber enthüllt sich darin die Rolle dieser beiden Darstellungsmittel im Verhältnis zu dem Zuschauer, der mit dem Theaterschauspiel verkehrt und in ihm ein Kunstwerk ganz besonderer Art entdeckt und erfasst.

Anscheinend sind die Funktionen, welche der Haupttext des Theaterschauspiels in Bezug auf den Zuschauer zu erfüllen hat, dieselben, wie die von einer dargestellten Person ausgesprochenen Worte dem Ge-

sprächspartner gegenüber: es sind ja dieselben Darstellungs-Ausdrucks-, Kommunikations- und Beeinflussungsfunktionen der Sprache. Die wesentliche Verschiedenheit des Zuschauers von dem (dargestellten) Gesprächspartner, an den jene Worte gerichtet sind, bewirkt es indessen, dass sich auch die Rolle derselben Worte für den Zuschauer wesentlich wandelt. Denn erstens befindet sich der Zuschauer s. z. s. *ausserhalb* der im Theaterschauspiel dargestellten Welt, zweitens ist er kein Partner im Gespräch und auch kein Partner in der dramatischen Handlung, drittens endlich ist er „Zuschauer“, der während der Aufführung des Werkes zwar vielleicht nicht ausschliesslich, aber doch vorwiegend in der ästhetischen Einstellung lebt und auf die Erfassung des Kunstwerks bzw. auf die Konstitution des auf ihren Grunde sich aufbauenden ästhetischen Gegenstandes aus ist. Aus dieser Verschiedenheit ergeben sich auch s. z. s. *verschiedene Postulate* hinsichtlich dessen, was dieselben Worte des Haupttextes in ihren mannigfachen Funktionen einerseits den anderen dargestellten Personen, andererseits den realen Zuschauern gegenüber zu leisten haben. Und aus der Verschiedenheit dieser Postulate ergeben sich dann auch verschiedene Forderungen, die an die Gestaltung der ausgesprochenen Worte gestellt werden, damit diese Postulate durch sie erfüllt werden könnten.

Auf einen Fall der Verschiedenheit jener Postulate sind wir bei dem sogenannten „naturalistischen“ Drama bereits gestossen. Die durch die dargestellten Personen ausgesprochenen Worte sollen einerseits so gestaltet werden, dass sie möglichst „natürlich“ sind und ausschliesslich an den Gesprächspartner gerichtet werden. Sie müssen somit nur mit Rücksicht auf die Situation, von der aus sie gesprochen werden, und auf die Wirkung, die sie auf den Partner ausüben sollen, gestaltet werden; zugleich aber sollen sie auch vom „Zuschauer“ im Zuschauerraum gehört werden und auf ihn einen Eindruck machen¹⁸, um in ihm die entsprechende Phase des ästhetischen Erlebnisses hervorzurufen und ihm zu „gefallen“. Das, was in dem Gesprächspartner auf Grund des Verständnisses z. B. Furcht und Abwehreinsetzung hervorrufen soll, soll vom Zuschauer bloss in seinem Sinn- und Ausdrucksgehalt nur verstanden und in seiner künstlerischen Funktion erfasst werden, damit es zu einer ästhetischen Reaktion, insbesondere zum Gefallen und Missfallen, käme.

¹⁸ Ich sehe hier von dem Fall, in welchem das Theaterschauspiel ein Mysterium ist, an dem das im Theater versammelte Publikum irgendwie aktiv teilnehmen soll, ab. Ich beschränke mich also lediglich auf Fälle, in welchen das Publikum eben in ästhetischer Einstellung das Theaterschauspiel als ein Kunstwerk betrachtet.

Entstände im Zuschauer auch Furcht, Zorn und Abwehrreaktion — dann wäre es um die ästhetische Erfassung um. Der Zuschauer muss irgendwie von vornherein in irgendeiner gefühlsmässigen Distanz-Stellung zu dem Gesprochenen und dem in der dargestellten Welt Geschehenden stehen, so dass er sich nicht in dem Sinne, wie die angesprochene dargestellte Person, bedroht fühle und somit auch nicht auf dieselbe Weise, wie jene Person, antworte. Und zwar sollen diese verschiedenen Leistungen dieselben ausgesprochenen Worte hervorbringen. Wären sie wirklich in jeder Hinsicht dieselben, so könnten sie es doch nicht leisten, zu so verschiedenen Reaktionen zweier verschiedener Zeugen der Rede zu gelangen. Irgend etwas an ihnen muss für den Zuschauer doch anders als für die dargestellten Personen sein, sonst würde die Verschiedenheit ihrer Wirkungen auf den Zuschauer und jene Personen nicht bloss unverständlich, sondern auch unmöglich sein. Werden die „auf der Bühne“ gesprochenen Worte im Sinne des Naturalismus gestaltet, so kann die gesuchte Verschiedenheit in gar keiner Eigenschaft der lautlichen Seite der betreffenden Sprachgebilde, noch in irgendeinem Momente seines Sinnes bestehen: der Zuschauer soll eben diese Gebilde in gleichen Zügen und sogar in denselben von ihnen ausgeübten Funktionen erfassen, wie sie eben die dargestellten Personen im dargestellten Raum tun. Der einzige Unterschied, der dann noch möglich ist, besteht in anderem Seinscharakter der durch die dargestellte Person ausgesprochenen Worte. Und zwar stehen diese Worte für die dargestellten Personen im Charakter der Wirklichkeit, d.h. diese Personen betrachten das Ausgesprochensein dieser Worte als eine Tatsache innerhalb der ihnen gemeinsamen (dargestellten) Welt, zu welcher sie selbst gehören, während die Zuschauer im Zuschauerraum die ausgesprochenen Worte und ihr Ausgesprochensein nur als etwas „Dargestelltes“, also nur durch die Mittel der Kunst zur-Schau-Gebrachtes, aber in der realen Welt nicht wirklich Vorhandenes betrachten. Eben damit werden dann die vom Schauspieler tatsächlich ausgesprochenen Worte nicht mit den dargestellten, bloss „gespielten“ Worten identifiziert; d. h. es wird vom Zuschauer s. z. s. übersehen (oder im gewissen Sinne „vergessen“), dass die zu der dargestellten Welt gehörenden Worte der dargestellten Personen „in Wirklichkeit“ von dem Schauspieler *realiter* ausgesprochen werden, und sie gelten nur für Worte in der bloss dargestellten Welt des betreffenden Theaterschauspiels.

Indessen liegt in allen nichtnaturalistischen Theaterschauspielen ein anderes Absehen vor. In diesem Falle gewinnen die zu dem Haupttexte des Theaterschauspiels gehörenden Worte (Sprachgebilde) gewisse Eigentümlichkeiten, die sie dazu befähigt, auf das

Publikum im Zuschauerraum ästhetisch zu wirken, d. h. grob gesagt, ihnen zu gefallen. Die Reden der einzelnen dargestellten Personen werden z. B. in Versen gesprochen oder auf bestimmte Weise intoniert, die im Sinne der in dem betreffenden Werk oder in der betreffenden Epoche herrschenden Mode (bzw. Stil) eine „Deklamation“ und kein „natürliches“ Sprechen ist. Die dargestellten Personen dagegen verhalten sich so, als ob sie nicht merkten, dass es eben Verse oder Deklamationen sind, die der zwischen ihnen bestehenden Situation oft gar nicht entsprechen¹⁹. Statt sich kurz über eine Sachlage zu verständigen und daraus praktische Schlüsse zu ziehen und rasch zu handeln, um z. B. ein Unglück zu vermeiden, deklamieren sie oft lange Tiraden, antworten mit ebenso langen und literarisch künstlich geschmückten Redewendungen und tun es so, als ob dies gerade passend und natürlich wäre, alles bloss deswegen, um dem Zuschauer zu gefallen. Im alten Theater wurden diese Tiraden auch gar nicht an den Gesprächspartner gerichtet, man wandte sich einfach dem Zuschauerraum zu und machte verschiedene Mienen und Gesten, die dem Zuschauer verständlich machen sollen, was man tut und was man erlebt, so als ob die anderen dargestellten, im selben dargestellten Raum sich befindenden Personen es gar nicht zu sehen und zu verstehen brauchten. Die „natürlichen“ Ausdrucksfunktionen der Rede werden gestört oder überhaupt im Keim erstickt, weil die Intonation der Verse sich ihnen nicht zu entfalten erlaubt. Die Musik der Verse greift sogar oft in den Sinn der Rede ein, weil sie auf die durch die syntaktischen Funktionen geforderten Akzente nicht achtet und ihnen oft entgegenwirkt. M. a. W. die Satzmelodie wird oft durch die Versmelodie durchbrochen, die letztere ordnet sich der ersteren nicht unter. Es muss natürlich nicht so sein; wenn es aber so ist, so ist es nur Ausdruck dessen, wie verschiedene Postulate an den Haupttext des Theaterschauspiels seitens derjenigen Funktionen gestellt werden, die an das Publikum im Zuschauerraum gerichtet sind, und andererseits derjenigen Funktionen, welche die Sprachgebilde des Haupttextes innerhalb der dargestellten Welt auszuüben haben. Die Kunst der grossen Theaterdichter kann Werke schaffen, in denen — obwohl sie nicht „naturalistisch“ sind — es doch zu einer gewissen Harmonie zwischen den verschiedenen Anforderungen an die Sprachgebilde des Haupttextes kommt. Aber bloss zu einer Harmonie, und nicht zu einer völligen Beseitigung des Unterschiedes in der Gestaltung der Sprachgebilde für

¹⁹ In einem viel höherem Masse geschieht dies in der neuzeitlichen Oper, wo die „Helden“ — die z. B. Teilnehmer eines bürgerlichen Dramas (vgl. *Madame Butterfly*) sind — gar nicht merken, dass sie selbst und ihre Mitbürger fortwährend singen, obwohl sie bloss sprechen sollten.

das Publikum und für die dargestellten Personen. Die „Unnatürlichkeit“ wird dann auf ein Mindestmass reduziert, erfordert aber noch immer eine Dose des Absehens seitens der dargestellten Personen, falls dieselben noch immer Mitglieder einer „natürlichen“ (obwohl selbstverständlich bloss dargestellten) Welt sein sollen. Denn es ist noch ein anderer Fall möglich, wo die dargestellten Personen vor vornherein fiktive, rein dichterische Gestalten sein sollen, denen zugemutet werden darf, dass sie sich auch im sprachlichen Umgang ebenso „unnatürlich“ verhalten, wie in ihrem sonstigen psycho-physischen Leben (die Gestalten z. B., die im Wagnerschen *Ring* oder etwa im *Sturm* Shakespeares auftreten). So wie ihr äusseres Aussehen, wie ihre psychischen Eigenschaften, oder allgemeiner ihre Charaktere von vornherein bloss aus der Welt der „Fabel“ sind, so kann sich auch ihr gegenseitiges sprachliches Verhalten völlig anders gestalten, als es zu den „natürlichen“ Funktionen der Sprache gehört. Dann ist die ganze dargestellte Wirklichkeit nach den Prinzipien der ästhetischen Wirkung auf das Publikum im Sinne eines bestimmten Kunststils gestaltet und diesem Grundprinzip muss dann (oder einfach: ist) auch die Gestaltung der dargestellten Sprache unterordnet werden. Es müssen dann nur solche Formen der lautlichen und der bedeutungsmässigen Gestaltung des Haupttextes gefunden werden, dass die Funktionen der Sprache im sprachlichen Umgang auch jener fiktiven Menschen untereinander doch zur Ausübung gelangen, dass also die Möglichkeit des gegenseitigen sprachlichen Verstehens und des gegenseitigen Aufeinanderwirkens der „Helden“ noch erhalten bleibt. Es würde uns zu weit führen auf Einzelheiten hier eingehen zu wollen. Es muss aber betont werden, dass es sich hier ein weites und interessantes Forschungsfeld an einzelnen Theaterstücken eröffnet, das uns in die Arkanen der ausserordentlich mannigfachen Kunst der Gestaltung der Sprache im Dienste des Theaterschauspiels und dessen künstlerischen bzw. ästhetischen Wirkung einweiht.

Kraków, September 1957.

O FUNKCJI JĘZYKA W DZIELE TEATRALNYM STRESZCZENIE

I. § 1. Dzieło teatralne stanowi graniczny wypadek dzieła literackiego w ogóle. Obok języka w nim zawartego, na który składają się przemówienia osób przedstawionych w dziele¹, drugim środkiem przedstawienia a zarazem członem widowiska

¹ Pomijam tu tzw. przeze mnie tekst poboczny, który zawiera informacje dla reżysera i przy wystawieniu dzieła na scenie odpada.

teatralnego są konkretne wyglądy wzrokowe, dostarczone widzowi przez aktorów i „rekwizyty“ teatralne na scenie.

§ 2. Zarówno słowa wypowiedane przez osoby przedstawione, jak i sam fakt ich wypowiedzenia stanowią składnik świata przedstawionego jako coś, co należy do sposobu zachowania się osób przedstawionych. Zarazem słowa te spełniają funkcję językowego przedstawiania innych składników świata przedstawionego. Funkcja ta ich włącza się w przedstawianie przy pomocy innych środków przedstawienia i — o ile dzieło ma zachować jednolitość artystyczną i estetyczną — musi być z nimi uzgodniona.

Przedmioty przedstawione w widowisku teatralnym dzielą się z uwagi na sposób ich przedstawienia na trzy grupy: 1. na przedmioty, które są przedstawione wyłącznie poprzez wyglądy wzrokowe (*resp.* słuchowe), 2. przedmioty, które są przedstawione w dwojaki sposób: a) przez wyglądy wzrokowe lub słuchowe, b) przez twory językowe, 3. przedmioty przedstawione jedynie przez twory językowe: jest o nich tedy wyłącznie mowa, ale nie zostają pokazane „na scenie“. Należą tu m. in. fakty i przedmioty, które — w myśl tekstu — istniały przed akcją przedstawioną „na scenie“.

§ 3. Funkcje tworów językowych wypowiedzanych *realiter* „na scenie“ rozpadają się na dwie grupy: a) te, które rozgrywają się w obrębie świata przedstawionego, b) spełniane w stosunku do widzów w sali teatralnej. W pierwszym zespole funkcji należy wymienić: 1) funkcję przedstawiania za pomocą znaczeń ludzi i wypadków w świecie przedstawionym, co może się dokonać częściowo czysto pojęciowo, częściowo zaś przy pomocy zasugerowanych przez twory językowe wyglądów wyobraźniowych, 2) funkcję wyrażania przeżyć i stanów psychicznych osób mówiących, a to za pomocą tonu wypowiedzi, stanowiącego jeden ze szczegółów pełnej funkcji wyrażania, dochodzącej do skutku w sposobie zachowania się osoby mówiącej, 3) funkcję powiadamiania osób, do których się mówi, o faktach, których dotyczy znaczenie wypowiedzanych zdań; każda żywa mowa (z wyjątkiem tzw. monologu) jest skierowana do kogoś, 4. funkcję wpływania osoby mówiącej na inne osoby, w szczególności na osoby biorące udział w rozmowie. We wszystkich przebiegach dramatycznych żywa mowa jest jedną z postaci działania osoby mówiącej na swe otoczenie, jest jednym z członów toczącej się akcji. Dokonuje się ono zarówno przez treść wypowiedzi, jak przez sposób jej sformułowania, jak wreszcie przez sposób, w jaki jest wypowiedziana.

§ 4. Teatr to nie tylko „scena“ (dokładniej: świat przedstawiony „na scenie“), lecz i widownia wypełniona widzami. Scena jest *realiter* zawsze otwarta na widownię. Istnieje jednak w teatrze „naturalistycznym“ fikcja, że oddziela ją od widowni nieprzejrzysta kurtyna w tym sensie, że w świecie przedstawionym wszystko tak się ma odbywać, jak gdyby nie było widzów na widowni. Lecz i w tym, jak i w pozostałych wypadkach dochodzi do wzajemnego oddziaływania między tym, co się dzieje czy jest w świecie przedstawionym (zwłaszcza co do sposobu przedstawienia przez aktora), a publicznością na widowni. W różnych typach widowisk teatralnych istnieją różne odmiany wzajemnego oddziaływania. Teatr naturalistyczny usiłuje uzyskać *maximum* „wrażenia“ u widzów przez pozór zupełnego braku starania się o wywołanie tego wrażenia (przez rzekomą „naturalność“ zachowania się osób przedstawionych). Mimo to, nawet w teatrze naturalistycznym, istnienie widowni i widzów pociąga za sobą to, iż mowy i zachowanie się osób przedstawionych nabierają funkcji powiadamiania i oddziaływania wtórnie całkiem odmiennie skierowanych, niż to się dzieje w obrębie świata przedstawionego, mianowicie na widzów. Wpływa to mniej lub więcej na przebieg funkcji spełnianych przez słowa

wypowiadane w obrębie świata przedstawionego. Istnienie obu doborów funkcji tych samych tworów językowych prowadzi do różnych, często niezgodnych z sobą wymogów pod adresem tych tworów, a pogodzenie tych wymogów stanowi istotne zadanie kompozycji artystycznej dzieła teatralnego.

II. § 1. Słowa wypowiedziane przez osobę przedstawioną stanowią jej czyn, a w następstwie tego człon akcji dramatu przez to, iż: 1. zostają w ogóle wypowiedziane w pewnej sytuacji świata przedstawionego, 2. że posiadają pewne określone znaczenie i zostają wypowiedziane w pewien określony sposób. Stanowią przez to pewien nowy krok w akcji; jeżeli tego nie czynią, są niepotrzebne. Bez nich akcja byłaby nie tylko uboższa i inaczej by się rozwijała, lecz nadto w wielu wypadkach zostałaby zahamowana. Z uwagi na ich rolę w akcji mogą być inaczej kształtowane, niż gdyby były wypowiedziane w innej sytuacji, i albo mogą być dostosowane do reszty sposobu zachowania się danego człowieka i jego otoczenia, albo też dochodzi do dysharmonii między nimi a tym, co się zresztą dzieje w świecie przedstawionym. Dysharmonia ta może płynąć albo z samego ukształtowania tekstu dzieła, albo z niewłaściwego sposobu grania roli przez aktora.

Sprawność funkcji wyrażania spełnianej przez wypowiedzi osoby przedstawionej zależy od tonu wypowiedzi, od treści wypowiedzianych słów i od struktury syntaktycznej wypowiedzi. Otwiera się tu szerokie pole do badań. Między innymi chodzi np. o zbadanie, czy i kiedy wyrażanie jest „szczerze“, „uczciwie“, czy przeciwnie, „nieszczerze“, „kłamliwe“, a kiedy „naturalne“ czy „sztuczne“ itp.

Słowa wypowiedziane działają nie tylko w ten sposób, że wywołują w rozmówcy przeżycia rozumienia, lecz nadto powodują zmiany w sposobie postępowania osoby, do której się mówi. Są one też zwykle dostosowane do tego, co za ich pomocą ma być osiągnięte. Gdy dochodzi do sporu lub do walki „słownej“ między mówiącymi, słowa stają się nieraz gwałtowne lub obelżywe, a inaczej znów są dobierane i brzmią odmiennie, gdy chodzi o nakłonienie drugiego do określonego działania. Mowa staje się aktywna, a słowa wypowiedziane narzędziem działania. Wpływ na rozmówcę uzyskuje się albo samą treścią, albo także tonem i sposobem mówienia. Treść ta może oddziaływać albo samym sensem, tym, co określa to, o czym jest mowa, albo sposobem swego ukształtowania. To, co i jak się mówi, nie powinno pozostać obojętne dla słuchającego przemówienia, jeżeli ma on być „poruszony“. I sam sposób „ujmowania w słowa“ nie może być przy tym całkiem dowolny. Można w przybliżeniu to samo powiedzieć jasno lub niejasno, prosto lub zawile, jednoznacznie lub wieloznacznie, wprost, otwarcie lub drogą okrężną, w sposób zamaskowany itp., i każdy z tych sposobów mówienia ma swą charakterystyczną sprawność w oddziaływaniu na drugiego człowieka, jakkolwiek faktyczny wpływ na tegoż jest uwarunkowany również przez jego charakter i położenie, w jakim on się znajduje. Ton przemawiania (pominąwszy spełnianą przezeń funkcję wyrażania) odgrywa też często wielką rolę przy oddziaływaniu na osobę, do której się mówi. Istnieje też wiele jego odmian. Mówimy do drugich tonem gwałtownym, namiętnym lub spokojnym, łagodnym lub ostrym, bezwzględnym lub delikatnym, łaskawym, uprzejmym lub traktującym kogoś z góry, uniżonym, pełnym uszanowania, przyjaznym lub wrogim, szczerym lub nie, podejrzliwym lub pełnym zaufania itd. Wywołuje to u osoby, do której się mówi, rozmaite reakcje, zamierzone lub nie, czysto emocjonalne lub też wyładowujące się w takim lub innym działaniu, stanowiącym czynną odpowiedź. W ten sposób wytwarza się wspólna dla rozmawiających sytuacja życiowa lub jeden wspólny im proces walki czy współdziałania, którego oni stają się jedynie zależnymi od siebie nawzajem członami. Istnieją

jednak i pośrednie następstwa rozmowy, zachodzące dopiero po pewnym czasie, zamierzone lub nie, przez osobę mówiącą. Mogą być nimi zmiany w osobach przedstawionych lub w ich działaniu, mogą być też słowne starcia między nimi. Wówczas widowisko teatralne staje się pewnego rodzaju łańcuchem zdarzeń i procesów wyładowujących się w rozmowach ludzkich, w które uwikłane są losy ludzi wzajemnie na siebie wpływających.

Innym następstwem rozmów toczonych między osobami przedstawionymi może być oddziaływanie osoby mówiącej na samą siebie. W mówieniu bowiem dojrzejają nieraz nie tylko nasze myśli, lecz i nasze zamiary lub postanowienia. Słyszac własne słowa wyraźniej te postanowienia sobie uświadamiamy i wykształcamy nasze zamiary. Uświadamiamy sobie również, kiedy nasza mowa może mieć powodzenie: gdy słowa nasze będą przez drugiego rozumiane i zdołają go skłonić do odpowiedniego działania; staramy się przeto odpowiednio kształtować nasze słowa. To jest tedy pierwsza postać wpływania na samego siebie. Mówiąc, uświadamiamy sobie niejednokrotnie nasze zalety i wady, a uświadomienie to prowadzi często do próby zmienienia samego siebie. Wypowiedzenie się przed drugim człowiekiem pociąga za sobą nieraz wewnętrzne wyswobodzenie się. Odślaniamy się nie tylko przed drugimi, lecz — przy tej sposobności — i przed samym sobą. A to nas oswobadza i porusza lub przeciwnie, czasem załamuje. Z drugiej strony przez wypowiedzenie się przed drugim umożliwia się wewnętrzne współzycie i związanie się z drugim. Dlatego to miłość przez wyznanie sama dojrzeja i łączy ludzi z sobą. Ale dotyczy to i innych uczuć i postaw. Przyjaźń czy wrogość, podziw czy pogarda, miłość czy nienawiść ciężą ku wypowiedzeniu i w nim dojrzejają. W tego rodzaju zaś uczuciach i postawach i człowiek sam ostatecznie się rozwija i buduje w dodatnim lub ujemnym sensie. Te wewnętrzne przemiany „bohaterów“, dokonujące się pod wpływem wypowiedzenia takich, a nie innych słów, stanowią jeden z istotnych czynników dziania się w „dramacie“ pokazanym w widowisku teatralnym.

§ 2. Te same jednak pełne znaczenia twory językowe, których wypowiedzenie stanowi istotny człon akcji sztuki teatralnej, wyznaczają intencjonalnie różne stany rzeczy i procesy i przyczyniają się do ukonstytuowania świata przedstawionego w widowisku teatralnym. W tym wypadku spełniają one wszystkie te same funkcje, jakie spełniają twory znaczeniowe w dziele czysto literackim, z tym jednak, że w dziele teatralnym współdziałają one z mnogością konkretnych wyglądów. Z sensu rozmów toczących się „na scenie“ dowiaduje się widz między innymi przede wszystkim o życiu psychicznym osób mówiących, jakkolwiek nie są one w tej intencji prowadzone. Życie to jednak by się na innej drodze nie ujawniło. Często dowiaduje się widz o rzeczach i zdarzeniach, które dzieją się „poza sceną“. Dzięki zaś temu uzupełnieniu to, co rozgrywa się bezpośrednio na scenie, nabiera charakteru jedynie pewnego wycinka pełnej rzeczywistości przedstawionej w danym utworze. Z drugiej strony, właśnie dlatego to, co efektywnie pokazane „na scenie“, uzyskuje konkretność i pełnię, bez których osoby przedstawione, a i toczące się wypadki, nie miałyby charakteru pełnej rzeczywistości, lecz byłyby czymś w rodzaju martwych „kulis“.

§ 3. Taka jest rola mowy żywej w budowie samego dzieła teatralnego. Ale zarazem — jak zaznaczyłem — odślania się w tym jej rola w stosunku do widza. Na pozór słowa wypowiedziane pełnią w stosunku do widza te same funkcje, co w stosunku do osób przedstawionych, do których są skierowane. Jednakże odmienna rola widza w stosunku do roli osoby biorącej udział w akcji dramatu, *resp.* w toczących się w jego obrębie rozmów, sprawia, iż i funkcje mowy w stosunku do wi-

dza są innego rodzaju niż w stosunku do innych osób przedstawionych w dramacie. Widz nie należy bowiem do świata przedstawionego i nie do niego mówią osoby przedstawione w widowisku teatralnym. Widz jest tylko widzem i żyje na ogół w postawie estetycznej, choćby nawet żywo przejmował się losami osób przedstawionych i brał przez to w pewnej mierze w nich udział. Z tej odmienności rodzą się różne postulaty dotyczące funkcji tworców językowych, jakie one muszą zarazem wypełnić, a stąd i różne wymogi co do ukształtowania samych tych tworców. Postulaty te wydają się nie tylko różne, lecz i częściowo niezgodne między sobą. Np. w naturalistycznym dramacie twory językowe mają spełniać rolę „naturalnego” członku akcji i winny być w swej budowie do tego dostosowane, a zarazem winny nie tylko być usłyszane przez widza, lecz i wywoływać w nim przeżycia estetyczne, których nie mają wywoływać w osobach przedstawionych, do których są skierowane. To, co w rozmowie ma u rozmówcy wywołać np. przerażenie i postawę obronną, ma być przez widza jedynie zrozumiane i uchwycone w tej swej funkcji, lecz nie ma w widzu wywoływać tych wzruszeń lub postaw. Widz pozostaje z góry w pewnym rzeczowym i wzruszeniowym dystansie w stosunku do tego, co się dzieje i mówi w świecie przedstawionym, i nie bierze sam udziału w akcji, lecz jedynie jest świadkiem i rozumiejącym widzem. Jego zrozumienie zaś mają uzyskać te same twory znaczeniowe, które tak odmienną rolę spełniają w świecie przedstawionym. W dramacie naturalistycznym w słowach wypowiedzianych przez osoby przedstawione nie może być nic ukształtowane ze względu na wywołanie w widzu „wrażenia”. Jedynie przeto charakter bytowy, odmienny dla widza niż dla osób przedstawionych w dramacie, może sprawić, iż słowa wypowiedziane mogą inaczej działać na widza niż na osoby dramatu. Dla widza są one jedynie „przedstawione”, a ich wypowiedzenie nie jest realnym faktem, lecz jedynie czymś, co również tylko „na pozór” istnieje, jak same osoby dramatu i ich losy. Widz przeocza niejako — dzięki postawie estetycznej, jaką zajmuje — faktyczne ich wypowiedzenie przez aktorów na scenie. We wszystkich zaś nienaturalistycznych sztukach teatralnych dokonuje się natomiast innego rodzaju „przeoczenie”. Słowa wypowiedziane przez osoby dramatu są w tym wypadku w niższym lub wyższym stopniu tak ukształtowane, by działały pobudzająco na estetyczne przeżycia widza. Są one wówczas np. w mowie wiązanej lub są deklamowane, osoby dramatu natomiast tak się zachowują, jak by tego nie zauważały, ani tego, że same mówią wierszem. Zamiast najniezbędniejszych zwrotów służących porozumieniu lub realizacji pewnej fazy działania pojawiają się dłuższe przemówienia, całe nierzadko tyrady, a odpowiada się na nie w analogiczny sposób, który w codziennym życiu osób przedstawionych wydawać by się musiał nie tylko niecelowy, lecz często śmieszny. Ale osoby dramatu jak by tego nie zauważały, ani tego nawet, że — jak w dawnym nienaturalistycznym teatrze — aktorzy z tymi tyradami zwracają się nie tyle do osób przedstawionych, co do widzów, i dla nich przede wszystkim „grają”. Naturalne funkcje wyrażania są przez to naruszone, często w zarodku stłumione, bo intonacja wiersza na to nie pozwala. Muzyka wiersza narusza czasem i normalny rozwój sensu mowy, gdyż narusza w pewnej mierze funkcje syntaktyczne słowa. Wszystko to jednak dowodzi jedynie, jak bardzo różnorodne i nieraz niezgodne z sobą funkcje muszą spełniać twory językowe, stanowiące tekst główny sztuki teatralnej. Sztuka wielkich twórców teatru może doprowadzić do pewnego stopnia do pogodzenia tych niezgodnych z sobą postulatów, do swoistej harmonii lub przynajmniej do przewagi jednej grupy wymogów nad inną. Jednym ze sposobów jej uzyskania jest takie ukształtowanie świata przedstawionego, przy którym zarówno osoby dramatu, jak i cała

akcja, w którą są wplecione, są z góry potraktowane jako pewne fikcyjne, poetyckie postaci, od których wcale nie wymaga się, by ich zachowanie, a w szczególności mowy udawały „naturalne“ rozmowy realnych ludzi. Wówczas i cała przedstawiona „rzeczywistość“ jest w ten sposób ustylizowana, by umożliwić jak najgłębsze estetyczne działanie na widza w myśl postulatów pewnego stylu artystycznego. Postulatom tego stylu są wówczas podporządkowane także twory językowe, w których wypowiadają się osoby przedstawione. Jakże w tej mierze otwierają się różne możliwości i jakie są w poszczególnych wypadkach zasady kompozycyjne całości — to już sprawa szczegółowych badań nad teatrem różnych epok i stylów.