

Die Deixis im *Theater des Absurden*

Von der Fakultät Philosophie der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
(Dr. phil.) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von

Volker Müller

aus Heilbronn a. N.

Hauptberichter: Prof. Dr. Peter Blumenthal
Mitberichter: Prof. Dr. Volker Klotz
Prof. Dr. Reinhard Krüger

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Juni 2003

Universität Stuttgart
Institut für Linguistik
Romanistik

2004

Inhaltsverzeichnis

1. <u>Einführung und Abgrenzung: Die Deixis und das <i>Theater des Absurden</i></u>	5
2. <u>Deixistheoretische Dimension: Eigenschaften und Referenz der Deixis</u>	9
2.1. Bedeutung und Referenz - semantische vs. pragmatische Dimension	9
2.2. Die Deixis zwischen Semantik und Pragmatik	12
2.3. Voraussetzungen der deiktischen Referenz: Eigenschaften der Deixis	15
2.3.1. <u>Deixis und deiktische Relation - eine allgemeine Definition</u>	15
2.3.2. <u>Grundlagen und Ausgangspunkt der deiktischen Relation</u>	17
2.3.2.1. Die Origo als Basis der deiktischen Relation	17
2.3.2.2. Der objektive Rahmen der deiktischen Relation	20
2.3.3. <u>Die Zielbereiche der Deixis: Determinierung der Relation</u>	23
2.3.3.1. Die deiktischen Komponenten	23
2.3.3.2. Die deiktischen Dimensionen	25
2.3.3.3. Die deiktischen Distanzstufen	29
2.3.4. <u>Die Funktionen der Deixis: Arten der Relation</u>	33
2.3.4.1. Die ‚demonstrative‘ Relation	33
2.3.4.2. Die ‚kontextualisierende‘ Relation	35
2.3.5. <u>Die <i>Modi</i> der Deixis: Ebenen der Relation</u>	37
2.3.5.1. Die situationelle Ebene: <i>Demonstratio ad oculos</i>	37
2.3.5.2. Die diskursive Ebene: Anapher und Textdeixis	38
2.3.5.3. Die ‚übertragene‘ Ebene: <i>Deixis am Phantasma</i>	42
2.4. Determinierung der deiktischen Referenz: Deixis und Kontext	48
2.4.1. <u>Deixis und Kontext - eine allgemeine Charakterisierung</u>	48
2.4.2. <u>Grundlagen der Referenzdeterminierung: Klassifizierung des Kontexts</u>	51
2.4.3. <u>Kognitiver Aufwand der Referenzdeterminierung</u>	54
2.4.3.1. Grade der Kontextdependenz der deiktischen Referenz	54
2.4.3.2. Grade des kognitiven Aufwands der Interpretation der deiktischen Referenz	56
2.4.4. <u>Ziel und Kriterium der Referenzdeterminierung: Die Relevanz</u>	60
2.4.4.1. Kontext und Relevanz der deiktischen Referenz	60
2.4.4.2. Relevanz und Inferenz des deiktischen Referenten	63
3. <u>Semiotische Dimension: Referenz, Relevanz und Stellenwert der Deixis im Theater</u>	68
3.1. Kommunikation und Kommunikationssituation im literarischen Text	68
3.2. Referenz und Relevanz im literarischen Text	71
3.2.1. <u>Das Problem der literarischen Referenz: Die Konstitution ‚möglicher Welten‘</u>	71
3.2.2. <u>Das Problem der literarischen Relevanz: Das Konstitutionsprinzip ‚möglicher Welten‘ oder ‚(non)-literary relevance‘</u>	74
3.3. Referenz und Relevanz der Deixis im Theater: Das Theater als ‚deiktisches System‘	77
3.4. Ausprägungen und Referenzdeterminierung der Deixis im Theater	80
3.4.1. <u>Die Arten der Deixis im Theater: Dialektik zwischen Subjekt- und Objektpol</u>	80
3.4.1.1. Deixis und Theater als <i>plurimediale Darstellungsform</i>	80
3.4.1.2. Der Objektpol und die ‚origounabhängige‘ ‚Rahmendeixis‘	82
3.4.1.3. Der Subjektpol und die ‚origoabhängige‘ Deixis	84
3.4.2. <u>Der Inferenzprozess der Deixis im Theater</u>	87

4. <u>Korpusdimension: Deiktische Betrachtung des <i>Theaters des Absurden</i></u>	92
4.1. Einleitung: Relevanz einer deiktischen Betrachtungsweise des <i>Theaters des Absurden</i>	92
4.1.1. <u>Wirkungsästhetik des <i>Theaters des Absurden</i>: Poetisches Bild des ‚Abbruchs‘ der Verbindung zum Kontext</u>	92
4.1.2. <u>Sprache des <i>Theaters des Absurden</i>: Verlust der Beschreibungsfunktion des Kontexts</u>	93
4.1.3. <u>Deixis des <i>Theaters des Absurden</i>: <i>Demonstratio ad oculos</i> des ‚Abbruchs‘ der Verbindung zum Kontext</u>	95
4.2. Gegenstand: Perspektiven und Umfang der Untersuchung - Genese und Ausprägungen der Deixis des <i>Theaters des Absurden</i>	97
4.2.1. <u>Diachrone Perspektive: Genese einer spezifischen Verwendung der Deixis im Theater der ‚Avantgarde‘ und im ‚Existenzialismus‘</u>	97
4.2.2. <u>Synchrone Perspektive: Ausprägungen der spezifischen Verwendung der Deixis im <i>Theater des Absurden</i></u>	107
5. <u>Analysedimension: Untersuchung der exemplarischen Stücke unter deiktischem Aspekt</u>	123
5.1. Methodische und gegenstandsbezogene Vorbemerkung	123
5.2. Voraussetzungen und Eigenschaften der Deixis im <i>Theater des Absurden</i> und bei seinen ‚Vorläufern‘	124
5.2.1. <u>Infragestellung des objektiven Rahmens als Grundlage der deiktischen Relation</u>	124
5.2.1.1. Der lokale Rahmen: Raum ohne Referenzpunkte - Raum der Widersprüche <i>Edmond Rostand (125) / Guillaume Apollinaire (127) / Roger Vitrac (128) / Jean-Paul Sartre (130) / Samuel Beckett (133) / Eugène Ionesco (143) / Jean Genet (151) / Arthur Adamov (154)</i>	125
5.2.1.2. Der temporale Rahmen: ‚Deiktisierung‘ der temporalen Wahrnehmung <i>Edmond Rostand (158) / Guillaume Apollinaire (159) / Roger Vitrac (160) / Jean-Paul Sartre (163) / Samuel Beckett (165) / Eugène Ionesco (175) / Arthur Adamov (181)</i>	158
5.2.1.3. Der diskursive Rahmen: Verlust der Orientierung im ‚Diskursuniversum‘ <i>Edmond Rostand (187) / Roger Vitrac (188) / Jean-Paul Sartre (191) / Samuel Beckett (194) / Eugène Ionesco (205) / Jean Genet (212)</i>	187
5.2.2. <u>Infragestellung der Origo als Ausgangspunkt der deiktischen Relation</u> <i>Edmond Rostand (214) / Guillaume Apollinaire (216) / Roger Vitrac (219) / Jean-Paul Sartre (224) / Samuel Beckett (229) / Eugène Ionesco (249) / Jean Genet (258) / Arthur Adamov (263)</i>	214
5.2.3. <u>Infragestellung der Zielbereiche der deiktischen Relation: Determinierung der Relation</u>	266
5.2.3.1. ‚Distanzrelativierung‘ der Relation <i>Edmond Rostand (267) / Guillaume Apollinaire (268) / Roger Vitrac (269) / Jean-Paul Sartre (271) / Samuel Beckett (271) / Eugène Ionesco (285) / Arthur Adamov (291)</i>	267
5.2.3.2. ‚Distanzneutralisierung‘ der Relation <i>Edmond Rostand (295) / Guillaume Apollinaire (296) / Roger Vitrac (297) / Jean-Paul Sartre (298) / Samuel Beckett (303) / Eugène Ionesco (321) / Jean Genet (326)</i>	295

5.2.4. <u>Infragestellung der referenzidentifizierenden Funktion der deiktischen Relation</u>	329
<i>Edmond Rostand (330) / Guillaume Apollinaire (333) / Roger Vitrac (336) / Jean-Paul Sartre (340) / Samuel Beckett (346) / Eugène Ionesco (375) / Jean Genet (407) / Arthur Adamov (410)</i>	
6. <u>Synthese der Ergebnisse: Abschließende Charakterisierung der ‚Deixis des Absurden‘</u>	415
6.1. Darstellungsperspektive: ‚Umkehr‘ der Funktion der Deixis	415
6.2. Rezeptionsperspektive: ‚Umkehr‘ der Relevanz der Deixis	418
6.3. Forschungsperspektive: Schlussbetrachtung und Ausblick	420
7. <u>Abstract</u>	422
8. <u>Zusammenfassung</u>	431
9. <u>Literaturverzeichnis</u>	441
10. <u>Terminologisches Register</u>	447

1. Einführung und Abgrenzung: Die Deixis und das *Theater des Absurden*

„Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?“¹ - so lautet der einleitende Satz zu Samuel Becketts *L'Innommable*, der nicht nur die Erzählersituation in diesem Roman, sondern gleichzeitig das ‚Wesen‘ des sogenannten *Theaters des Absurden*, einer von Beckett maßgeblich beeinflussten und das Frankreich der 50er Jahre prägenden literarischen Strömung, auf treffliche Weise beschreibt, insofern als deren wichtigstes Merkmal in einem umfassenden Verlust der Orientierung der Figuren gesehen werden kann. Dieser gründet sich auf die radikalisierte Dramatisierung einer um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einsetzenden und nach dem zweiten Weltkrieg ihren Höhepunkt erreichenden epistemologischen Unsicherheit, die aus dem Verlust auch der letzten tradierten Ordnungsstrukturen resultiert und dem Individuum sämtliche vorgegebenen Orientierungsleitfäden entzieht. Letzteres sieht sich daher gezwungen, zu einer eigenen Ordnung zu finden, wobei es in das Dilemma gerät, einerseits sich selbst als einzig verfügbaren Ausgangspunkt einer individuellen Ordnung anzusetzen zu müssen, andererseits jedoch mangels nachvollziehbarer überindividueller Ordnungsstrukturen genau diesen Ausgangspunkt nicht mehr definieren zu können. Die Folge daraus beschreibt A. Camus als ein *Gefühl der Absurdität*² bzw. einer umfassenden existenziellen Orientierungslosigkeit. Diese wird in den Stücken des *Theaters des Absurden* gewissermaßen als *poetische Bilder*³ räumlich konkretisiert, indem eine vergebliche Suche nach *Gewissheit über die körperliche Position*⁴ auf die Bühne gebracht wird.

Dieses bislang unter linguistischen Gesichtspunkten weitgehend unbeachtet gebliebene genrekonstituierende Charakteristikum legt nun eine Verbindung zu dem von Karl Bühler (²1965) beschriebenen *Koordinatensystem der „subjektiven Orientierung“* der menschlichen Sprache nahe, an dessen Ursprung sich als *Koordinatenausgangspunkt* die *Origo* des Sprechers befindet, definiert durch die *Zeigwörter hier, jetzt und ich*⁵, welche die normalerweise als selbstverständlich präsupponierte Antwort auf die einleitenden Fragen darstellen. Nur wenn dieser Ausgangspunkt des Sprechers für ihn selbst und seinen Adressaten definiert bzw. definierbar ist, kann eine Orientierung in Raum und Zeit erfolgen, da nur dann von der momentanen Sprecherposition ausgehend, die zwangsläufig primäre Basis jeglichen Sprachgebrauchs ist, für den Adressaten verständlich auf andere lokale und temporale Bereiche verwiesen werden

¹ Beckett, Samuel. *L'Innommable*. Paris: Minuit, 1953, S. 7.

² Albert Camus in Esslin, Martin. *Das Theater des Absurden*. Hamburg: Rohwolt, ¹⁷1996, S. 14.

³ Begriff: Esslin, (¹⁷1996), u.a. S. 325.

⁴ Vogel, Christina. „Raum-Körper-Konstellation in der modernen Literatur.“ In: Hess-Lüttich et al. (eds.). *Signs & Space. Raum & Zeichen*. Tübingen: Narr, 1998, S. 190.

⁵ Vgl. Bühler, Karl. *Sprachtheorie*. Stuttgart, Fischer, ²1965, S. 102.

kann⁶. Dies wiederum ist tragender Bestandteil jeder Kommunikation, vor allem der Theaterkommunikation, bei der die Orientierung für den Zuschauer erst durch derartige im Dialog geäußerte Verweise hergestellt wird. Der im Folgenden noch genauer zu betrachtende und zu definierende Ausgangspunkt der *subjektiven Orientierung* wird im eingangs erwähnten Satz explizit in Frage gestellt, und genau dieses Infragestellen, so meine Grundthese, ist in nahezu allen Theaterstücken dieses Genre eine wichtige Manifestationsform des *Absurden*.

Martin Esslin (¹⁷1996), der die Autoren dieser augenscheinlich äußerst heterogenen literarischen Strömung erstmals unter der Genrebezeichnung *Theater des Absurden* in seiner gleichnamigen Studie zusammenführt, stellt als grundlegende Gemeinsamkeit eine *Abwertung* der Sprache fest⁷, die sich aus dem universalen Zweifel an ihrer Brauchbarkeit zur Beschreibung einer außersprachlichen Wirklichkeit, die für das Individuum undurchschaubar geworden ist, ergibt: „Es hat immer mehr den Anschein, als befände sich die Sprache im Gegensatz zur Realität.“⁸ Dies hat zur logischen Folge, dass es zu erheblichen *Schwierigkeiten* der *Kommunikation* kommt⁹, die allerdings bei Esslin und nachfolgenden Autoren linguistisch überhaupt nicht bzw. gegebenenfalls äußerst fragmentarisch und meines Wissens immer nur in Bezug auf Einzelstücke analysiert worden sind.

In der vorliegenden Arbeit soll daher der umfassende Versuch unternommen werden, die sprachlichen Kommunikationsschwierigkeiten für die gesamte Bandbreite des Genres systematisierend zu definieren, indem sie auf die grundlegende außersprachliche Situation der Orientierungslosigkeit der Figuren bezogen werden¹⁰.

Ziel eines jeden Kommunikationsakts ist es, „[...] die Chance einer gemeinsamen Verständigung der Menschen über ihre Orientierung in der Welt zu sichern und zu wahren.“¹¹ Das fundamentale sprachliche Instrument, eine solche *Orientierung* in Raum und Zeit zu vermitteln, indem ausgehend von der Sprecherposition „[...] eine Verbindung des außersprachlichen Kontextes mit der Sprache, dem Kontext [...]“¹² hergestellt wird, ist die *Deixis*, die, so die zweite These dieser Arbeit, im *Theater des Absurden* ihre Funktion der Beschreibung einer solchen geordneten *Verbindung* in Form einer *gerichteten Relation* zwischen dem *Ausgangspunkt* der *Origo* des Sprechers und dem *Zielpunkt* eines außersprachlichen Elements nicht

⁶ Vgl. Bühler (²1965), S. 107.

⁷ Vgl. Esslin (¹⁷1996), S. 314.

⁸ Ebd., S. 315.

⁹ Vgl. ebd., S. 53.

¹⁰ Anmerkung: Die Wahl der mittlerweile umstrittenen Genrebezeichnung *Theater des Absurden* erfolgte denn auch u.a. deshalb in bewusster Anlehnung an Esslins Pionierstudie, da hier ein ähnlich umfassender Versuch der Zusammenführung verschiedener Autoren unternommen werden soll, allerdings unter linguistischem Aspekt.

¹¹ Eschbach, Achim. *Pragmasemiotik und Theater*. Tübingen: Narr, 1979, S. 35.

¹² Diewald, Gabriele Maria. *Textsorten im Deutschen*. Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 1.

mehr wahrnehmen kann¹³, da die Sprecherposition gemäß erster These nicht mehr definierbar ist. Daher wird die Deixis zu einem wichtigen Mittel, die für das Genre essenzielle Situation der Orientierungslosigkeit der Figuren vor Augen zu führen, indem sie in ‚Umkehr‘ ihrer Funktion den ‚Abbruch‘ der Verbindung zum außersprachlichen Kontext deutlich macht. Damit kann nicht nur die zweite These gewissermaßen als Symptom der ersten definiert, sondern noch eine dritte These formuliert werden: Insofern als die Deixis das zentrale Medium der Verbindungsherstellung zwischen Sprache und außersprachlichem Kontext darstellt, auf der die kontextbeschreibende Funktion der Letzteren beruht, wird durch ihre ‚Umkehrfunktion‘ gleichzeitig die Dramenkommunikation als Ansammlung ‚dekontextualisierter‘ Klischees entlarvt. Die Deixis ist also als wichtige Konkretisierungsform der von Esslin beschriebenen *Abwertung* der Sprache zu sehen.

Die hier nur grob schematisierten Grundannahmen sollen im Folgenden auf der Grundlage eines Korpus repräsentativer Beispielstücke verschiedener Autoren des *Theaters des Absurden* sowie einiger ihrer ‚Vorgänger‘ belegt werden. Anhand einer detaillierten Analyse der ausgewählten Stücke unter deiktischem Aspekt wird die Rolle der Deixis am Verlust der Kommunikation sowohl im Innenverhältnis der Figuren als auch im Außenverhältnis zum Zuschauer konkret untersucht. Hierbei wird von der Darstellung der außersprachlichen Faktoren im jeweiligen Stück ausgegangen, da diese die Grundlage des deiktischen Systems darstellen. Darauf basierend wird die der alltäglichen und insbesondere der Theaterkommunikation widersprechende ‚Alternativfunktion‘ der Deixis im *Theater des Absurden*, die wie oben angedeutet von zentraler Wichtigkeit für die Aussage der Stücke ist, näher definiert.

Um eine systematische Analyse dieser Sachverhalte zu ermöglichen, wird der Arbeit eine vierteilige Vorgehensweise zugrundegelegt:

Der erste Teil stellt das deixistheoretische Instrumentarium bereit, auf das die Korpusuntersuchung zurückgreift. Die Deixis wird hier unter zwei einleitend zu bestimmenden Aspekten betrachtet: Einerseits erfolgt eine Definition des semantischen Aspekts, d.h. der allgemeinen Charakteristika der deiktischen Relation, der Spezifika der deiktischen Ausdrücke sowie ihrer potenziellen Verwendung im Referenzakt. Hierbei sind vor allem der Ausgangspunkt, die Zielbereiche, die grundlegenden Funktionen und die *Modi* der deiktischen Relation von Bedeutung. Andererseits wird eine Untersuchung des pragmatischen Aspekts vorgenommen, bei der das Augenmerk auf den Prozess der Referenzdeterminierung und dessen kontextuelle Voraussetzungen gerichtet ist.

¹³ Begriffe: Diewald (1991), S. 20.

Der zweite Teil beschreibt die fundamentale Rolle der Theaterdeixis im Hinblick auf die äußere Kommunikation mit dem Zuschauer, die daraus resultiert, dass diese in verbaler und nonverbaler Form eine Inbezugsetzung zwischen subjektiver Figurenperspektive und szenischem Raum leistet. Damit generiert und definiert sie nicht nur den dramatischen Kontext, sondern lässt ihn darüber hinaus als mimetisches Analogon zum Wirklichkeitskontext des Zuschauers erscheinen, der auf der Grundlage der Deixis zum Aufbau eines ‚mentalen‘ Kontexts veranlasst wird. Dieser im Detail darzustellende kognitive Prozess wird vorausgehend durch eine allgemeine Charakterisierung literarischer Kommunikation und deren Spezifika bzw. Bedingungen einsichtig gemacht.

Der dritte Teil bildet die Überleitung zum Analyseteil, indem hier Gegenstand und Umfang der Untersuchung näher eingegrenzt und definiert, die oben aufgestellten Thesen präzisiert und durch das ‚Wesen‘ des *Theaters des Absurden* begründet werden, sowie eine Vorstellung des Korpus unter deiktischem Aspekt vorgenommen wird.

Im nachfolgenden Hauptteil erfolgt schließlich eine analog zum ersten Abschnitt des theoretischen Teils angelegte Analyse der Korpusstücke, welche auf diachroner Ebene zunächst anhand einiger Repräsentanten die Entwicklung hin zur spezifischen Verwendungsweise der Deixis des *Theaters des Absurden* nachzeichnet, um sodann auf synchroner Ebene die Skala der Ausprägungen der kontratypischen Deixisverwendung aufzuzeigen. Als Kontrastfolie dient jeweils Edmond Rostands *Cyrano de Bergerac* als Verkörperung der dramatischen Norm. Die Untersuchung stützt sich auf deixistheoretisch besonders relevante Textpassagen, in denen sich die ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis deutlich manifestiert, welche unter Synthese der gewonnenen Ergebnisse abschließend nochmals vertiefend definiert werden soll.

2. Deixistheoretische Dimension: Eigenschaften und Referenz der Deixis

2.1. Bedeutung und Referenz- semantische vs. pragmatische Dimension

Der Terminus *Referenz* impliziert das Relatum *Wirklichkeit*¹⁴; es handelt sich also allgemein um die mittels der *referenziellen Funktion* (*fonction référentielle*¹⁵) der Sprache vollzogene Herstellung eines kommunikativen Bezugs zur außersprachlichen Wirklichkeit¹⁶, d.h. um eine „[...] zweistellige Relation zwischen Ausdrücken einer natürlichen Sprache und Objekten [...]“¹⁷. Referenz kann mit C. Kerbrat-Orecchioni (1984:34/35) folglich in einer ersten Annäherung folgendermaßen definiert werden:

„Nous appellerons ‚référence‘ le processus de mise en relation de l'énoncé au référent, c'est-à-dire l'ensemble des mécanismes qui font correspondre à certaines unités linguistiques certains éléments de la réalité extralinguistique.“

Da diese *mise en relation* immer eine Handlung des Sprechers darstellt, ist die Referenz ein vorwiegend pragmatisches Phänomen, was laut K. Herbermann (1988: 26) bedeutet, „[...] daß - exakt gesprochen- nicht sprachliche Ausdrücke referieren, sondern der jeweilige Sprecher mittels bestimmter Ausdrücke auf etwas referiert.“

In diesem Sinne muss eine strikte Abgrenzung zwischen der unter semantischem Aspekt zu sehenden Bedeutung und der unter pragmatischen Gesichtspunkten zu analysierenden Referenz vorgenommen werden: Während die Bedeutung eines Ausdrucks oder eines Satzes bereits im *type*, d.h. in nichtaktualisierter Form analysierbar ist, kann die Referenz erst im *token*, d.h. in der durch den Sprecher aktualisierten Verwendung, determiniert werden¹⁸. Referenz ist also immer erst über den jeweiligen Kontext des Sprechers bestimmbar. So kann ein Satz (als kontextabstrahierter *type*) in seiner Äußerung (als aktualisiertes *token*) verschiedene vom Kontext abhängige *Propositionen* ausdrücken.¹⁹

Es kann demnach von einer kontextdeterminierten Lücke zwischen Satzbedeutung und Äußerungsinterpretation gesprochen werden, bzw. zwischen „[...] what a sentence [...] means and understanding all that a speaker intends to communicate“²⁰.

¹⁴ Vgl. Herbermann, Clemens-Peter. *Modi Referentiae*. Heidelberg: Winter, 1988, S. 19.

¹⁵ Begriff: Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1984, S. 34.

¹⁶ Vgl. Herbermann (1988), S. 17.

¹⁷ Richter, Heide. *Indexikalität. Ihre Behandlung in Philosophie und Sprachwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 114.

¹⁸ Begriffe: Miller, George A. „Some Problems in the Theory of Demonstrative Reference“. In: Jarvella / Klein (eds.). *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 61.

¹⁹ Vgl. Stechow, Arnim von. „Three Local Deictics“. In: Jarvella / Klein (1982), S. 77.

²⁰ Wilson, Deirdre. „Relevance and Understanding“. In: Brown (ed.). *Language and Understanding*. Oxford: University Press, 1994, S. 38.

Die vorgenommene Abgrenzung bedeutet allerdings keinesfalls, dass die semantisch kodierte Bedeutung keinen Einfluss auf die pragmatisch determinierte Referenz hat. Die zentrale Funktion der semantischen Komponente ist es, die Art und Weise des referenziellen Gebrauchs zu determinieren, wie Wunderlich (1979) ausführt:

„The sentence tells us the type of the entities to be selected, and sometimes also some strategy for their selection.“²¹

Die semantische Komponente ist damit als unerlässliches *Vermittlungselement* zwischen dem Ausdruck und dem Referenten zu sehen, indem sie die Voraussetzung für den *Referenzmechanismus* schafft²². Nach dem *Inferenzmodell* der Kommunikation stellt sie nämlich die grundlegenden Anhaltspunkte für die Ermittlung des Referenten und damit für die Entschlüsselung des jeweiligen Kommunikationsakts bereit, wie aus Sperber und Wilsons (²1995) Definition des Kommunikationsmodells hervorgeht: „[...] communication is achieved by the communicator providing evidence for her intentions and the audience inferring her intentions from the evidence.“²³ Die erfolgreiche Dekodierung der Bedeutung einer Äußerung ist also als *evidence* bzw. zu Deutsch als *Hinweis* auf mögliche Interpretationen zu sehen, während die Referenz erst durch Inferenz unter Bezug auf den jeweiligen Kontext determiniert wird, den Sperber und Wilson (²1995) allgemein als „[...] set of premises used in interpreting an utterance [...]“²⁴ definieren.

Dies erfordert, dass der entsprechende referenzdeterminierende Kontext ausgehend vom referierenden Ausdruck im Sinne der Sprecherintention ermittelbar ist, was von der Fähigkeit des Sprechers abhängt, „*Eindeutigkeit*“ der *Referenzbeziehung*²⁵ herzustellen. So verlangt die *identifizierende Referenz* zunächst „[...] die Fähigkeit des Sprechers, das intendierte Objekt mit Hilfe einer Beschreibung zu identifizieren“, was wiederum nur dann möglich ist, „[...] wenn er über das nötige Wissen verfügt, um das Objekt eindeutig beschreiben zu können.“²⁶ Um einen erfolgreichen, d.h. vom Adressaten inferierbaren Referenzakt zu leisten, muss ferner der Grad der *Übereinstimmung von Identifizierungswissen* (*community of identifying knowledge*²⁷) in Betracht gezogen werden, insofern als die Funktion der *identifizierenden Referenz* nach P.F. Strawson (1971:88) gerade darin besteht „[...] to invoke identifying know-

²¹ Wunderlich, Dieter. „Meaning and Context-Dependence“. In: Bäuerle / Stechow (Hgg.). *Semantics From Different Points of View*. Berlin: Springer, 1979, S. 168.

²² Vgl. Kerbrat-Orecchioni (1984), S. 35.

²³ Sperber, Dan / Wilson, Deirdre. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford / Cambridge (Mass.): Blackwell, ²1995, S. 24.

²⁴ Sperber/Wilson (²1995), S. 15.

²⁵ Begriff: Diewald (1991), S. 73.

²⁶ Richter (1988), S. 144.

²⁷ Begriff: Strawson, P. F. „Identifying reference and truth-values“. In: Steinberg/ Jakobvits (eds.). *Semantics*. Cambridge: University Press, 1971, S. 87.

ledge known or presumed to be in the possession of an audience.“ Um dies zu erreichen, müssen dem Hörer sprecherseits „[...] ausreichende Mittel an die Hand gegeben werden [...], damit er aufgrund der Äußerung eines bestimmten Ausdrucks das intendierte Objekt identifizieren kann“²⁸; Mittel, die laut Strawson (1971:89) dadurch charakterisiert sind, dass sie dem Sprecher adäquat erscheinen müssen, „[...] to indicate to the audience which, of all the items within the scope of the audience’s identifying knowledge, is being declared [...]“, und deren Wahl grundsätzlich von der Beschaffenheit des Kontexts abhängt, in dem der Referent angesiedelt ist. So lassen sich mit C. Kerbrat-Orecchioni (1984:35) grundsätzlich drei verschiedene Ausprägungen der Referenz unterscheiden:

„référence absolue/référence relative au contexte linguistique [ou cotexte]/ référence relative à la situation de communication, ou ‚déictique‘.“

Diesen Ausprägungen entsprechen drei verschiedene Kontextkategorien bzw. ‚Referenzräume‘, auf die sie sich beziehen und die durch spezifische *Referenzpunkte* (*points de référence*²⁹) gekennzeichnet sind, durch welche die entsprechenden Referenten für den Adressaten zugänglich werden und hinsichtlich derer folglich eine *Übereinstimmung von Identifizierungswissen* zwischen Letzterem und dem Sprecher bestehen muss:

- 1) „Der Referent hat seinen Ort in dem von der jeweiligen Kommunikationssituation relativ unabhängig beim Adressaten voraussetzbaren Wissen.“³⁰. In diesem Fall handelt es sich um *référence absolue*, einer Ausprägung, bei der sich die notwendige gemeinsame Orientierung auf bestimmte *Referenzpunkte* im ‚Wissensuniversum‘ bezieht.
- 2) „Der Referent ist im verbalen Kontext bereits explizit oder implizit eingeführt worden.“³¹ Es handelt sich hierbei um *référence au contexte linguistique*, einem Referenzmodus, bei dem sich die notwendige gemeinsame Orientierung auf *Referenzpunkte* im ‚Diskursuniversum‘ (*universe-of-discourse*³²) bezieht.
- 3) „Der Referent gehört zum situationellen Kontext der aktuellen Kommunikation“ entweder als Teil des unmittelbaren Wahrnehmungsfelds oder außerhalb aber in Bezug auf die *aktuelle Befindlichkeit* der Gesprächspartner³³. Hier ist die Rede von *référence à la situation de communication*, deren intersubjektive *Referenzpunkte* in einem gemeinsamen ‚Situationsuniversum‘ liegen.

²⁸ Richter (1988), S. 168.

²⁹ Begriff: Kerbrat-Orecchioni (1984), S. 55.

³⁰ Herbermann (1988), S. 38.

³¹ Ebd., S. 38.

³² Begriff: Lyons, John. *Semantik*. München: Beck, 1983, S. 278.

³³ Vgl. Herbermann (1988), S. 38.

Abschließend kann also festgehalten werden, dass das pragmatische Phänomen der Referenz, d.h. der sprecherseitigen Herstellung eines möglichst eindeutigen, Hörerseite rekonstruierbaren Bezugs zur außersprachlichen Wirklichkeit, mittels einer durch die semantische Komponente des referierenden Ausdrucks ausgelösten Aktualisierung von intersubjektiv zugänglichem kontextuellem *Identifizierungswissen* erreicht wird, wobei Letzteres und damit die Ausprägung der Referenz je nach ‚Referenzraum‘ unterschiedlich ist.

2.2. Die Deixis zwischen Semantik und Pragmatik

Das gemeinsame *Identifizierungswissen* im ‚Referenzraum‘ des ‚Situationsuniversums‘, auf das ein Referenzakt durch das sprachliche Instrument der Deixis erfolgt, ist wie oben aufgezeigt in unmittelbarer Weise vom außersprachlichen Kontext der Äußerung determiniert, was der aus dem Griechischen entlehnte Begriff, der allgemein den Vorgang des *Zeigens* beschreibt³⁴, bereits nahelegt, indem er die Analogie zum nonverbalen Zeigakt hervorhebt, die darin besteht, dass ein Sprecher hier mittels *lautsprachlicher Wegweiser* auf ein Objekt verweist³⁵. Das bedeutet, dass Deiktika auf Gegenstände nicht als *objektive Werte*, sondern in Relation zum Sprecher als *Kontextelemente* referieren³⁶, worauf Lyons (1983:249) seine Definition der Deixis aufbaut, die er definiert als

„[...] die Lokation und Identifikation von Personen, Objekten, Ereignissen, Prozessen und Handlungen, über die gesprochen oder auf die referiert wird, in Relation zu dem zeitlich-räumlichen Kontext, der durch den Äußerungsakt und die Teilnahme von normalerweise einem Sprecher und wenigstens einem Adressaten geschaffen und aufrechterhalten wird.“

Damit kann der Referenzmodus mittels deiktischer Ausdrücke als *direkt referierend (directly referential)* bezeichnet werden: „That is to say, in order to evaluate the truth of any proposition expressed by a sentence using one of these words in a particular context, it is always the referent of the word in that context that is relevant.“³⁷ Die starke Kontextadaptibilität macht für die Deiktika ein hohes Maß an *referenzieller Variabilität*³⁸ und eine damit einhergehende minimale semantische Determinierung erforderlich, wodurch bereits ihre Hauptcharakteristika angesprochen sind. Diese beschreibt Bühler (²1965) in seiner *Zweifelderlehre* der sprachlichen Zeichen, in der er grundsätzlich zwischen den sogenannten *Nennwörtern*, die ihre *spezifische Bedeutungsfüllung im synsemantischen Umfeld*, also in einem *Symbolfeld*, erfahren³⁹, und der Klasse der Deiktika differenziert, deren Definiens für ihn darin besteht, dass sie „[...]

³⁴ Vgl. Bußmann, Hadumod. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner, ²1990, S. 163.

³⁵ Vgl. Bühler (²1965), S. 79.

³⁶ Vgl. Diewald (1991), S. 85.

³⁷ Miller (1982), S. 62.

³⁸ Begriff: Herbermann (1988), S. 49.

³⁹ Vgl. Bühler (²1965), S. 81.

nicht im Symbolfeld, sondern im *Zeigfeld* der Sprache die Bedeutungserfüllung und Bedeutungspräzision von Fall zu Fall erfährt⁴⁰, worunter das *hier-jetzt-ich-System der subjektiven Orientierung* mit Ausgangspunkt des Sprechers zu verstehen ist⁴¹. Daraus ergibt sich folgende Abgrenzung: *Nennwörter* weisen als *Symbole* ein hohes Maß semantischer Prädeterminierung auf und ermöglichen folglich eine Referenzidentifikation vor allem durch eine charakterisierende Beschreibung der *Wasbestimmtheit* des entsprechenden Gegenstands⁴², die spezifische Eigenschaften ihrer potenziellen Referenten enthält⁴³. Daher sind sie in der jeweiligen Kommunikationssituation durch eine weitgehend *konstante Referenz* charakterisiert, während die Deiktika hier *referenziell variieren* können⁴⁴, da sie primär als *Signale* fungieren, die eine Referenzidentifikation durch einen Prozess der *Hinweisung* und nicht durch semantische Beschreibung gewährleisten⁴⁵. Das Objekt selbst wird im Gegensatz zur Referenz mit *nennenden* Ausdrücken nicht spezifiziert, sondern lediglich *lokalisiert*⁴⁶, sodass hier der jeweilige *Sinn* des Ausdrucks nicht zur Identifikation ausreicht⁴⁷, sondern eine *spezifische Ergänzung aus dem Kontext* verlangt wird. Damit kann beim deiktischen Referenzmodus mit W. Klein (1990) von *strukturell verankerter Kontextabhängigkeit* im Gegensatz zur lediglich *globalen Kontextabhängigkeit* im Falle der Referenz mit *Nennwörtern* gesprochen werden⁴⁸, woraus die besondere Bedeutung der pragmatischen Komponente im Zusammenhang mit der Deixis einsichtig wird.

Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Referenz der Deiktika allein durch den pragmatischen Kontext festgelegt wird, wie dies Bühler in seinem durchgehenden Vergleich mit dem non-verbalen Zeigakt nahelegt. Es sei daher die komplexe und für die nachfolgenden Ausführungen fundamentale Verbindung zwischen semantischer und pragmatischer Komponente der Deixis kurz einfürend erläutert, die K. Green (1995) folgendermaßen beschreibt: „Deixis functions pragmatically, but is also controlled by semantic determination“⁴⁹, insofern als die Deiktika, wie auch Bühler (²1965) bereits am Rande zugesteht aber nicht weiter ausführt, eine semantische Komponente besitzen: „Auch sie sind *Symbole* (nicht nur *Signale*); ein *da* und

⁴⁰ Ebd., S. 80.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 149.

⁴² Vgl. Bühler (²1965), S. 119.

⁴³ Vgl. Rauh, Gisa. „Aspects of Deixis“. In: Rauh (ed.). *Essays on Deixis*. Tübingen: Narr, 1983, S. 10.

⁴⁴ Vgl. Herbermann (1988), S. 53.

⁴⁵ Vgl. Bühler (²1965), S. 119.

⁴⁶ Begriff: Diewald (1991), S. 58.

⁴⁷ Vgl. Richter (1988), S. 177.

⁴⁸ Vgl. Klein, Wolfgang. „Überall und nirgendwo. Subjektive und objektive Momente in der Raumreferenz“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 78(1990), S. 21.

⁴⁹ Green, Keith. „Deixis: A Reevaluation of Concepts and Categories“. In: Green (ed.). *New Essays in Deixis*. Amsterdam: Rodopi, 1995, S. 12.

dort symbolisiert, es nennt einen Bereich [...], in welchem das Gedeutete gefunden werden kann [...]“⁵⁰ Die semantische Bedeutung der Deiktika lässt sich folglich mit H. Richter (1988:180), „[...] in Form einer Regel angeben, die besagt, wie man das Referenzobjekt relativ zu einer gegebenen Äußerung des Wortes bestimmen kann“. Es kann demzufolge zwischen einer a priori festgelegten *symbolischen Bedeutung* und einer kontextrelativen *indexikalischen Bedeutung* der Deiktika unterschieden werden⁵¹, wobei letztere Komponente durch eine semantische *Leerstelle* realisiert wird, „[...] die durch Elemente des Äußerungskontexts aufzufüllen ist.“⁵²

Von diesen dadurch charakterisierten *starken Deiktika* sind die sogenannten *schwachen Deiktika* (z.B. Tempusmorpheme) zu differenzieren, welche eine die Grundlage jedes Referenzakts darstellende Verbindung zwischen Sprecheräußerung und Äußerungskontext herstellen, indem durch sie der *reflexive Bezug* zu Letzterem ausgedrückt wird⁵³ und damit eine minimale *Kontextverankerung*⁵⁴ erfolgt. Es kann folglich von *obligatorischer Deixis*⁵⁵ gesprochen werden, die im Zusammenhang mit der charakterisierenden Referenz von *Nennwörtern* in Bezug auf den ‚Referenzraum‘ des ‚Wissensuniversums‘ auftritt. Mit *fakultativen Deiktika*⁵⁶, also Deiktika im engeren Sinne hingegen, die angesichts ihrer *indexikalischen Leerstelle* neben dem *reflexiven* auch einen *demonstrativen Bezug* im Sinne einer *direkten Lokalisierung des Objekts*⁵⁷ realisieren, wird auf das ‚Situationsuniversum‘ referiert. Obschon die Referenz auf Elemente des ‚Diskursuniversums‘ weitgehend mit denselben Referenzmitteln erfolgt, basiert diese, in gleicher Weise wie der Referenzakt im ‚Wissensuniversum‘, auf *Identifizierungswissen*, das nicht durch den unmittelbaren Äußerungskontext, sondern weitgehend unabhängig von diesem bereits beim Adressaten besteht und durch den Referenzakt über den Verweis auf eine *definite Beschreibung*⁵⁸ aktualisiert wird.

Die Deixis ist also, so das Fazit dieses Abschnitts, „[...] dasjenige Subsystem der Sprache, das die unverzichtbare Beziehung zum Kontext ausdrückt“⁵⁹, und es damit dem Sprecher erlaubt, eine Relation zwischen seiner Position und außersprachlichen Sachverhalten zu etablieren, wobei diese Relation je nach ‚Referenzraum‘ von minimaler *Kontextverankerung* bis hin zu

⁵⁰ Bühler (²1965), S. 90.

⁵¹ Begriffe: Sitta, Georg. *Deixis am Phantasma*. Bochum: Dr. Brockmeyer, 1991, S. 50.

⁵² Diewald (1991), S. 52.

⁵³ Vgl. ebd., S. 51.

⁵⁴ Begriff: ebd., S. 56.

⁵⁵ Begriff: ebd., S. 78.

⁵⁶ Begriff: ebd., S. 80.

⁵⁷ Begriff: Richter (1988), S. 142.

⁵⁸ Begriff: ebd., S. 141.

⁵⁹ Diewald (1991), S. 87.

*Kontextdemonstration*⁶⁰ reichen kann. Die Deixis soll daher im Folgenden unter ihrem ‚relationalen‘ Aspekt näher charakterisiert werden.

2.3. Voraussetzungen der deiktischen Referenz: Eigenschaften der Deixis

2.3.1. Deixis und deiktische Relation - eine allgemeine Definition

Bühler betont die Analogie der Deiktika zu *Wegweisern*, die er darin sieht, dass sie eine subjektive *Orientierung im Zeigfeld* ermöglichen.⁶¹ Eine orientierende Funktion haben Wegweiser gemeinhin dadurch, dass sie an einem bestimmten, für den Interpreten erkennbaren Punkt verankert sind und von diesem Punkt aus in eine durch den Pfeil determinierte Richtung weisen. Sie etablieren folglich eine *gerichtete Relation* zwischen ihrem Verankerungspunkt A und einem Zielpunkt B, den sie zwar nicht materiell erreichen, der aber über die imaginative Fortsetzung der durch den Pfeil angedeuteten Linie C, die A und B ‚verbindet‘, zugänglich ist. In dazu analoger Weise kann der deiktische Referenzakt *lokalistisch* als Etablierung einer *gerichteten Relation*, „[...] d.h. als die Verbindung eines Ausgangspunktes [A] über eine bestimmte Strecke [C] mit einem Zielpunkt [B] [...]“ charakterisiert werden⁶². Deixis ist folglich laut K. Sennholz (1985) zu beschreiben als

„[...] eine an bestimmte Ausdrücke gebundene Eigenschaft der Sprache, einen Sachverhalt mit Hilfe einer zweistelligen, gerichteten Relation (Pfeilrelation) so zu lokalisieren, daß diese Relation in der Äußerungssituation dadurch verankert ist, daß sich ihr Ausgangspunkt an der Stelle von Ort, Zeit und Träger der Äußerung befindet. Der Zielpunkt der Relation koinzidiert mit dem Ort, der Zeit und dem Träger des Sachverhalts.“⁶³

Die *Grundstruktur der Deixis* besteht demzufolge in einer *zweistelligen Relation*, die in starkem Maße kontextgebunden ist, insofern als sowohl *Ausgangs-* als auch *Zielpunkt* nur über die Koordinaten der jeweiligen Äußerungssituation zugänglich sind, sodass eine Differenzierung zwischen der *internen Struktur* der Deixis, also ihrer grundsätzlichen und invarianten Funktionsweise einerseits, und den *externen Bezügen*, dem kontextrelativen pragmatischen Aspekt andererseits vorgenommen werden kann⁶⁴. Die Analyse der Deixis kann also mit Sennholz (1980:4) in zwei *Ebenen* untergliedert werden: 1) Die *spezifisch deiktische Ebene* ist die *Relationsebene*. „Die Größen dieser Ebene sind die Origo als Ausgangspunkt und das Deixisobjekt als Zielpunkt der Deixisrelation.“ 2) Eine weitere ist die *deixistheoretisch gesehen neutrale Ebene der Äußerungssituation*, die sogenannte *Situationsebene*, deren *deixisrele-*

⁶⁰ Begriff: Diewald (1991), S. 56.

⁶¹ Vgl. Conte, Maria-Elisabeth. „Zeigzeichen“. In: Eschenbach (ed.). *Karl Bühler's Theory of Language*. Amsterdam: Benjamins, 1988, S. 239.

⁶² Diewald (1991), S. 25.

⁶³ Sennholz, Klaus. *Grundzüge der Deixis*. Bochum: Dr. Brockmeyer, 1985, S. 7.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 1.

vante Größen „[...] der Äußerungsort, die Äußerungszeit und der Äußerungsträger auf der einen und der Sachverhaltort, die Sachverhaltszeit und der Sachverhaltsträger auf der anderen Seite“ sind. Während die erste Ebene mit der kontextisolierten Bedeutung, genauer der *symbolischen Bedeutung* der Deiktika zu korrelieren ist, durch die „[...] eine bestimmte Beziehung zwischen Origo und Deixisobjekt lexikalisiert [...]“⁶⁵, d.h. eine ‚Anleitung‘ zur Anwendung auf einen konkreten Kontext angelegt ist, muss die zweite Ebene in Verbindung mit der kontextgebundenen *Referenz* deiktischer Ausdrücke gesehen werden, bei der zwei relativ zur situationsbezogenen Anwendung des jeweiligen Deiktikons determinierte Punkte als Ausgangs- und Zielpunkt der Relation zueinander in Bezug gesetzt werden⁶⁶. Zur *deiktischen Lokalisierung eines Sachverhalts* wird also wie beim Hinweis auf einen Ort mittels eines Wegweisers, der an einem bestimmten Punkt in die Erde gerammt und auf einen anderen ausgerichtet wird, „[...] die Relationsebene gleichsam als Folie auf die Ebene der Äußerungssituation gelegt, und zwar so, daß die Origo sich mit Ort, Zeit und Träger der Äußerung deckt.“⁶⁷ Wiederum genau wie beim Wegweiser, der immer durch einen Verankerungspunkt und einen von diesem ausgehenden Richtungsverweis gekennzeichnet ist, ist bei der Deixis neben dem *demonstrativen Bezug* auf das jeweilige Objekt der *reflexive Bezug* zum Ausgangspunkt relevant. Diewald (1991:27) spricht von einer *doppelortigen Verankerung* der Deiktika. Beide Aspekte sind in der *indexikalischen Bedeutung* der Ausdrücke als semantische *Leerstelle* kodiert, wodurch das Spezifikum der Klasse zusammenfassend in der Anlage einer Relation gemäß Ebene (1) besteht, die beim Referenzakt auf Ebene (2) unter ‚Auffüllung‘ der *indexikalischen Leerstelle* übertragen wird. Die *Origo* als abstrakter Ausgangspunkt der Relation hat hierbei eine entscheidende *Gelenkfunktion*⁶⁸, insofern als ihr, analog zum Pfahl des Wegweisers, der die essenzielle Verbindung zwischen dem Hinweispfeil und dem Gebiet, in dem der Hinweis stattfinden soll, herstellt, die Funktion zukommt, „[...] diese Relation in der Äußerungssituation zu verankern, und zwar an der durch die Situation vorgegebenen Stelle von Äußerungsort, Äußerungszeit und Äußerungsträger.“⁶⁹ Insofern kann die *Origo-Komponente* als der *eigentlich deixisspezifische Bestandteil* der deiktischen Relation gesehen werden⁷⁰, da sie die oben als primäres Definiens der Klasse der Deiktika ausgewiesene *Kontextverankerung* leistet und damit die unabdingbare Voraussetzung der *Kontextdemonstration* ist, die zwangsläufig auf die Origo rekurriert.

⁶⁵ Sitta (1991), S. 50.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 50/51.

⁶⁷ Sennholz (1985), S. 5.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 11.

⁶⁹ Sennholz (1985), S. 15.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 173.

2.3.2. Grundlagen und Ausgangspunkt der deiktischen Relation

2.3.2.1. Die Origo als Basis der deiktischen Relation

Wie der letzte Absatz des vorangegangenen Abschnitts zeigt, muss der fundamentale Ansatzpunkt einer adäquaten Beschreibung der Charakteristika der deiktischen Relation die nähere Betrachtung des Ausgangspunktes sein. Um das oben eingeführte Bild wiederaufzugreifen, handelt es sich gewissermaßen um den Pfahl des Wegweisers, genauer um die Stelle, an der dieser in die Erde gerammt ist, und die durch ihn als *elementarer Referenzpunkt* (*basic reference point*⁷¹) des Richtungsverweises ausgewiesen wird. Die Festlegung und Kenntnis eines solchen *Referenzpunktes* ist die Voraussetzung eines jeden orientierten Richtungs- bzw. Lokalisierungsverweises, auch des durch sprachliche Mittel vollzogenen, wie Ch. Fillmore (1982) feststellt: „Whenever through language a Speaker successfully locates a Figure in a Place, this is accomplished through reference to something else whose location can be taken for granted.“⁷² Im *unmarkierten* Fall ist dies die Position des Sprechers⁷³. Es handelt sich dann um deiktische Lokalisierung, bei der analog zur Wegweisermetapher die Stelle, die durch den Körper des Äußerungsträgers markiert ist, als Ausgangspunkt der Lokalisierung eines Sachverhalts zugrundegelegt wird. *Unmarkiert* ist dieser *Referenzpunkt* zunächst aus rein praktischen Gründen, weil er immer verfügbar ist⁷⁴, aber wichtiger noch aus kognitiven Gründen, weil aufgrund der *natürlichen Apperzeptionsform* des Menschen⁷⁵ die *kanonische Äußerungssituation* von *Egozentrizität* geprägt ist⁷⁶. Dies besagt, dass der Sprecher „[...] die Rolle des Ego mit sich selbst besetzt und alles aus seiner Perspektive sieht.“⁷⁷ Damit überträgt er die abstrakte *Relationsebene* der Deixis auf die *Situationsebene* dergestalt, dass er seine unmittelbare Befindlichkeit als *Origo* bzw. als Nullpunkt im *Koordinatensystem* des *Zeigfelds* ansetzt, der durch die *Zeigwörter* *hier*, *jetzt* und *ich* repräsentiert ist⁷⁸. Die *Origo* ist demnach als Punkt innerhalb einer *Ordnung* zu sehen, auf den diese *Zeigwörter hindeuten*⁷⁹, indem sie als *Ortsmarke*, *Zeitmarke* und *Individualmarke*⁸⁰ auf der *Situationsebene* die jeweiligen Sprecherkoordinaten (*Äußerungsort*, *Äußerungszeit*, *Äußerungsträger*) abstecken und dadurch ‚semantisiert‘ werden, insofern als ihre *indexikalischen Leerstellen* durch konkrete situationelle Daten ‚aufgefüllt‘ werden. Vom jeweils auf diese Weise spezifizierten *deiktischen Zent-*

⁷¹ Begriff: Klein, Wolfgang. „Local Deixis in Route Directions“. In: Jarvella/Klein (1982), S. 163.

⁷² Fillmore, Charles J. „Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis“. In: Jarvella / Klein (1982), S. 43.

⁷³ Vgl. Klein (1982), S. 163.

⁷⁴ Vgl. Ehrlich, Veronika. *Hier und Jetzt*. Tübingen: Niemeyer, 1992, S. 1.

⁷⁵ Begriff: Diewald (1991), S. 36.

⁷⁶ Vgl. Lyons (1983), S. 250.

⁷⁷ Ebd., S. 270.

⁷⁸ Vgl. Bühler (²1965), S. 102.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 126.

rum (*deictic centre*⁸¹) aus werden alle anderen räumlichen und temporalen Sachverhalte lokalisiert: „Von der Origo des anschaulichen Hier aus werden sprachlich alle anderen Positionen gezeigt, von der Origo Jetzt aus alle anderen Zeitpunkte“⁸². Ferner wird von der *Origo* Ich aus auf den Adressaten verwiesen. Jegliche deiktische Relation enthält folglich wie oben bereits beschrieben ungeachtet ihrer Art (*Hindeuten* auf bzw. ‚Wegdeuten‘ von der Origo) einen obligatorischen Rückbezug zur Origo, sodass gilt: Das jeweilige Deikikon „[...] verweist auf den Gegenstand der Anschauung nur insofern, als es auf das je besondere Anschauungsobjekt, das ich bin, rückverweist.“⁸³ Der *reflexive Bezug* der *indexikalischen Bedeutung* der Deiktika ist somit die Voraussetzung für die Realisierung des *demonstrativen Bezugs*; d.h. der Referent eines deiktischen Referenzakts ist nur dann identifizierbar, wenn das *Orientierungszentrum* identifiziert ist⁸⁴, was wiederum davon abhängt, inwiefern Sprecher und Adressat mit den origodeterminierenden *Zeigwörtern* bestimmte, für beide in gleicher Weise zugängliche Inhalte verbinden.

Es muss also diesbezüglich eine *partiale Identität*⁸⁵ zwischen den Gesprächspartnern in Form einer gemeinsamen Orientierung bestehen, die es dem Hörer erlaubt, unter Rekonstruktion der Sprecherperspektive einen Referenzakt zu inferieren⁸⁶. Dieser Rekonstruktionsprozess ist laut W. Klein (1982:164) unter oben zugrundegelegten kanonischen Umständen zumeist *trivial* und wird lediglich dann relevant, wenn eine *Deixisfelddissoziation*⁸⁷ in dem Maße vorliegt, dass eine Harmonisierung der Perspektiven kognitiven Rekonstruktionsaufwand verlangt, was beispielsweise im Theater der Fall ist, wo Figuren und Zuschauer zunächst über eine unterschiedliche Orientierungsgrundlage verfügen. Allerdings kann ein gewisses ‚Rekonstruktionsproblem‘ auch in der kanonischen Interaktion auftreten, sofern die Referenz eines Deiktikons so eng auf die Sprecherposition bezogen ist, dass die Adressatenposition nicht eingeschlossen ist.⁸⁸

Dies führt nun zur wichtigen Unterscheidung zwischen der Origo und der Referenz der *Grundzeigwörter*, die zwar mit Bühlers Worten auf die Origo *hindeutet*, aber je nach pragmatischem Kontext ausdehnungsvariabel ist, während die Origo als *Verankerungspunkt der Dei-*

⁸⁰ Begriffe: Bühler (²1965), S. 107.

⁸¹ Begriff: Fillmore (1982), S. 34.

⁸² Bühler (²1965), S. 107.

⁸³ Vgl. Ziegler, Jürgen. „Die Origo und das Grundlagenproblem der Deixis“. *Deutsche Sprache* 17(1989), S. 201.

⁸⁴ Vgl. Diwald (1991), S. 54.

⁸⁵ Begriff: Simon, Josef. *Sprache und Raum*. Berlin: Walter de Gruyter, 1969, S. 116.

⁸⁶ Vgl. Rauh (1983), S. 29.

⁸⁷ Begriff: Sennholz (1985), S. 197.

⁸⁸ Vgl. Klein (1982), S. 165.

xisrelation prinzipiell ausdehnungslos ist⁸⁹. Dennoch besteht ein *enges Verhältnis* zwischen beiden, insofern als die *Grundzeigwörter* die Origo „[...]mehr oder weniger genau zu lokalisieren imstande sind [...]“⁹⁰, also gewissermaßen den *Bereich* angeben, der „[...] so nah wie möglich an die Origo ‚herankommt‘“, aber nie mit dieser identisch sein kann⁹¹.

Das *Orientierungszentrum* kann in einer *kanonischen Äußerungssituation* je nach gewähltem *elementarem Referenzpunkt* auf zwei verschiedene Arten wechseln: Einerseits ist ein Übergang von einem *egozentrischen* auf ein anderes *egozentrisches* System durch Wechsel von einem Gesprächsteilnehmer auf einen anderen möglich⁹². Andererseits kann das Orientierungssystem aber auch von einem *egozentrischen* auf ein *nicht-egozentrisches* wechseln und ein ‚origounabhängiges‘ Objekt im Raum der Relation zugrundegelegt werden, wodurch diese *intrinsisch* wird, indem sie *an der objektiven Position bzw. Orientierung* des betreffenden Objekts festgemacht ist⁹³. Je nach den *inhärenten Raumeigenschaften*⁹⁴ dieses *Bezugsobjekts*, d.h. je nachdem, ob es beispielsweise wie ein Auto über eine gewisse *user-orientation*⁹⁵ im Sinne einer *Vorn/hinten-* bzw. *links/rechts-Achse* oder wie ein Baum über keine solchen *intrinsischen Orientierungseigenschaften* verfügt⁹⁶, kann diese Relation *gerichtet* oder *topologisch* realisiert werden⁹⁷. In beiden Fällen erfolgt die Lokalisierung des Referenzgegenstands nicht durch Deiktika, sondern durch *relationale Nennwörter*⁹⁸. Das *intrinsische System* wird hier im Zusammenhang mit dem *deiktischen System* dargestellt⁹⁹, da Ersteres unter relationalem Gesichtspunkt in Analogie zu Letzterem funktioniert, wie G. Diewald (1991:96) ausführt:

„Das Prinzip der deiktischen Relation zwischen Origo und Deixisobjekt wird also übertragen auf eine Relation zwischen einer ‚Als-ob-Origo‘ als Ausgangspunkt und einem ‚Als-ob-Deixisobjekt‘ als Zielpunkt.“

Während das *intrinsische System* die Kenntnis eines *Referenzpunkts* außerhalb der Sprecherposition als Bedingung der Lokalisierung von Sachverhalten voraussetzt, kann das *deiktische System* als *Standardsystem* bezeichnet werden, insofern als es durch seinen Bezug auf eine in jeder Situation gegebene Sprecherposition immer verwendbar ist¹⁰⁰, vorausgesetzt, es liegt

⁸⁹ Vgl. Sennholz (1985), S. 3.

⁹⁰ Sennholz (1985), S. 19.

⁹¹ Diewald (1991), S. 33.

⁹² Vgl. Lyons (1983), S. 250.

⁹³ Vgl. Diewald (1991), S. 96.

⁹⁴ Begriff: ebd., S. 96.

⁹⁵ Begriff: Tracy, Rosemary. „Cognitive Processes and the Acquisition of Deixis“. In: Rauh (1983), S. 126.

⁹⁶ Vgl. Vater, Heinz. *Einführung in die Raum-Linguistik*. Hürth-Efferen: Gabel, 1991, S. 55.

⁹⁷ Vgl. Wunderlich, Dieter. „Raum und die Struktur des Lexikons“. In: Bosshardt (Hrsg.). *Perspektiven auf Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter, 1986, S. 219.

⁹⁸ Vgl. Diewald (1991), S. 97.

⁹⁹ Begriffe: Levelt, Willem J.M. „Zur sprachlichen Abbildung des Raumes: Deiktische und intrinsische Perspektive“. In: Bosshardt (1986), S. 189.

¹⁰⁰ Vgl. Levelt (1986), S. 190.

eine *partiale Identität* zwischen den Gesprächspartnern in Form einer Gleichdefinition des *deiktischen Raums* (*deictic space*¹⁰¹) vor. Diese fundamentale Bedingung der orientierten Etablierbarkeit bzw. Inferierbarkeit einer deiktischen Relation soll Gegenstand des folgenden Abschnitts sein.

2.3.2.2. Der objektive Rahmen der deiktischen Relation

Voraussetzung für die Anbringung bzw. Ausrichtung eines Wegweisers ist die Kenntnis des Terrains, innerhalb dessen ein Richtungsverweis auf einen bestimmten Zielpunkt stattfinden soll. Es kann dem Wegpfeil also nur dann orientierende Funktion verliehen werden, wenn derjenige, der ihn anbringt, selbst über eine gewisse Orientierung im jeweiligen Raum verfügt und auch der potenziell vom Wegweiser Geleitete eine ungefähre Vorstellung von den räumlichen Gegebenheiten hat. Diese essenzielle Prämisse gilt auch für die Etablierung sowie den Nachvollzug eines deiktischen Referenzakts, wie Bühler (1965:124) bemerkt:

„Wenn einer einem anderen etwas zeigen will, so müssen beide, der Führer und der Geführte, ein hinreichendes Maß harmonischen Orientiertseins besitzen. Des Orientiertseins in einer Ordnung, worin das zu Zeigende seinen Platz hat.“

Er versteht hierbei unter *Ordnung* in räumlicher Hinsicht einen gemeinsamen Perzeptionsraum, der beiden Gesprächspartnern in gleicher Weise zugänglich ist und der sowohl die *Äußerungs-* als auch die *Sachverhaltsgrößen* umschließt¹⁰². In dieser Arbeit wird im Gegensatz zu Bühler mit Jones (1995), Diewald (1991) und Ehlich (1983) eine weitere Auslegung dieses Begriffs zugrundegelegt, insofern als die Ausdehnung der *Ordnung* durchaus über das jeweilige perzeptuelle Feld hinausgehen kann¹⁰³, wenn sich der zu lokalisierende Sachverhalt außerhalb des visuell zugänglichen Gebiets befindet bzw. sich über dieses hinaus erstreckt. Der spezifische *Kontext* des *harmonischen Orientiertseins* wird folglich durch die Gesprächspartner in der Situation erst *konstituiert*¹⁰⁴.

Ungeachtet seiner extrem variablen Ausdehnung, auf die im Zusammenhang mit der Kontextabhängigkeit der deiktischen Referenzdeterminierung noch genauer einzugehen sein wird, bildet der jeweils zugrundegelegte gemeinsame *Äußerungskontext*¹⁰⁵ bzw. der *deiktische Raum* den fundamentalen ‚Referenzrahmen‘, auf den sich die Lokalisierung eines Referenten

¹⁰¹ Begriff: Klein (1982), S. 163.

¹⁰² Vgl. Jones, Peter. „Philosophical and Theoretical Issues in the Study of Deixis: A Critique of the Standard Account“. In: Green (1995), S. 41.

¹⁰³ Vgl. Ehlich, Konrad. „Deixis und Anapher“. In: Rauh (1983), S. 93.

¹⁰⁴ Vgl. Diewald (1991), S. 14.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 14.

in jedem Fall bezieht und über dessen Definition folglich Einigkeit zwischen Sprecher und Hörer bestehen muss, wie W. Klein (1982:163) ausführt:

„Agreement upon the deictic space by speaker and listener is the first prerequisite for successful deictic reference; the intended subspace- locality or whatever- is now to be localized within this deictic space. This is done by a series of techniques, the first of which is to fix the basic reference point.“

Mit der Fixierung des *elementaren Referenzpunkts* durch den Körper des Sprechers wird die *physikalische Situation* als *Bezugsraster* der deiktischen Relation abgesteckt¹⁰⁶ und gleichzeitig strukturierbar gemacht, indem die Setzung eines solchen *Referenzpunkts* es erlaubt, „[...] Grenzen zu definieren, die den allumfassenden Raum in Teilräume untergliedern“¹⁰⁷. Konkret wird dem Sprecher ermöglicht, zwischen dem *eigenen* und dem *fremden Raum* zu unterscheiden¹⁰⁸, was für die deiktische Referenz von essenzieller Bedeutung ist, insofern als eine solche Delimitierbarkeit die orientierte *Eintragung von Sinnesdaten* ins *Koordinatensystem*¹⁰⁹ im Sinne einer Distanzdeterminierung zur Origo und einer für den Adressaten nachvollziehbaren Verbalisierung erst möglich macht. Dies bedingt allerdings auch, dass der *deiktische Raum* als solcher im Sinne Kleins (1982:163) irgendeine für Sprecher und Hörer zugängliche *Struktur* besitzt, auf deren Grundlage sich Raum und Zeit der Sprechsituation von anderen lokalen und temporalen Bereichen differenzieren lassen, da andernfalls deiktische Ausdrücke versagen. Der *deiktische Raum* muss demnach neben dem Sprecher weitere intersubjektiv erkennbare ‚Fixpunkte‘ in Form von objektiven *Landmarken* enthalten, die den Gesprächspartnern in zweifacher Hinsicht als *Leitfäden* dienen¹¹⁰: Einerseits spielen sie eine fundamentale Rolle in der Ermöglichung *partialer* Gleichdefinition des Ausgangspunkts der deiktischen Relation, indem sie eine ‚Semantisierung‘ des Bereichs der durch *hier* und *jetzt* ‚lokalisierten‘ Origo-kordinaten zulassen, andererseits sind sie gleichermaßen essenziell für die Bestimmung eines Zielpunkts, der als Ersteren einschließender oder nicht einschließender Bereich des *deiktischen Raums* seinerseits distinguierbar sein muss, was nur dann möglich ist, wenn er ebenfalls über eine gewisse beschreibbare Struktur in Form von *Landmarken* identifizierbar ist, die seine Lokalisierung innerhalb der Gesamtstruktur des Verweisraums ermöglichen. Die ‚Beschreibung‘ dieser Struktur kann auf räumlicher Ebene in verschiedenen Ausprägungen realisiert sein: Entweder sie entfällt ganz, wenn der entsprechende Referenzbereich hinreichend als Einheit delimitiert ist, also seinerseits eine als bekannt präsupponierbare *Landmarke* dar-

¹⁰⁶ Vgl. Ehlich (1983), S. 93.

¹⁰⁷ Ehrlich (1992), S. 1.

¹⁰⁸ Vgl. Wunderlich (1986), S. 212.

¹⁰⁹ Begriffe: Bühler (²1965), S. 126.

¹¹⁰ Begriffe: ebd., S. 146: Von Bühler für das *topomnestische Zeigen* eingeführt.

stellt (z.B. *Il fait chaud ici [dans cette chambre].*), oder sie erfolgt im Rahmen des *topomnestischen Verfahrens* durch die Nennung einer *Landmarke*¹¹¹, relativ zu der ein Bereich aus der Perspektive des Sprechers heraus mittels *relationaler Nennwörter schwachdeiktisch* lokalisiert wird (z.B. *La cabane est devant l'arbre.*). Das entsprechende Objekt erhält dann eine *prodemonstrative Rolle* als orientierender *Referenzpunkt*¹¹². In *starkdeiktischen* Relationen kann die Nennung einer *Landmarke* den intendierten Bereich *direktional* ausweisen (z.B. *Là, près de cet arbre.*) und damit ebenfalls *prodemonstrative* Funktion erhalten bzw. das Referenzobjekt selbst identifizieren (z.B. *Regarde ce petit nuage, là-haut!*).

Im Gegensatz zur lokalen Dimension werden in temporaler Hinsicht abstrakte *Landmarken* der Zielbestimmung zugrunde gelegt, worunter die *kalendarischen* bzw. allgemein chronologischen ‚Fixpunkte‘ *öffentlicher Maßeinheitensysteme* zu verstehen sind¹¹³, die als nennende Bestandteile eines *entfernungswerthaltigen Deiktikons*¹¹⁴ auftreten und durch ihre Funktion der Entfernungsdeterminierung des Referenzbereichs eine ‚immaterielle‘ *prodemonstrative Rolle* übernehmen. Als verdeutlichendes Beispiel sei hier die Referenz mittels *kalendarischer Deiktika*¹¹⁵ aufgegriffen, bei denen das *Kalenderkorrelat* entweder *explizit* (z.B. *Il est mort il y a trois jours.*) oder *implizit* (z.B. *Il est mort hier.*) realisiert sein kann¹¹⁶. Solche Deiktika, die einen *absoluten Entfernungswert* enthalten, können nur unter der Voraussetzung sinnvoll referieren, dass die Gesprächspartner harmonisch über die *Kalendereinheit* bzw. den ‚*prodemonstrativen* Fixpunkt‘ *Tag* orientiert sind¹¹⁷.

Im Fall der Nichtzugänglichkeit solcher *öffentlichen* bzw. ‚objektiven‘ Orientierungssysteme im Sinne von konventionalisierten Maßeinheiten bzw. konkreten *Landmarken* werden der deiktischen Orientierung andere *prodemonstrative* Hilfsmittel zugrunde gelegt, so zum Beispiel der ‚*geozentrische* Referenzrahmen‘ der *Sternenkonstellation* oder des *Sonnenverlaufs*¹¹⁸.

Zusammenfassend ist folglich festzustellen, dass die Gesprächspartner bei der Äußerung und der Interpretation eines deiktischen Referenzakts immer auf objektive Bezugspunkte angewiesen sind, sowohl für die intersubjektive Bestimmung des Ausgangspunkts als auch für die des Zielpunkts. Auf lokaler Ebene handelt es sich hierbei in erster Linie um konkrete, auf temporaler Ebene vorwiegend um abstrakte *Landmarken*, wobei hinsichtlich letzterer Dimension

¹¹¹ Vgl. Bühler (1965), S. 146.

¹¹² Vgl. Vernay, Henri. *Essai sur l'organisation de l'espace par divers systèmes linguistiques*. München: Fink, 1974, S. 117/118.

¹¹³ Begriffe: Sennholz (1985), S. 63.

¹¹⁴ Begriff: ebd., S. 59.

¹¹⁵ Begriff: Diewald (1995), S. 197.

¹¹⁶ Vgl. Sennholz (1985), S. 64.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 64.

auch die *Veränderung in der Umgebung der Alltagswelt*¹¹⁹ als unabdingbare Struktur für die deiktische Identifizierung eines Bereichs innerhalb des *deiktischen Raums* bzw. für dessen hierfür grundlegende Determinierung relevant ist.

Der ‚objektive Referenzrahmen‘ bildet somit die unverzichtbare Grundlage des *deiktischen Systems*. Seine Abwesenheit bzw. Nichtzugänglichkeit hat zur Folge, dass die semantische *Leerstelle* deiktischer Ausdrücke nicht ‚aufgefüllt‘ werden kann und der deiktische Akt folglich ins ‚Leere‘ zielt, wie C. Kerbrat-Orecchioni (1984:60) durch ein Beispiel treffend deutlich macht: „il serait absurde de jeter à la mer un message ainsi libellé: ‚Rendez-vous ici demain‘“. Im Folgenden soll daher im Vorfeld zur Untersuchung der potenziellen Zielbereiche der deiktischen Relation die bisher nur grob skizzierte semantische Struktur der Deiktika genauer betrachtet werden, deren Spezifikum eben genau darin besteht, dass sie immer auf Kompletterung durch einen definierbaren *deiktischen Raum* angewiesen ist.

2.3.3. Die Zielbereiche der Deixis: Determinierung der Relation

2.3.3.1. Die deiktischen Komponenten

Das Beispiel der absurden Flaschenpost, das die *strukturell verankerte Kontextabhängigkeit* der deiktischen Ausdrücke auf einprägsame Weise verdeutlicht, zeigt gleichzeitig, dass Deiktika keineswegs nur ‚reine‘ *Zeigsignale*¹²⁰ darstellen, insofern als sie in der Nachricht trotz der Nichtzugänglichkeit eines *deiktischen Raums* als Verweis auf einen mit der Origo konzentrischen Ort bzw. auf einen sich mit dieser nicht deckenden Zeitpunkt interpretiert werden können. Demnach müssen sie durch zwei Bedeutungsaspekte, dem *symbolischen* sowie dem *indexikalischen*,¹²¹ beschrieben werden: Während ersterer Aspekt im *type* festgelegt ist und damit *konstant* bleibt, also auch in unserem Beispiel determinierbar ist, wird letzterer „[...] bei jeder aktuellen Verwendung direkt auf den gegebenen Kontext bezogen“ und ist damit immer erst im Zusammenhang mit den Äußerungskordinaten des *token* festlegbar, die in obigem Fall nicht zugänglich sind, wodurch die deixisspezifische Referenz auf *Kontextelemente* fehlschlägt bzw. ins ‚Leere‘ trifft.¹²²

Im Folgenden sollen zunächst beide Bedeutungsaspekte getrennt voneinander dargestellt werden, bevor deren Interaktion im Referenzakt im Sinne einer Übertragung der *Relationsebene* auf die *Situationsebene* näher betrachtet wird.

¹¹⁸ Vgl. Vernay (1974), S. 119/120: *déixis géocentrique*

¹¹⁹ Vgl. Ehrich (1992), S. 2.

¹²⁰ Begriff: Bühler (²1965), S. 144.

¹²¹ Vgl. Rauh (1983), S. 42.

¹²² Vgl. Diewald (1991), S. 52.

Essenzieller und gleichzeitig übergeordneter Bestandteil der *symbolischen Bedeutung* aller Deiktika ist zunächst die ihr Klassenstrukturierungs- und Bedeutungsspezifikum bildende *deiktische Determinierung* (*deictic determination*¹²³), die nach Rauh (1983:29) im Gegensatz zum Determinationsmodus der Elemente im Symbolfeld unter *egozentrisch-lokalistischen* Kriterien beschreibbar ist, was bedeutet, dass jedes Deiktikon a priori eine *egozentrische* Relation zwischen einem abstrakten zentralen Orientierungspunkt und einem Zielpunkt in *lokalistischer* Weise, d.h. durch Entfernungsabstufung zum Nullpunkt, semantisch festlegt. Jeder *type* kodiert also eine bestimmte Relation zwischen Origo und Deixisobjekt, die hinsichtlich der beiden *semantischen Achsen Dimension* und *Entfernung* weiter spezifiziert ist, wodurch sich die Deiktika im Einzelnen unterscheiden¹²⁴. Die erste Achse legt die *Art* des Deixisobjekts fest, auf das sich die Relation potenziell bezieht, d.h. sie *benennt* deren Ziel, das sich auf lokaler, temporaler oder personaler Ebene befinden kann¹²⁵. Die zweite Achse spezifiziert die *Beschaffenheit* der Relation innerhalb der jeweiligen Dimension bezüglich der Distanz des Ziels zur Origo, wobei es sich hier um einen *sekundär nennenden Bestandteil* handelt, da die tatsächliche Entfernungs determinierung *kontextgebunden* im *token* unter Rückbezug zur jeweiligen Origo stattfindet.¹²⁶ Es erfolgt im *type* lediglich eine semantische Prädeterminierung in Form einer *binären Opposition* zwischen *origoinklusive* bzw. *origoexklusive Entfernungsstufe*, die das Referenzobjekt bzw. den zu lokalisierenden Bereich „[...] als einen Bereich, in dem sich auch die Origo befindet, oder als einen, in dem sie sich nicht befindet, darstellt.“¹²⁷

Nicht semantisch prädeterminiert hingegen ist die *indexikalische Bedeutung*, die erst im Referenzakt, d.h. auf der *Situationsebene* festgelegt werden kann, da sie eine „[...] kontextgebundene gerichtete Relation, die in die beiden Aspekte ‚reflexiver Bezug‘ (Rückbindung an den Ausgangspunkt, die Origo) und ‚demonstrativer Bezug‘ (Hinweisen auf den Zielpunkt, das ‚Deixisobjekt‘) zerlegt wird“¹²⁸, determiniert. Semantisch ist diese kontextvariable Komponente wie bereits in 2.2. bzw. 2.3.1. erwähnt in den Deiktika als zweiteilige *Leerstelle* repräsentiert, die eine durch den Kontext aufzufüllende ‚Lücke‘ für die *reflexive* Relationsdeterminante *Von-wo-aus* und eine für die *demonstrative* Determinante *Wo* umfasst¹²⁹, und die damit lediglich eine *grundsätzliche Anweisung* gibt, „[...] wie der Ausdruck als ‚token‘ auf den

¹²³ Begriff: Rauh (1983), S. 11/12.

¹²⁴ Vgl. Diewald (1991), S. 20.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 30.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 33.

¹²⁷ Diewald (1991), S. 34.

¹²⁸ Ebd., S. 20.

¹²⁹ Vgl. Diewald (1991), S. 58.

Kontext anzuwenden sei¹³⁰, indem sie eine *doppelortige* Verankerung in Letzterem postuliert:

Während der *reflexive Bezug* einen Rückbezug auf die jeweilige Origo fordert, kann die *Anweisung* des *demonstrativen Bezugs* laut Diewald (1991:28) folgendermaßen paraphrasiert werden: „Suche die zu fixierende außersprachliche Einheit im Kontext gemäß der durch die nennenden Seme gegebenen Charakterisierung.“ Die durch die *demonstrative* Komponente der *indexikalischen Bedeutung* kodierte *Suchanweisung* (*search instruction*¹³¹) in Bezug auf die *Situationsebene* wird demzufolge durch die *symbolische Bedeutung* der *Relationsebene* hinsichtlich der Art des Deixisobjekts und der Beschaffenheit der Relation spezifiziert. Die in den Deiktika kodierten *charakterisierenden Merkmale* geben somit einen minimalen Umfang *kontextunabhängiger Hinweise* zur Identifikation des vom Sprecher intendierten Referenzobjekts¹³², das allerdings erst über die Erfüllung der *Suchanweisung* der *indexikalischen* Bedeutungskomponente unter Bezug auf den jeweiligen Äußerungskontext ermittelbar ist. Letztere stellt also im Referenzakt eine situationsbedingte Relation zwischen Subjekt und Objekt her, die durch die *symbolische* Komponente des jeweiligen Deiktikons grundsätzlich angelegt bzw. hinsichtlich ihrer *Dimension* und *Entfernung* semantisch prädeterminiert ist. Im folgenden Abschnitt müssen folglich die beiden relationsspezifizierenden *semantischen Achsen* einer genaueren Analyse unterzogen werden.

2.3.3.2. Die deiktischen Dimensionen

Wie oben angesprochen, können deiktische Referenzakte in verschiedenen *Dimensionen* erfolgen. Es handelt sich dabei zunächst um *allgemeine pragmatische Bereiche*¹³³, die auf zueinander analoge Weise, d.h. nach den *egozentrisch-lokalistischen* Kriterien der *deiktischen Determinierung* sprachlich strukturiert werden¹³⁴ und daher mit Rauh (1983:30) folgendermaßen definierbar sind:

„[...] the concept of deictic dimension embraces all those dimensions which are determined or organized according to the egocentric-localistic principle. The relevant criterion for the identification of a deictic dimension is therefore its deictic determination.“

Gemeint sind also diejenigen Bereiche, in denen Sachverhalte aus *egozentrischer* Perspektive, d.h. von der Origo aus in *lokalistischer* Form, also in *zentrifugaler* Weise um das *Orientie-*

¹³⁰ Diewald (1991), S. 52.

¹³¹ Begriff: Fuchs, Anna. *Remarks on Deixis*. Heidelberg: Groos, 1993, S. 35.

¹³² Vgl. Diewald (1991), S. 132.

¹³³ Begriff: Sennholz (1985), S. 71.

¹³⁴ Vgl. Rauh (1983), S. 12.

rungszentrum herum identifiziert werden¹³⁵. Indem in Bezug auf sie nun eine deiktische Relation zwischen Origo und einem Deixisobjekt stattfindet, werden ihre Größen *deixisrelevant*, d.h. sie werden zu *Deixisfeldern*, deren *gemeinsamer Schnittpunkt* die Origo als strukturierender Ausgangspunkt darstellt¹³⁶, und die wie oben ausgeführt in die *nennende Komponente* der Deiktika eingehen, indem sie als *semantische Merkmale* angeben „[...] worauf mittels der zeigenden Komponente hingewiesen wird [...]“; d.h. sie *benennen* das *Ziel* der deiktischen Relation¹³⁷. Die Dimensionen werden also in Form eines *nennenden Sems*¹³⁸ in den Deiktika verankert.

Über die Anzahl der Dimensionen bestehen in der Literatur erhebliche Meinungsverschiedenheiten, da häufig die Tendenz besteht, alle vom Sprecher aus subjektiv bewerteten außersprachlichen Phänomene als deiktisch einzustufen. Mit Diewald (1991) soll eine Beschränkung dahingehend erfolgen, dass als deixisrelevante Dimensionen lediglich die „[...] unverzichtbaren, außerhalb und unabhängig von der Sprache existierenden Grundkonstanten der außersprachlichen Umwelt [...]“¹³⁹ zugelassen werden, die notwendigerweise sprachlich zu kodierende Grundinformationen bezüglich des Äußerungskontexts liefern. Daneben wird als Eingrenzungskriterium die zentrale Funktion ihrer Kodierung angesetzt, die mit P. Auer (1988) als *referenziell (referential)* bezeichnet werden kann¹⁴⁰. Damit kommen ausschließlich diejenigen Dimensionen in Frage, die zur Identifikation eines Referenten kodiert werden, d.h. die drei ‚klassischen‘ Kategorien Raum, Zeit und Person. Dennoch soll darüber hinaus die von A. Fuchs (1988) eingeführte Dimension des *Relevanzbezugs* aufgegriffen¹⁴¹ und als abstrakte ‚Meta-Dimension‘ den anderen Bereichen übergeordnet werden, insofern als ein Sprecher durch die deiktische Referenz innerhalb einer Dimension gleichzeitig einen ‚subjektiven Relevanzbereich‘ identifiziert, worauf bei der Beschreibung der Referenzdeterminierung näher einzugehen sein wird.

Die lokale und die temporale Dimension stellen den *allgegenwärtigen physikalischen Bezugsrahmen* eines jeden Äußerungskontexts dar¹⁴² und sind in dieser Eigenschaft als fundamentale durch die Deixis strukturierte Größen zu begreifen, die es daher im Folgenden vorrangig zu beschreiben gilt:

¹³⁵ Vgl. Rauh, Gisa. „Tenses as Deictic Categories. An Analysis of English and German Tenses“. In: Rauh (1983), S. 230/231.

¹³⁶ Vgl. Sennholz (1985), S. 72.

¹³⁷ Vgl. Diewald (1991), S. 30.

¹³⁸ Begriff: ebd., S. 152.

¹³⁹ Ebd., S. 147.

¹⁴⁰ Vgl. Auer, Peter. „On Deixis and Displacement“. *Folia Linguistica* 22(1988), S. 265.

¹⁴¹ Begriff: Fuchs, Anna. „Dimensionen der Deixis im System der deutschen ‚Tempora‘“. In: Ehrlich / Vater (Hgg.). *Temporalsemantik*. Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 3.

¹⁴² Vgl. Diewald (1991), S. 143.

Die **lokale Dimension** ist die für den deiktischen Verweis grundlegende Dimension: In ihr wird die abstrakte Relation zwischen Origo und Deixisobjekt auf die räumliche *Situations-ebene* übertragen, wodurch der Sprecher eine Relation zwischen seinem jeweiligen *Äußerungsort* und einem *Sachverhaltsort* etabliert. G. Diewald (1991:44) spricht in diesem Zusammenhang von der *unmarkierten Dimension*, da das Raumkonzept als *grundlegende kognitive Kategorie* gemäß der oben postulierten analogen *lokalistischen* Strukturierung das *Grundmuster* für die Gliederung der anderen Dimensionen bereitstellt¹⁴³. Im Unterschied zu den anderen ist die lokale Dimension allerdings durch *sinnliche Wahrnehmbarkeit* gekennzeichnet, d.h. sie ist der konkreteste Deixisbereich, in dem als einzigem eine *Zeiggeste* verwendbar ist, was bedingt durch ihr zweites Spezifikum, nämlich das der *Dreidimensionalität*, sogar erforderlich wird¹⁴⁴. Für die Kategorisierung der deiktischen Ausdrucksmittel, welche die lokale Dimension sprachlich strukturieren und als semantisches Merkmal das Sem [+Ort] aufweisen, ist eine von Diewald (1991:153/160-164) getroffene Unterscheidung in *Kerndeiktika* wie *ici, là-bas* etc., die nur dieses obligatorische Dimensionsmerkmal enthalten, und in *periphere Deiktika* wie *là-haut, là-dedans* etc., die außer dem Merkmal weitere in Form einer Richtungs- bzw. Lagespezifizierung umfassen, sinnvoll. Neben diesen semantisch stärker determinierten Ausdrucksmitteln können von den *Kerndeiktika* die semantisch unterdeterminierten *quasi-referentiellen* Ausdrücke wie *voici/voilà* bzw. *là/ça* unterschieden werden, aus deren Struktur nicht hervorgeht, „[...] ob sie die Aufmerksamkeit auf eine Entität oder einen Ort richten sollen.“¹⁴⁵ Sie werden daher als *Präsentative* bzw. *Archideiktika* bezeichnet, deren Funktion als hinsichtlich *nennender Bestandteile neutrale* Elemente darin besteht, einen *entfernungs- und dimensionsindifferenten Existenzhinweis* im Kontext zu leisten¹⁴⁶. Gleichermäßen problematisch hinsichtlich der Unterscheidung zwischen der Fokussierung eines Ortes und derjenigen einer Entität sind die Demonstrativa wie *celui-ci/celui-là*, weshalb sie von Diewald (1991:227) einer gesonderten *objektalen Dimension* zugerechnet werden, was hier nicht nachvollzogen wird, da die Denotation einer Entität immer gleichzeitig diejenige eines Orts involviert.

Die Strukturierung der **temporalen Dimension** erfolgt analog zur lokalen, indem hier die deiktische Relation auf der *Situationsebene* als *gerichtete Bewegung*¹⁴⁷ von der *Äußerungszeit* des Sprechers hin zum ‚*Zeitraum*‘¹⁴⁸ der *Sachverhaltszeit* realisiert wird, d.h. eine ‚Lokalisie-

¹⁴³ Vgl. Diewald (1991), S. 42/43.

¹⁴⁴ Vgl. Sennholz (1985), S. 75.

¹⁴⁵ Lyons (1983), S. 259.

¹⁴⁶ Vgl. Diewald (1991), S. 155.

¹⁴⁷ Begriff: ebd., S. 170.

¹⁴⁸ Begriff: Sennholz (1985), S. 95.

nung‘ auf der Zeitachse stattfindet¹⁴⁹. Im Unterschied zum räumlichen *Deixisfeld* ist das temporale allerdings abstrakt und *eindimensional* bzw. *linear*¹⁵⁰, sodass ein Verweis lediglich in zwei Richtungen erfolgen kann, die nicht durch eine Zeiggeste, sondern durch die den Deiktika inhärente semantische Opposition zwischen *vor* bzw. *hinter* der Origo¹⁵¹ indiziert werden. Ein weiteres Spezifikum des Zeitkonzepts ist darin zu sehen, dass eine ‚Lokalisierung‘ auf der Zeitachse *irreversibel* und damit in der *kanonischen Äußerungssituation* nicht unmittelbar *egozentrisch* sondern intersubjektiv ist, insofern als „[...] der zeitliche Nullpunkt *to* für Sprecher und Adressat [...] identisch ist.“, sodass hier ein *deiktisches Simultaneitätsprinzip* gilt.¹⁵² Hinsichtlich der die temporale Dimension strukturierenden Elemente, also derjenigen, die mit dem Sem [+Zeit] versehen sind, muss mit K. Sennholz (1985:101) eine fundamentale Unterscheidung zwischen den beiden *Subkategorien Tempus(morphem)deixis* und *Zeitadverbialdeixis* erfolgen, wobei sich Letztere wiederum in Adverbien mit *relativem* und solche mit *absolutem Entfernungswert* differenzieren lässt¹⁵³. Wie in der lokalen Dimension kann also auch auf temporaler Ebene eine Kategorisierung nach dem Umfang der semantischen Determinierung der Ausdrucksmittel erfolgen.

Neben dem *physikalischen Bezugsrahmen* wird der ‚kommunikative Bezugsrahmen‘ in Form einer „[...] für jede Kommunikationssituation a priori gegebenen Existenz zweier Partner“¹⁵⁴ als fundamentaler Umweltfaktor deiktisch strukturiert. Auch die **personale Dimension** ist demnach sprachlich vom *egozentrisch-lokalistischen* Strukturprinzip geprägt, indem die abstrakte Relation zwischen Origo und Deixisobjekt hier auf die Situationsgrößen *Äußerungsträger* und *Sachverhaltsträger* übertragen wird, wobei analog zur Strukturierung der beiden anderen Dimensionen die Distanz zum Sprecherkörper das entscheidende relationsdeterminierende Kriterium darstellt. Allerdings weist das personale *Deixisfeld* die Besonderheit auf, dass seine Größen durch einen *Doppelstatus* gekennzeichnet sind, insofern als sich die Personaldeiktika in erster Linie auf eine *Rolle* (Sprecher- bzw. Adressatenrolle), und lediglich sekundär auf die entsprechenden *Rollenträger* (die Person des Sprechers bzw. Adressaten) beziehen¹⁵⁵. Damit muss es als primär abstraktes, von *Adimensionalität* gekennzeichnetes *Deixisfeld* begriffen werden¹⁵⁶.

¹⁴⁹ Vgl. Kerbrat-Orecchioni (1984), S. 45.

¹⁵⁰ Vgl. Sennholz (1985), S. 95.

¹⁵¹ Vgl. Diewald (1991), S. 170.

¹⁵² Vgl. Lyons (1983), S. 292.

¹⁵³ Begriffe: Sennholz (1985), S. 59. (s. dazu auch Ausführungen in 2.3.2.2. bzw. 2.3.3.3.)

¹⁵⁴ Diewald (1991), S. 143.

¹⁵⁵ Vgl. Sennholz (1985), S. 143/144.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 147/148.

Was die Kategorisierung der Ausdrucksmittel betrifft, so sind vor allem *Personen-* und *Possessivdeixis* zu unterscheiden, insofern als Letztere neben der *rollentheoretisch identifizierten Person* auch eine *Zuordnungsbeziehung* beinhaltet¹⁵⁷.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die deiktischen Dimensionen als fundamentale Umweltphänomene durch das zueinander analoge, von *egozentrisch-lokalistischen* Kriterien geprägte Strukturierungsprinzip der *deiktischen Determinierung* definieren lassen und damit als semantische Merkmale in die Deiktika eingehen, wobei eine Differenzierung hinsichtlich des Abstraktheitsgrades erfolgen kann.

Eine Art ‚Rekonkretisierung‘ abstrakterer *Deixisfelder* durch ‚Verräumlichung‘ hat meist der Einsatz von sogenannten *Ersatzdeiktika* zum Ziel, die laut Diewald (1991:144) dadurch charakterisiert sind, dass sie „[...] von einer Dimension in eine andere Dimension übergehen“ können. So ist beispielsweise das Lokaladverb *ici* in *jusqu’ici* als *Ersatzdeiktikon* zur Bezeichnung des temporalen Bereichs *maintenant* verwendbar. Die Möglichkeit dieser Übergänge verdeutlicht abschließend nochmals die analoge Strukturierung der einzelnen Dimensionen.

2.3.3.3. Die deiktischen Distanzstufen

Das semantische Dimensionsmerkmal allein leistet noch keine dimensionsstrukturierende *deiktische Determinierung*, sondern legt lediglich den Bezug zum jeweiligen *Deixisfeld* fest, der mit Hilfe eines weiteren Sems nach *egozentrisch-lokalistischen* Kriterien hinsichtlich der Entfernung des Deixisobjekts zur Origo ausdifferenziert wird. Jedes Deiktikon enthält also ein Sem, das die *Beschaffenheit* der auf der *Situationsebene* etablierten Relation prädeterminiert. Allerdings geschieht dies wie bereits in 2.3.3.1. angesprochen nur in *sekundär nennender* Weise, insofern als die tatsächliche Entfernung des Deixisobjekts erst durch das jeweilige *token* im Referenzakt bestimmt wird, worauf nachfolgend noch einzugehen sein wird. Die *hierarchiehöchste* und *einzigste obligatorische* allein aus der Semstruktur der Deiktika ableitbare distanzbezogene *Opposition*, die in allen Dimensionen wirksam wird und auf dem Kriterium der Konzentrität des Zielbereichs mit dem Origobereich beruht, ist laut Diewald (1991:142) diejenige zwischen *origoinklusiv* und *origoexklusiv*. H.Vernay (1974:60), der für die lokale Dimension zwischen *coïncidence* und *non-coïncidence* unterscheidet, charakterisiert diese Opposition folgendermaßen:

„Il s’agit pour la quantité (Q) de la distance (d) qui sépare un objet à localiser (LR) d’un objet de référence (Lm) dont la position est connue. Ainsi lorsque nous avons ‚coïncidence‘, la

¹⁵⁷ Vgl. Sennholz (1985), S. 150.

distance qui sépare LR de Lm est égale à ‚zéro‘. [...] Par contre, dans le cas de la ‚non-coïncidence‘, nous avons affaire à une distance spatiale indéterminée entre Lm et LR que nous marquons par x.“

Für die *origoinklusive* Stufe kann somit auf deixistheoretischer *Relationsebene* gelten: $Qd(Lm, LR)=0$ (die Position der Origo und die des Deixisobjekts koinzidieren), wohingegen für die *origoexklusive* Stufe gilt: $Qd(Lm, LR)=x$ (die Position der Origo und die des Deixisobjekts koinzidieren nicht). Um allerdings dem von Diewald (1991) hervorgehobenen Aspekt der Konzentrität im Hinblick auf die *Situationsebene* Rechnung zu tragen, wonach auch bei *Origoinklusion* keine Deckungsgleichheit zwischen *Äußerungs-* und *Sachverhaltsgröße* bestehen muss¹⁵⁸, sind die Formeln wie folgt zu modifizieren:

$Qd(Lm, LR)=X\{Lm \ E \ LR\}$, bzw. $Qd(Lm,LR)=X+1\{Lm \ NE \ LR\}$. Während bei der Referenz auf einen Sachverhalt (LR) mittels eines Deiktikons der *origoinklusive* Stufe die Origo (Lm) als Element (E) des Sachverhaltsraums begriffen wird, obschon der Sachverhalt selbst sich in einem durch das Deiktikon nicht weiter semantisch determinierten ‚tatsächlichen Abstand‘ (X) zur Origo befinden kann, wird bei Verwendung eines deiktischen Ausdrucks der *origoexklusiven* Stufe die Origo (Lm) nicht als Element (NE) des lokalisierten Sachverhaltsraums (LR) verstanden. Der Unterschied besteht dennoch auch auf der *Situationsebene* grundsätzlich darin, dass der Abstand (X) zwischen den beiden Relationsgrößen (Lm,LR) bei ersterer Stufe potenziell den Wert $X=0$ annehmen kann, während dies bei letzterer ausgeschlossen ist. Hier muss stets gelten: $X>0$.

An der notwendigen Modifikation der Gleichungen zur Beschreibung der *Situationsebene* zeigt sich bereits, dass der Distanzwert der deiktischen Relation in den Deiktika nicht objektiv und numerisch darstellbar kodiert ist, sondern in starkem Maße von der jeweiligen pragmatischen Situation, d.h. von subjektiven Faktoren der *Aussageintention des Sprechers* abhängt¹⁵⁹. Um daher die Distanzstufen in räumlicher Hinsicht näher zu charakterisieren, muss die bei H. Vater (1991:49) vorgenommene Differenzierung des *deiktischen Raums* in drei verschiedene Bereiche vorgestellt werden: 1.) Der *Sprechort* (bzw. *Äußerungsort*) beschreibt den punktuellen Raum, der unmittelbar physisch vom Sprecher beansprucht wird; 2.) der *Verweisor* (bzw. *Sachverhaltsort*) bezeichnet den Bereich, auf den der Sprecher deiktisch verweist; 3.) der *Bezugsort* ist der Raum, in Bezug auf den der *Verweisor* identifiziert wird¹⁶⁰. Letzterer ist also der Bereich, der den *Sprechort* bzw. die Origo enthält und daher vom Sprecher aus als *origoinklusive* betrachtet wird, wohingegen der *Verweisor* entweder als *origoinklusive*, d.h. im

¹⁵⁸ Vgl. Sennholz (1985), S. 47.

¹⁵⁹ Vgl. Diewald (1991), S. 157.

¹⁶⁰ Definitionen: Vgl. Ehrich, Veronika. „Da and the System of Spatial Deixis in German“. In: Weissenborn / Klein (eds.). *Here and There*. Amsterdam: J. Benjamins, 1982, S. 49.

Bezugsort enthalten, oder als *origoexklusiv*, d.h. in einer vom *Bezugsort* distanzierten Position wahrgenommen werden kann. Die Ausdehnung des *Bezugsorts* entscheidet demnach darüber, ob die Distanz des *Verweisorts* auf der *Relationsebene* durch $x > 0$ sprachlich kodiert wird oder in Form von $x = 0$ implizit bleibt und lediglich auf der *Situationsebene* $X > 0$ (oder $X = 0$) relevant wird. Die Variabilität der Distanz (X) auch bei der *origoinklusiven* Stufe resultiert nun daraus, dass die relationsdeterminierenden Grenzen des *Bezugsorts* rein subjektiv vom Sprecher festgelegt werden, je nachdem, ob der *Verweisort* als ein Bereich betrachtet wird, der in Verbindung mit dem *Sprechort* steht, oder als ein Bereich, der nicht in Verbindung mit dem *Sprechort* steht. Die dadurch entstehende *ausdehnungsmäßige Elastizität*¹⁶¹ stellt für den Interpreten insofern potenziell ein *Abgrenzungsproblem*¹⁶² dar, als der Kontext nicht immer hinreichende Informationen bereitstellt, die eine Abgrenzungsdeterminierung zulassen. Als subjektives Abgrenzungskriterium sprecherseits dient die Dichotomie *proximal (origoinklusiv)* und *distal (origoexklusiv)*¹⁶³, wobei die entscheidende Grundlage für die Einstufung in ‚Nähe‘ und ‚Ferne‘ zum *Sprechort* wiederum in vielen Fällen das Sprecherblickfeld darstellt: Was sich innerhalb dieses Feldes (*In-Field*) befindet, wird gemeinhin als *proximal* eingestuft, während Referenzobjekte außerhalb dieses Feldes (*Out-of-Field*) vom Sprecher als *distal* begriffen werden¹⁶⁴. Die hier genannten Begriffspaare können also als situative ‚Bewertungskriterien‘ der Distanz (X) gesehen werden, wohingegen die Opposition zwischen *origoinklusiv* und *origoexklusiv* als deixistheoretisches ‚Beschreibungskriterium‘ der Distanz (x) dient. Im Gegensatz zu der als *hierarchiehöchste Opposition* charakterisierten Unterscheidung in ein binäres Distanzstufensystem weist das System der französischen Ortsadverbien allerdings eine fundamental ternäre Struktur auf: *ici, là, là-bas*. In dieser Arbeit wird mit Kerbrat-Orecchioni (1984:45) allerdings davon ausgegangen, dass *là* die distanzbezogene Opposition zwischen *ici* und *là-bas* gewissermaßen *neutralisiert*, sodass es als *déictique indifférent* bezeichnet werden kann¹⁶⁵, auf das im Rahmen der Dramenanalyse noch detailliert einzugehen sein wird. An dieser Stelle sei noch kurz auf die *Bewegungsverben* *aller* und *venir* hingewiesen, deren Verwendung ebenfalls durch die Entfernungsstufen determiniert wird, indem sie auf den jeweiligen *Bezugsort* des Sprechers bezogen eine gerichtete Bewegung in den *origoinklusiven* Bereich (*venir*) bzw. in den *origoexklusiven* Bereich (*aller*) bezeichnen. So präsupponiert die Verwendung von *aller* als *zielorientiertes Verb (Goal-oriented verb)*, dass der

¹⁶¹ Begriff: Sennholz (1985), S. 30.

¹⁶² Begriff: Klein, Wolfgang. „Wo ist hier? Präliminarien zu einer Untersuchung der lokalen Deixis“. *Linguistische Berichte* 58 (1978), S. 30.

¹⁶³ Begriffe: Rauh (1983), S. 15.

¹⁶⁴ Begriffe: Fillmore (1982), S. 46/47.

¹⁶⁵ Begriff: Vgl. Diewald (1991), S. 140. (s. dazu auch Ausführungen in 2.3.3.2.)

Zielort der Bewegung nicht mit dem Ursprungsort des Sprechers zum Zeitpunkt *To* koinziiert¹⁶⁶, während der Gebrauch von *venir* als *ursprungsorientiertes Verb* (*Source-oriented verb*¹⁶⁷) genau diese Koinzidenz postuliert.

Bisher wurde ausschließlich die lokale Dimension analysiert, da diese das Grundmuster der *deiktischen Determinierung* bereitstellt. Daher liegt die binäre Distanzdifferenzierung zwischen *origoinklusiv* und *origoexklusiv* auch allen anderen Dimensionen zu Grunde:

Für die temporale Dimension lässt sich diese Opposition mit Diewald (1991:179/180) als prinzipielle Unterscheidung zwischen *Gegenwart* und *Nichtgegenwart* begreifen, der die Differenzierung der letzteren Stufe in die beiden Verweisrichtungen *Zukunft* und *Vergangenheit* untergeordnet ist. Auch hier ist die Kodierung der Distanzstufen auf der *Relationsebene* von der subjektiven Begrenzung der *Bezugszeit* auf der *Situationsebene* abhängig, also von der sprecherseitigen Einschätzung, ob die *Verweiszeit* (bzw. *Sachverhaltszeit*) sich in einem mit der *Sprechzeit* (bzw. *Äußerungszeit*) konzentrischen oder nicht-konzentrischen Zeitraum befindet. Wenn daher beispielsweise

„[...] ein Zeitbereich, der physikalisch gesehen in der ‚Zukunft‘ liegt, im Präsens dargestellt wird, heißt dies nur, daß der betreffende Zeitbereich vom Sprecher als origoinklusiv eingeschätzt wird, also die Gegenwart als bis zu diesem Bereich ausgedehnt aufgefaßt wird.“¹⁶⁸

Ähnlich wie durch *là* auf lokaler Ebene wird bei der Verwendung des Präsens die Opposition zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Zeitstufe vor allem in Bezug auf die Zukunft häufig neutralisiert, insofern als die menschliche Perzeption einen gewissermaßen in *Blick- und Bewegungsrichtung* liegenden Sachverhalt häufig als Teil des *Bezugszeitraums* begreift¹⁶⁹. Andererseits kann die Opposition mittels *Entfernungsdeiktika*¹⁷⁰ spezifiziert werden, so vor allem durch die mit einem *absoluten Entfernungswert* versehenen Zeitadverbien, welche unter *explizitem* oder *implizitem* Rekurs auf *öffentliche Maßeinheitensysteme* die ‚tatsächliche Distanz‘ (X) von der jeweiligen *Bezugsgröße* benennen und damit über ein weiteres (aber an sich nichtdeiktisches) Merkmal im *type* verfügen, das die Distanzdeterminierung von der jeweiligen pragmatischen Situation des *token* unabhängig macht¹⁷¹.

Auch für die personale Dimension gilt die fundamentale Dichotomie, allerdings fällt hier hinsichtlich der *origoinklusiven* Stufe die *Bezugsgröße* mit der *Äußerungsgröße* zusammen, da die ‚Grenzen‘ der Ersteren objektiv durch Letztere definiert sind. Alles, was sich demnach

¹⁶⁶ Vgl. Kerbrat-Orecchioni (1984), S. 52.

¹⁶⁷ Begriffe: Fillmore, Charles. „How to Know Whether You’re Coming or Going“. In: Rauh (1983), S. 220.

¹⁶⁸ Diewald (1991), S. 177.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 178.

¹⁷⁰ Begriff: Sennholz (1985), S. 59. (s. dazu auch Ausführungen in 2.3.2.2.)

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 60/63.

außerhalb des physischen Bereichs des Sprecherkörpers bzw. der abstrakten Sprecherrolle befindet, wird zwangsläufig als *origoexklusiv* eingestuft, sodass das distanzdifferenzierende Kriterium der personalen Dimension nicht die *Inklusion*, sondern die *Koinzidenz* zwischen *Sachverhalts-* und *Äußerungsgröße* darstellt¹⁷².

Nachdem nun die beiden semantischen Achsen des Dimensionsbezugs sowie dessen binäre Ausdifferenzierung, also das Prinzip der *deiktischen Determinierung* als *egozentrisch-lokalistische* Form der Kodierung und damit der Strukturierung außersprachlicher Umweltfaktoren charakterisiert wurde, soll in den folgenden Abschnitten auf die beiden fundamentalen Funktionen dieser Kodierungsform eingegangen werden.

2.3.4. Die Funktionen der Deixis: Arten der Relation

2.3.4.1. Die ‚demonstrative‘ Relation

Die Etablierung einer deiktischen Relation in Bezug auf ein Kontextelement kann zwei verschiedene Funktionen erfüllen: Einerseits kann sie der ‚Lokalisierung‘ eines Sachverhalts und andererseits der ‚Identifizierung‘ eines Gegenstands dienen: Entsprechend dieser Funktionen kann mit A. Stechow (1982:86) zwischen dem *indexikalischen* und dem *demonstrativen Gebrauch* der Deiktika unterschieden werden, wobei erstere Verwendungsform als ‚unmarkiert‘ zu bezeichnen ist, insofern als der Akt des ‚Demonstrierens‘ bzw. ‚Zeigens‘ im Unterschied zur Auffassung Bühlers (²1965) in der heutigen Deixistheorie annähernd übereinstimmend nicht mehr als primäres Definiens der Deixis gilt. Stattdessen wird er „[...] als allgemein-pragmatische, gewissermaßen ‚prädeiktische‘ Größe ohne Rekurs auf deixistheoretische Begriffe definiert [...]“¹⁷³, dessen Anwendbarkeit auf den *demonstrativen Gebrauch* und auf die lokale Dimension beschränkt ist. Die ‚demonstrative‘ Relation unterscheidet sich demnach von den anderen deiktischen Relationen, denen ein *indexikalischer Gebrauch* der Deiktika zugrunde liegt, prinzipiell durch die Verwendbarkeit einer Zeiggeste und die damit verbundene Funktion der ‚Identifizierung‘ eines Gegenstandes im Raum.

Im Folgenden soll nun diese Relationskategorie näher charakterisiert werden, indem die *Verweisprozedur* als *Orientierungshandlung* auf ein zu identifizierendes Objekt beschrieben wird¹⁷⁴. Wie in 2.1. dargelegt, muss der Sprecher, um einen erfolgreichen identifizierenden Referenzakt auf ein Element der außersprachlichen Wirklichkeit zu vollziehen, genügend Informationen liefern, um dem Gesprächspartner eine adäquate Identifikation des Referenzobjekts zu ermöglichen. Im Gegensatz zum Referenzakt mittels Symbolwörtern, wo eine Cha-

¹⁷² Vgl. dazu die Ausführungen von Sennholz (1985) zur *Autodeixis*, S. 46/47.

¹⁷³ Sennholz (1985), S. 187.

rakterisierung des betreffenden Gegenstands erfolgt, geschieht dies beim ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakt bedingt durch seine direkte Referenz auf den räumlichen Äußerungskontext dadurch, dass „[...] einzelne Elemente der Sprechsituation ausgezeichnet und gegenüber anderen hervorgehoben“ werden, indem das jeweilige *Element* durch Etablierung einer deiktischen Relation sprecherseits *fokussiert* wird¹⁷⁵. Die erste, eigentlich deiktische Phase des ‚demonstrativen‘ Referenzakts besteht demnach im *Ausdruck einer Fokussierung des Sprechers*¹⁷⁶. Diese *Fokussierung* erfolgt allerdings nicht zweckfrei, sondern mit der Intention, sie auf den Hörer zu übertragen¹⁷⁷. Dies wiederum geschieht dadurch, dass zunächst im Sinne Bühlers (21965:92) durch die *Herkunftsqualität* des lautsprachlichen deiktischen Ausdrucks eine *Her-Lenkung* auf die Sprecherposition im Sinne einer *reflexiven Zeiggeste* erfolgt. Während beim Verweis auf Letztere der deiktische Prozess bereits damit abgeschlossen ist, dass der Hörer dem *sinnlichen Leitfaden der Herkunftsqualität* folgt¹⁷⁸, ist dies im Normalfall lediglich der erste Schritt, um über die Rekonstruktion der Origoperspektive den *Sachverhaltsort* zu identifizieren, was zumeist durch einen den Verbalverweis unterstützenden *präsentierenden Zeigeakt*¹⁷⁹ gewährleistet wird, der dem Hörer den Nachvollzug der sprecherseitigen Eigenfokussierung ermöglicht. Die Zeiggeste bewirkt also „[...]eine Orientierungshandlung des Hörers. In diesem Sinn kann die [,demonstrativ‘]deiktische Prozedur selbst als *Orientierungshandlung* verstanden werden“¹⁸⁰, insofern als ihr ‚Wesen‘ in der *Schaffung intersubjektiver Orientierung*¹⁸¹ hinsichtlich eines Referenzorts bzw. eines Gegenstands besteht, indem die subjektive Sprecherorientierung verbal unter Vermittlung durch einen nonverbalen Zeigeakt auf den Hörer transferiert wird, wobei die Zeiggeste nicht nur bei der Referenz auf die Sprecherposition selbst, sondern auch dann fakultativ ist, wenn sich der Referent bereits in Blickrichtung des Adressaten befindet bzw. so auffällig ist, dass er nicht übersehen werden kann¹⁸².

Wie bereits in 2.3.3.2. angesprochen, impliziert die ‚demonstrativdeiktische‘ *Orientierungshandlung* ferner, dass der identifizierte Gegenstand ein gewisses Maß an *Relevanz* besitzt, da laut D. Wilson (1994:44) jeder Kommunikationsakt eine sprecherseitige Aufmerksamkeitsaufforderung an den Hörer beinhaltet und dadurch bei Letzterem eine Relevanzerwartung

¹⁷⁴ Begriffe: Ehlich (1983), S. 85.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 85.

¹⁷⁶ Ebd., S. 85.

¹⁷⁷ Vgl. Ehlich (1983), S. 86.

¹⁷⁸ Vgl. Bühler (21965), S. 93.

¹⁷⁹ Begriff: Harweg, Roland. „Formen des Zeigens und ihr Verhältnis zur Deixis“. *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 43 (1976), S. 320.

¹⁸⁰ Ehlich (1983), S. 86.

¹⁸¹ Begriff: Cheang, Kiseang. *Semantik der Deixis*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990, S. 195.

¹⁸² Vgl. Sitta (1991), S. 141.

erzeugt. Dies bedeutet, dass die sprecherseitige *Fokussierung* eines Elements des Äußerungskontexts immer mit dem Ziel erfolgt, diese auf den Hörer zu übertragen, und zwar getragen von der Intention, deren kommunikative *Relevanz* zu übermitteln, da andernfalls die Aufmerksamkeitsaufforderung sinnlos wird. Gleichzeitig ist es genau diese Erwartung der *Relevanz*, die den Hörer dazu bewegt, die Sprecherfokussierung nachzuvollziehen, sowie das Kriterium, nach dem dieser Nachvollzug verläuft¹⁸³.

Es können folglich zusammenfassend zwei Komponenten der ‚demonstrativen‘ Relation unterschieden werden: Die ‚referenzdemonstrative‘ und die ‚relevanzdemonstrative‘ Komponente. Ersterer kommt hierbei eine ‚identifizierende‘ und letzterer eine ‚informierende‘ Funktion zu, sodass zwischen einer ‚Primär‘- und einer ‚Sekundärfunktion‘ des ‚demonstrativen‘ Referenzakts differenziert werden kann, wobei die zweite, obschon selbst nicht unmittelbarer Bestandteil der Relation, die kommunikative Voraussetzung für die erste ist, und umgekehrt die erste als Basis für die zweite fungiert. Es ist also bereits an dieser Stelle eine enge Verbindung zwischen Referenz und *Relevanz* festzuhalten, auf die in 2.4. näher einzugehen sein wird.

2.3.4.2. Die ‚kontextualisierende‘ Relation

Vom oben beschriebenen *demonstrativen Gebrauch* mit ‚Identifizierungsfunktion‘ wurde der *indexikalische Gebrauch* der Deixis mit primärer ‚Lokalisierungsfunktion‘ eines Sachverhalts unterschieden. Dieser Unterschied basiert darauf, dass beim *indexikalischen Gebrauch* nicht in erster Linie ein Bereich des *deiktischen Raums*, sondern ein Sachverhalt *fokussiert* wird, der durch Deiktika im *deiktischen Raum* ‚lokalisiert‘ wird. Während die ‚demonstrative‘ Relation folglich die Anweisung gibt, wie ein Element innerhalb der lokalen Dimension von der *egozentrischen* Perspektive aus gefunden werden kann, geht es bei der ‚kontextualisierenden‘ um die Anweisung, wie ein Sachverhalt in einer Dimension unter *egozentrisch-lokalistischem* Gesichtspunkt eingeordnet werden kann. Der zu fokussierende Gegenstand wird hierbei im ersten Fall ‚gezeigt‘, während er im zweiten ‚genannt‘ wird. Der ‚kontextualisierende‘ Referenzakt ist demnach der auch in den abstrakten Dimensionen verwendbare ‚unmarkierte‘ Relationstyp, dessen primäre Funktion darin besteht, es dem Sprecher zu ermöglichen, seine Äußerungen im extralinguistischen Kontext zu verankern¹⁸⁴. Hierbei wird der Kontext gewis-

¹⁸³ Vgl. Wilson (1994), S. 45.

¹⁸⁴ Vgl. Kryk, Barbara. „How do indexicals fit into situations? On deixis in English and Polish“. In: Kastovsky / Szwedek (eds.). *Linguistics across Historical and Geographical Boundaries, Volume 2*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986, S. 1289.

sermaßen auf die Sprecherperspektive *zentriert*¹⁸⁵, wie Rauh (1983:30) ausführt: „Deixis is involved whenever an encoder by means of language relates something called ‚non-ego‘ to his ego.“

Dieser Bezug zwischen *ego* des Sprechers und *non-ego* des außersprachlichen Kontexts wird wie in den vorangegangenen Abschnitten dargelegt dadurch ermöglicht, dass die *indexikalische Bedeutung* der Deiktika eine zweiteilige *Leerstelle* enthält, deren ‚Lücke‘ für den *reflexiven Bezug* im Fall der Aktualisierung durch einen Sprecher mit dessen *ego*-Koordinaten ‚aufgefüllt‘ wird, während in derjenigen für den *demonstrativen Bezug* ein Element des *non-ego* verankert wird. Bei der ‚kontextualisierenden‘ Relation wird also eine Verbindung zwischen *ego* des Sprechers und *non-ego* eines Kontextelements über eine bestimmte Strecke etabliert, wobei dieser Verbindung keine kommunikativ autonome Funktion im Sinne einer Determinierung des Deixisobjekts zukommt, sondern lediglich die der ‚Lokalisierung‘ eines anderen, unabhängig von der Deixis ‚nennend‘ eingeführten Objekts. Damit ist der ‚kontextualisierende‘ Referenzakt in zwei Teile gliederbar, nämlich einerseits in die zum ‚demonstrativen‘ Verweis analoge (allerdings mit rein verbalen Mitteln vollzogene) ‚Identifizierung‘ des Deixisobjekts und andererseits in die dadurch erfolgende ‚Lokalisierung‘ eines Sachverhalts, der durch das identifizierte Deixisobjekt hinsichtlich seiner Position relativ zur Origo des Sprechers spezifiziert wird. Dieser Relationstyp besteht demnach aus einer ‚identifizierenden‘ und einer ‚lokalisierenden‘ Komponente, wobei Erstere die Voraussetzung der Letzteren darstellt, die lediglich ‚sekundärer‘ Bestandteil der deiktischen Relation ist, insofern als der zu ‚lokalisierende‘ Sachverhalt ‚genannt‘ und nicht deiktisch identifiziert wird. Allerdings hängt die Ausdehnung und tatsächliche Entfernung des deiktisch ‚identifizierten‘ Bereichs wesentlich von den Eigenschaften des ‚lokalisierten‘ Sachverhalts ab. Insofern als sich hier nicht nur die Referenz, sondern auch die kommunikative *Relevanz* im Gegensatz zur ‚demonstrativen‘ Relation indirekt über die ‚Lokalisierung‘ des Sachverhalts erschließt, kann statt von einer ‚Referenz‘- und ‚Relevanzdemonstration‘ von einer (sachverhaltsbedingten) ‚Referenz‘- und ‚Relevanzimplikatur‘ gesprochen werden.

¹⁸⁵ Begriff: Fillmore, Charles J. „Ansätze zu einer Theorie der Deixis“. In: Kiefer (Hrsg.). *Semantik und generative Grammatik*. Frankfurt: Athenäum, 1972, S. 150.

2.3.5. Die Modi der Deixis: Ebenen der Relation

2.3.5.1. Die situationelle Ebene: *Demonstratio ad oculos*

Die bisherige Darstellung bezog sich ausschließlich auf die Beschreibung der *Realdeixis*, d.h. auf die „[...] Anwendung des deiktischen Prozesses auf ein Element des real gegebenen Kontexts“¹⁸⁶, da es sich hierbei um den *unmarkierten Zeigmodus*¹⁸⁷ handelt, der als *paradigmatischer Fall*¹⁸⁸ auf andere *Modi des Zeigens*¹⁸⁹ übertragbar ist. Diese *Modi* unterscheiden sich hinsichtlich der Bezugsebenen der *indexikalischen Bedeutung* der Deiktika, die lokalistisch als *Verweisräume* bezeichnet werden können, d.h. als „[...]verschiedene Räume, auf die die deiktische Prozedur angewendet werden kann[...]“¹⁹⁰, und die je nach Beschaffenheit spezifische *Aufforderungen* an den Hörer beinhalten, „[...]die deiktische sprachliche Einheit durch Elemente des jeweiligen Verweisraums zu erfüllen.“¹⁹¹ Die folglich nach dem Realisierungsmodus der *Situationsebene* differenzierbaren *Modi des Zeigens* rekurren nun durchweg auf den oben beschriebenen *Modus* der sogenannten *demonstratio ad oculos et aures*, der sich auf das *elementare Zeigfeld der Sprache* bezieht¹⁹²: Strukturell besteht dieser Rekurs darin, dass in allen *Verweisräumen* bedingt durch die Konstanz der *symbolischen Bedeutung* der Deiktika, die eine Relation von der *Origo* ausgehend über eine bestimmte Strecke hin zu einem Deixisobjekt festlegt, eine ‚Lokalisierung‘ bzw. ‚Identifizierung‘ nach dem *egozentrisch-lokalistischen* Prinzip erfolgt. Funktional besteht die Übereinstimmung darin, dass alle eine *Steuerungsfunktion* aufweisen, d.h. den Adressaten im betreffenden *Verweisraum orientieren*¹⁹³. Um diese Funktion erfüllen zu können, dürfen idealiter keine *Kontaminationen* bzw. *Grenzüberschreitungen*¹⁹⁴ zwischen verschiedenen *Modi* und damit zwischen den *Verweisräumen* auftreten. Da es in der Realität allerdings häufig zu solchen Überschneidungen kommt, muss jeweils ein *dominierender Zeigmodus* ermittelbar sein, der die *orientierende Funktion* leistet¹⁹⁵.

Im Folgenden sollen die *Modi des Zeigens* im Einzelnen vorgestellt werden. Da es sich hierbei gewissermaßen um die Analyse von *sekundärdeiktischen Verwendungen*¹⁹⁶ in Bezug

¹⁸⁶ Diewald (1991), S. 112.

¹⁸⁷ Begriff: ebd., S. 110.

¹⁸⁸ Begriff: Ehrich (1992), S. 8.

¹⁸⁹ Begriff: Bühler (1965), S. 80.

¹⁹⁰ Ehlich (1983), S. 94.

¹⁹¹ Ebd. S. 94.

¹⁹² Vgl. Ehrich (1992), S. 8.

¹⁹³ Vgl. Conte (1988), S. 241.

¹⁹⁴ Begriffe: Herbermann (1988), S. 25.

¹⁹⁵ Vgl. Diewald (1991), S. 123.

¹⁹⁶ Begriff: Ehrich (1992), S. 9.

auf ‚sekundäre *Situationsebenen*‘ handelt, wird als zentraler Aspekt jeweils die Analogie zur ‚primären‘ Verwendung und deren *Verweisraum* herausgearbeitet.

2.3.5.2. Die diskursive Ebene: Anapher und Textdeixis

Der hier als erste *sekundärdeiktische* Bezugsebene vorzustellende diskursive *Verweisraum* wurde bereits in Abschnitt 2.1. als ‚Referenzraum‘ charakterisiert, dessen Objekte durch Teile der Rede konstituiert werden und der folglich durch einen Referenzmodus gekennzeichnet ist, welcher sich laut Bühler (²1965:121) als *Zeigen auf Plätze im Aufbau der Rede* analog zum deiktischen beschreiben lässt:

„eine Ordnung dort im Raume und Stellen darin- eine Ordnung hier im Abfluß der Rede und Plätze darin, oder Redeteile, auf die verwiesen wird, um das Gemeinte zu treffen; und der Verweis erfolgt im großen und ganzen mit Hilfe desselben Apparates von Zeigwörtern.“

Indem der sprachliche *Kontext* selbst zum *Zeigfeld erhoben* wird¹⁹⁷, kann wie bei der *demonstratio ad oculos* zum Großteil mit denselben sprachlichen Instrumenten eine ‚Lokalisierung‘ erfolgen, mit dem Unterschied, dass „[...] an Stelle des sachlichen Zeigens ein *syntaktisches* Zeigen vorliegt“¹⁹⁸.

Dies erfordert analog zur Situationsdeixis ein gewisses Maß *harmonischen Orientiertseins* der Gesprächspartner in diesem Kontext, das darin besteht, „[...] dass Sender und Empfänger den Redeabfluß als ein Ganzes vor sich haben, auf dessen Teile man zurück- und vorgreifen kann.“¹⁹⁹ Das ‚visuelle‘ *Zeigfeld* wird demnach durch ein ‚mentales‘ ersetzt, sodass auch hier „[...] ein Wandern möglich ist, vergleichbar mit dem Wandern des Blickes an einem optisch präsenten Gegenstand“²⁰⁰. Es handelt sich hierbei wie bei der Deixis im Situationskontext um ein durch den verweisenden Ausdruck semantisch prädeteterminiertes *Wandern* von einem durch diesen selbst markierten textuellen Ausgangspunkt zu einem *fokussierten* Zielpunkt, wobei die *Fokussierung* auf den Hörer in Form einer Aufforderung übertragen wird, die sich mit Bühler (²1965:390) folgendermaßen umschreiben lässt:

„schau vor oder zurück das Band der aktuellen Rede entlang! Dort steht etwas, das eigentlich hierhergehört, wo ich stehe, damit es mit dem Folgenden verbunden werden kann. Oder umgekehrt: dorthin gehört, was mir folgt, man hat es nur der Entlastung wegen versetzt.“

Die Etablierung der Relation sowie die Aufforderung zu deren Nachvollzug kann folglich analog zur eindimensionalen Zeitachse in zwei verschiedene Richtungen erfolgen: Es kann

¹⁹⁷ Vgl. Bühler (²1965), S. 386.

¹⁹⁸ Ebd., S. 388.

¹⁹⁹ Ebd., S. 121.

²⁰⁰ Ebd., S. 121/122.

einerseits ein anaphorischer *Rückverweis auf soeben in der Rede Behandeltes*, und andererseits ein (vergleichsweise selten auftretender und daher hier nicht weiter spezifizierter) kataphorischer *Vorverweis auf sofort zu Behandelndes* stattfinden²⁰¹.

Analog zur Situationsdeixis in Bezug auf den jeweiligen situativen Kontext hat also die Anapher eine den *Textraum orientierende* Funktion²⁰², indem sie als Mittel der Textkohärenz einzelne Teile der Rede miteinander in Verbindung setzt und es dem Hörer damit ermöglicht, Bezüge zwischen diesen zu etablieren, die, wie Marslen-Wilson et al. (1982) ausführen, für den Erfolg jeglicher Kommunikation essenziell sind:

„The listener maintains a constantly developing mental representation of the current discourse, and the communicative success of a subsequent utterance largely depends on the extent to which the appropriate linkages can be established between the utterance and this discourse representation.“²⁰³

Im Unterschied zum Situationskontext, der a priori gegeben und in der kanonischen Äußerungssituation für beide Gesprächspartner vorsprachlich zugänglich ist, wird der *Textraum* als abstraktes ‚Diskursuniversum‘ in der jeweiligen Situation erst verbal konstituiert und kann folglich nur unter der Bedingung als dynamische Einheit mental repräsentiert werden, dass dem Hörer unter Sprecherkooperation die Herstellung einer Verbindung zwischen den einzelnen Redeelementen ermöglicht wird, die es ihm lokalistisch gesprochen erlaubt, den Zusammenhang zu bereits im Text etablierten *Orientierungspunkten* zu erkennen. Wie der situationsdeiktische Verweisraum muss folglich auch der *Textraum* über *Landmarken* in Form von distinguierbaren thematischen Elementen verfügen, auf die durch den anaphorischen Verweis Bezug genommen werden kann.

Trotz der beschriebenen Gemeinsamkeiten von Deixis und Anapher erfolgt in der neueren Deixisforschung eine immer deutlichere Trennung der beiden Phänomene, deren Grundlage allerdings bereits Bühler (²1965:123/124) anspricht, der das *kontextliche Zeigfeld* im Unterschied zu den anderen deiktischen *Verweisräumen* als Mischtyp aus *Zeigfeld* und *Symbolfeld* betrachtet und die Anapher folglich als einen das *Zeigen* und das *Darstellen* synthetisierenden Modus definiert, insofern als diese ihr Referenzobjekt zwar ‚zeigend‘ als textuelles Element identifiziert, der eigentliche Referenzgegenstand allerdings ‚nennend‘ beschrieben wird. Der anaphorische Referenzmodus besteht demnach aus zwei Komponenten, einer deiktischen und einer nicht-deiktischen, die als zwei verschiedene Relationen beschrieben werden können: „Die eigentlich deiktische Komponente in einem anaphorischen Ausdruck lenkt die Aufmerk-

²⁰¹ Vgl. Bühler (²1965), S. 121 bzw. 122 (Anmerkungen).

²⁰² Vgl. Ehlich (1983), S. 93.

²⁰³ Marslen-Wilson, William / Levy, Elena / Komisarjevsky Tyler, Lorraine. „Producing Interpretable Discourse: The Establishment and Maintenance of Reference“. In: Jarvella / Klein (1982), S. 339.

samkeit des Adressaten auf einen bestimmten Teil des Textes oder Kotextes und sagt ihm sozusagen, daß er dort den Referenten finden wird.“²⁰⁴ Die deiktische Relation leistet also die Identifizierung eines *Antezedens*²⁰⁵ im ‚Diskursuniversum‘. Der jeweilige außersprachliche Referent, auf den sich die Anapher in erster Linie bezieht, wird allerdings mittels einer nicht-deiktischen Relation, nämlich der *Koreferenzrelation (coreferential relation)*²⁰⁶ ermittelt, die zwischen anaphorischem Ausdruck und dem jeweiligen *Antezedens* etabliert wird.

Daraus ergibt sich ein weiterer entscheidender Unterschied zur Deixis, den J. Lyons (1983:281) folgendermaßen charakterisiert:

„Anaphora verlangt, daß der Referent seinen Platz im universe-of-discourse bereits hat. Deixis tut das nicht; Deixis ist eines der wichtigsten uns zur Verfügung stehenden Mittel, um Entitäten ins universe-of-discourse einzuführen, auf die wir dann anschließend referieren können.“

Mit anderen Worten erfolgt durch die Deixis eine kontextuelle *Neufokussierung*, während durch die Anapher ein *Rückbezug* auf ein bereits fokussiertes Element ausgedrückt wird, der für den Hörer als *Kontinuitätssignal* im Sinne einer Aufforderung, „[...] daß eine *vorgängige Fokussierung* als solche beibehalten werden kann und soll“, fungiert²⁰⁷. Die Ersetzung einer Anapher durch Deiktika führt folglich dort, wo sich die Ausdrücke unterscheiden (z.B. *il celli-là*), zu einer dahingehenden Veränderung der ‚Anweisungen‘ an den Hörer, dass dieser jeweils zu einer *Neufokussierung* aufgefordert wird, was laut K. Ehlich (1982) folgende Konsequenzen hat:

„As soon as he [the hearer] heeds our request, however, and tries to orient his attention towards the elements in the domain of speech we identify by use of the deictic expression, he comes upon an item he has in focus already. Thus, he is *over-oriented*- which instead of leading to a sharpening of his attentional focus actually has the effect of *disorienting* him.“²⁰⁸

Derselbe ‚Desorientierungseffekt‘ entsteht durch die Ersetzung von Deiktika durch Anaphora, allerdings ist der Hörer in diesem Fall ‚under-oriented‘, indem die Beibehaltung einer sprecherseits noch nicht erfolgten *Fokussierung* signalisiert wird. Die hier verdeutlichte funktionale Opposition zwischen Deixis und Anapher darf allerdings nicht über die fundamentale Affinität zwischen deiktischem und anaphorischem Verweismodus hinwegtäuschen, die darin besteht, dass beide eine *orientierende* Funktion im Hinblick auf einen *Verweisraum* wahrnehmen, und zwar meist mit denselben sprachlichen Instrumenten, sodass die Entscheidung darüber, ob der anaphorische oder der deiktische Referenzmodus vorliegt, in erster Linie vom

²⁰⁴ Lyons (1983), S. 278.

²⁰⁵ Begriff: ebd., S. 278.

²⁰⁶ Begriff: Rauh (1983), S. 54.

²⁰⁷ Vgl. Ehlich (1983), S. 96.

²⁰⁸ Ehlich, Konrad. „Anaphora and Deixis: Same, Similar or Different?“. In: Jarvella / Klein (1982), S. 329/330.

situationellen *Äußerungskontext* abhängt, aus dem heraus sich der *Textraum* konstituiert und in Abgrenzung zu dessen Beschaffenheit er sich definiert²⁰⁹.

Ein weiterer ‚Orientierungsmodus‘ im *Textraum* ist die sogenannte *Textdeixis*. Dass sie in dieser Arbeit mit der Anapher zusammen behandelt wird, bietet sich insofern an, als beide Verweismodi *textintern* operieren, d.h. *beide Endpunkte der gerichteten Relation* liegen jeweils innerhalb des Texts²¹⁰. Die Beschaffenheit dieser *Endpunkte* sowie die Funktion der durch sie abgesteckten Relation sind allerdings fundamental unterschiedlich: Während bezüglich der Anapher zwischen einer deiktischen Textidentifizierungs- und einer nichtdeiktischen Referenzidentifizierungsrelation unterschieden werden muss, fällt im Hinblick auf die Textdeixis Letztere mit Ersterer gewissermaßen zusammen, wodurch sie sich von der Textphorik dadurch unterscheidet, „[...] daß sie nicht auf einen Vorgängerausdruck und (vermittelt) auf dessen Denotat verweist, sondern daß sie ein Textsegment als solches denotiert [...]“²¹¹ Es handelt sich folglich analog zur Situationsdeixis um einen *direkten* Referenzmodus, indem die Textdeixis eine *gerichtete Relation* von einem durch das Textdeiktikon markierten *Äußerungsort*, der *selber ein Ort im Textverlauf* ist²¹², hin zu einem *Sachverhaltsort* beschreibt, der als *linguistische Entität*²¹³ ein Element desselben Texts ist. Im Gegensatz zum textphorischen Modus, der bedingt durch seine Koreferenz mit einem *Antezedens* lediglich als *Kontinuitätssignal* fungiert, leistet die textdeiktische Relation hierbei eine *Neufokussierung*²¹⁴, womit ein weiteres Merkmal benannt ist, das ihre Affinität zum *unmarkierten* Situationsmodus unterstreicht. Neben der referenztheoretischen und funktionalen Übereinstimmung mit Letzterem kann allerdings aufgrund der Beschaffenheit des *Verweisraums* ein wichtiger Unterschied hinsichtlich der Realisierung der Origo ausgemacht werden, insofern als diese als momentane Situation des Sprechers im Text zu sehen ist²¹⁵. Darin ist nun eine gewisse Ähnlichkeit mit dem im Folgeabschnitt zu beschreibenden Modus der *Deixis am Phantasma* erkennbar, da der Sprecher seine *reale Origo* sozusagen in den *Textraum* an die Stelle des Textdeiktikons *versetzen* muss, um eine Relation auf Textstellen etablieren zu können²¹⁶.

Obschon im Gegensatz zu Bühlers (²1965) Darstellung nicht die Anapher, sondern die Textdeixis der eigentliche Modus des *syntaktischen Zeigens* auf Teile der Rede darstellt²¹⁷, sollen im Hinblick auf den Gegenstand dieser Arbeit beide als Modi der Deixis aufgefasst werden,

²⁰⁹ Vgl. Lyons (1983), S. 271.

²¹⁰ Vgl. Diewald (1991), S. 122.

²¹¹ Ebd., S. 122.

²¹² Vgl. Sennholz (1985), S. 236.

²¹³ Begriff: Lyons (1983), S. 276.

²¹⁴ Vgl. Ehlich (1983), S. 93.

²¹⁵ Vgl. Rauh (1983), S. 48.

²¹⁶ Vgl. Diewald (1991), S. 122.

was folgende von J. Lyons (1983:276/77) als *unreine textuelle Deixis* bezeichneten Grenzfälle zwischen Anapher und Textdeixis belegen, die hier ins Französische übersetzt wurden: *X: Je l'ai vu./ Y: Cela est un mensonge!* G. Diewald (1991:124), die dieses Beispiel aufgreift, bemerkt hierzu, dass sich der Ausdruck *Cela* einerseits anaphorisch auf den Inhalt der vorangegangenen *Proposition*, andererseits hingegen gleichzeitig textdeiktisch auf *den vorangegangenen Satz als Deixisobjekt* bezieht. Es zeigt sich also, dass durch beide Modi mit denselben Mitteln ein primär ‚zeigender‘ Verweis auf den textuellen Kontext geleistet wird, wenn auch mit unterschiedlicher Intention: Während der textdeiktische Verweismodus eine Textstelle *metakommunikativ*²¹⁸ identifiziert, bezieht sich die Anapher gewissermaßen ‚inhaltlich‘ auf sie zurück. Damit erfüllen beide Verweismodi analog zur Situationsdeixis eine ihren *Verweisraum orientierende* Funktion, allerdings auf verschiedenen Ebenen: Die Textdeixis kann als *metasprachliches Strukturierungssystem*²¹⁹ aufgefasst werden, das Verbindungen zwischen ‚linguistischen Einheiten‘ schafft, während die Anapher als ‚inhaltliches Strukturierungssystem‘ gelten kann, welches Verbindungen zwischen ‚thematischen Einheiten‘ etabliert, die primär im *Symbolfeld* zustandekommen, allerdings immer unter vorgängiger Identifikation des entsprechenden symbolischen Relatums im *Zeigfeld* des *Textraums*.

2.3.5.3. Die ‚übertragene‘ Ebene: *Deixis am Phantasma*

Die zweite *sekundärdeiktische* Bezugsebene ist als *Vorstellungsraum* charakterisierbar, was bereits deren Beschaffenheit als zum *Textraum* analoges ‚mentales Konstrukt‘ andeutet. Während die Konstituierung eines ‚Diskursuniversums‘ durch die Anapher laut Bühler (²1965:123) auf *unmittelbarem Behalten* von kotextuell ‚genannten‘ Gegenständen beruht, setzt die Konstruktion eines *Vorstellungsraums* durch die sogenannte *Deixis am Phantasma* ein *mittelbares Behalten* solcher Elemente voraus; d.h. „Mittels der Vorstellungskraft müssen Gegenstände, Sachverhalte und Szenarien imaginativ ‚vergegenwärtigt‘ werden, die realiter nicht wahrnehmbar sind.“²²⁰ Beide Bezugsebenen werden folglich primär verbal konstituiert, sodass deren strukturierende Deixismodi gelegentlich unter dem Begriff der *Diskursdeixis* zusammengefasst werden²²¹. Eine weit stärkere Affinität ist allerdings zum konkreten situativen Bezugsraum auszumachen, insofern als der *Vorstellungsraum* in Analogie zu diesem deiktisch aufgebaut wird. Diese analoge Konstituierung basiert auf einer ‚Projektion‘ der rea-

²¹⁷ Vgl. Conte (1988), S. 140.

²¹⁸ Begriff: Diewald (1991), S. 124.

²¹⁹ Begriff: ebd., S. 124.

²²⁰ Sitta (1991), S. 15.

²²¹ Vgl. Ehrich (1992), S. 9.

len Origo auf ein *fiktives Zeigfeld*²²², d.h. einen *imaginierten Kontext*²²³, der aus einer *als-ob-Perspektive* (*as-if-perspective*²²⁴) deiktisch aufgebaut und strukturiert wird. Die *Deixis am Phantasma* ist demnach in erster Linie als Referenzmodus zu sehen, bei dem eine ‚Origodissoziation‘ bzw. eine *Origo-Verschiebung*²²⁵ stattfindet, d.h. „[...] bei der die Origo des jeweiligen deiktischen Aktes nicht mit dem Äußerungsort, der Äußerungszeit und/oder dem Äußerungsträger zusammenfällt, sondern von der realen, konkreten Äußerungssituation weg in eine von den Deixispartnern [...] zu imaginierende Situation versetzt ist.“²²⁶ Wie die Anapher weist die *Deixis am Phantasma* damit eine zweite nicht-deiktische Relation auf, die allerdings in Form einer *Versetzungsrelation* an der Origo ansetzt, sodass die *Versetzungsdeixis* „[...] durch das Zusammentreten einer Versetzungsrelation und einer imaginativdeiktischen Relation konstituiert“ wird: Durch Erstere wird z.B. in lokaler Hinsicht eine Verbindung zwischen dem realen (ÄO) und einem fiktiven *Äußerungsort* (ÄO‘) etabliert, von dem aus durch Letztere ein *imaginativdeiktischer* Bezug zu einem imaginären *Sachverhaltsort* (SO‘) erfolgt.²²⁷ Es handelt sich also um eine auf *Situationsebene* stattfindende *Verschiebung* der semantisch determinierten und damit als solche unverändert bleibenden Relation zwischen Origo und Deixisobjekt vom realen in einen imaginären Raum, wobei der Ansatzpunkt die Kontextverankerung der Origo ist. Analog zur *Metapher*, die auf der *Verschiebung* eines Elements in einen nicht-kanonischen Bezugskontext unter Übertragung des kanonischen Interpretationsrahmens basiert, wird bei der *Deixis am Phantasma* bedingt durch ihren auf *Relationsebene* fixierten Origobezug das prototypische situationale Interpretationsschema des ‚Hier und Jetzt‘ aktualisiert und auf einen sekundären Bezugsbereich übertragen²²⁸. So kann ein imaginärer *Verweisraum* gewissermaßen über das ‚Tertium Comparationis‘ der Deixis bzw. genauer der Zugrundelegung einer Origo in Analogie zum realen Situationskontext aufgebaut werden, wodurch Letzterer zeitweilig durch Versetzung in die imaginierten Koordinaten ‚Hier*‘ bzw. ‚Jetzt*‘ substituiert wird. Hieraus ist ersichtlich, dass die *Deixis am Phantasma* nicht im eigentlichen Sinne ein *deixisspezifisches*, sondern ein *psychologisches Phänomen* darstellt²²⁹, das durch die Deixis lediglich ausgelöst bzw. gesteuert wird. Es kann mit M.-E. Conte (1988:242) von einer *Phantasiesteuerung* gesprochen werden, die es ermöglicht, „[...] mit sprachlichen Mitteln

²²² Begriff: Heger, Klaus. *Die Bezeichnung temporal-deiktischer Begriffskategorien im französischen und spanischen Konjugationssystem*. Tübingen: Niemeyer, 1963, S. 19.

²²³ Begriff: Diewald (1991), S. 112.

²²⁴ Begriff: Ullmer-Ehrich, Veronika. „The Structure of Living Space Descriptions“. In: Jarvella / Klein (1982), S. 241.

²²⁵ Begriff: Sitta (1991), S. 38.

²²⁶ Sennholz (1985), S. 225/226.

²²⁷ Vgl. Sitta (1991), S. 53.

²²⁸ Vgl. Fuchs (1993), S. 57.

²²⁹ Vgl. Sennholz (1985), S. 225.

Abwesendes einem anderen im Phantasma zu präsentieren, weil es Versetzungen gibt.“²³⁰ Letztere können nun in zwei Ausprägungen auftreten: „entweder erfolgt eine (ideale) Versetzung des *Subjekts* oder es erfolgt eine (ideale) Versetzung des *Objekts* in den Vorstellungsraum des Subjekts hinein“²³¹. Während durch die *subjektive Deixis am Phantasma*²³² ein *Vorstellungsraum* konstituiert wird, indem das Subjekt „[...] plötzlich hineinversetzt [wird] in der Vorstellung an den geographischen Ort des Vorgestellten, man hat das Vorgestellte vor dem geistigen Auge von einem bestimmten Aufnahmestandpunkt aus, den man angeben kann [...]“²³³, wird durch die *objektive Deixis am Phantasma*²³⁴ ein imaginärer Verweiskontext etabliert, indem das jeweilige Objekt bzw. [...] das Vorgestellte [...] in die angegebene Wahrnehmungsordnung hinein[kommt], d.h. *vor dem sogenannten geistigen Auge* auftaucht²³⁵, und so vom *Aufnahmestandpunkt* des Subjekts aus lokalisiert werden kann. Auch wenn der letztgenannte Typus in erster Linie eine Versetzung des Objekts bedingt, bleibt m. E. die oben für diesen Referenzmodus allgemein postulierte *Origo-Verschiebung* bzw. ‚Origodissoziation‘ dennoch relevant, insofern als auch hier die realen durch die imaginierten Äußerungskoodinaten des in die Wahrnehmungssituation ‚projizierten‘ Verweisraums substituiert werden. Diese Auffassung soll nachfolgend im Zusammenhang mit dem Bezug dieser Versetzungstypen auf fiktionale Texte erhärtet werden.

Kommunikative Grundvoraussetzung einer *Origo-Verschiebung* und damit einer *Versetzungsrelation* ist, dass diese intersubjektiv einsichtig ist, was wiederum bedingt, dass sprecherseits eine, ‚linguistische Orientierungshilfe‘ gegeben wird²³⁶, die verdeutlicht, wohin die *Verschiebung* stattfinden soll. So kann eine orientierte *Versetzung* sowie deren Nachvollzug im Normalfall nur dann gewährleistet werden, wenn diese *nennend mobilisiert* wird²³⁷. Die eigentlichen Auslöser der *Versetzungsrelation* sind also *Nennwörter*, „[...] deren Erwähnung vor dem geistigen Auge von Produzent und Rezipient eine bestimmte Vorstellung des bezeichneten Gegenstands bzw. Ortes (im weiteren Sinne) hervorruft“²³⁸, und die damit den Bezugsrahmen für die *imaginativdeiktischen Relationen* definieren. Letztere erfordern nun ihrerseits wiederum ‚nennend‘ eingeführte *Orientierungspunkte*, um eine *Entvariabilisierung der Deiktika* im vom Sprecher intendierten Sinne zu ermöglichen²³⁹. Dies gilt nun insbesondere für fiktionale

²³⁰ Bühler (²1965), S. 139.

²³¹ Conte (1988), S. 241.

²³² Begriff: ebd., S. 242.

²³³ Bühler (²1965), S. 135.

²³⁴ Begriff: Conte (1988), S. 242.

²³⁵ Bühler (²1965), S. 134.

²³⁶ Vgl. Rauh (1983), S. 48.

²³⁷ Vgl. Bühler (²1965), S. 149.

²³⁸ Sitta (1991), S. 55.

²³⁹ Vgl. Sitta (1991), S. 92.

Texte, wo durchweg „Das Zeigfeld [...] kein wirkliches, sondern ein fiktives [ist], in dem der Leser am Phantasma geführt wird“²⁴⁰, insofern als die *konstruktive* Nachvollziehbarkeit dieses *Zeigfelds* ein *Minimum an Harmonie zwischen Führer und Geführtem* verlangt²⁴¹. Allerdings unterscheidet sich die Beschaffenheit der für eine harmonische Orientierung bereitgestellten *Orientierungspunkte* nach der Art, wie der Rezipient *am Phantasma geführt wird* und damit nach der Kategorie der fiktionalen Texte bzw. deren Rezeptionsformen: Während der Leser eines Romans gemäß dem *zweiten Hauptfall* der *Deixis am Phantasma*²⁴² im Sinne einer Subjektversetzung sein reales *Orientierungszentrum* zugunsten dem eines fiktiven Charakters, aus dessen Perspektive deiktisch auf den imaginären Kontext der ‚Fiktionswelt‘ verwiesen wird, aufgibt, d.h. von vorne herein eine *Origo-Verschiebung* bzw. ‚-dissoziation‘ stattfindet, behalten Theaterzuschauer und Schauspieler ihre reale Perspektive zunächst bei. Es handelt sich hier gemäß dem *ersten Hauptfall* der Objektversetzung primär um *Zitierungen von Abwesendem in den Präsenzraum hinein*²⁴³, die das jeweilige aus Figurenperspektive identifizierte Deixisobjekt, das auf der Bühne meist durch materielle Zeichen repräsentiert ist, vor dem *so genannten geistigen Auge* der Kommunikationsteilnehmer erscheinen lassen, wodurch diese veranlasst werden, den betreffenden Gegenstand als einen im realen situativen Kontext wahrgenommenen zu behandeln. Dies ist allerdings nur unter der Voraussetzung möglich, dass nicht nur eine *Zitierung von Abwesendem* auf die Bühne erfolgt, sondern sich „[...] der Zuschauer auch imaginär in diese zitierte Wirklichkeit hinein[versetzt].“²⁴⁴, indem seine Origo wie beim Roman eine *Verschiebung* in die fiktive Welt erfährt. Eine notwendige Bedingung hierfür ist wiederum eine vorgängige schauspielerseitige *Versetzung* in die ‚Figurenorigo‘, aus deren Perspektive diese Welt erst erschaffen wird, indem das jeweilige „[...] vor dem geistigen Auge auftauchende Vorstellungsding einen Platz vor, neben oder hinter [...] [ihr]“²⁴⁵ erhält.

Die fundamentale Verschiedenheit der Art des *Geführtwerdens* hat wie oben angesprochen eine direkte Auswirkung auf die *Orientierungspunkte*, anhand derer die ‚Führung‘ stattfindet. So wird die *Versetzungsrelation* sowie die Referenz der *imaginativdeiktischen Relationen* beim Roman ausschließlich ‚nennend‘, beim Drama hingegen primär ‚zeigend‘ determiniert, indem der Bühnenrahmen eine fiktionale Welt *ad oculos* ‚präsentiert‘. Zwar ist auch im Theater ein gewisses Maß an ‚nennenden‘ Informationen notwendig, um die Versetzungssi-

²⁴⁰ Conte (1988), S. 246.

²⁴¹ Vgl. Bühler (²1965), S. 137.

²⁴² Begriff: Bühler (²1965), S. 135.

²⁴³ Vgl. Bühler (²1965), S. 135/140.

²⁴⁴ Bachmann, Ueli. *Theatertext im Bühnenraum*. Zürich: Füssli, 1986, S. 44.

²⁴⁵ Bühler (²1965), S. 134.

tuation zu definieren und eine *Entvariabilisierung der Deiktika* zu gewährleisten, allerdings wird ein Großteil dieser Information in diesem plurimedialen Kommunikationssystem durch materielle Zeichen bereitgestellt, auf die durch Zeiggesten verwiesen werden kann, und auf deren referenziellen Status abschließend kurz eingegangen werden muss, da diese auf den ersten Blick eine Interpretation der Theaterdeixis als *demonstratio ad oculos* nahelegen. Im Unterschied zur deiktischen Relation auf der kanonischen *Situationsebene*, durch die der tatsächliche Referent identifiziert werden kann, besteht im Theater eine *referentielle Illusion*, die sich daraus ergibt, „[...] daß wir meinen, den *Referenten* des Zeichens zu perzipieren, obwohl uns doch in Wahrheit nur sein *Signifikant* gegeben ist, dessen Bedeutung wir lediglich vermittels seines *Signifikats* erfassen.“²⁴⁶ Dies bedeutet, dass wie bei der Anapher durch den deiktischen Verweis im eigentlichen Sinne keine *direkte*, sondern eine *indirekte* Referenz erfolgt, indem ein materielles Zeichen identifiziert wird, das seinerseits über eine ‚*Koreferenzrelation*‘ einen Referenten der realen Welt bezeichnet. Die *Illusion* kommt also gewissermaßen durch eine *Verwechslung von Signifikant und Referent* zustande²⁴⁷. A. Ubersfeld (1977) spricht in diesem Zusammenhang von einem *referenziellen ‚Doppelspiel‘* (‚*double jeu référentiel*‘²⁴⁸), das es dem Schauspieler auf der Bühne ermöglicht, „[...] Abwesendes präsent zu machen und dem Zuschauer des Spieles, das auf der Bühne Präsent als eine Mimesis des Abwesenden zu deuten.“²⁴⁹ Das dadurch erzeugte, in anderen literarischen Gattungen nicht mögliche Niveau der *Vergegenwärtigung*²⁵⁰ im Sinne einer einzigartigen Nähe zum *nicht-fiktionalen Bereich* erfordert im Gegensatz zum Roman eine durchgehende *Entvariabilisierung der Deiktika*, da „[...] die Unmöglichkeit der Entvariabilisierung durch den Rezipienten zur Inakzeptabilität der Äußerung [führt].“²⁵¹ Es muss allerdings differenziert werden zwischen dem bisher dargestellten Fall, wo diese *Entvariabilisierung* durch den Bezug der Deixis auf ein konkretes „[...] Analogon des eigentlich gemeinten Referenzobjekts“²⁵² gewährleistet ist, d.h. gewissermaßen ein ‚Zusammenfall‘ zwischen *demonstratio ad oculos* (auf einen materiellen *Signifikanten*) und *Deixis am Phantasma* (auf ein vorgestelltes Referenzobjekt) vorliegt, und demjenigen, wo konkrete Bezugselemente entfallen, d.h. *Deixis am Phantasma* in ‚Reinform‘ vorliegt. Letzterer Fall, in dem die *Entvariabilisierung der Deiktika* zwangsläufig ‚nennend‘ zu erfolgen hat, liegt vor allem dann vor, wenn die Bühne einen minimalen Grad an

²⁴⁶ Pavis, Patrice. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr, 1988, S. 53.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 58.

²⁴⁸ Begriff: Ubersfeld, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Éditions Sociales, 1977, S. 41.

²⁴⁹ Bühler (²1965), S. 126.

²⁵⁰ Vgl. Bühler, Karl. *Ausdruckstheorie*. Stuttgart: Fischer, 1968, S. 44.

²⁵¹ Sitta (1991), S. 22.

²⁵² Sitta (1991), S. 119.

szenischer Konkretisierung aufweist oder wenn in Form von *Setzungsakten*²⁵³ auf Elemente außerhalb der Bühne verwiesen wird. Darüber hinaus tritt diese Ausprägung dann auf, wenn „[...] das Erinnernte und der Bericht über Abwesendes und Geschehenes vom Schauspieler auf der Bühne weitgehend wie ein *hic et nunc* noch einmal Durchlebtes gegeben wird“²⁵⁴, d.h. eine ‚Doppelkodierung‘ der *Deixis am Phantasma* eingeführt wird, insofern als innerhalb des durch Verweise auf materielle Elemente konstituierten *Vorstellungsraums* ein weiterer, vollständig imaginärer Verweiskontext aufgespannt wird, der entweder gemäß *erstem Hauptfall* in den Bühnenraum hineinzitiert oder aber gemäß dem *zweiten* durch eine Versetzung der Figur vergegenwärtigt werden kann. Ein solcher Zeigmoduswechsel in Form einer von der ‚verschobenen‘ Origo ausgehenden nochmaligen *Verschiebung* und der damit einhergehenden Potenzierung der *Vorstellungsräume* ist allerdings vom Rezipienten nur dann interpretierbar, wenn ein desorientierendes *Hin-und Herspringen zwischen verschiedenen Modi des Zeigens*²⁵⁵ und damit eine Überschneidung der Räume ausgeschlossen ist. Mit anderen Worten muss zum einen die Konstanz des jeweiligen Zeigmodus gewährleistet werden und zum anderen der Wechsel durch eine ‚nennend‘ indizierte *Versetzungsrelation* klar erkennbar sein. Im Hinblick auf die Korpusanalyse soll für dieses wichtige Phänomen der Terminus ‚*Deixis am Phantasma* im *Phantasma*‘ eingeführt werden.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass allen drei vorgestellten *Modi* der *Deixis*, die sich durch die Realisierungsform der pragmatischen *Situationsebene* unterscheiden, angesichts der Konstanz der semantischen *Relationsebene* die vereinigende Funktion zukommt, ihren jeweiligen *Verweisraum* auf *egozentrisch-lokalistische* Weise zu *orientieren*, indem von einer realen oder ‚übertragenen‘ Origo aus durch *Deiktika* eine Objektlokalisierung in einer semantisch prädeterminierten Distanz zum Nullpunkt erfolgt, wobei die grundlegende Voraussetzung für diese Funktion in der sprecher- und hörerseitigen Verfügbarkeit von *Orientierungspunkten* bzw. *Landmarken* im jeweiligen ‚Raum‘ liegt.

²⁵³ Begriff: Sitta (1991), S. 123.

²⁵⁴ Bühler (1968), S. 44.

²⁵⁵ Sitta (1991), S. 139.

2.4. Determinierung der deiktischen Referenz: Deixis und Kontext

2.4.1. Deixis und Kontext - eine allgemeine Charakterisierung

Wurde bisher die deiktische Relation abstrakt in ihren Eigenschaften, Voraussetzungen, Zielbereichen, Funktionen und Bezugsmodi definiert, so soll in diesem Kapitel die bereits im Hinblick auf allgemeine Beschaffenheit, Dimensionen und *Verweisräume* charakterisierte pragmatische *Situationsebene* unter deixisrelevantem Aspekt näher untersucht werden. Mit anderen Worten soll das kontextuelle *Identifizierungswissen*, das zur Identifikation eines Referenten der deiktischen Relation, d.h. zur Schließung der semantischen *Leerstelle* der Deiktika und damit zur Festlegung ihrer *indexikalischen Bedeutung*, verlangt wird, bestimmt werden. Um festzustellen, worin der relevante Kontext für die Determinierung der von *strukturell verankerter Kontextabhängigkeit* geprägten deiktischen Referenz besteht, d.h. welche und wieviel Kontextaspekte zur Interpretation aktiviert werden müssen, ist zunächst eine Definition des Begriffs *Kontext* notwendig, die für die pragmatische Theorie bis zum heutigen Tag ein fundamentales Problem darstellt, wie G. Brown (1994:6) bemerkt: „There is [...] the notorious problem that ‚context‘ is a notion which seems to be impossible to constrain.“ Genauer besteht ein ‚Abgrenzungsproblem‘ hinsichtlich der Determinierung, welche der unendlich vielen, potenziell relevanten Kontextfacetten tatsächlich für die Interpretation einer bestimmten Äußerung maßgebend sind²⁵⁶. Dieses ‚Abgrenzungsproblem‘ manifestiert sich in verschärfter Form bei der semantisch unterdeterminierten deiktischen Referenz, wo beispielsweise für eine Äußerung wie *Je suis bien ici* je nach dem als *origoinklusive* Raum zugrundegelegten Kontext unendlich viele mögliche Interpretationen in Frage kommen, da Letzterer rein subjektiv vom Sprecher festgelegt wird und daher die konkreten *physikalisch-chronologischen Parameter* der Sprechsituation transzendieren kann. Aus diesem Grund muss der dem deiktischen Referenzakt als Verweisgrundlage dienende *deiktische Raum* sowie die sprecherseits zugrunde gelegte *origoinklusive* Bezugsgröße darin durch eine *vorgängige Übereinstimmung von Sprecher und Hörer* für jeden Referenzakt neu determiniert werden²⁵⁷. Dies zeigt sich daran, dass im Falle einer fehlenden *Übereinstimmung* häufig ‚metadeiktische‘ Fragen wie: „*Was meinst du mit ‚hier‘?*“ auftreten²⁵⁸, deren Anwendung auf verschiedene situationsspezifische Äußerungsbeispiele mit dem *origoinklusive* Lokaldeiktikon schnell deutlich machen, dass eine kontextuell adäquate Antwort, d.h. eine sprecherseits formulierte Paraphrase des Referenten sich in den seltensten Fällen auf die unmittelbare Sprecherposition

²⁵⁶ Vgl. Brown (1994), S. 35.

²⁵⁷ Vgl. Ehlich (1983), S. 87/88.

²⁵⁸ Vgl. Fuchs (1993), S. 19.

bzw. auf das perzeptuell zugängliche räumliche Umfeld bezieht.²⁵⁹ Die kontextkodierende Deixis führt also auf besonders deutliche Weise den allgemein ‚dynamischen‘ Charakter des Kontexts sowie zugleich dessen fundamentale Problematik vor Augen und erleichtert das Verständnis des Definitionsansatzes von Sperber/Wilson (²1995:15), die ihn grundsätzlich als „The set of premises used in interpreting an utterance [...]“ begreifen.

In diesem Sinne ist, wie A. Fuchs (1993:4ff.) als Grundthese ihrer *Remarks on Deixis* bemerkt, „The prevailing conception of deixis [which] is oriented to the idea of ‚concrete‘ physical and perceptual characteristics of the situation of speech“ hinfällig und muss durch abstraktere und umfassendere Definitionen ersetzt werden. Fuchs bezichtigt den traditionellen Ansatz der Realitätsferne und fordert zur adäquaten Beschreibung der Deixis einen am *Diskurskontext* orientierten Analysetypus, der die Deixis als allgemeine *Kontextualisierungsanweisung* begreift²⁶⁰, deren Interpretation sich nicht in erster Linie wie von Bühler (²1965:125) angenommen auf den perzeptuellen „[...] gemeinsamen Wahrnehmungsraum als einer Ordnung, in welcher alles beisammen ist: Zeigobjekte, Sender, und Empfänger der Zeiganweisungen [...]“ bezieht, sondern vom jeweiligen gemeinsamen *thematischen Kontext* (*thematic context*) der Gesprächspartner abhängt, in den die Äußerung eines deiktischen Ausdrucks notwendigerweise eingebettet ist²⁶¹.

Diese radikale Redefinition des deiktischen Interpretationskontexts darf jedoch nicht dahingehend ausgelegt werden, dass die Referenz der Deiktika in völliger Unabhängigkeit von der jeweiligen Sprechsituation determinierbar ist. Vielmehr muss, wie in Abschnitt 2.4.2.3. ausführlich zu zeigen sein wird, der Begriff ‚Sprechsituation‘ von seiner Reduktion auf extralinguistische Faktoren befreit²⁶² und abstrakter im Sinne eines *thematischen Kontexts* interpretiert werden, der aus dem jeweiligen Kommunikationszusammenhang zu erschließen ist, was bereits Bühler (²1965:132) hinsichtlich der *Ausdehnung* des Referenzbereichs von *hier* und *jetzt* illustriert, indem er bemerkt:

„Es [das *jetzt*] braucht ebensowenig wie das *hier* als ausdehnungsloser [...] Punkt, als Grenze im strengen Wortsinn, gedacht zu sein, sondern kann, je nach dem mitgedachten Nichtmehrjetzt eine kleinere oder auch beliebig große Ausdehnung annehmen. So wie ein gläubiger Christ *hier* sagt und das ganze Diesseits (die Erdoberfläche oder mehr noch) einschließt, mag einer, der in geologischen Zeitmaßen denkt, in ein ‚jetzt‘ die ganze Periode nach der letzten Eiszeit einschließen.“

Je nach Kommunikationszusammenhang (z.B. Predigt oder Geologievortrag) wird also ein spezifischer *thematischer Kontext* etabliert, der die unmittelbare Wahrnehmungssituation in

²⁵⁹ Vgl. Fuchs (1993), S. 19.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 24.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 24.

²⁶² Vgl. Fuchs (1993), S. 47.

unterschiedlichem Umfang transzendiert und damit den *deiktischen Raum* als zwar von den perzeptuell zugänglichen Koordinaten der Gesprächspartner ausgehenden, aber nicht mit diesen identischen abstrakten Bezugskontext der deiktischen Relation definiert. Die in Bühlers Beispiel deutlich zum Ausdruck kommende *referenzielle Variabilität* der Deiktika, die hier als kontextvariante Skala zwischen *kleinraumdeiktischer* und *großraumdeiktischer* Interpretation begriffen werden kann²⁶³, und welche aus ihrer semantischen Unterdeterminiertheit bzw. ihrer *Leerstelle* resultiert, macht die Tatsache plausibel, dass das notwendige *Identifizierungswissen* beim deiktischen Referenzakt nicht allein über die konkreten Faktoren der Sprechsituation ermittelbar ist, sondern primär über thematische Faktoren der Äußerung bzw. des Äußerungszusammenhangs inferiert werden muss, wie A. Fuchs (1993:24/25) allgemein feststellt:

„Every utterance- in fact, every single meaningful element of an utterance- has its indispensable unspoken complement in the shared context it addresses. [...] Access to the relevant shared-knowledge contexts is via inference of the concern (or ‚issue‘) addressed by an utterance (or meaningful element thereof) [...] One of the hearer’s fundamental tasks, then, consists in inferring the concern(s) addressed by an utterance, with the associated shared ‚world segment(s)‘.“

Der interpretationsrelevante Kontext der Deixis wird folglich in erster Linie über den *concern*, also das *Thema* der Äußerung ermittelt, das den entsprechenden *deiktischen Raum* ausgehend von den konkreten Faktoren der Sprechsituation definiert und damit den *thematischen Kontext* konstituiert. Letzterer ist somit der Schlüssel sowohl zur Bestimmung der Ausdehnung der Referenzobjekte *origoinklusive* Deiktika, als auch zur Determinierung der (‚tatsächlichen‘) Distanz von Deixisobjekten (*origoinklusive* bzw.) *origoexklusive* Deiktika vom Ursprung der Origo.

Es können damit für die Interpretation des deiktischen Referenzakts zwei fundamentale Bereiche *harmonischen Orientiertseins* unterschieden werden: 1) Die ‚primäre Orientierung‘ bezieht sich auf den gemeinsamen spatiotemporalen Wahrnehmungsraum, determiniert durch die Position des *Äußerungsträgers* zur *Äußerungszeit*, auf den jede deiktische Relation zunächst zwangsläufig zielt; 2) Die ‚sekundäre Orientierung‘ bezieht sich auf die kontextuell relevanten Faktoren dieses Wahrnehmungsraums sowie auf Faktoren, die Letzteren transzendieren, determiniert durch den Gegenstand der Kommunikation bzw. der sprecherseitigen Äußerung. Dieses für jeden Referenzakt neu zu inferierende *Thema*, das Aufschluss über den *thematischen Kontext* gibt, aktiviert nun das jeweils erforderliche *Identifizierungswissen*, aus

²⁶³ Begriffe: Sennholz (1985), S. 36/37.

dem sich die Referenz der deiktischen Relation logisch ableiten lässt und das im Folgeabschnitt im Sinne einer Klassifizierung des Kontexts näher zu charakterisieren ist.

2.4.2. Grundlagen der Referenzdeterminierung: Klassifizierung des Kontexts

Der referenzdeterminierende Kontext der Deixis, so die zentrale Aussage des vorangegangenen Abschnitts, ist nicht durch perzeptuell zugängliche Elemente der Sprechsituation a priori gegeben, sondern vielmehr als variables kognitives Konstrukt aufzufassen, das nur partiell durch konkrete Faktoren des gemeinsamen Wahrnehmungsraums der Gesprächsteilnehmer determiniert wird. Zur Verdeutlichung dieser Tatsache sei zunächst festgestellt, dass die notwendige gemeinsame Orientierung im *deiktischen Raum* in räumlicher Hinsicht nicht nur eine Definierbarkeit des unmittelbaren Wahrnehmungsfelds, sondern stets auch eine über Letzteres hinausgehende *geografische Orientierung*²⁶⁴ in Form einer mehr oder minder detaillierten *kognitiven Landkarte (cognitive map)*²⁶⁵ erfordert. So kann die sprecher- und hörerseitige Identifizierung des deiktischen Referenten bei einer Äußerung des Satzes *Je ne suis pas d'ici, monsieur* ausschließlich über die Kenntnis der Sprecherposition als Element einer größeren geografischen Einheit erfolgen. Dies bedeutet allerdings, dass auch der Wahrnehmungsraum und dessen Objekte selbst keine autonomen perzeptuellen Gebilde darstellen, sondern ihrerseits Teil eines kognitiven Konstrukts sind, das durch die Gesprächspartner als Ganzes mental repräsentiert wird. Insofern ist also jeglicher Kontext als *Produkt mentaler Prozesse* zu sehen²⁶⁶. Jeder deiktische Referenzakt auf ein Element der Sprechsituation bezieht sich damit nicht auf diese als objektiv gegebene Entität, sondern auf deren *mentale Repräsentation*²⁶⁷. ‚Referieren‘ bedeutet folglich auch im Hinblick auf die *direkte* deiktische Referenz in erster Linie „[...] to single out some particular object represented in the mind of the listener.“²⁶⁸ Deiktische und nicht-deiktische Referenz unterscheiden sich demzufolge nicht durch die Art der Repräsentation ihrer Referenzobjekte, sondern lediglich durch den Zugang zu ihnen: Während beim deiktischen Verweisakt der bezeichnete Gegenstand über die Sprechsituation vermittelt zugänglich wird, ist er beim nicht-deiktischen Referenzakt meist lediglich mental zugänglich, wobei in beiden Fällen die identifizierten Referenzobjekte mental repräsentiert werden. Somit besteht das Ziel eines jeden Referenzakts bzw. jeglicher sprachlicher Kommunikation allgemein darin, mentale Repräsentationen von Wissen bzw. Annahmen des Spre-

²⁶⁴ Vgl. Brambring, Michael. „Language and Geographic Orientation for the Blind“. In: Jarvella / Klein, 1982, S. 204.

²⁶⁵ Begriff: Ullmer-Ehrich (1982), S. 219.

²⁶⁶ Vgl. Werth, Paul. „How to Build a World (in a lot less than six days, and using only what's in your head)“. In: Green (1995), S. 49.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 64.

chers über die Welt auf den Hörer zu übertragen. Mit den Worten von Sperber und Wilson (²1995:46) ausgedrückt bedeutet dies: „[...] when you communicate, your intention is to alter the cognitive environment of your addressees“. Das *cognitive environment*, welches im Folgenden als *kognitiver Kontext* bezeichnet wird, enthält somit die Gesamtheit der zu einem bestimmten Zeitpunkt mental repräsentierbaren und als wahr akzeptierten *Annahmen* (*assumptions*) eines Individuums²⁶⁹, also den gesamten ‚potenziellen Kontext‘, aus dem die jeweils kommunikationsrelevanten Elemente aktualisiert werden. Von Sperber und Wilson (²1995:39) wird es daher als Summe der *manifesten Fakten* (*manifest facts*) definiert. Diese *Fakten* können prinzipiell auf zwei verschiedene Weisen *manifest* sein: Entweder sie sind in der Situation objektiv *wahrnehmbar* oder aber rein mental zugänglich und in einer bestimmten Situation *inferierbar*²⁷⁰. Um erfolgreich kommunizieren bzw. referieren zu können, müssen Sprecher und Hörer über ein gewisses Maß *harmonischen Orientiertseins* im *kognitiven Kontext* verfügen; d.h. jegliche Kommunikation beruht auf einem *gemeinsamen kognitiven Kontext* der Partizipanten, der als ‚Schnittmenge‘ ihrer individuellen *kognitiven Kontexte* begriffen werden kann und aus der Gesamtheit an beiderseits *manifesten Fakten* bzw. *Annahmen* besteht²⁷¹.

Der *kognitive Kontext* lässt sich somit als abstrakter ‚interaktionaler Rahmen‘ definieren, d.h. als die zu einem bestimmten Zeitpunkt mental repräsentierbare Gesamtheit potenzieller kontextueller *Annahmen*, die durch einen sprachlichen Kommunikationsakt aktualisiert und dessen Interpretation im Sinne einer Konstruktion des determinierenden Kontexts zugrunde gelegt werden können.

Um die Spezifika der Konstruktion des deixisrelevanten Kontexts zu erläutern, ist zunächst hervorzuheben, dass wie oben angemerkt der Zugang zu den potenziell hierfür zur Verfügung stehenden *Annahmen* heterogen ist, insofern als der *kognitive Kontext* zu jedem Zeitpunkt zum einen aus abstrakten, nicht direkt über äußere Faktoren der Sprechsituation zugänglichen und zum anderen aus konkreten, unmittelbar über die Situation akzessiblen *Annahmen* konstituiert wird. Letztere werden in diesem Kapitel unter dem von Sperber und Wilson (²1995) entlehnten Begriff *physischer Kontext* (*physical environment*) zusammengefasst und beschrieben. Allerdings wird dieser in der vorliegenden Arbeit enger definiert, insofern als er nicht zur allgemeinen Bezeichnung der abstrakten Grundlage bzw. Quelle für sämtliche im *kognitiven Kontext* enthaltenen potenziellen *Annahmen* im Sinne der *physischen Welt* ver-

²⁶⁸ Werth (1995), S. 64.

²⁶⁹ Vgl. Sperber / Wilson (²1995), S. 46.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 39.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 41.

wendet²⁷², sondern im Zusammenhang mit der deiktischen Referenzdeterminierung vielmehr als konkreter ‚Filter‘ dieser *Annahmen* im Sinne der jeweiligen Sprechsituation verstanden wird, auf welche sich die Deixis primär bezieht und die damit den für die Interpretation deiktischer Ausdrücke relevanten Koextensionsgrad des *kognitiven Kontexts* maßgeblich bestimmt. Demnach bezieht sich ein deiktischer Referenzakt auf einen *gemeinsamen kognitiven Kontext*, der seinerseits durch den gemeinsamen *physischen Kontext* der Sprechsituation determiniert wird.

Der *physische Kontext* kann folglich mit dem von P. Werth (1995:49) eingeführten Begriff *discourse world* gleichgesetzt und entsprechend definiert werden: „The discourse world is the situational context surrounding the speech event itself. It contains all the elements perceivable (,manifest to‘) the discourse participants.“ Es handelt sich also um alle kognitiven *Annahmen*, die über die raumzeitliche Position der Gesprächspartner zugänglich sind. Diese Kontextebene bildet den für die Deixis fundamentalen ‚interaktionalen Bezugsrahmen‘, was zum einen darin begründet liegt, dass der ‚primäre‘ Bezug der Deixis ausschließlich über den jeweiligen *physischen Kontext* determiniert werden kann (insofern als der Sprecher jedem Referenzakt seine raumzeitliche Position zugrunde legt), und zum anderen darin, dass der ‚sekundäre‘ Bezug, der in erster Linie über den allgemeinen Rahmen des *kognitiven Kontexts* festgelegt wird, nur unter Rekurs auf den *physischen Kontext* bestimmbar ist (insofern als der referenzdeterminierende Kontext immer in Abhängigkeit von der jeweiligen Sprecherposition konstruiert wird). Der *physische Kontext* fungiert hinsichtlich der referenziellen Interpretation der Deixis somit als kontextueller ‚Filter‘, der die potenziell aktualisierbaren *Annahmen* aus dem *kognitiven Kontext* selektiert.

Ein letzter, die Referenz der Deixis maßgeblich determinierender ‚Kontextfilter‘ ist der in Abschnitt 2.4.1. bereits angesprochene *thematische Kontext*, dessen Definition eine weiter gefasste Auslegung der ‚Sprechsituation‘ zugrunde liegt, die in dieser Arbeit weniger als gegebenes konkretistisches Gebilde im Sinne eines die Gesprächspartner umgebenden extralinguistischen Kontexts, sondern vielmehr als dynamisches, durch *Diskurskontexte* bedingtes Phänomen aufzufassen ist, das mit Fuchs (1993:49) allgemein als „[...] configuration of factors that matter, under some concern or interest, at a given juncture“ definierbar ist. Indem der auf diese Weise charakterisierte *thematische Kontext* den *physischen Kontext* hinsichtlich seiner thematisch relevanten Aspekte definiert und je nach kommunikativem Gegenstand transzendiert, ist er der eigentliche referenzdeterminierende Rahmen der deiktischen Relation, insofern als er die jeweils sprecherseits der deiktischen Äußerung zugrunde gelegte mentale

²⁷² Vgl. Sperber / Wilson (²1995), S. 38/41.

Repräsentation der ‚Situation‘ bestimmt. Nur über ihn kann somit eine ‚interaktionale Spezifizierung‘ der im *kognitiven Kontext* zur Verfügung stehenden *Annahmen* erfolgen, die zur Ermittlung der vom Sprecher intendierten Interpretation der deiktischen Referenz (im Sinne einer Determinierung der Ausdehnung bzw. der Entfernung des Deixisobjekts) führen.

Während also der *kognitive Kontext* als ‚interaktionaler Rahmen‘ der deiktischen Referenz die Summe der für ein Individuum *manifesten Annahmen* enthält, erfolgt durch den *physischen Kontext* eine Vorauswahl durch die Bestimmung des jeweiligen ‚interaktionalen Bezugs‘. Eine Spezifizierung der *Annahmen* erfolgt allerdings erst über die Konstruktion eines *thematischen Kontexts*, der, determiniert durch die thematisch relevanten Aspekte des engeren oder weiteren *Diskurskontexts*, Aufschluss über das notwendige *Identifizierungswissen* für die Referenzdeterminierung gibt.

2.4.3. Kognitiver Aufwand der Referenzdeterminierung

2.4.3.1. Grade der Kontextdependenz der deiktischen Referenz

Nachdem im vorangegangenen Abschnitt der referenzdeterminierende Kontext der Deixis kategorisiert bzw. charakterisiert und als entscheidende kontextuelle Ebene die des *thematischen Kontexts* herausgearbeitet wurde, sind hier die Grade der Abhängigkeit deiktischer Ausdrücke vom Kontext zu bestimmen. Zuvor allerdings muss in allgemeiner Form der diesbezüglich besondere Status der Deixis unter dem Gesichtspunkt der Referenzdeterminierung dargestellt werden.

Fundamentales Charakteristikum der Deiktika ist wie in 2.2. und 2.3. gesehen die Tatsache, dass sie bei der Aktualisierung im Sprechakt nicht nur ‚global‘ von Kontextfaktoren abhängig sind, sondern ‚strukturell‘, indem sie Kraft ihrer als semantische *Leerstelle* angelegten *indexikalischen Bedeutung* die Fähigkeit besitzen, *direkt* auf Kontextelemente zu referieren, die sie allerdings durch ihre *symbolische Bedeutung* nicht in ihrer Beschaffenheit determinieren. Statt dessen grenzt die semantische Komponente lediglich den Bereich ein, in dem sich der kontextuelle Verweisgegenstand befindet²⁷³. Mit anderen Worten geben die Deiktika im Unterschied zu *Nennwörtern* ausschließlich an, *Wo* sich das Referenzobjekt befindet, enthalten allerdings keine *nennenden Seme*, die dessen *Was*, also dessen Beschaffenheit charakterisieren²⁷⁴. Letztere kann folglich erst über die Konstruktion eines *thematischen Kontexts* spezifiziert werden, die allerdings durch die *symbolische Bedeutung* der Deiktika in Form einer

²⁷³ Vgl. Fuchs (1993), S. 31.

²⁷⁴ Vgl. Diewald (1991), S. 57/58.

‚Konstruktionsanleitung‘ ausgelöst wird, sodass diese als *Suchanweisung* für den *thematischen Kontext* zu bezeichnen ist²⁷⁵.

Die Aktivierungsdeterminanten des die deiktische Referenz bestimmenden *Identifizierungswissens* sind folglich (1) die semantisch kodierte *Suchanweisung* und (2) die durch sie ausgelöste Konstruktion eines *thematischen Kontexts* aus dem *kognitiven Kontext*. Nun können die Deiktika allerdings hinsichtlich der Präzision ihrer *Suchanweisung* variieren, wodurch die Determinierung ihrer Referenz in unterschiedlichem Maße vom *thematischen Kontext* abhängig ist. Dies ist darauf zurückzuführen, dass es neben den Deiktika wie *hier* oder *jetzt*, bei denen die Ausdehnung der Referenten vollständig vom *thematischen Kontext* abhängig ist²⁷⁶, „[...] auch solche [gibt], die über die Ausdehnung ihrer Denotate kraft ihrer lexematischen Struktur mehr oder weniger genaue Aussagen machen“²⁷⁷; d.h. bei denen die ausdehnungsmäßige Abhängigkeit vom *thematischen Kontext* durch einen größeren Umfang der semantischen Komponente eingeschränkt wird. Es handelt sich bei diesen um *ausdehnungswerthaltige* Deiktika, deren *Ausdehnungswerte* allerdings wiederum *unterschiedlich präzise* sein können²⁷⁸. Vor allem aber kann die Abhängigkeit der Distanzdeterminierung vom *thematischen Kontext* durch eine semantische Präzisierung der *Suchanweisung* eingeschränkt werden. Dies ist bei den vorerwähnten *entfernungswerthaltigen Deiktika* der Fall, deren *Entfernungswert* entweder präzise in *absoluter* Form oder vager in *relativer* Form semantisch kodiert sein kann. Ein Deiktikon der ersteren Kategorie, deren Elemente auf *öffentliche Maßeinheitensysteme* rekurren, zeichnet sich dadurch aus, „[...] daß der Entfernungswert [...] unverändert derselbe ist, gleichgültig in welchem Kontext es steht [...] oder in welcher Situation es geäußert wird“²⁷⁹; d.h. die Entfernung von der Origo kann bei einigen Deiktika sogar vollständig unabhängig vom *thematischen Kontext* determiniert werden.

Bleibt festzuhalten, dass die Deiktika unterschiedliche *semantische Potenz*²⁸⁰ hinsichtlich der (Ausdehnungs- bzw. Entfernung-)Spezifizierung ihrer Denotate aufweisen und damit in der Präzision ihrer *Suchanweisung* in erheblichem Maße variieren. Dadurch bedingt sind sie in unterschiedlichem Umfang von einem den *Suchbereich* (*search space*²⁸¹) restringierenden *thematischen Kontext* abhängig. Es kann daher von einer Skala der Kontextdependenz der

²⁷⁵ Genau genommen erfolgt durch die *symbolische Bedeutung* der Deiktika wie in 2.3.3.1. ausgeführt lediglich eine Spezifizierung der *Suchanweisung*, während diese selbst durch die *demonstrative* Komponente der *indexikalischen Bedeutung* kodiert wird.

²⁷⁶ Vgl. Fuchs (1993), S. 37.

²⁷⁷ Sennholz (1985), S. 35.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 35.

²⁷⁹ Ebd., S. 63.

²⁸⁰ Begriff: Sennholz (1985), S. 108.

²⁸¹ Begriff: Tracy (1983), S. 104.

deiktischen Referenz in Abhängigkeit von der semantischen Komponente der Deiktika gesprochen werden.

2.4.3.2. Grade des kognitiven Aufwands der Interpretation der deiktischen Referenz

Trotz der semantisch bedingten Unterschiede hinsichtlich der Abhängigkeit vom Kontext stellt die Konstruierbarkeit eines *thematischen Kontexts* dennoch stets die entscheidende Voraussetzung für die referenzielle Interpretation der Deiktika dar. Daher sollen an dieser Stelle die Faktoren analysiert werden, welche den Zugang zu diesem determinieren und damit gleichzeitig den Grad des kognitiven Aufwands der Referenzdeterminierung bestimmen, da dieser Aufwand ($A_{(r)}$) als Funktion der Konstituierbarkeit eines *thematischen Kontexts* (TK) zu begreifen ist, die ihrerseits wiederum von der Zugänglichkeit verschiedener Kontextfaktoren (c) abhängt, sodass gilt: $A_{(r)}[\text{TK}\{c_1, c_2, c_3, \dots\}]$. Die Kontextfaktoren, aus denen sich der *thematische Kontext* zusammensetzt, lassen sich hinsichtlich der Art des Zugangs in zwei große Gruppen zusammenfassen: (1) Solche, die perzeptuell über die konkrete Sprechsituation zugänglich sind, d.h. zur Ebene des *physischen Kontexts* gehören; (2) Solche, die rein mental über den abstrakten *kognitiven Kontext* zugänglich sind. In Abhängigkeit von der jeweiligen Sprecherintention sowie der Situationsumstände sind entweder Elemente beider Gruppen für die Konstruktion des *thematischen Kontexts* relevant oder (in selteneren Fällen) nur Elemente einer Gruppe. So sind in der Äußerung *Je ne suis pas d'ici, monsieur* unter kanonischen Umständen sowohl die konkreten räumlichen Faktoren der Sprechsituation ausschlaggebend, als auch kontextuelle Faktoren, die diese perzeptuell zugängliche Ebene transzendieren und lediglich mental akzessibel sind. Anders verhält es sich, wenn dieser Satz beispielsweise am Telefon geäußert wird, also eine ‚Dissoziation‘ der *physischen Kontexte* von Sprecher und Interpreten vorliegt. In diesem Fall beschränken sich die interpretationsrelevanten Faktoren zwangsläufig auf die Gruppe (2). Eine Beschränkung auf Elemente der Gruppe (1) ist dann zu verzeichnen, wenn (meist unterstützt durch eine nonverbale Zeiggeste) ein objektaler bzw. lokaler Referenzgegenstand identifiziert wird, der sich innerhalb des gemeinsamen Perzeptionsfelds der Gesprächspartner befindet und allein unter Bezug auf dieses ermittelt werden kann.

Liegt letzterer Fall vor, so ist der kognitive Aufwand der Interpretation des deiktischen Verweises von vorne herein am geringsten, insofern als der relevante *thematische Kontext* direkt über die Wahrnehmung konstruiert werden kann. In Anlehnung an Brown (1994:12/13) kann der geringe kognitive Aufwand wie folgt begründet werden:

„Nothing particular hinges on the linguistic aspect of the interaction. And only the most basic inferencing is required- like recognizing that the language refers to the current situation [...]. The crucial point is that the language is fully supported by the external world- so the listener can construct a mental model and match that model against the world [...]"

Kognitiv aufwändiger wird die Interpretation des Referenzakts in Fällen, wo wie in oben genanntem Beispiel Faktoren des *physischen Kontexts* (Gruppe (1)) nicht zur Referenzdeterminierung ausreichen, sondern eine zusätzliche Aktualisierung ausschließlich mental zugänglicher Faktoren des *kognitiven Kontexts* (Gruppe (2)) zur Konstruktion des determinierenden *thematischen Kontexts* verlangt wird. Hier hängt der kognitive Aufwand der Referenzdeterminierung im Einzelnen davon ab, in welchem Maße der Kommunikationskontext *Hinweise* enthält, die den *Suchbereich* des Interpreten begrenzen²⁸². Solche *Hinweise* können laut K. Sennholz (1985:33) wie folgt bereitgestellt werden:

- „a) durch den engeren Kontext des Deiktikons,
- b) durch den weiteren Kontext und/oder
- c) durch bestimmte Umstände in der Äußerungssituation.“

Unter (a) wird der unmittelbare *sprachliche Kontext* verstanden, „[...] der den Sachverhalt, den es [das jeweilige Deiktikon] lokalisiert, ausdrückt“²⁸³. Der relevante *thematische Kontext* für die Referenzdeterminierung des deiktischen Ausdrucks ist also in diesem Fall über den durch diesen eingeordneten Sachverhalt erschließbar. So kann - um ein temporaldeiktisches Beispiel zu wählen - die intendierte Ausdehnung des Referenten von *maintenant* in einer Äußerung des Satzes *Il travaille pour nous maintenant* durch die thematisch begründete Tatsache inferiert werden, dass sich der Sachverhalt *travailler* nicht auf den unmittelbaren Sprechzeitpunkt, sondern auf eine längere Zeitperiode bezieht, die den Sprechzeitpunkt allerdings mit einschließt. Zur Kategorie (b) rechnet Sennholz „[...] jeden sprachlichen Kontext, der **nicht** den zu lokalisierenden Sachverhalt selber ausdrückt“, sondern stattdessen das Referenzobjekt explizit in einem weiteren Radius um das jeweilige Deiktikon herum nennt²⁸⁴. Der relevante *thematische Kontext* wird in diesem Fall also ‚nennend‘ beschrieben, wie in folgendem Dialogbeispiel: A: *Comment ça se fait que vous ne savez même pas où se trouve l’Hôtel de Ville à Paris?*- B: *Je ne suis pas d’ici, monsieur*. Zu (c) gehören diejenigen Fälle, in denen „[...] die Bezeichnung des zu lokalisierenden Sachverhalts nicht ausreicht und ein entsprechender weiterer Kontext nicht vorhanden ist“, um einen referenzdeterminierenden *thematischen Kontext* zu inferieren. „Dann sind es bestimmte Umstände der Situation [...], die die

²⁸² Vgl. Tracy (1983), S. 104.

²⁸³ Vgl. Sennholz (1985), S. 33.

²⁸⁴ Vgl. Sennholz (1985), S. 33.

Größenordnung des Sachverhaltsortes oder der Sachverhaltszeit vereinheitlichen.“²⁸⁵ Dieser Fall kann durch Abwandlung des unter (b) angeführten Beispiels dokumentiert werden: A: *Comment ça se fait que vous ne savez même pas où se trouve l’Hôtel de Ville?* – B: *Je ne suis pas d’ici, monsieur.* Hier ist die Referenz des *origoinklusiven* Lokaldeiktikons auf die Stadt, in der sich die Interakteure zum Sprechzeitpunkt befinden festlegbar, indem der *thematische Kontext* aus einer Synthese von situationellen (Sprechort) und textuellen thematischen Faktoren (Thema: *Hôtel de Ville*) abgeleitet wird.

Erheblich eingeschränkt ist die Verwendbarkeit von lokalen Deiktika in Situationen, in denen eine bereits oben angesprochene ‚Dissoziation‘ der *physischen Kontexte* von Sprecher und Adressaten vorliegt, d.h. der *thematische Kontext* nicht über den ‚primären‘ Bezug der Deiktika auf ein gemeinsames Wahrnehmungsfeld konstruierbar, sondern allein aus mental zugänglichen Faktoren abzuleiten ist. Diese Faktoren müssen (sofern sie nicht beim Adressaten als bekannt voraussetzbar sind) in jedem Fall ‚nennend‘ aktualisiert werden, d.h. dem deiktischen Ausdruck muss eine *Exposition*²⁸⁶ in Form einer Beschreibung des durch ihn bezeichneten Bereichs vorausgehen. K. Sennholz (1985:203)²⁸⁷ spricht in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit einer ‚*rahmentextlichen Textualisierung*‘ der für die *Entvariabilisierung* des Deiktikons relevanten kontextuellen Faktoren, da ansonsten für den Adressaten *Identifizierungsprobleme*²⁸⁸ entstehen. Eine solche *Textualisierung*, welche den zu identifizierenden Kontextbereich explizit festlegt, ist allerdings nicht nur in Fällen anzutreffen, in denen der referenzdeterminierende *thematische Kontext* ausschließlich über mental zugängliche Faktoren des *kognitiven Kontexts* gewonnen werden kann, sondern häufig auch in der kanonischen Kommunikationssituation²⁸⁹, in welcher neben der *Textualisierung* andere Faktoren zur Inferenz der relevanten thematischen Kontextaspekte verfügbar sind. Generell kann also in den meisten Fällen von einem Zusammenwirken bzw. einer Überlagerung mehrerer *Hinweise* zum Aufbau eines referenzdeterminierenden *thematischen Kontexts* gesprochen werden²⁹⁰, um den kognitiven Aufwand der Interpretation deiktischer Ausdrücke möglichst gering zu halten.

Zusammenfassend können folgende Kategorien von *Hinweisen* unterschieden werden, die den Zugang zu einem *thematischen Kontext* und damit gleichzeitig den kognitiven Aufwand der Interpretation deiktischer Ausdrücke determinieren:

²⁸⁵ Sennholz (1985), S. 34.

²⁸⁶ Begriff: Bühler (²1965), S. 374.

²⁸⁷ unter Bezug auf Harweg (1974).

²⁸⁸ Begriff: Sennholz (1985), S. 203.

²⁸⁹ Vgl. Rauh (1983), S. 45.

²⁹⁰ Vgl. Sennholz (1985), S. 34.

- (1) **Extralinguistische Kategorien:** Hier ist zunächst das unmittelbare Wahrnehmungsfeld des *physischen Kontexts* zu nennen sowie das Vorwissen hinsichtlich dessen Einbettung. Entscheidend für den Informationsgrad des Perzeptionsfelds ist insbesondere der Grad dessen interner Strukturierung, d.h. inwiefern dieses als *kognitive Einheit* (*cognitive unit*²⁹¹) begriffen werden kann bzw. sich in einzelne distinktive Teilbereiche untergliedern lässt. Des Weiteren gehört zu dieser Kategorie die Zeiggeste, welche das Referenzobjekt direktional ausweist.
- (2) **Linguistische Kategorien:** In diesem Zusammenhang sind mehrere Subkategorien zu unterscheiden: (a) Die ‚explizite Textualisierung‘ leistet eine direkte Vereindeutigung der Referenz durch Nennung des identifizierten Gegenstands, wobei diese unmittelbar mit dem Deiktikon verbunden oder in einem weiteren Radius um den zu entvariabilisierenden Ausdruck herum auftreten kann; (b) Die ‚implizite Textualisierung‘ gibt indirekte referenzdeterminierende Hinweise über den durch das Deiktikon zu lokalisierenden Sachverhalt; (c) Die ‚Koreferenz‘ ist ein weiterer, oben noch nicht angesprochener *Hinweis*, der die Determinierung des deiktischen Verweises indirekt über Referenzidentität mit einem vorangegangenen Verweis ermöglicht (dessen Referenz seinerseits wiederum unter Bezug auf einen oder mehrere der aufgeführten Kategorien bereits etabliert ist).

Eine letzte wichtige *Hinweis*-Kategorie, die den kognitiven Aufwand der Referenzinterpretation mitbestimmt, indem sie gemäß der Darstellung in 2.4.3.1. den Grad der Abhängigkeit vom *thematischen Kontext* determiniert, ist der Umfang der semantischen Komponente der Deiktika selbst, also die Präzision ihrer Suchanweisung.

Die aufgeführten Kategorien sind, wie oben festgestellt, in Abhängigkeit von der Sprecherintention sowie der Situation in unterschiedlichem Maße relevant für die Interpretation der deiktischen Referenz. Generell wird allerdings der kognitive Aufwand in dem Maße minimiert, wie die für die Konstruktion eines referenzdeterminierenden *thematischen Kontexts* essenziellen *Hinweise* durch Überlagerung bzw. Zusammenwirken maximiert werden. Er steigt umgekehrt proportional zur Verringerung bzw. wachsenden Indirektheit der *Hinweise* an und erreicht seinen Höhepunkt, wenn keinerlei Anhaltspunkte gegeben sind, die eine Ermittlung interpretationsrelevanter Kontextfaktoren zulassen.

²⁹¹ Begriff: Klein (1982), S. 165.

2.4.4. Ziel und Kriterium der Referenzdeterminierung: Die Relevanz

2.4.4.1. Kontext und Relevanz der deiktischen Referenz

Die zentrale Frage, die sich im Anschluss an die Besprechung der verschiedenen *Hinweise* zur Konstruktion eines referenzdeterminierenden *thematischen Kontexts* stellt, ist die, nach welchen Kriterien der Interpret einer deiktischen Äußerung diese Anhaltspunkte ermittelt. In diesem Zusammenhang soll das Kriterium der kommunikativen *Relevanz* näher charakterisiert werden. Dieses von Sperber und Wilson (²1995) beschriebene kognitive Instrument für die zur Interpretation einer Äußerung essenzielle Ermittlung der sprecherseits zugrunde gelegten kontextuellen *Annahmen* gründet auf Hypothesen bezüglich des allgemeinen kognitiven Verhaltens des Menschen in seiner Umwelt, das laut der Autoren auf ständige Verbesserung des Weltwissens ausgerichtet ist²⁹², also eine permanente *Relevanzmaximierung* anstrebt²⁹³. Aus dem so charakterisierten *Ersten (oder kognitiven) Relevanzprinzip* kann ein auf die Kommunikation bezogenes *Zweites (oder kommunikatives) Relevanzprinzip* abgeleitet werden, das die grundlegende Annahme der Relevanztheorie beinhaltet, nämlich dass jegliche Kommunikation von der *Suche nach Relevanz* gesteuert wird.²⁹⁴ Dies begründen Sperber und Wilson damit, dass jede Äußerung die Aufmerksamkeit des Adressaten in Anspruch nimmt und dadurch eine Relevanzerwartung erzeugt²⁹⁵, die sich daraus ergibt, dass die Aufmerksamkeitslenkung gewissermaßen ‚gerechtfertigt‘ werden muss: „There is [...] no point in drawing someone’s attention to a phenomenon unless it will seem relevant enough to him to be worth his attention.“²⁹⁶ Die zentrale Aufgabe bei der Interpretation einer Äußerung besteht folglich darin, die vom Sprecher intendierte *Relevanz* (R) bzw. den Informationsgehalt (P), der dem Kommunikationsakt unterstellt wird, zu ermitteln. Dieser wird nun, wie bereits in 2.4.1. im Hinblick auf die Referenzdeterminierung der Deixis bemerkt, stets in Abhängigkeit eines *thematischen Kontexts* (C) inferiert, sodass gilt: $R = C+P$.

Der jeweilige *thematische Kontext*, auf den sich eine Äußerung bezieht, ist der relevante Interpretationskontext, den es Hörerseite aus dem *gemeinsamen kognitiven Kontext* zu aktualisieren gilt, um die sprecherseits verfolgte *Informationsintention* zu ermitteln. Anders ausgedrückt stellt er eine variable Menge bereits *manifest* kontextueller *Annahmen* dar, die sich mit den durch die Äußerung übermittelten neuen *Annahmen* dergestalt kombinieren lassen, dass ein *kontextueller Effekt* entsteht²⁹⁷. Letzterer, welcher die *Relevanz* einer Äußerung aus-

²⁹² Vgl. Sperber / Wilson (²1995), S. 47.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 260.

²⁹⁴ Vgl. Wilson (1994), S. 46.

²⁹⁵ Vgl. Wilson (1994), S. 44.

²⁹⁶ Sperber / Wilson (²1995), S. 49.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 132.

macht, indem er eine Modifikation bzw. Erweiterung des *kognitiven Kontexts* eines Individuums herbeiführt²⁹⁸, basiert demzufolge wie in obiger Gleichung dargestellt auf der Verbindung von neuer Information (P) und alter Information (C), also einer *Kontextualisierung* von P in C²⁹⁹, wobei für C diejenigen kontextuellen *Annahmen* zugrunde gelegt werden, die zu einem maximalen *kontextuellen Effekt* führen³⁰⁰. Somit kann gelten: „Achieving maximal relevance involves selecting the best possible context [C] in which to process an assumption [P]“³⁰¹.

Damit lässt sich die eingangs hinsichtlich der Deixis gestellte Frage nach den Auswahlkriterien potenziell interpretationsrelevanter Kontextfaktoren durch die Basisannahmen der Relevanztheorie beantworten, die D. Wilson (1994:44) wie folgt zusammenfasst:

„Relevance theory is based on a few very simple assumptions. **First**, that every utterance has a variety of possible interpretations, all compatible with the information that is linguistically encoded. **Second**, that not all these interpretations occur to the hearer simultaneously; some of them take more effort to think up. [...] The **third** assumption is that hearers are equipped with a single, very general criterion for evaluating interpretations as they occur to them. [...] And the **fourth**, and final, assumption is that this criterion is powerful enough to exclude all but at most a single interpretation, so that having found an interpretation that satisfies it, the hearer need look no further: there will never be more than one.“ (Hervorhebungen durch Verf.)

Das im Folgenden hinsichtlich seiner hier skizzierten Funktionsweise näher zu definierende Kriterium der *Relevanz* bildet trotz der Relativierung, die das Konzept Sperbers und Wilsons seit Mitte der 90er Jahre in der fachlichen Diskussion erfahren hat, eine adäquate Beschreibungsgrundlage der deiktischen Referenzdeterminierung. So ist die einzige für den Hörer plausible Interpretation der deiktischen Äußerung (P) *Je ne suis pas d'ici, monsieur*, sofern ihr eine andere wie *Comment ça se fait que vous ne connaissez même pas l'Hôtel de Ville à Paris?* vorausgeht und sich die Gesprächspartner in Paris befinden, diejenige, dass sich der Sprecher mit dem Lokaldeiktikon auf die Stadt *Paris* bezieht: Für sich genommen kommen für die Äußerung gemäß der **ersten Annahme** zwar zunächst unendlich viele Interpretationen in Betracht, die allerdings für den Adressaten im Einklang mit der **zweiten Annahme** nicht alle gleich zugänglich sind, da aufgrund der vorangehenden Äußerung mit ihrer ‚expliziten *Textualisierung*‘ einer möglichen Interpretation (C) die Bandbreite dahingehend eingeschränkt wird, dass nur diese Interpretation in Frage kommt, indem sie die erste ist, auf die der Hörer zwangsläufig stößt und die mit dem Prinzip der Relevanz (R), dem in der **dritten Annahme** postulierten Evaluationskriterium der Interpretation vereinbar ist, insofern als sie einen ausreichenden *kontextuellen Effekt* für den Interpreten beinhaltet, der folgendermaßen

²⁹⁸ Vgl. Sperber / Wilson (²1995), S. 109.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 108.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 142.

³⁰¹ Sperber / Wilson (²1995), S. 144.

paraphrasierbar ist: R(C+P){*Le locuteur ne connaît pas l'Hôtel de Ville à Paris parce qu'il n'est pas de Paris*}. Dadurch werden gemäß der **vierten Annahme** andere Interpretationsmöglichkeiten, die ungeachtet des textuellen *Hinweises* in Frage kommen (z.B. Land, Kontinent, unmittelbarer Sprechort etc.), im gegebenen Kontext als irrelevant betrachtet, da die Aktualisierung der ihnen zugrunde liegenden kontextuellen *Annahmen* nach der **zweiten Annahme** wesentlich mehr kognitiven Aufwand verlangt als die Konstruktion des *thematischen Kontexts* auf der Basis der explizit gegebenen.

Das Prinzip der *Relevanz* ist demnach als *übergeordneter Rahmen für das Verstehen von Äußerungen* definierbar³⁰², indem es als ‚Kontextfilter‘ wirkt und in dieser Eigenschaft sicherstellt, dass der Interpret nicht alle Interpretationsmöglichkeiten in Erwägung zu ziehen braucht, um die kontextuell adäquateste und damit diejenige, die einen optimalen *kontextuellen Effekt* beinhaltet, zu selektieren, da sonst der aufzuwändige kognitive Aufwand gegen unendlich streben würde. Stattdessen, so D. Wilson (1994:47ff.), ist für den Hörer generell die erste mit dem *Relevanzprinzip* vereinbare Interpretation die einzig akzeptable Interpretation. Da in Übereinstimmung mit oben analysiertem Beispiel Gleiches für die referenzielle Determinierung eines deiktischen Ausdrucks gilt³⁰³, ist der Hörerseits aus dem *kognitiven Kontext* zu aktivierende *thematische Kontext* jeweils der am leichtesten zugängliche Kontext, durch den sich der kognitive Aufwand der Äußerungsinterpretation im Sinne eines ausreichenden *kontextuellen Effekts* kompensieren lässt. Es wird also von einem *in-built stopping place* der Kontextkonstruktion ausgegangen³⁰⁴, durch den vermieden wird, dass der Hörer weitere kontextuelle *Annahmen* aktualisiert und damit eine Fülle weiterer Interpretationsmöglichkeiten erhält, ohne der durch den Sprecher intendierten Interpretation näherzukommen. Dies bedingt allerdings ein gewisses Maß an sprecherseitiger Kooperation, d.h. der Sprecher hat speziell im Hinblick auf eine deiktische Äußerung zu gewährleisten, dass ausreichende kontextuelle Anhaltspunkte in Form der im vorangegangenen Abschnitt dargelegten *Hinweise* zur Verfügung stehen, welche es dem Interpreten ermöglichen, mit kleinstmöglichem kognitivem Aufwand diejenigen *Annahmen* zu inferieren, auf deren Grundlage ein referenzdeterminierender *thematischer Kontext* für das Deiktikon konstruierbar wird, aus dem sich ein größtmöglicher *kontextueller Effekt* und damit eine optimale *Relevanz* für die Äußerung ableiten lässt.

Die Inferenz der *Relevanz* und die Festlegung der Referenz sind folglich interdependent, insofern als die Referenzdeterminierung ausschließlich über Hypothesen bezüglich der *Informati-*

³⁰² Vgl. Green, Keith. „Relevance Theory and the Literary Text: Some Problems and Perspectives“. *Journal of Literary Semantics* 22(1993), S. 207.

³⁰³ Vgl. Wilson (1994), S. 51.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 49.

onsintention des Sprechers möglich ist und umgekehrt der Informationsgrad einer Äußerung durch die Referenzassignation determiniert wird.

2.4.4.2. Relevanz und Inferenz des deiktischen Referenten

Nachdem in den vorangegangenen Abschnitten die kontextuellen Grundlagen, die Grade der Kontextabhängigkeit, die kontextuellen *Hinweise* sowie das kognitive Instrument zur Kontextselektion und Determinierung der deiktischen Referenz näher bestimmt wurden, erfolgt hier zusammenfassend eine Charakterisierung des Referenzdeterminierungsprozesses bzw. der Interpretation einer deiktischen Äußerung. Zu diesem Zweck muss allerdings zunächst auf die fundamentalen Aspekte des dieser Arbeit zugrunde gelegten und bereits in 2.1. eingeführten pragmatischen *Inferenzmodells* der Kommunikation eingegangen werden, nach dem „[...] communication is achieved by the communicator providing evidence for her intentions and the audience inferring her intentions from the evidence.“ In diesem Zusammenhang muss mit Sperber und Wilson (²1995:22/23) zunächst zwischen *direct* und *indirect evidence*, also *direkten* und *indirekten Hinweisen* unterschieden werden, durch die eine Information grundsätzlich übermittelt werden kann. Erstere Möglichkeit ist auch nicht-intentional realisierbar, insofern als „[...] any state of affairs provides direct evidence for a variety of assumptions without necessarily *communicating* those assumptions [...]“, wohingegen ‚echte‘ Kommunikation als wichtigstes Definiens eine Intention der Informationstransmission beinhaltet. Diese Intention ist es nun, die sprecherseits durch gezielte Aufmerksamkeitslenkung des Hörers in Form eines *direkten Hinweises* übermittelt wird, während die Information selbst aus in der jeweiligen Äußerung enthaltenen bzw. kontextuell zugänglichen *indirekten Hinweisen* inferiert werden muss. Um Kommunikation zu erreichen, d.h. die hörerseitige Inferenz der *Informationsintention* (*informative intention*³⁰⁵) zu gewährleisten, muss der Sprecher seinem Adressaten also signalisieren bzw. – metaphorisch gesprochen – ‚zeigen‘, dass er eine solche Intention verfolgt. Jeder Kommunikationsakt, der folglich als *Ostensionsakt* bezeichnet werden kann, besteht also aus zwei Informationsschichten: „first, there is the information which has been, so to speak, pointed out; second, there is the information that the first layer of information has been intentionally pointed out.“³⁰⁶ Mit anderen Worten wird durch jede Äußerung eine *Informationsintention* sowie eine *Kommunikationsintention* übermittelt³⁰⁷. Letztere ist insofern fundamental, als sie den hörerseitigen Inferenzprozess der *Informationsintention* auslöst, indem sie die sprecherseitige Absicht manifest macht, durch die Übermittlung einer

³⁰⁵ Begriff: Sperber / Wilson (²1995), S. 32.

³⁰⁶ Ebd., S. 50.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 29.

oder mehrerer *Annahmen* den *kognitiven Kontext* des Hörers modifizieren und dadurch einen *kontextuellen Effekt* herbeizuführen. Die sprecherseitige *Ostension* ist also ein notwendiger Auslöser der hörerseitigen Inferenz, sodass das dem *Inferenzmodell* zugrunde liegende Kommunikationsmodell als *ostensiv-inferenzielle Kommunikation* (*ostensive-inferential communication*³⁰⁸) bezeichnet werden kann, wobei die *Ostension* die Perspektive des Sprechers beschreibt, der durch Verdeutlichung seiner *Kommunikationsintention* die Erfüllung einer *Informationsintention* anstrebt, während die *Inferenz* auf die Rolle des Interpreten bezogen ist, der durch die Erkenntnis der *Ostension* bzw. der *Kommunikationsintention* dazu bewogen wird, dem Sprecher eine *Informationsintention* zu unterstellen und diese nachzuvollziehen³⁰⁹. Der explikatorische Schlüssel des Kommunikationsmodells liegt folglich darin, dass ein *Ostensionsakt* eine *Relevanzgarantie* (*guarantee of relevance*) übermittelt³¹⁰, welche wie bereits mehrfach bemerkt durch die sprecherseitige Aufmerksamkeitslenkung auf seine Äußerung bedingt ist. Der Inferenzprozess einer Äußerung besteht demnach aus der Konstruktion einer Hypothese bezüglich der sprecherseitigen *Informationsintention*, die mit der dem *Ostensionsakt* unterstellten kommunikativen *Relevanz* vereinbar ist. Dies bedingt nun allerdings die Bereitstellung von *indirekten Hinweisen*, welche die Inferenz der *Informationsintention* gewährleisten; d.h. der kommunikative *Stimulus* des Sprechers muss bestimmte Voraussetzungen erfüllen, um die dahinter stehende Intention einsichtig zu machen, wie Sperber und Wilson (²1995:67) feststellen: „People would not communicate ostensively if they did not want their communicative intentions to be recognised, and they devise their stimuli accordingly.“ Der kodierte *Stimulus* gibt allerdings in jedem Fall lediglich *einen Hinweis* bezüglich der *Informationsintention* und muss daher durch weitere, inferenziell zu ermittelnde kontextuelle *Hinweise* ergänzt werden³¹¹, was vor allem für deiktische Äußerungen gilt, insofern als die in ihnen enthaltenen Deiktika aufgrund ihrer semantischen *Leerstelle* generell nur minimale *Hinweise* für die Sprecherintention bereitstellen, auch wenn, wie in 2.4.3.1. gesehen, je nach Umfang ihrer semantischen Komponente diesbezüglich Unterschiede bestehen. Wie in 2.4.3.2. dargestellt, kommen hier zwei grundsätzliche *Hinweis*-Kategorien in Frage: eine ‚linguistische‘ und eine ‚extralinguistische‘ Kategorie. Während Letztere für die Deixis die fundamentale Kategorie von *Hinweisen* darstellt, insofern als der *physische Kontext* in der kanonischen Äußerungssituation stets den ‚primären‘ Bezug der deiktischen Referenz determiniert, auf den der ‚sekundäre‘ notwendigerweise rekurriert, kann hinsichtlich der linguistischen

³⁰⁸ Begriff: Sperber / Wilson (²1995), S. 63.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 54.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 50.

³¹¹ Vgl. Sperber / Wilson (²1995), S. 170.

Hinweise, die sich aus der verbalen Interaktion der Gesprächspartner ergeben und den ‚sekundären‘ Bezug festlegen, festgestellt werden, dass diese entweder als ‚explizite *Textualisierung*‘ ausgeprägt sein können, d.h. im engeren oder weiteren kommunikativen Umfeld wird der deiktische Referent genannt, oder aber in Form einer ‚impliziten *Textualisierung*‘ auftreten können, d.h. das zu interpretierende Deiktikon lokalisiert einen Sachverhalt, der indirekten Aufschluss über dessen Referenten gibt.

Es lassen lassen sich also zwei fundamentale Quellen kontextueller Faktoren ausmachen, durch welche das Minimum an kodierten *Hinweisen* der Deiktika über die Konstruktion eines *thematischen Kontexts* ergänzt bzw. der durch den jeweiligen deiktischen Ausdruck kodierte Kontext so ‚erweitert‘ werden kann, dass eine mit dem *Relevanzprinzip* konforme referenzielle Interpretation möglich wird.

Auf dieser Grundlage kann im Folgenden eine unter drei Punkten zusammengefasste Systematisierung der *Hinweis*-Faktoren zur Inferenz der deiktischen Referenz bzw. zur Interpretation einer deiktischen Äußerung vorgenommen werden:

Die allgemeine kognitive Voraussetzung für die Interpretation ist wie in 2.4.2. dargestellt ein *gemeinsamer kognitiver Kontext*, der maßgeblich auf einem *gemeinsamen physischen Kontext* beruht.

- 1) Der grundlegende, direkt zugängliche *Hinweis*-Faktor geht aus der Tatsache hervor, dass die deiktische Äußerung (wie jede andere) primär als *Ostensionsakt* zu begreifen ist, der die Aufmerksamkeit des Adressaten in Anspruch nimmt und damit eine *Kommunikationsintention* des Sprechers ‚aufzeigt‘, die ohne eine dahinter stehende *Informationsintention* sinnlos wäre. Mit anderen Worten wird eine *Relevanzgarantie* manifest gemacht, die laut Sperber und Wilson (²1995:164) aus folgenden *Annahmen* besteht: (a) „The set of assumptions I which the communicator intends to make manifest to the audience is relevant enough to make it worth the addressee’s while to process the ostensive stimulus“, und (b) „The ostensive stimulus is the most relevant one the communicator could have used to communicate I.“ Auslöser und gleichzeitig Kriterium der Inferenz der *Informationsintention* ist folglich die vom Sprecher ostensiv zum Ausdruck gebrachte *Kommunikationsintention*, die nicht nur ‚zeigt‘, dass eine *Informationsintention* vorliegt, sondern gleichzeitig den Interpretationsweg vorschreibt, der darin besteht, diejenigen *Annahmen* zu ermitteln, die zu einer mit der *Relevanzgarantie* vereinbaren Interpretation der Äußerung führen³¹².
- 2) Der zweite *Hinweis*-Faktor, der kodierte *Stimulus* selbst, gibt als Resultat seiner Dekodierung mehr oder minder explizite Anhaltspunkte hinsichtlich der vom Sprecher intendier-

³¹² Vgl. Sperber / Wilson (²1995), S. 165.

ten *Annahmen* bzw. des Inhalts der *Informationsintention*, da die *Relevanzgarantie* besagt, dass der Äußerungsakt diesbezüglich adäquat sein muss. Wie gesehen besteht beim deiktischen *Stimulus* das Problem, dass die Deiktika aufgrund ihrer semantischen Unterdetermination lediglich ein Minimum an *Hinweisen* liefern, die allerdings als *Suchanweisung* für die Konstruktion eines *thematischen Kontexts* dennoch eine ‚elementare Beschreibung‘ leisten, wie die intendierte Interpretation ermittelbar ist.

- 3) Um zur Konstruktion des *thematischen Kontexts* zu gelangen, muss ein dritter *Hinweis*-Faktor berücksichtigt werden, der vielmehr eine offene und heterogene Gruppe von Faktoren darstellt, die unter dem Oberbegriff ‚kontextuelle *Hinweise*‘ zusammengefasst werden können. Auf der Grundlage dieser *Hinweise* gilt es nun, den durch das Deiktikon kodierten Kontext so zu erweitern, dass diejenigen *Annahmen* inferierbar sind, aus denen eine Referenzdetermination des deiktischen Ausdrucks abgeleitet werden kann, welche zu einer relevanzkonformen Interpretation der Gesamtäußerung führt. Die potenziell der Kontexterweiterung zugrundelegbaren Faktoren lassen sich, wie oben dargestellt, in ‚linguistische‘ und ‚extralinguistische‘ differenzieren, die durch unterschiedliche Akzessibilitätsgrade gekennzeichnet sind und folglich im Inferenzprozess nicht gleichzeitig berücksichtigt werden:
 - a) Bedingt durch direkte Zugänglichkeit finden zunächst Faktoren des *physischen Kontexts* Berücksichtigung, welche den ‚primären‘ Bezug des deiktischen Ausdrucks determinieren.
 - b) Sind diese perzeptuell zugänglichen Faktoren zur Konstruktion des *thematischen Kontexts* nicht ausreichend, erfolgt eine Erweiterung des Kontexts über das unmittelbar wahrnehmbare Umfeld hinaus. Als Grundlage hierfür dienen linguistische Anhaltspunkte, über die interpretationsrelevante Annahmen aus dem *kognitiven Kontext* aktiviert werden können. Hierbei finden zunächst diejenigen *Hinweis*-Faktoren Berücksichtigung, die mit dem deiktischen Ausdruck in einem Substitutionsverhältnis stehen, d.h. das Referenzobjekt ‚explizit *textualisieren*‘. Erst wenn sich im engeren oder weiteren Umkreis des Deiktikons kein geeignetes *Nennwort* ermitteln lässt, das direkten Zugang zum intendierten Referenten ermöglicht, wird auf indirekte linguistische *Hinweise* zurückgegriffen, die im Sinne einer ‚impliziten *Textualisierung*‘ Anhaltspunkte für die Konstruktion eines *thematischen Kontexts* und damit für die Ermittlung des Referenzobjekts bereitstellen.

Wenn nun auf der Basis der letztgenannten Faktoren *Annahmen* inferierbar sind, durch die sich für den deiktischen Ausdruck eine Referenzdetermination ergibt, die zu einer mit dem

ersten Teil der *Relevanzgarantie* konformen Gesamtinterpretation der deiktischen Äußerung führt, so werden diese *Annahmen* dem jeweiligen Deiktikon bzw. der Äußerung als *thematischer Kontext* zugrunde gelegt, wodurch der *in-built stopping place* der Interpretation erreicht ist, da gemäß des zweiten Teils der *Relevanzgarantie* allgemein gilt, dass die erste mit dem *Relevanzprinzip* vereinbare Interpretation die einzig akzeptable Interpretation darstellt. Hätte der Sprecher andere *Annahmen* als interpretationsrelevant erachtet, so wäre die Wahl seines kommunikativen *Stimulus* nicht adäquat gewesen.

Die Reihenfolge der aufgeführten Kategorien von *Hinweisen* kann, wie aus ihrer Charakterisierung bereits hervorgeht, bei der hörerseitigen Interpretation einer deiktischen Äußerung auf die Zeitachse übertragen werden und ist damit als allgemeines Spiegelbild des Inferenzprozesses der deiktischen Referenz zu sehen, dem als Kriterium wie dargestellt die dem Sprecher unterstellte *Informationsintention* zugrunde gelegt wird, wobei deren Ermittlung umgekehrt eine Funktion der Inferenz der Referenzintention darstellt. Damit beruht die Interpretation einer deiktischen Äußerung fundamental auf der Konstruierbarkeit eines referenzdeterminierenden *thematischen Kontexts* für die Deiktika. Diese hängt ihrerseits von der Verfügbarkeit ‚extralinguistischer‘ bzw. ‚linguistischer‘ kontextueller *Hinweise* ab, auf deren Grundlage mit minimalem kognitiven Aufwand diejenigen *Annahmen* ermittelbar sind, durch die eine Rekonstruktion der Sprecherintention im Sinne eines maximalen *kontextuellen Effekts* möglich wird, was wiederum in erster Linie von der Kooperation des Sprechers abhängt, der sicherstellen muss, dass die entsprechenden *Annahmen* zugänglich sind, da ansonsten der durch die Deiktika kodierte Kontext rezipientenseits beliebig ausgeweitet werden kann, d.h. der kognitive Aufwand potenziell gegen unendlich strebt, ohne dass eine Annäherung an die Sprecherintention möglich ist.

3. Semiotische Dimension: Referenz, Relevanz und Stellenwert der Deixis im Theater

3.1. Kommunikation und Kommunikationssituation im literarischen Text

Nachdem bisher die Deixis ausschließlich auf Grundlage der Alltagssprache definiert worden ist, soll in diesem Kapitel in Annäherung an den eigentlichen Analysegegenstand untersucht werden, inwiefern oben gemachte Ausführungen auch für den literarischen Diskurs gelten können bzw. insbesondere, wie die Interpretation der Deiktika hier ermöglicht wird und welche Relevanz der Deixis vor allem im Rahmen des Theaterdiskurses zukommt. Dazu müssen zunächst Kommunikationssituation und Kommunikation im literarischen Text allgemein bestimmt werden, um ermitteln zu können, in welchem Maße sich hier Übereinstimmungen und Unterschiede zur alltagssprachlichen Situation ergeben.

Wie der prototypische Diskurs der Alltagssprache, der vermittelt sprachlicher Zeichen einen kommunikativen Bezug zwischen zwei Kommunikationspartizipanten herstellt, kann der literarische Diskurs zunächst als „[...] kind of communication between a writer and his audience which uses literature [...] as the medium“³¹³ definiert werden. Im Unterschied zur Alltagskommunikation verläuft die literarische allerdings indirekt über einen *fiktionalen Kontext*³¹⁴, involviert also *fiktionale Kommunikation*, wodurch sie sich auf zwei kommunikativen Ebenen abspielt³¹⁵ und die literarische Kommunikationssituation sich folglich aus zwei *Kommunikationssystemen* zusammensetzt: Die ‚eigentliche‘ Kommunikation findet auf ‚realer‘ Ebene zwischen Autor und Leser/Publikum im sogenannten *äußeren Kommunikationssystem* statt, wohingegen die Inhalte der Kommunikation dieser Ebene durch ein ‚fiktionales‘ *inneres Kommunikationssystem* übermittelt werden, wobei dies generell einerseits durch das *vermittelnde Kommunikationssystem* des Erzählers, der das Dargestellte dominiert, und andererseits durch die Interaktion der fiktionalen Figuren geschehen kann³¹⁶. Allerdings gilt dies lediglich für den Roman, nicht hingegen für das Drama, wo die *vermittelnde* Instanz fehlt. Stattdessen ist hier eine „[...] unvermittelte Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem [...]“ vorherrschend³¹⁷. Dadurch ist die dramatische Kommunikation von einer *Absolutheit* geprägt, welche den *äußeren* Rezipienten vollständig auszublenden scheint, indem sie nicht wie die narrative Kommunikation über ein *übergreifendes Orientierungszentrum* verfügt, des-

³¹³ Hess-Lüttich, Ernest W.B. „How Does The Writer Of A Dramatic Text Interact With His Audiences?“ In: Sell (ed.). *Literary Pragmatics*. London: Routledge, 1991, S. 226.

³¹⁴ Vgl. Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980, S. 38.

³¹⁵ Vgl. Hess-Lüttich, Ernest W.B. „Dramatic Discourse“. In: Dijk (ed.). *Discourse and Literature*. Amsterdam: John Benjamins, 1985, S. 200.

³¹⁶ Vgl. Pfister, Manfred. *Das Drama*. München: Fink, ⁶1988, S. 21.

sen *Raum-Zeit-Kontinuum* das der dargestellten Welt *überspannt*.“³¹⁸ Der Wegfall dieser zwischen die Ebene des Dargestellten und der Produktions-/Rezeptionsebene geschobenen raumzeitlichen Ebene des *Erzählens* hat zur Folge, dass der Eindruck *unmittelbarer Gegenwärtigkeit* bzw. der „[...] Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption [entsteht][...]“, während in narrativen Texten eine *Distanzierung des Erzählten in die Vergangenheit* stattfindet³¹⁹. Ein weiterer Effekt des Wegfalls der *vermittelnden* Instanz als dem Dargestellten übergeordnete Orientierungsebene ist der, dass jegliche Orientierung in Raum und Zeit durch die Figuren selbst erfolgen muss, d.h. von ihrem jeweiligen ‚hic et nunc‘ aus determiniert wird, was die dramatische Kommunikationssituation bezüglich des *inneren Kommunikationssystems* weit näher an die Alltagskommunikation heranreichen lässt als die narrative. Der wesentliche Unterschied liegt allerdings darin, dass der Figurendialog nie autonom, sondern immer im Hinblick auf das *äußere Kommunikationssystem* und die darin angestrebten Kommunikationsintentionen des Autors im Hinblick auf das Publikum funktionalisiert ist³²⁰. Dies manifestiert sich auf der Ebene des Dramentexts bereits darin, dass dieser nicht nur einen Dialogtext, sondern darüber hinaus einen Nebentext enthält, der sich nicht wie Ersterer auf den *fiktionalen Kontext*, sondern auf den realen Bühnenkontext mit seinen bei der Aufführung zu konkretisierenden Elementen bezieht.³²¹ Damit ist das Drama von einer fundamentalen ‚Kontextdualität‘ gekennzeichnet, wobei beide Kontexte in der Aufführung normalerweise als ontologisch heterogene *Fiktionalisierungssysteme* durch *Interferenz* zusammenwirken und so das *theaterspezifische fiktionale System* konstituieren, „[...] bei dem die Fiktion auf der Basis von realen Elementen erzeugt wird [...]“³²², d.h. bei dem eine imaginative Überlagerung des *realen Bühnenraums* durch einen *fiktiven Schauplatz* stattfindet³²³. Diese ‚fiktionalisierende‘ Überlagerung wird in erster Linie durch die Deixis bzw. durch die *Überlagerung zweier deiktischer Bezugssysteme* geleistet³²⁴, indem im Sinne der in 2.3.5.3. beschriebenen *objektiven Deixis am Phantasma Zitierungen von Abwesendem in den Präsenzraum* des Zuschauers *hinein* erfolgen, wodurch das reale durch ein *fiktives Zeigfeld* überlagert bzw. das reale ‚hic et nunc‘ des *äußeren Kommunikationssystems* durch ein fiktives ‚hic et nunc‘ des *inneren Kommunikationssystems* substituiert wird.

³¹⁷ Vgl. Pfister (⁶1988), S. 22.

³¹⁸ Vgl. ebd., 22/23.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 23.

³²⁰ Vgl. Hess-Lüttich (1985), S. 200.

³²¹ Vgl. Übersfeld (1977), S. 17.

³²² Vgl. Pavis (1988), S. 54/56.

³²³ Begriffe: Pfister (⁶1988), S. 45.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 328/329.

An der Deixis lässt sich auch die Kommunikationsperspektive im *inneren Kommunikationssystem* festmachen, durch die der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* Zugang zum fiktionalen Universum und damit zum Gegenstand der Kommunikation erhält. Hier bietet sich wiederum ein verdeutlichender Vergleich mit narrativen Texten an, die, wie bereits oben erwähnt, im Regelfall über das *übergreifende Orientierungszentrum* eines Erzählers verfügen, von dessen spatiotemporaler Origo aus das fiktionale Geschehen aus einem zeitlichen Abstand heraus orientiert und strukturiert wird. Im Unterschied dazu kann die dramatische Kommunikation als *polyperspektivisch*³²⁵ bezeichnet werden, d.h. sie wird nicht von einem *übergreifenden Orientierungszentrum* aus präsentiert, sondern vielmehr von den voneinander unabhängigen *Orientierungszentren* der Figuren aus, sodass „[...] mit jedem Äußerer das Orientierungszentrum für die deiktischen Ausdrücke der jeweiligen Äußerung [wechselt].“³²⁶ Die Figur ist folglich mit A. Übersfeld (1996) gesprochen *l'unité de base de toute l'activité théâtrale*³²⁷, die sich bei der Aufführung, repräsentiert durch einen Schauspieler, stets in einem konkreten szenischen Raum befindet, sodass die dramatischen Grundelemente Figur und Raum stets unabdingbar miteinander verbunden sind³²⁸. Letzterer ist hierbei sozusagen die ‚integrierende Instanz‘ der verschiedenen, voneinander unabhängigen *Orientierungszentren* der Figuren, d.h. eine ‚metaphorische Origo‘, die mit der Erzählerorigo im narrativen Text die Gemeinsamkeit aufweist, dass beide den Zugang zum fiktionalen Universum bzw. die Wahrnehmungsperspektive determinieren, durch die der Leser/Zuschauer die fiktionale Kommunikation perzipiert³²⁹, indem er sich im einen Fall in die Origo des Erzählers und im anderen Fall in die ‚metaphorische Origo‘ des szenischen Raums bzw. in die Origines der in diesem Raum agierenden und diesen definierenden Figuren versetzt.

Aus der fundamentalen Unterschiedlichkeit des Zugangs zum fiktionalen Universum lassen sich deutliche Differenzen hinsichtlich der Transmissionsweise der fiktionalen Kommunikation ableiten, die beim narrativen Text rein verbal verläuft, während das Drama als *plurimediale Darstellungsform* zu bezeichnen ist, die sich bei der Aufführung „[...] im Gegensatz zu rein literarischen Texten, nicht nur sprachlicher, sondern auch außersprachlich-akustischer und optischer Codes [bedient]“³³⁰. Der schriftliche *dramatische Text* (*dramatic text*) ist also

³²⁵ Begriff: Pfister (⁶1988), S. 91.

³²⁶ Rauh, Gisa. *Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten*. Tübingen: Narr, 1978, S. 135.

³²⁷ Vgl. Übersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Bélin, 1996, S. 48.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 113.

³²⁹ Vgl. Jansen, Steen. „Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique“. In: Schmid / Kesteren (eds.). *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam: John Benjamins, 1984, S. 259 / 261.

³³⁰ Pfister (⁶1988), S. 24/25.

lediglich ein Teil des *Aufführungstexts* (*performance text*)³³¹, der mit A. Übersfeld (1977:31) als *Kombination von Texten* (*combinaison de textes*) unterschiedlicher Medien zu begreifen ist, welche vom *äußeren* Rezipienten zusammengeführt und als *integrierter Text* interpretiert werden müssen³³². Da sich dieser Text allerdings jeweils auf einen *fiktionalen Kontext* als primäre Bezugsebene richtet, stellen sich hinsichtlich der rezipientenseitigen Interpretierbarkeit der literarischen und insbesondere der dramatischen Kommunikation folgende fundamentale Fragen:

- 1.) Insofern als die Referenz als Voraussetzung jeglicher Kommunikation gesehen werden kann, da sie die Grundbedingung der *Informativität* eines jeden Kommunikationsakts darstellt³³³, der sich zwangsläufig auf Elemente der außersprachlichen Wirklichkeit bezieht, ist im Zusammenhang mit der auf einen imaginären Kontext bezogenen fiktionalen Kommunikation zu fragen, wie hier in Abwesenheit einer gemeinsamen Referenzgrundlage von Autor und Rezipienten im Sinne eines *gemeinsamen kognitiven Kontexts* durch Letzteren der intendierte referenzielle Bezug herstellbar ist.
- 2.) Mit dem Problem der Ermittlung der Referenzintention unmittelbar verbunden ist die Frage nach der Inferenz der *Informationsintention* bzw. der *Relevanz*, insofern als Letztere nur unter der Bedingung ermittelbar ist, dass der intendierte Bezug zum Kontext etabliert werden kann.

Bevor also eine Übertragung des im deixistheoretischen Teil dargelegten relevanzgesteuerten Referenzdeterminierungsprozesses der Deixis auf die dramatische Kommunikation erfolgen kann, muss in den folgenden Abschnitten bestimmt werden, inwiefern der Referenzbegriff im fiktionalen System vom alltagssprachlichen abweicht und worin die *Relevanz* einer fiktionalen Äußerung zu sehen ist.

3.2. Referenz und Relevanz im literarischen Text

3.2.1. Das Problem der literarischen Referenz: Die Konstitution ‚möglicher Welten‘

In Beantwortung der ersten oben gestellten Frage ist zunächst festzustellen, dass angesichts des fehlenden Zugangs des Rezipienten zu einer mit dem Autor harmonisch definierbaren Referenzgrundlage das für die Alltagssprache geltende *Äquivalenztheorem* (*equivalence theorem*), nach dem eine eindeutige Referenzbeziehung zwischen Äußerung und außersprachli-

³³¹ Begriffe: Toro, Fernando de. *Theatre Semiotics*. Frankfurt: Vervuert, 1995, S. 10.

³³² Vgl. Elam (1980), S. 38.

³³³ Vgl. Herbermann (1988), S. 17.

cher Wirklichkeit etablierbar ist, nicht greift³³⁴, d.h. es besteht prinzipiell eine von Null bis ‚unendlich‘ reichende Spanne von Kontextualisierungsmöglichkeiten und damit von Referenzmöglichkeiten. Deren Umfang hängt nun im Einzelnen davon ab, inwieweit der individuelle Kommunikationsakt in den Kontext der literarischen Gesamtkommunikation eingebettet ist, d.h. zu welchem Grad der *kognitive Kontext* des Rezipienten durch Informationen, die aus der Interpretation vorausgegangener Kommunikationsakte gewonnen wurden, vorstrukturiert ist. Damit bedingt die referenzielle Interpretierbarkeit einer literarischen Äußerung den textuellen Aufbau einer fiktionalen Referenzgrundlage, die mit P. Werth (1995:53) als *mögliche Welt* (*possible world*) bezeichnet werden kann und folgendermaßen definierbar ist: „A possible world is essentially any state of affairs which can be conceived“. Dieser Begriff löst das Problem der Referenzialität der literarischen Kommunikation, indem fiktionale Texte nun in referenztheoretischer Hinsicht dadurch charakterisierbar sind, dass die Referenz auf realweltliche Elemente zugunsten einer Referenz auf *mögliche Sachverhalte* blockiert wird³³⁵. Es findet also eine Beschränkung der Referenz auf einen ‚sekundären‘ Bezugsbereich statt. Um eine referenzielle Interpretation literarischer Kommunikation zu gewährleisten, muss Letzterer in ausreichendem Maße definiert werden, was für den Produzenten gleichbedeutend ist mit der Notwendigkeit, kontextuelle Informationen zu spezifizieren bzw. für den Rezipienten mit der Aufforderung verbunden ist, diese Informationen zu speichern³³⁶, um auf diese Weise zu einer *mental*en Repräsentation des *fiktionalen Kontexts* zu gelangen³³⁷. Die Aufgabe des Textproduzenten und damit des Texts ist folglich darin zu sehen, die Voraussetzungen dieses mentalen Repräsentationsprozesses zu schaffen: Einerseits muss er eine kohärente Synthese der kontextuellen Information einzelner Kommunikationsakte ermöglichen, was vor allem durch die Anapher gewährleistet wird, welche über die Etablierung eines textinternen *Koreferenzsystems* (*internal system of cross-references*)³³⁸ ein stabiles ‚Diskursuniversum‘ schafft. Andererseits hat er vorgängig den Kontext einzuführen, was im Drama in erster Linie durch die Deixis geschieht, welche im Gegensatz zur Anapher gemäß der in 2.3.5.2. zitierten Ausführungen von J. Lyons (1983:281) als „[...]eines der wichtigsten uns zur Verfügung stehenden Mittel, um Entitäten ins universe-of-discourse einzuführen [...]“, gesehen werden muss. Damit ist die Deixis das fundamentale Instrument der Einführung einer *dramatischen Welt* und folglich mit P. Werth (1995:65) ausgedrückt gewissermaßen die *welterschaffende Komponente*

³³⁴ Vgl. Dijk, Teun van. „Pragmatics and Poetics“. In: Dijk (ed.). *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North-Holland, 1976, S. 40.

³³⁵ Vgl. Ihwe (1973) in Schmidt (1976), S. 166.

³³⁶ Vgl. Chafe (1980) in Emmott, Catherine. „Consciousness and Context-Building: Narrative Inferences and Anaphoric Theory“. In: Green (1995), S. 84.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 84.

(*world-building component*) des Texts. Insofern ist der *fiktionale Kontext* des Dramas in erster Linie ein *deiktischer Raum*, dessen Elemente von der Origo der Figuren aus mittels deiktischer Referenz definiert bzw. eingeführt werden. Diese Elemente können gemäß F. Toro (1995:22) bei der Aufführung auf zweierlei Weise repräsentiert sein: „a) representation through the presence of objects on the stage; b) representation by means of the spoken word when the objects are absent.“ Erstere Repräsentationsform macht eine rein ‚zeigende‘ deiktische Einführung möglich, insofern als hier der ‚Referent‘ als Deixisobjekt außersprachlich konkretisiert ist, während letztere Repräsentationsform zusätzlich eine ‚nennende‘ Einführung verlangt, da es sich bei den Deixisobjekten um *Diskursobjekte* (*objects of discourse*³³⁹) handelt. Die dramenspezifische Referenzgrundlage ist im Gegensatz zum narrativen Text also gewissermaßen ‚hybrid‘, insofern als sich das ‚Diskursuniversum‘ sowohl aus *Diskursobjekten* als auch aus szenisch konkretisierten Objekten zusammensetzt, sodass die referenzielle Variabilität, die eingangs für literarische Kommunikationsakte allgemein postuliert wurde, bei der Aufführung zum Teil in eine augenscheinlich eindeutige Referenzbeziehung mit konkreten Gegenständen umgewandelt wird.

Diese Eindeutigkeit ist allerdings angesichts des bereits im Zusammenhang mit der *Deixis am Phantasma* in 2.3.5.3. definierten Status des Theaterreferenten nur eine ‚scheinbare‘, insofern als der *Aufführungstext* des Dramas ein *Phantasma* konstituiert, das lediglich den Anschein von ‚Wirklichkeit‘ erzeugt, also eine *referentielle Illusion* schafft, die auf einer *Verwechslung von Signifikant und Referent* beruht. Dies hat zur Folge, dass die scheinbar eindeutige Relation der Theaterkommunikation mit ihrem Referenten in Wirklichkeit lediglich eine Relation mit einem von Aufführung zu Aufführung variablen materiellen *Signifikanten* ist, wohingegen der Referent selbst wie im narrativen Text ein imaginäres Konstrukt des Rezipienten ist. Unabhängig von der literarischen Gattung bezieht sich die Referenzdeterminierung im literarischen Text folglich immer notwendigerweise auf einen rezipientenseits individuell unter Bezug auf seinen realweltlichen *kognitiven Kontext* zu imaginierenden Referenten. Dieser Kontext muss durch den Text daher dergestalt vorstrukturiert werden, dass im Fall des Dramas durch primär deiktische Einführung einer bestimmten Anzahl von Kontextelementen und deren anaphorische Verknüpfung eine stabile Referenzgrundlage geschaffen wird, die als autonome *mögliche Welt* für den Rezipienten mental repräsentierbar ist und unter deren Zugrundelegung einzelne Kommunikationsakte als Referenz auf *mögliche Sachverhalte* kontextualisierbar sind.

³³⁸ Begriff: Ihwe (1973) in Schmidt (1976), S. 166.

³³⁹ Begriff: Elam (1980), S. 151.

3.2.2. Das Problem der literarischen Relevanz: Das Konstitutionsprinzip

„möglicher Welten“ oder „(non)-literary relevance“

Wie oben gesehen ist angesichts der fehlenden Gleichorientierung des Rezipienten mit dem Produzenten im Sinne eines *gemeinsamen kognitiven Kontexts* der literarische Referent ein zwangsläufig durch Ersteren subjektiv zu imaginierender, der zwar durch den literarischen Text in unterschiedlichem Umfang spezifiziert wird, aber dennoch nie mit dem autorensseitig intendierten übereinstimmen kann.

In Beantwortung der oben vorangestellten zweiten Frage muss daher bestimmt werden, inwiefern sich dies auf die Ermittlung der *Relevanz* eines literarischen Kommunikationsakts auswirkt, da diese die eindeutige Inferenz der sprecherseitigen Referenzintention voraussetzt, was im Rahmen der fiktionalen Kommunikation nicht möglich ist. Es kommt folglich nach alltagskommunikativen Maßstäben zwangsläufig zu einer Divergenz zwischen intendierter und inferierter *Relevanz*, da die sprecherseits angestrebten *kontextuellen Effekte* im Sinne einer gezielten Modifikation des *kognitiven Kontexts* des Hörers nicht mit den tatsächlich erreichten identisch sein können. Aus diesem Grund stellt sich mit K. Green (1993:207) die Frage nach den „[...] possibilities of relating relevance theory to a theory of literary communication [...]“. Diese kann vor dem Hintergrund der Überlegung, dass auch hier Kommunikation und damit per definitionem die Intention einer Informationstransmission vorliegt, d.h. zwangsläufig auch ein literarischer Kommunikationsakt eine *Relevanzgarantie* übermittelt³⁴⁰, in zwei Teilfragen aufgespaltet werden:

- 1.) Worin besteht diese *Relevanzgarantie*?
- 2.) Durch welche Faktoren wird die Inferenz des Inhalts dieser *Relevanzgarantie* ermöglicht und wie verläuft der Inferenzprozess?

Die Beantwortung der ersten Teilfrage bringt K. Green (1993:215) mit dem m. E. exzellenten Begriff der *(non)-literary relevance* auf den Punkt, durch den angedeutet wird, dass mit der im vorangegangenen Abschnitt festgestellten Einschränkung der referenziellen Funktion literarischer Kommunikation zwangsläufig eine entsprechende Beschränkung deren *Relevanz* auf den *fiktionalen Kontext* verbunden ist, insofern als sich die *Informationsintention* des Textproduzenten ausschließlich auf eine Modifikation des *kognitiven Kontexts* seines Rezipienten hinsichtlich des fiktionalen Universums des Texts richten kann, wobei nach wie vor offen ist, worin genau die intendierte Veränderung besteht. Wenn nun, wie im vorangegangenen Abschnitt dargelegt, die Aufgabe des Textproduzenten bzw. des literarischen Texts darin liegt, die Konstruktion einer autonomen *möglichen Welt* zu ermöglichen, kann die *Relevanz* des

Gesamttexts mit S. Schmidt (1976:173) als „[...]ordered system of linguistic instructions of how to construct a world that might function as a ‚model‘ for this text“ begriffen werden. Damit ist die durch einen literarischen Kommunikationsakt übermittelte und vom Rezipienten präsupponierte *Relevanzgarantie* im Sinne einer ‚Konstruktionsanleitung‘ für den *fiktionalen Kontext* zu definieren. Das spezifisch literarische Relevanzprinzip, das somit in Anlehnung an T. van Dijk (1976:49) als *Konstruktionsprinzip (Construction Principle)* bezeichnet werden kann, fungiert nun analog zum alltagsprachlichen als *übergeordneter Rahmen für das Verständnis von Äußerungen*, insofern als es die primäre Aufgabe des Rezipienten dahingehend definiert, Kontexte zu finden bzw. auf der Grundlage textueller Anhaltspunkte individuell unter Bezug auf den realweltlichen *kognitiven Kontext* zu imaginieren, durch deren Zugrundelegung der jeweilige Kommunikationsakt als sinnvolle ‚Konstruktionsanleitung‘ des *fiktionalen Kontexts* interpretierbar wird. Dementsprechend bemisst sich die *Relevanz* des einzelnen Kommunikationsakts nach dem Umfang des durch ihn rezipientenseits inferierbaren *kontextuellen Effekts* im Hinblick auf den zu konstruierenden *fiktionalen Kontext*, d.h. zu welchem Grad die Äußerung als ‚Anleitung‘ zur Kontextkonstruktion verstanden werden kann. Wie im normalsprachlichen ist folglich auch im fiktionalen Rahmen die *Relevanz* sowohl Kriterium als auch Ziel der Interpretation von Kommunikationsakten.

In Beantwortung der zweiten Teilfrage nach den Faktoren der Inferierbarkeit der literarischen *Relevanzgarantie* ist zunächst allgemein festzustellen, dass der Auslöser des Inferenzprozesses wie in der Alltagssprache der Text selbst ist³⁴¹, indem dieser in seiner primären Funktion der Manifestierung einer autorensseitigen *Kommunikationsintention* den Rezipienten zu folgenden, aus dem *Konstruktionsprinzip* als spezifisch literarische *Relevanzgarantie* hervorgehenden *Annahmen* veranlasst: a) Die Inferenz der durch den Text übermittelten *Informationsintention* ist in ausreichendem Maße relevant, um den kognitiven Aufwand der Inferenz zu kompensieren / b) Der Text liefert genügend *Hinweise*, um die Inferenz der *Informationsintention* zu ermöglichen. Im Folgenden ist daher zu untersuchen, wie diese *Hinweise* beschaffen sein müssen. Mit N. Enkvist (1991) kann zunächst ein grundsätzlich variables Verhältnis zwischen *Text* und *Textwelt* festgestellt werden, das fundamental vom Umfang bzw. der Präzision der kodierten *Hinweise* abhängt, die der Text bereitstellt, um die Inferierbarkeit literarischer Kommunikationsakte als ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu ermöglichen. Je nach Spezifikationsgrad der *Hinweise*, der sich innerhalb einer Skala von maximaler *Spezifizierung* bis maximaler *Vagheit* bewegt, variiert die Inferenzsicherheit eines Kommunikationsakts von

³⁴⁰ Vgl. Green (1993), S. 211

³⁴¹ Vgl. Green (1993), S. 209.

spezifizierender über *ambige* bis hin zu rein *spekulativer Inferenz*³⁴². Während im ersten Fall der Kontext, in dem der literarische Kommunikationsakt als ‚Anleitung‘ zum Aufbau eines *fiktionalen Kontexts Relevanz* erhält, entweder explizit kodiert ist oder aber zumindest aus *Hinweisen* eindeutig inferiert werden kann, sind im zweiten Fall die kodierten *Hinweise* von einer unauflösbaren Ambiguität gekennzeichnet, wohingegen sie im letzten Fall vollständig fehlen, wodurch der Inferenzprozess hier potenziell ad infinitum weitergeführt werden kann, ohne dass eine Präzisierung des relevanzdeterminierenden Kontexts möglich wird. Über die textuelle Spezifizierung hinaus hängt die Inferierbarkeit der *Relevanz* eines literarischen Kommunikationsakts als ‚Konstruktionsanleitung‘ des *fiktionalen Kontexts* davon ab, inwiefern dieser einen Bezug zum realweltlichen *kognitiven Kontext* des Rezipienten zulässt, da die textuell suggerierte *Welt* immer nur in Bezug auf diese Kontextebene konstruierbar und damit mental repräsentierbar ist. Letzterer Faktor ist vor allem bei der lektüregestützten *Konkretisation*³⁴³ des *dramatischen Texts* essenziell, die im Folgenden zunächst als Beispiel für den Inferenzprozess fiktionaler Kommunikation herangezogen werden soll. Wie im Zusammenhang mit der literarischen Referenz festgestellt, beruht die Konstruktion des *fiktionalen Kontexts* hier vor allem auf der deiktischen Einführung von Kontextelementen, sodass eine Konzentration auf die Beschreibung der Relevanzermittlung deiktischer Äußerungen erfolgen kann, da diese die *Relevanz* des Gesamttexts maßgeblich determinieren. Hinsichtlich der Interpretation deiktischer Kommunikationsakte als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des *fiktionalen Kontexts* ist zunächst festzustellen, dass diese nur dann möglich ist, wenn unter Bezug auf den realweltlichen *kognitiven Kontext* des Rezipienten ein Kontext imaginierbar wird, durch den die semantische *Leerstelle* der Deiktika ‚aufgefüllt‘ werden kann. Dies ist laut R. Zimmer (1982) insofern der Fall, als die Funktion deiktischer Elemente im *dramatischen Text* auf ihrer Eigenschaft beruht, durch ihre Situationsgebundenheit die jeweilige *Gesprächssituation als Fiktion* zu generieren, indem sie diese voraussetzen, da ihre Verwendung nur in einem bestimmten außersprachlichen Kontext sinnvoll ist³⁴⁴. Die Interpretierbarkeit deiktischer Äußerungen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts bedingt folglich die Fähigkeit des Rezipienten, den referenzdeterminierenden *thematischen Kontext* der Deiktika als konstitutives Element des *fiktionalen Kontexts* mental zu repräsentieren, was in Analogie zum Inferenzprozess deiktischer Äußerungen der Alltagskommunikation nur dann möglich ist, wenn dem Rezipienten über die Deiktika hinaus *Hinweis*-Faktoren übermittelt werden, die

³⁴² Vgl. Enkvist, Nils. „On the Interpretability of Texts in General and of Literary Texts in Particular“. In: Sell (1991), S. 11-19.

³⁴³ Begriff: Pavis (1988), S. 27.

³⁴⁴ Vgl. Zimmer, Reinhold. *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, S. 43.

eine Spezifizierung des Kontexts zulassen. Während beim lektüregestützten Inferenzprozess hierzu ausschließlich ‚linguistische‘ Faktoren (des Haupt- und Nebentexts) zur Verfügung stehen, kann der aufführungsgestützte Interpretationsprozess zusätzlich auf ‚extralinguistische‘ Faktoren in Form von konkretisierten Kontextelementen zurückgreifen, die allerdings im Gegensatz zur Alltagssprachlichen Situation zunächst lediglich materielle *Signifikanten* darstellen und erst unter deiktischer Referenz vom Rezipienten als imaginäre Referenten konstruierbar werden. Der *Aufführungstext* eines Dramas stellt also dem Rezipienten grundsätzlich neben einer ‚textuellen Konstruktionsanleitung‘ eine ergänzende ‚perzeptuelle Konstruktionsanleitung‘ des fiktionalen Kontexts zur Verfügung, die im deiktischen Inferenzprozess eine Synthese erfahren, insofern als der ‚primäre‘ Bezug der Deiktika über die konkretisierten Elemente der Bühne definierbar ist, während der ‚sekundäre‘ Bezug und damit die Referenz zumeist auf der Grundlage von linguistischen *Hinweisen* zu inferieren ist. Je nach Spezifität und Umfang der ‚perzeptuellen‘ und ‚textuellen‘ *Hinweis*-Faktoren kann folglich auch hier die Inferenzsicherheit der Autorenintention von *spezifizierender* über *ambige* bis hin zu *spekulativer Inferenz* variieren.

Zusammenfassend sei festgehalten, dass der Inferenzprozess dramatischer Kommunikation und damit deren *Relevanz*, die im Sinne des literaturspezifischen *Konstruktionsprinzips* als ‚Konstruktionsanleitung‘ für eine kohärente *dramatische Welt* definierbar ist, prinzipiell davon abhängt, inwieweit die einzelnen deiktischen Kommunikationsakte als ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar sind und in dieser Eigenschaft eine *mentale Repräsentation* dramatischer Kontextelemente zulassen.

3.3. Referenz und Relevanz der Deixis im Theater: Das Theater als ‚deiktisches System‘

Die beiden vorangegangenen Abschnitte lassen deutlich die fundamentale Rolle der Deixis für die dramatische Kommunikation erkennen, insofern als sie wie beschrieben grundlegend für die Einführung einer *dramatischen Welt* ist. Im Folgenden muss daher dargelegt werden, wodurch diese herausragende Rolle im Einzelnen begründet ist bzw. worin die entscheidenden Funktionen der Deixis genau liegen. Hierzu ist zunächst ein kurzer Rückblick auf die in 3.1. erfolgte Charakterisierung der dramatischen Kommunikationssituation im Unterschied zur narrativen nötig, wo das Drama durch die Abwesenheit eines *vermittelnden Kommunikationssystems* bzw. durch die unvermittelte Überlagerung des *äußeren* durch das *innere Kommunikationssystem* definiert wurde. Damit verbunden ist die Tatsache, dass die dramatische Information nicht in zeitlicher Distanz vom *übergreifenden Orientierungszentrum* des Erzäh-

lers aus, sondern von den Origines der dialogisch kommunizierenden Figuren aus in *polyperspektivischer* Form als ‚hic et nunc‘ Geschehendes präsentiert wird. Während sich also die narrative Darstellung durch eine grundsätzliche Distanz von der dargestellten Situation auszeichnet, ist die dramatische Darstellung von einem unmittelbaren Verhaftetsein in der Situation geprägt. Folglich ist es die Deixis, welche die Spezifität dramatischer Kommunikation ausmacht, da ihr Definiens wie im deixistheoretischen Teil beschrieben darin besteht, dass sie eine Relation zwischen Äußerung(ssubjekt) und Situation herstellt und damit gleichzeitig den Gegenstand der Äußerung im ‚Hier und Jetzt‘ des Subjekts verankert. Dadurch ist die Dramenkommunikation immer an eine *konkrete Äußerungssituation* gebunden, über die sie erst Bedeutung erhält³⁴⁵. Es ist damit wiederum fundamental die Deixis, welche das Aufführungspotenzial des *dramatischen Texts* schafft³⁴⁶, insofern als die *indexikalischen Leerstellen* deiktischer Ausdrücke nur unter Bezug auf einen imaginativ konstruierten oder szenisch konkretisierten Äußerungskontext ‚auffüllbar‘ sind. Der Deixis kommt also eine ‚Objektivierungsfunktion‘ zu, welche die Überführbarkeit des *dramatischen Texts* in einen *plurimedialen Aufführungstext* ermöglicht, der seinerseits eine *dramatische Welt* erschafft, die mit K. Elam (1980:99) als „[...] spatiotemporal *elsewhere* represented as though actually present for the audience“ beschreibbar ist. Dies ist allerdings nur deshalb der Fall, weil die Deixis eine entscheidende Rolle in der ‚Aktualisierung‘ der dramatischen Welt wahrnimmt, wie K. Elam (1980:113) feststellt:

„Crucial importance attaches to the role of verbal indices in ‚actualizing‘ the dramatic world. For its inhabitants, a possible world is ‚actual‘ to the extent that it can be referred to as the spatio-temporal *here and now*.“

Die Deixis stellt also die für das Drama charakteristische Überlagerung des realen (*here and now*) durch einen *fiktionalen Kontext* (des *here* and now**) her, indem sie den Bühnenraum gewissermaßen ‚fiktionalisiert‘ bzw. ihn als *Phantasma-Bezugskontext* ausweist. Die ‚Objektivierungs-‘ und die ‚Aktualisierungsfunktion‘ der Deixis ermöglichen es nun, dass die *dramatische Welt* dem Rezipienten *gezeigt* werden kann und nicht etwa wie im narrativen Vermittlungsmodus beschrieben werden muss³⁴⁷. Die Konstituierung der dramatischen *Welt* kann demzufolge mit K. Elam (1980:111) als *Definition durch Ostension* (*definition through ostension*) charakterisiert werden, d.h. „[...] the dramatic world has to be specified *from within* by means of references made to it by the very individuals who constitute it.“³⁴⁸ Es liegt hier also eine ‚Autogenese‘ des Kontexts vor, die wiederum maßgeblich durch Deixis geleistet wird,

³⁴⁵ Vgl. Toro (1995), S. 8.

³⁴⁶ Vgl. Elam (1980), S. 2.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 111.

insofern als deiktische Elemente in ihrer oben beschriebenen Eigenschaft als essenzielle *welterschaffende Komponente* des Dramas die Elemente des dramatischen Kontexts einführen, indem sie den materiellen *Signifikanten* auf der Bühne sowie den *Diskursobjekten* außerhalb der Bühne gleichermaßen Referentenstatus verleihen, da für das Drama die Prämisse gilt: „Whatever the speaker refers to or ostends, including himself and his context, is, unless we learn otherwise.“³⁴⁹ Die auf der Grundlage des aktualisierten *deiktischen Raums* aufbauende autogenetische Definition des dramatischen Kontexts ist folglich mit der Schaffung einer *referentiellen Illusion* gleichzusetzen, welche ihrerseits wiederum konstitutiv für die Präsenzillusion einer *dramatischen Welt* ist³⁵⁰.

Es kommt der Deixis also neben ihrer ‚Objektivierungs‘- und ‚Aktualisierungsfunktion‘ die fundamentale Rolle der ‚Konkretisierung‘ des dramatischen Kontexts zu, wobei die ‚Aktualisierung‘ primär durch die in 2.3.4. beschriebene ‚kontextualisierende‘ Eigenschaft deiktischer Ausdrücke, die ‚Konkretisierung‘ in räumlicher Hinsicht vor allem durch deren ‚demonstrative‘ Verwendung und die ‚Objektivierung‘ durch die per definitionem bestehende semantische *Leerstelle* der Deiktika ermöglicht wird. Die Deixis ist für die Dramen- und Theaterkommunikation folglich als ‚übergeordnete‘ Zeichenkategorie zu verstehen, von der alle anderen in ihrer Bedeutung abhängen³⁵¹. Mit A. Serpieri (1978) kann damit festgestellt werden: „In the theatre...meaning is entrusted *in primis* to the deixis [...]“³⁵², wodurch das Drama in erster Linie ein ‚deiktisches System‘ darstellt, das sich bei der Aufführung allerdings verschiedener deiktischer Verweismedien bedienen kann, deren Beschreibung Gegenstand des Folgeabschnitts sein wird.

³⁴⁸ Vgl. Elam (1980), S. 111/112.

³⁴⁹ Ebd., S. 150/151.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 113.

³⁵¹ Vgl. hierzu Ausführungen von Elam (1980), S. 139: „[...] all linguistic and semiotic functions in the drama derive from the deictic orientation of the utterance towards its context, so that what Jakobson [...] terms the ‚shifter‘ (empty verbal index) becomes the founding semiotic unit of dramatic representation at large.“

³⁵² Serpieri (1978) in Elam (1980), S. 140.

3.4. Ausprägungen und Referenzdeterminierung der Deixis im Theater

3.4.1. Die Arten der Deixis im Theater: Dialektik zwischen Subjekt- und Objektpol

3.4.1.1. Deixis und Theater als *plurimediale Darstellungsform*

Bereits in Abschnitt 3.1. wurde zwischen dem *dramatischen Text* als ‚monomediale‘, d.h. ausschließlich verbale Darstellungsform und dem *Aufführungstext* als *plurimediale Darstellungsform* unterschieden, wobei Letzterer dadurch nicht als a priori homogener Text zu sehen ist, sondern vielmehr als heterogene *Kombination von Texten*, da jedes der die Aufführung konstituierenden Medien, welche grundsätzlich in verbale und nonverbale zu unterteilen sind, eine textuelle Einheit mit eigener Bedeutung bilden, die durch den Zuschauer zusammenzuführen und als *integrierter Text* zu interpretieren sind. Aus diesem Grund darf die hier erfolgende Analyse der Deixis den *Aufführungstext* „[...] nicht auf die gesprochenen Monologe und Dialoge reduzieren, sondern muß diese in ihren Relationen zu den außersprachlichen Zeichensystemen darstellen.“³⁵³ Zu diesem Zweck sind Letztere in ihren Ausprägungen und Interrelationen untereinander sowie mit dem sprachlichen Zeichensystem zunächst allgemein zu charakterisieren, bevor in einem weiteren Schritt ihre deixisrelevanten Eigenschaften herausgestellt werden können. Ohne eine exhaustive und systematische Beschreibung sämtlicher *außersprachlicher Zeichensysteme* und *Codes* zu intendieren, die potenziell zur Übermittlung der *Informationsintention* des *Aufführungstexts* zur Verfügung stehen, seien doch mit M. Pfister (1988:25/26) kurz die wichtigsten genannt:

„Das dominante akustische Zeichensystem ist meist die Sprache, daneben können aber auch außersprachliche akustische Codes eingesetzt werden: realistisch motivierte Geräusche, konventionalisierte Klangeffekte (Glocke, Donner, usw.) und Musik. Ebenso stellt sich die optische Komponente [...] als ein strukturierter Komplex visueller Einzelcodes dar. Als wichtigste sind dabei zu nennen: Statur und Physiognomie der Schauspieler, Figurengruppierung und –bewegung (Choreographie), Mimik und Gestik, Maske, Kostüm und Requisiten, Bühnenform, Bühnenbild und Beleuchtung.“

Die Vielfalt dieser Aufzählung lässt bereits die Komplexität der Interrelation der Systeme erahnen, die daraus entsteht, dass sie bei der Aufführung nicht nur simultan im Sinne einer Überlagerung auftreten, sondern darüber hinaus die Möglichkeit der *gegenseitigen Substitution* besteht, die dazu führt, dass sämtliche Zeichen, also auch die deiktischen, grundsätzlich *austauschbar* sind³⁵⁴. Das bedeutet, dass ein und dieselbe dramatische Information im Sinne einer *Transkodifizierung* (*transcodification*³⁵⁵), also einer ‚Übersetzung‘, über verschiedene

³⁵³ Pfister (1988), S. 35.

³⁵⁴ Vgl. Elam (1980), S. 14.

³⁵⁵ Begriff: ebd., S. 40.

Codes bzw. *Zeichensysteme* übermittelt werden kann, wofür K. Elam (1980:40) folgendes Beispiel anführt: „the information ‚night falls‘, for instance, can be conveyed by means of a lighting change, a verbal reference or [...] gesturally“. Dieses fundamentale Charakteristikum der *plurimedialen* Theaterkommunikation hat zur Folge, dass „[...] die quantitativen und qualitativen Relationen zwischen den einen dramatischen Text konstituierenden Zeichensystemen oder Codes“ grundsätzlich *variabel* sind, sodass sich beispielsweise in Samuel Becketts Stücken eine zunehmend *untergeordnete Rolle des sprachlichen Codes* zugunsten außersprachlich-visueller bzw. -akustischer Elemente feststellen lässt³⁵⁶. Dies führt gleichzeitig zu *Positionsverschiebungen*³⁵⁷ hinsichtlich der grundsätzlich bestehenden *Dialektik* zwischen Subjekt- und Objektpol auf der Bühne³⁵⁸, die so weit reichen, dass die normalerweise bestehende Dominanz des Ersteren im Theaterdiskurs ‚umgekehrt‘ wird; d.h. die *semiotische Initiative* geht vollständig vom Subjektpol der Figur auf den Objektpol der Bühne sowie der Requisiten über.³⁵⁹ Dies lässt sich anhand Becketts Stück *Comédie* aufzeigen, das deutlich die Relevanz dieser *Verschiebungen* im Hinblick auf die Deixisanalyse aufzeigt, indem hier ein umherwandernder Lichtspot, der die regungslos in Tonkrüge gepferchten Figuren scheinbar willkürlich zur Rede auffordert, gewissermaßen ‚stellvertretend‘ für die verbale Deixis der Figuren auftritt, insofern als dieser eine *Fokussierung* eines bestimmten Bereichs des Bühnenkontexts vornimmt und damit hinsichtlich seiner ‚identifizierenden‘ Eigenschaft eng mit der Funktionsweise der ‚demonstrativen‘ Verbaldeixis verwandt ist.³⁶⁰ Dieses Beispiel kann gleich in doppelter Hinsicht als Einführung der *außersprachlichen Zeichensysteme* mit deiktischer Funktion dienen, insofern als es zum einen deren allgemeinen Stellenwert im Hinblick auf die Dramenkommunikation aufzeigt und zum anderen als Definitionsmaßstab dafür gelten kann, welche Zeichen bei der Aufführung als ‚deiktisch‘ im engeren Sinne und welche lediglich als ‚indexikalisch‘ zu bezeichnen sind. Letzterer Begriff ist ein äußerst breiter, da jeder Aspekt der Aufführung in gewisser Weise als ‚indexikalisch‘ aufgefasst werden kann³⁶¹. So haben auch primär ikonische Zeichen, wie Kostüme, Kulissen usw., die ihre Objekte vor allem mimetisch repräsentieren, immer gleichzeitig eine indexikalische Funktion, indem sie auf einen Sachverhalt ‚hinweisen‘³⁶². Der Index ist somit der Oberbegriff für die Klasse der allgemein ‚hinweisenden‘ Zeichen, von denen sich die deiktischen Zeichen als enger definierte Unterklasse absetzen lassen, insofern als ihnen wie im obigen Beispiel gesehen eine objektidentifi-

³⁵⁶ Vgl. Pfister (1988), S. 39/40.

³⁵⁷ Begriff: ebd., S. 356.

³⁵⁸ Vgl. Elam (1980), S. 15.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 16.

³⁶⁰ Vgl. Beckett, Samuel. *Comédie et actes divers*. Paris: Minuit, 1972.

³⁶¹ Vgl. Elam (1980), S. 26.

zierende bzw. *fokussierende* Rolle im engeren Sinne zukommt³⁶³, was auch bei Peirce (o.J.) deutlich wird, der zu den deiktischen Indizes neben verbaler Deixis Zeichenkategorien wie den ausgestreckten Zeigefinger, der ein Objekt identifiziert, oder das Klopfsignal, welches auf die Anwesenheit einer Figur vor der Tür verweist, zählt³⁶⁴. Diese Beispiele machen zusammen mit dem oben beschriebenen deutlich, dass die *Zeichensysteme* bzw. Zeichen, welche in deiktischer Funktion auftreten, sich grundsätzlich nach ihrer Transmissionsquelle in vom Subjektpol ausgehende ‚origoabhängige‘ und vom Objektpol ausgehende ‚origounabhängige‘ unterscheiden lassen, wobei Erstere wiederum in verbale und nonverbale und Letztere in ‚feste‘ und ‚mobile‘ *Zeichensysteme* untergliedert werden können. Im Folgenden soll eine nähere Beschreibung dieser beiden Kategorien sowie ihrer Subkategorien im Hinblick auf ihre komplementäre Rolle bei der Konstituierung der *dramatischen Welt* erfolgen.

3.4.1.2. Der Objektpol und die ‚origounabhängige‘ ‚Rahmendeixis‘

Die Grundlage bzw. der äußere ‚Rahmen‘ für die Konstruierbarkeit einer *dramatischen Welt* wird bei der Inszenierung durch ‚origounabhängige‘, genauer durch fest installierte *Zeichensysteme* geschaffen, da diese die unmittelbar bei jeder Aufführung vorsprachlich wahrnehmbaren Kategorien bilden. In diesem Zusammenhang ist zunächst der Bühnenrahmen zu nennen, der eine entscheidende deiktische Rolle wahrnimmt, indem er gleich eines gestisch ‚zeigenden‘ Verweises die Orientierung der Zuschauer auf das Objekt des Bühnengeschehens richtet und damit zugleich optisch die für das Verständnis der Theaterkommunikation notwendige *Versetzungsrelation* etabliert, insofern als er auf einen zum textuell definierten *Vorstellungsraum* ‚analogen‘ konkreten Bereich verweist, der wie in 3.3. beschrieben durch den ‚kontextualisierenden‘ verbaldeiktischen Verweis als ‚hic et nunc‘ im *Phantasma* ‚aktualisiert‘ und damit als vom Realkontext unabhängiger Bereich ‚fiktionalisiert‘ wird. Der Bühnenrahmen verweist also gleichzeitig auf den ‚objektiven Referenzrahmen‘, welcher der ‚origoabhängigen‘ deiktischen Referenz als Grundlage dient. Er schafft somit die für die Inferenz des *Aufführungstexts* grundlegende gemeinsame Orientierung zwischen den Kommunikationspartizipanten des *inneren* und *äußeren Kommunikationssystems*, indem er den in der Folge verbaldeiktisch ‚aktualisierten‘ und ‚konkretisierten‘ *deiktischen Raum* einführt. Letzterem – in seiner materiellen Form als Bühnenraum – kommt neben seiner je nach Realismusgrad der Darstellung mehr oder minder stark ausgeprägten indexikalischen Funktion ebenfalls eine

³⁶² Vgl. Elam (1980), S. 21.

³⁶³ Vgl. dazu die Ausführungen von Elam (1980), S. 26: deiktische Indizes „[...] have the general function of what Peirce terms ‚focussing the attention‘, and are thus closely related to explicit foregrounding devices (which, in this sense, *point to* the object offered to the audience’s attention).“

wichtige deiktische Rolle zu, indem er gemäß der Darstellung in 3.1. gewissermaßen als ‚metaphorische Origo‘ gesehen werden kann, also als Ausgangspunkt und *Orientierungszentrum* dessen dient, was auf der Bühne und über diese hinaus ‚gezeigt‘ wird, insofern als alles in räumlicher und zeitlicher Hinsicht „[...] in Beziehung gesetzt [wird] zum Raum der Bühnenfiktion [...]“³⁶⁵. Damit definiert Letzterer den Zugang des Rezipienten zum fiktionalen Universum und legt die Perspektive fest, von der aus die ‚origoabhängigen‘ ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren sind. Darüber hinaus hat der Bühnenraum durch die in ihm enthaltenen Gegenstände eine wichtige indexikalische Funktion hinsichtlich der semantischen Definition der ‚metaphorischen‘ Origokordinaten, welche normalerweise im Stückverlauf auf linguistischer Ebene durch eine *Textualisierung* der ‚origolokalisierenden‘ *Zeigwörter* ergänzt wird. Die Objekte des Bühnenraums können allerdings neben ihrer indexikalischen Rolle auch eine eigenständige deiktische Funktion besitzen, indem sie analog zu einer ‚origoabhängigen‘ Zeiggeste vom *szenischen Raum* aus auf den nicht konkretisierten *dramatischen Raum* verweisen³⁶⁶, wodurch sie dessen Elemente auf vorsprachlicher Ebene einführend definieren. Mit anderen Worten ‚referieren‘ Elemente der Kulissen bzw. fest installierte Bühnenrequisiten wie Fenster oder Türen vom ‚Mikrokosmos‘ der Bühne aus auf einen ‚Makrokosmos‘, der als *virtueller Raum* mittels dieser Elemente mental konstruierbar wird, wie K. Elam (1980:67) konstatiert: „Conventionally, the stage depicts or otherwise suggests a domain which does not coincide with its actual physical limits, a mental construct on the part of the spectator from the visual clues that he receives.“

Neben diesen fest installierten ‚origoabhängigen‘ Elementen treten Zeichen ‚mobiler‘ non-verbaler Zeichensysteme in deiktischer Funktion auf und übernehmen damit ebenfalls eine wichtige komplementäre bzw. ‚stellvertretende‘ Rolle zur ‚origoabhängigen‘ Deixis. Im vorangegangenen Abschnitt wurde unter Bezug auf Becketts *Comédie* bereits auf die ‚stellvertretende‘ Funktion der Beleuchtung hingewiesen, welche M. Esslin (1989) durch den Vergleich mit einem „[...] ‚Zeige‘-Finger, der auf den Bereich größten Interesses deutet“, ausdrücklich betont³⁶⁷. Darüber hinaus kommt der Beleuchtung eine wichtige komplementäre Rolle zur ‚origoabhängigen‘ Deixis vor allem bei der Zeitreferenz zu, indem sie den Wechsel von Tag und Nacht signalisiert³⁶⁸. Eine ähnliche, den verbalen oder gestischen deiktischen Referenzakt substituierende oder komplementär überlagernde Rolle wird häufig durch das

³⁶⁴ Peirce (o.J.) in Elam (1980), S. 22.

³⁶⁵ Vgl. Pavis (1988), S. 61.

³⁶⁶ Vgl. begriffliche Unterscheidung *visual space / dramaturgic space* bei Suvin, Darko. „Approach to Topoanalysis and to the Paradigmatics of Dramaturgic Space“. In: Schmidt / Král (Hgg.). *Drama und Theater*. München: Sagner, 1991, S. 98.

³⁶⁷ Vgl. Esslin, Martin. *Die Zeichen des Dramas*. Hamburg: Rowolt, 1989, S. 78.

nonverbale akustische *Zeichensystem* im Sinne eines Verweises auf den außerszenischen Raum wahrgenommen. Solche ‚quasi-deiktischen Referenzakte‘ sind vor allem in denjenigen Fällen von Bedeutung, in denen der zu konstituierende *virtuelle Raum* unmittelbar an den szenischen angrenzt, da er dann unter anderem direkt durch *akustische Zeichen*, die *von außen* auf die Bühne dringen, aktualisierbar und definierbar ist³⁶⁹, wie M. Pfister (1988:354) bemerkt: „[...] unabhängig von narrativ-sprachlicher Vermittlung, durch Geräusche und Stimmen, die von außen hereindringen, kann so der engere und weitere Umraum hinter der Bühne spezifiziert und veranschaulicht werden [...]“. K. Busák (1991:148) zählt als Mittel einer solchen Spezifizierung so unterschiedliche Zeichen wie Musik, diverse objektmimetische Geräusche und unverständliches Reden auf, die alle über ihre indexikalische Funktion hinaus eine deiktische Rolle erfüllen, insofern als sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den außerszenischen Bereich lenken. Als spezifisch deiktisches akustisches Zeichen ist beispielsweise das Klopf- oder Klingelsignal zu nennen, das analog zum ‚demonstrativen‘ verbaldeiktischen Referenzakt eine Objektfokussierung im ‚Makrokosmos‘ leistet.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass ‚origounabhängige‘ nonverbale Zeichensysteme in deiktischer Funktion den ‚Rahmen‘ der *dramatischen Welt* etablieren, auf den die ‚origoabhängigen‘ verbalen und nonverbalen deiktischen Referenzakte definitorisch aufbauen. Eine rahmenkonstituierende Funktion nehmen sie insofern wahr, als sie zunächst den Bühnenraum als ‚metaphorische Origo‘ und damit als Zugangsperspektive zum fiktionalen Universum identifizieren und danach eine ‚zeigende‘ Aufmerksamkeitslenkung des Zuschauers auf seine jeweils dramatisch relevanten Bereiche vornehmen, wodurch diese vorsprachlich eingeführt werden. Da Letztere auch außerhalb des szenischen Raums liegen können, kommt der ‚origounabhängigen‘ Deixis eine wichtige ‚syntaktische‘ Verbindungsfunktion zwischen konkretem und *virtuellem Raum* zu, auf die im folgenden Abschnitt näher einzugehen sein wird, insofern darin eine der zentralen Funktionen der Theaterdeixis allgemein zu sehen ist.

3.4.1.3. Der Subjektpol und die ‚origoabhängige‘ Deixis

Nachdem oben die Etablierung des ‚Rahmens‘ der *dramatischen Welt* durch ‚origounabhängige‘ deiktische Zeichensysteme beschrieben worden ist, soll hier eine Charakterisierung der ‚origoabhängigen‘ Zeichensysteme erfolgen, über die dieser ‚Rahmen‘ im Sinne einer Spezifizierung des dramatischen Kontexts definitorisch ‚aufgefüllt‘ wird.

³⁶⁸ Vgl. Ubersfeld (1996), S. 161.

³⁶⁹ Vgl. Brusák, Karel. „Imaginary Action Space in Drama“. In: Schmid / Král (1991), S. 48.

Genau wie die Bühne als ‚metaphorische Origo‘ des *dramatischen Raums* Ausgangspunkt und *Orientierungszentrum* dessen ist, was auf der Bühne und über diese hinaus ‚gezeigt‘ wird, markiert die Figur - indexikalisch repräsentiert durch einen Schauspieler - als ‚Origo im engeren Sinne‘ innerhalb des *szenischen Raums* den Punkt, von dem aus zunächst der Bühnenraum und schrittweise das gesamte dramatische Universum in lokaler sowie temporaler Hinsicht strukturiert und orientiert wird³⁷⁰. Die zuschauerseitige Wahrnehmung des *szenischen Raums* als Teil eines fiktionalen *dramatischen Raums* wird also durch die Figur determiniert³⁷¹, welche diesen ausgehend von ihrer Origo zunächst durch ‚kontextualisierende‘ verbaldeiktische Verweise ‚aktualisiert‘ und damit gleichzeitig als vom Zuschauerraum unabhängigen *deiktischen Raum* ‚fiktionalisiert‘ und ihn danach in räumlicher Hinsicht durch ‚demonstrativdeiktische‘ Referenzakte ‚konkretisierend‘ definiert. Diese Definition wird einerseits durch verbale, andererseits aber auch durch nonverbale (gestische) Deixis, die eine durch verbale Mittel allein nicht vollziehbare Richtungsorientierung im Raum ermöglicht, geleistet. Damit ist einfürend eine wichtige Interrelation zwischen den beiden Kategorien festzuhalten³⁷², die im Folgenden untersucht werden soll, wobei das Hauptaugenmerk auf die nonverbale Kategorie zu richten ist, da die verbale wie im alltagssprachlichen Gebrauch eine *origoinklusive* bzw. *origoexklusive* Relation zwischen Origo und Deixisobjekt etabliert. Der nonverbale deiktische ‚Zeigakt‘ ist vor allem im Zusammenhang mit den *origoexklusiven* verbaldeiktischen Relationen ein unverzichtbarer Bestandteil der Theaterkommunikation, da der zu konstruierende *dramatische Raum* von einer fundamentalen Dualität zwischen dem meist *proximal* eingestuftten konkreten Bereich des szenischen ‚Mikrokosmos‘ und dem normalerweise als *distal* betrachteten *virtuellen Raum* des außerszenischen ‚Makrokosmos‘ geprägt ist, dessen Elemente ausschließlich als *Diskursobjekte* eingeführt werden können und damit nicht nur einer beschaffenheitsdeterminierenden, sondern zudem einer richtungsdeterminierenden Spezifizierung bedürfen. Der außerszenische Kontext kann also vom Zuschauer nur dann kohärent imaginiert werden, wenn er über die verbaldeiktische Definition hinausgehend von der Figurenorigo aus auf nonverbale Weise orientiert wird. Dies bedeutet zwar keinesfalls, dass der komplementär zum verbalen Referenzakt eingesetzte nonverbale ‚Zeigakt‘ nicht auch in Bezug auf die Identifizierung von Elementen des szenischen ‚Mikrokosmos‘ von Bedeutung wäre. Doch ist er in Bezug auf den außerszenischen ‚Makrokosmos‘ gemeinhin von entscheidender Bedeutung, da hier angesichts der fehlenden Konkretisierung der Elemente ein refe-

³⁷⁰ Vgl. Pavis (1988), S. 106.

³⁷¹ Vgl. Lyons, Charles. „Happy Days and Dramatic Convention“. In: Brater (ed.). *Beckett at 80 / Beckett in Context*. New York: Oxford University Press, 1986, S. 84.

³⁷² Vgl. Elam (1980), S. 74.

renzieller *Setzungsakt* geleistet werden muss, der sich „[...] von deiktischen Verweisen auf ad oculos wahrnehmbare Entitäten, die bereits vorhanden sind und nicht erst gesetzt werden müssen [...]“ insofern unterscheidet, als sein Referenzobjekt selbst lediglich ein *Diskursobjekt* darstellt, das kein Analogon im Sinne eines materiellen *Signifikanten* aufweist, auf den sich der Referenzakt beziehen kann. Damit muss die Rolle des Letzteren allein von der *Stelle, auf die der Äußerungsträger zeigt*, übernommen werden³⁷³, wodurch der nonverbale ‚Zeigakt‘ hier zum essenziellen Instrument der Schaffung einer *referentiellen Illusion* wird, indem er die Richtung des zu lokalisierenden Gegenstands angibt, während der ihn begleitende verbaldeiktische Verweis seine Distanz zur Origo spezifiziert. Neben ihrer essenziellen ‚semantisch-pragmatischen‘ Rolle der Einführung bzw. Schaffung der dramatischen Referenten, die bereits mehrfach angesprochen wurde, haben die ‚origoabhängigen‘ deiktischen Verweise eine ebenso elementare ‚syntaktische‘ Funktion, indem sie analog zu den oben angesprochenen ‚festen‘ und ‚mobilen‘ ‚origounabhängigen‘ Zeichen in deiktischer Funktion über den *Äußerungsträger* eine Verbindung zwischen dem szenisch konkretisierten ‚Mikrokosmos‘ und dem *virtuellen* ‚Makrokosmos‘ herstellen, wodurch der *szenische Raum* gewissermaßen im *dramatischen Raum* ‚kontextualisiert‘ wird. Während verbaldeiktische Verweise hierbei per definitionem eine linguistische Verknüpfung leisten, vollziehen nonverbale Verweise eine ‚physische‘ Verknüpfung.

Allerdings besteht im Theater auch die Möglichkeit, deiktisch einen ‚Makrokosmos‘ zu definieren, der nicht mit dem szenischen ‚Mikrokosmos‘ in Verbindung steht und damit nicht von der ‚metaphorischen Origo‘ der Bühne aus als *distaler* Bereich identifizierbar und orientierbar ist. Dies ist dann der Fall, wenn eine Figur für eine andere räumlich oder zeitlich *Abwesendes* wie ein *hic et nunc Durchlebtes* präsentiert. Es liegt damit – wie bereits in 2.3.5.3. angesprochen – eine ‚Doppelkodierung‘ der *Deixis am Phantasma* vor, insofern als innerhalb des ‚primären‘ ein ‚sekundärer‘ *Vorstellungsraum* aufgespannt wird, der von einer versetzten Figurenorigo aus durch *imaginativdeiktische Relationen* definiert wird. Die Ausprägung der Letzteren hängt nun davon ab, ob eine Subjektversetzung der Figur in diesen Raum hinein, oder aber primär eine Objektversetzung des Raums selbst erfolgt, indem dieser in den szenischen ‚Mikrokosmos‘ ‚hineinprojiziert‘ wird. Während im ersten Fall eine konkrete Referenzgrundlage fehlt und folglich die nonverbale Deixis als Verweismittel ausscheidet, dient im zweiten Fall der Bühnenraum gewissermaßen als von seiner konkretisierten Form unabhängiger ‚Projektionsraum‘, sodass hier wie beim an den szenischen Bereich angrenzenden ‚Makrokosmos‘ *Setzungsakte* möglich sind, die eine Kooperation von verbaler und nonver-

³⁷³ Vgl. allgemeine Ausführungen zu *Setzungsakten* in Sitta (1991), S. 123.

baler Deixis erfordern. Beide Ausprägungen der ‚*Deixis am Phantasma im Phantasma*‘ verlangen eine ‚nennende‘ Definition der *Versetzungsrelation*, d.h. eine Spezifizierung, ‚wohin‘ die Figurenorigo versetzt wird bzw. ‚wofür‘ der Bühnenraum als ‚Projektionsraum‘ dienen soll, bevor der ‚sekundäre‘ *Vorstellungsraum* im Sinne einer deiktischen Definition hinsichtlich seiner Elemente spezifiziert werden kann.

Es sind also abschließend für das Theater insgesamt vier verschiedene Bezugsräume zu unterscheiden, denen unterschiedliche Definitionsmodi durch ‚origoabhängige‘ Deixis zugeordnet werden können: Während der szenische ‚Mikrokosmos‘ sowohl verbal als auch nonverbal definierbar ist, da auf ihn angesichts seiner materiellen *Signifikanten* analog zum Realkontext *ad oculos*-Verweise möglich sind, wobei allerdings gerade durch die szenische Konkretisierung seiner Elemente ein gestischer Verweis häufig fakultativ bzw. redundant ist, wird der angrenzende außerszenische ‚Makrokosmos‘ vom *szenischen Raum* ausgehend durch *Setzungsakte* unter Kooperation verbaler und nonverbaler Deixis definiert. Gleiches gilt für den nicht mit dem *szenischen Raum* in Verbindung stehenden, allerdings auf diesen ‚projizierten‘ ‚Makrokosmos‘, wohingegen hinsichtlich des rein imaginativ vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘ angesichts der Abwesenheit einer konkreten Referenzgrundlage nonverbale Verweismittel ausscheiden.

3.4.2. Der Inferenzprozess der Deixis im Theater

Nachdem in den vorangegangenen Abschnitten das Theater als ‚deiktisches System‘ charakterisiert wurde, indem eine Analyse der Funktionen und Ausprägungen der Theaterdeixis erfolgte, muss in diesem Teilkapitel analog zum deixistheoretischen Teil der Arbeit eine abschließende Charakterisierung des Inferenzprozesses der deiktischen Elemente in Bezug auf den Aufbau einer *dramatischen Welt* vorgenommen werden, was zugleich die Möglichkeit einer Zusammenfassung der wichtigsten Punkte der theoretischen Ausführungen im Hinblick auf die folgende Korpusanalyse bietet.

In diesem Zusammenhang stellt sich die fundamentale Frage, welche ‚linguistischen‘ und ‚extralinguistischen‘ kontextuellen *Hinweis*-Faktoren für den Theaterzuschauer zugänglich sein müssen, um deiktische Verweise im Sinne des literarischen *Konstruktionsprinzips* als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretieren zu können. Hierbei kann zunächst ein grundsätzlicher referenz- und relevanzdeterminierender Zusammenhang zwischen der ‚origounabhängigen‘ und der ‚origoabhängigen‘ Deixis festgestellt werden, insofern als Erstere durch ihre oben beschriebene Funktion der Etablierung des kontextuellen ‚Rahmens‘ als fundamentaler *Hinweis*-Faktor für die Referenzdeterminierung

der Letzteren zu sehen ist, die sich in ihrer kontextdefinierenden Funktion stets auf diesen ‚Rahmen‘ bezieht, indem sie ihn gewissermaßen definitiv ‚auffüllt‘. Umgekehrt hängt die Inferenz der *Relevanz* der rahmenetablierenden ‚origounabhängigen‘ Deixis fundamental von der erfolgreichen Inferenz der rahmendefinierenden ‚origoabhängigen‘ Deixis ab. Eine adäquate Rekonstruktion des Inferenzprozesses der ‚origoabhängigen‘ Theaterdeixis, der auf der Ermittlung deren kontextdefinierender *Relevanz* beruht, indem ihre Referenz unter Zugrundelegung verschiedener *Hinweise* dergestalt bestimmt wird, dass der deiktische Kommunikationsakt als sinnvolle ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts interpretiert werden kann, setzt also eine vorherige Rekonstruktion der Interpretation der ‚origounabhängigen‘ ‚Rahmendeixis‘ voraus, da deren Referenten als fundamentale *Hinweis*-Faktoren in den Inferenzprozess der rahmendefinierenden Deixis eingehen und diesen zugleich auf übergeordneter Ebene auslösen:

- 1) Der Bühnenrahmen leistet bei der Aufführung einen ‚origounabhängigen‘ *Ostensionsakt*, mittels dessen der Produzent durch die Aufmerksamkeitslenkung des Publikums eine *Kommunikationsintention* zum Ausdruck bringt, die nur unter der Bedingung sinnvoll ist, dass damit eine *Informationsintention* hinsichtlich des Referenzobjekts der Bühne verbunden ist. Mit anderen Worten dient der Bühnenrahmen der Festlegung des Inferenzgegenstands der dramatischen Kommunikation in ihrer Gesamtheit.
- 2) ‚Feste‘ und ‚mobile‘ ‚origounabhängige‘ Verweismittel identifizieren nun Teilbereiche innerhalb und außerhalb des Bühnenbereichs und bringen dadurch wiederum eine *Kommunikationsintention* zum Ausdruck, die den Rezipienten zur Präsupposition einer dahinter stehenden *Informationsintention* hinsichtlich des jeweils identifizierten Verweisobjekts veranlasst.

Die Funktion der ‚origounabhängigen‘ ‚Rahmendeixis‘ ist damit im einführenden Verweis auf diejenigen Bereiche zu sehen, in Bezug auf die der Rezipient durch produzentenseitigen Ausdruck einer *Kommunikationsintention* eine *Informationsintention* unterstellt, welche es im weiteren Verlauf des Stückes durch Inferenz der rahmendefinierenden ‚origoabhängigen‘ Deixis zu ermitteln gilt. Die Interpretation der vom Objektpol ausgehenden Deixis ist folglich sowohl übergeordneter Auslöser als auch Kriterium für die Inferenz der vom Subjektpol ausgehenden deiktischen Relationen und führt darüber hinaus die Referenzgrundlage bzw. den ‚objektiven Referenzrahmen‘ ein, auf die sich Letztere beziehen.

Vor diesem Hintergrund muss ein ‚origoabhängiger‘ Referenzakt nach dem Kriterium seiner *Relevanz* hinsichtlich der autorensseitigen intendierten Spezifizierung des ‚origounabhängig‘ eingeführten kontextuellen ‚Rahmens‘ interpretiert werden, was allerdings nur dann geschehen

kann, wenn der *Aufführungstext* genügend *Hinweise* bereitstellt, um die für eine solche Spezifizierung adäquate Referenzdeterminierung der Deiktika zu gewährleisten:

- 1) Der grundlegende, den Inferenzprozess auf der Ebene des einzelnen deiktischen Kommunikationsakts auslösende *Hinweis*-Faktor wird durch diesen selbst übermittelt, insofern als er vom Rezipienten als *Ostensionsakt* verstanden wird, der durch Aufmerksamkeitslenkung eine *Kommunikationsintention* manifest macht, die nur unter der Bedingung gerechtfertigt ist, dass die Äußerung der Übermittlung einer *Informationsintention* dient, d.h. dass diese gemäß dem *Konstruktionsprinzip*, der literaturspezifischen *Relevanzgarantie*, als ‚Konstruktionsanleitung‘ des fiktionalen Universums interpretierbar ist.
- 2) Wie beim alltagssprachlichen Kommunikationsakt ist nun der primäre *Hinweis*-Faktor für die *Informationsintention* der vom Rezipienten zu dekodierende semantische Inhalt der Äußerung, der dem Inferenzprozess je nach semantischem Umfang des jeweiligen Deiktikons zwar unterschiedlich präzise, bedingt durch seine semantische *Leerstelle* in der Regel allerdings nur minimale *Hinweise* in Form einer allgemeinen *Suchanweisung* für die Konstruktion des referenzdeterminierenden *thematischen Kontexts* zuführt, dessen Ermittlung somit als Schlüssel zur Interpretierbarkeit der Äußerung als ‚Konstruktionsanleitung‘ des fiktionalen Kontexts zu sehen ist.
- 3) Um zur Konstruktion des intendierten *thematischen Kontexts* zu gelangen, muss der Interpret wiederum analog zum alltagssprachlichen Inferenzprozess den durch das Deiktikon kodierten Kontext auf der Grundlage weiterer kontextueller *Hinweis*-Faktoren so erweitern, dass diejenigen kontextuellen *Annahmen* inferierbar werden, aus denen die Referenzdeterminierung des deiktischen Ausdrucks dergestalt abgeleitet werden kann, dass eine relevanzkonforme Interpretation der Gesamtäußerung im Sinne einer ‚Konstruktionsanleitung‘ für den dramatischen Kontext ermöglicht wird. Die potenziell der Kontexterweiterung zugrundelegbaren ‚extralinguistischen‘ und ‚linguistischen‘ *Hinweis*-Faktoren sind für den Rezipienten des *Aufführungstexts* wie im Rahmen der kanonischen Kommunikationssituation durch unterschiedliche Akzessibilitätsgrade gekennzeichnet und werden daher im Inferenzprozess in folgender Reihenfolge beachtet: durch seine direkte perzeptuelle Zugänglichkeit wird der objektiviert *szenische Raum* als erster *Hinweis* herangezogen. Auf dessen Grundlage wird der ‚primäre‘ Bezug des Deiktikons über die Sprecherposition festgelegt, was im Rahmen der Theaterkommunikation allerdings nur unter der Voraussetzung orientiert möglich ist, dass weitere *Hinweis*-Faktoren deren ‚Semantisierung‘ leisten. Zudem kann der ‚sekundäre‘ Bezug ebenfalls nur über weitere *Hinweise* ermittelt werden.

- b) Erste Grundlage einer orientierten ‚Semantisierung‘ des ‚primären‘ Bezugs und Voraussetzung der Determinierung des ‚sekundären‘ Bezugs des Deiktikons ist der sogenannte ‚objektive Referenzrahmen‘ der deiktischen Relation, der in räumlicher Hinsicht durch die materiellen *Signifikanten* des Bühnenraums im Sinne von Requisiten, Kulissen etc. a priori gegeben ist und in zeitlicher Hinsicht in Form von *öffentlichen Maßeinheitensystemen* zumeist durch die Figuren bzw. in Form eines *geozentrischen* Referenzsystems indexikalisch eingeführt wird. Diese *Landmarken* bzw. *Leitfäden* bilden für den Rezipienten einerseits die unverzichtbare Bedingung für die Einordnung der spatiotemporalen Position bzw. der Origo der Figuren, von der jeglicher deiktische Verweis ausgeht und andererseits die grundlegende Voraussetzung für den Nachvollzug der von dieser Position ausgehenden deiktischen Relation auf ein Deixisobjekt.
- c) Bezüglich der lokalen Dimension wird der Inferenzprozess darüber hinaus durch einen weiteren konkreten *Leitfaden* in Form von Zeiggesten oder deren Äquivalente gesteuert, der beim Verweis auf ein materiell repräsentiertes Objekt im *szenischen Raum* zusammen mit diesem bereits ausreichende kontextuelle *Hinweise* zur Ermittlung des Referenten bereitstellt und wie dargestellt die essenzielle orientierende Grundlage bei einem deiktischen *Setzungsakt* auf ein Element des *virtuellen Raum* des ‚Makrokosmos‘ darstellt.
- d) Sind diese perzeptuell zugänglichen Faktoren zur Konstruktion des *thematischen Kontexts* nicht ausreichend, erfolgt eine Erweiterung des Kontexts über das unmittelbar wahrnehmbare Umfeld hinaus. Als Grundlage hierfür dienen, wie bei der Beschreibung des kanonischen Inferenzprozesses dargelegt, ‚linguistische‘ *Hinweise*, wobei zunächst diejenigen Berücksichtigung finden, die das Referenzobjekt ‚explizit *textualisieren*‘. Erst wenn im engeren oder weiteren Umkreis des Deiktikons kein geeignetes *Nennwort* gefunden werden kann, das direkten Zugang zum intendierten Referenten ermöglicht, wird auf indirekte linguistische *Hinweise* zurückgegriffen, die ‚implizite‘ Anhaltspunkte für die Konstruktion des *thematischen Kontexts* und damit für die Referenzdeterminierung liefern.

Sind nun auf der Basis dieser potenziell den kodierten Kontext der Deiktika erweiternden Faktoren *Annahmen* ableitbar, durch die für den deiktischen Ausdruck eine referenzielle Interpretation ermittelt werden kann, die zu einer mit dem *Konstruktionsprinzip* konformen Gesamtinterpretation der Äußerung im Sinne einer ‚Konstruktionsanleitung‘ für den dramatischen Kontext führt, so werden diese *Annahmen* dem Deiktikon bzw. der Äußerung als *the-*

matischer Kontext zugrunde gelegt, wodurch der *in-built stopping place* der Interpretation erreicht ist. Dieser Punkt ist allerdings genau wie im Alltagssprachlichen Rahmen nur dann erreichbar, wenn der Textproduzent sicherstellt, dass im *Aufführungstext* genügend ‚extralinguistische‘ bzw. ‚linguistische‘ *Hinweise* verfügbar sind, auf deren Grundlage der Rezipient mit minimalem kognitiven Aufwand diejenigen *Annahmen* ermitteln kann, durch die eine Rekonstruktion der Produzentenintention im Sinne eines maximalen *kontextuellen Effekts* möglich wird, da ansonsten der durch die Deiktika kodierte Kontext rezipientenseits beliebig ausgeweitet werden kann, d.h. der kognitive Aufwand potenziell gegen unendlich strebt, ohne dass die auf die Konstruktion des dramatischen Kontext bezogene *Informationsintention* inferierbar wird.

Als Fazit dieses Abschnitts kann formuliert werden, dass die Inferierbarkeit der mittels ‚origounabhängiger‘ Deixis manifest gemachten *Informationsintention* hinsichtlich des durch sie etablierten kontextuellen ‚Rahmens‘ abhängig ist von der ausreichenden Verfügbarkeit von *Hinweis*-Faktoren im *Aufführungstext*, die eine Ermittlung der Referenten ‚origoabhängiger‘ Deixis gewährleisten und damit dem Rezipienten eine ‚Konstruktion‘ bzw. eine mentale Repräsentation der Beschaffenheit der dramatischen Kontextelemente ermöglichen. Abschließend lässt sich der deiktische Inferenzprozess im Theater also durch ein grundsätzliches referenz- und relevanzbezogenes Komplementärverhältnis von ‚origounabhängiger‘ und ‚origoabhängiger‘ Deixis charakterisieren, wobei Erstere den referenziellen ‚Rahmen‘ für die Letztere bereitstellt, welche ihrerseits die *Relevanz* dieses ‚Rahmens‘ durch seine definitonische ‚Auf-füllung‘ determiniert.

4. Korpusdimension: Deiktische Betrachtung des *Theaters des Absurden*

4.1. Einleitung: Relevanz einer deiktischen Betrachtungsweise des *Theaters des Absurden*

4.1.1. Wirkungsästhetik des *Theaters des Absurden*: Poetisches Bild des ‚Ab- bruchs‘ der Verbindung zum Kontext

Nachdem das theoretische Raster entworfen ist, auf dessen Basis sich die Deixis im Theater analysieren lässt, soll in diesem und den folgenden Abschnitten der Analysegegenstand des *Theaters des Absurden* im Hinblick auf die Relevanz einer deiktischen Betrachtungsweise näher definiert werden. Allgemeine Grundlage hierfür bildet die Vergegenwärtigung der Wirkungsästhetik dieses Theatergenres, welche daher kurz zu skizzieren ist.

Der von M. Esslin (¹⁷1996) geprägte Begriff *Theater des Absurden*, der als allgemeine Sammelbezeichnung für einen sich im Frankreich der 50er Jahre ausbreitenden Typ von Theaterstücken mehrerer, weitgehend unabhängig voneinander arbeitender Autoren zu sehen ist, verdankte laut K. A. Blüher (1982) seine Popularität zunächst der treffenden Charakterisierung „[...] der in den fünfziger Jahren gegebenen Rezeptionssituation eines Publikums, das seit Jahrhunderten daran gewöhnt war, in einem Bühnenstück äußere Wirklichkeit illusionistisch wiedergespiegelt vorzufinden, und das deshalb in der neuen, ungewohnten Dramaturgie dieses ‚Antitheaters‘ [...] im Wesentlichen nur schockierende ‚Absurdität‘ zu erkennen glaubte.“³⁷⁴

Die eigentliche Gemeinsamkeit der Autoren liegt jedoch nicht so sehr in der ablehnenden Haltung gegenüber jeglichen bis dato üblichen Theaternormen als Selbstzweck, als vielmehr in der hinter dieser Destruktivität stehenden Geisteshaltung, die gewisse Parallelen zu der von den Existenzialisten Sartre und Camus thematisierten aufweist. Diese ist durch die sich angesichts der Erfahrungen des zweiten Weltkriegs erhärtende Erkenntnis gekennzeichnet, dass sämtliche bislang gültigen rational-welterklärenden Denksysteme nicht mehr greifen und damit jegliche vorgegebenen Orientierungsleitfäden verloren gegangen sind. Konfrontiert mit dieser Erkenntnis fühlt sich der Mensch laut A. Camus als *Fremder* „[...] In einem Universum [...], das plötzlich der Illusionen und des Lichtes der Vernunft beraubt ist [...]“³⁷⁵, wodurch ein *Gefühl der Absurdität* entsteht, das sich realweltlich in der existenziellen *Scheidung des Menschen von seinem Leben* und auf der Bühne in einer analogen *Scheidung des Schauspielers*

³⁷⁴ Blüher, Karl Alfred. „Drei Modelle eines modernen Mythentheaters: Arthur Adamov – Samuel Beckett – Eugène Ionesco“. In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 1.

³⁷⁵ Camus in Esslin (¹⁷1996), S. 13.

von seinem Hintergrund äußert³⁷⁶. Während die Existenzialisten die universale *Absurdität* menschlicher Existenz, die als fundamentale Orientierungslosigkeit begriffen werden kann, in ihren literarischen und theoretischen Schriften argumentativ belegen, wird sie bei sämtlichen Autoren des *Theaters des Absurden* durch einen Verbindungsverlust der Figuren zum Bühnenkontext konkretisiert. Dadurch werden tradierte dramatische Regeln in diesem Theatergenre zwangsläufig außer Kraft gesetzt. Deshalb hat die von M. Esslin eingeführte und in dieser Arbeit übernommene Genrebezeichnung trotz aller inzwischen in der literaturwissenschaftlichen Diskussion erfolgter Infragestellungen weiterhin einen begründeten Sinn, insofern als der Begriff des *Absurden* sowohl auf das dramatisierte Lebensgefühl als auch auf die Form der Dramatisierung Bezug nimmt. Ausgehend von diesen beiden Spezifika lässt sich die Wirkungsästhetik des Genre mit den Worten Esslins (¹⁷1996:325) wie folgt charakterisieren: „[...] das Theater des Absurden [will] im wesentlichen konkrete poetische Bilder beschwören [...], die den Zuschauern jenes Gefühl der Verwirrung mitteilen sollen, das die Autoren angesichts des menschlichen Daseins erfährt [...]“. Konkret sind die Bilder deshalb, weil sich das *Gefühl der Verwirrung* - bzw. die Orientierungslosigkeit - im *inneren Kommunikationssystem* als ‚Abbruch‘ der Verbindung zwischen der Figur und ihrem Fiktionskontext manifestiert, und *mitgeteilt* wird es den Zuschauern, indem es für sie resultierend aus dem ‚Verbindungsabbruch‘ durch ihre Rezeptionssituation direkt erfahrbar wird.

4.1.2. Sprache des *Theaters des Absurden*: Verlust der Beschreibungsfunktion des Kontexts

Primäre Agentin des für die *konkreten poetischen Bilder* der existenziellen Orientierungslosigkeit entscheidenden ‚Verbindungsabbruchs‘ zum Kontext ist die Sprache, die deutlich macht, dass die Bedingungen für einen orientierten Kontextbezug nicht mehr gegeben sind. Damit verleiht das *Theater des Absurden* dem seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert immer deutlicher hervortretenden und epochendeterminierenden Phänomen der *Sprachkrise* Ausdruck, deren Hauptursache in der *Auflösung überkommener und von der Sprache tradierter Wertgebäude und Ordnungsgefüge*³⁷⁷, also im Zerfall des gesamten epistemologischen *Ordnungssystems* zu sehen ist, welcher „[...] die Sprache als Hauptträger dieses Systems in besonderer Weise affiziert“³⁷⁸. Aus dieser epistemologischen Krise ergibt sich eine fundamentale *Umwälzung der Bedeutung der Sprache*, wie S. und L. Roggemann (1994) feststellen:

³⁷⁶ Vgl. Camus in Esslin (¹⁷1996), S. 14.

³⁷⁷ Vgl. Merger, Andrea. *Becketts Rhetorik des Sprachmißbrauchs*. Heidelberg: Winter, 1995, S. 14/18.

³⁷⁸ Schwab, Gabriele. *Samuel Becketts Endspiel mit der Subjektivität*. Stuttgart: Metzler, 1981, S. 4.

„Die Welt hat ihre Logik, und die Sprache hat auch ihre Logik – und sie sind nicht deckungsgleich. Mit anderen Worten: Wer erwartet, daß Sprache die Welt abzubilden vermag, wird enttäuscht werden, da Sprache per se dies nicht vermag. [...] Das Vertrauen in die Sprache war erschüttert.“³⁷⁹

Mit G. Schwab (1981:6) kann folglich eine grundsätzliche Infragestellung der Funktion der *Repräsentation* der Sprache festgestellt werden, indem ihr *Wirklichkeitsbezug problematisch* geworden ist. Die *Grenze der Repräsentation*, so Schwab weiter, ist damit *eines der prägenden Epistemologieprobleme* des 20. Jahrhunderts³⁸⁰. Genau dieses Problem wird nun im *Theater des Absurden* in konsequenter und radikaler Form durch den figurenseitigen Verlust jeder sprachlich ‚repräsentierenden‘ Verbindung zum Kontext vor Augen geführt.

Darüber hinaus wird ein weiteres aus der sprachlichen Repräsentationskrise resultierendes epochenbestimmendes Problem als zentraler Gegenstand der Darstellung aufgegriffen, das laut Schwab (1981:5) darin liegt, dass das Subjekt „[...] auch nicht mehr den Anspruch haben [kann], sich als ganzes Subjekt in der Sprache zu repräsentieren [...]“; d.h. „Das Dilemma der Repräsentation wird zu dem eines Subjekts, dessen exzentrische Position impliziert, daß die Manifestation der eigenen Subjektivität nicht mehr als Repräsentation möglich ist.“³⁸¹ Als logische Konsequenz des Verlusts der sprachlichen Definierbarkeit des Kontexts führt das *Theater des Absurden* daher das *Erleben der Dezentrierung des Subjekts*³⁸² vor Augen, das sich vergeblich um die Definition seines sprachlich *nicht definierbaren Zentrums*³⁸³ bemüht.

Was M. Esslin (¹⁷1996) in seiner Analyse des *Theaters des Absurden* als *Abwertung* der Sprache bezeichnet, ist also vielmehr als ‚Umwertung‘ bzw. ‚Inversion‘ ihrer kanonischen Rolle der Repräsentation eines fiktionalen Kontexts sowie des Subjekts zu begreifen, die im Dienste der Rezeptionsintention der jeweiligen Autoren steht. Diese Art der Sprachverwendung weist eine deutliche Parallele zu den ersten beiden der Arbeit vorangestellten deixisbezogenen Thesen auf, wonach die für das *Theater des Absurden* charakteristische Orientierungslosigkeit der Figuren dadurch konkretisiert wird, dass Letztere nicht imstande sind, ihre Subjektposition bzw. ihre Origo zu determinieren und infolgedessen jede orientierte Verbindung von diesem Ausgangspunkt ausgehend auf einen kontextuellen Zielpunkt scheitert. Diese Parallele kann wiederum bereits als erster Beweis für die dritte der Arbeit zugrunde gelegten These gelten, nämlich diejenige, dass die Deixis eine wichtige Konkretisierungsform der allgemeinen ‚Um-

³⁷⁹ Roggemann, Lutz und Susanne. *Die zweite Welt*. Frankfurt a.M.: Lang, 1994, S. 79/80.

³⁸⁰ Vgl. Schwab (1981), S. 14.

³⁸¹ Ebd., S. 11.

³⁸² Begriff: ebd., S. 34.

³⁸³ Begriff: Merger (1995), S. 174.

kehrfunktion‘ der Sprache darstellt. Die hier einführend dargestellte Parallele muss im nächsten Abschnitt näher betrachtet werden.

4.1.3. Deixis des *Theaters des Absurden*: *Demonstratio ad oculos* des „Abbruchs“ der Verbindung zum Kontext

Aus der in Kapitel 3. festgestellten Tatsache, dass das Theater allgemein ein primär ‚deiktisches System‘ ist, insofern als die Einführung des dramatischen Kontexts vorwiegend durch die Etablierung deiktischer Relationen ausgehend von den Origines der Figuren stattfindet, kann abgeleitet werden, dass sich die im vorangegangenen Abschnitt für das *Theater des Absurden* beschriebene ‚Inversion‘ der Sprachfunktion vor allem auf deiktische Elemente bezieht, welche, statt eine Verbindung zum dramatischen Kontext zu leisten und Letzteren dadurch für den Zuschauer zu definieren, den ‚Abbruch‘ jeglicher Verbindung und damit die Nichtdefinierbarkeit des dramatischen Kontexts vor Augen führen. Die Deixis muss somit innerhalb der Sprache als das zentrale dramatische Mittel gesehen werden, durch das die in 4.1.1. herausgestellte Darstellungsintention des Orientierungsverlusts transportiert und für den Zuschauer erfahrbar wird. Dies erfolgt konkret dadurch, dass die Dekonstruktion der deiktischen Elemente als ‚Verbindungselemente‘ sozusagen *ad oculos* demonstriert wird, indem sie abweichend von der Norm gewissermaßen ‚selbst-referenziell‘ und ohne orientierten Bezug auf den außersprachlichen Kontext eingesetzt werden. Diese Dekonstruktion beruht nun angesichts der *strukturell verankerten Kontextabhängigkeit* der deiktischen Ausdrücke auf dem Entzug der für die orientierte Etablierung bzw. den referenziellen Nachvollzug einer deiktischen Relation erforderlichen kontextuellen *Hinweis*-Faktoren, hinsichtlich derer im deixistheoretischen Teil eine grundsätzliche Unterscheidung in ‚linguistische‘ und ‚extralinguistische‘ erfolgte. Erstere, denen angesichts des fiktionalen Status des dramatischen Kontexts eine entscheidende Rolle zukommt, werden dadurch entzogen, dass wie im vorangegangenen Abschnitt dargestellt im *Theater des Absurden* eine radikale Auflösung der sprachlichen Repräsentationsfunktion stattfindet. Dadurch bedingt kann weder die Origo der Figuren kohärent bestimmt werden, insofern als die ‚origolokalisierenden‘ Deiktika *je, ici, maintenant* nicht eindeutig ‚semantisierbar‘ sind, noch der kontextuelle Zielpunkt der Relation, insofern als dieser nicht orientiert *textualisierbar* ist. Die ‚extralinguistischen‘ *Hinweise* hingegen entfallen durch die Konfrontation der Figuren mit einem Bühnenkontext, welcher jeglicher verlässlicher Bezugspunkte entbehrt, auf deren Grundlage sie Orientierung finden könnten und die sie als *Leitfäden* bzw. *Landmarken* einer vom Zuschauer nachvollziehbaren Determinierung

ihrer Origo sowie einer Bestimmung des kontextuellen Referenten deiktischer Relationen zugrunde legen könnten.

Neben dem als paradigmatisch für das *Theater des Absurden* aufzufassenden Dekonstruktionsmodus des vollständigen Wegfalls der jeweiligen ‚linguistischen‘ und ‚extralinguistischen‘ *Hinweis*-Faktoren sei an dieser Stelle ein weiterer eingeführt, der auf der Widersprüchlichkeit von Anhaltspunkten basiert: Ein solcher Widerspruch kann entweder innerhalb der ‚linguistischen‘ Kategorie oder aber zwischen ‚linguistischen‘ und ‚extralinguistischen‘ Faktoren bestehen.

Es kann also festgehalten werden, dass die Deixis ein essenzielles dramatisches Instrument zur Vermittlung der Wirkungsintention des *Theaters des Absurden* darstellt, insofern als durch sie die aus der epistemologischen Unsicherheit resultierende existenzielle Orientierungslosigkeit in Bezug auf die räumliche, zeitliche und personale Dimension des Bühnenkontexts konkretisiert wird, indem angesichts des Entzugs bzw. der Widersprüchlichkeit ‚extralinguistischer‘ sowie ‚linguistischer‘ *Hinweis*-Faktoren weder der Ausgangspunkt noch der Zielpunkt der deiktischen Relation kohärent bestimmbar ist. Damit zielt jeglicher deiktische Verweis zwangsläufig ins ‚Leere‘, da eine eindeutige kontextuelle ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstellen* der Deiktika systematisch unterbunden wird. Analog zu der im vorangegangenen Abschnitt dargestellten allgemeinen ‚Inversion‘ der sprachlichen Repräsentationsfunktion kann also auch für die Deixis eine Rollenenumkehr konstatiert werden, die sich im ‚Abbruch‘ ihrer kanonischen Verbindungsfunktion zum Kontext und damit in der Dekonstruktion ihrer kontextbezogenen Definitionsfunktion manifestiert. Insofern als deiktischen Elementen hinsichtlich Ersterer innerhalb des sprachlichen Systems durch ihre *strukturell verankerte Kontextabhängigkeit*, die eine direkte Verbindung zum Kontext erlaubt, eine privilegierte Rolle zukommt und insofern als sie hinsichtlich Letzterer bedingt durch die spezifische Kommunikationssituation im Drama als essenzielle sprachliche Elemente zu sehen sind, kann die Funktion der Deixis im *Theater des Absurden* als zentrales Mittel der Konkretisierung einer Sprache definiert werden, die wie im vorangegangenen Abschnitt dargestellt symptomatisch für den Zustand der dem Zuschauer vor Augen zu führenden Orientierungslosigkeit eingesetzt wird, indem sie jegliche kontext- sowie subjektrepräsentierende Rolle verliert. In der nachfolgenden Korpusanalyse muss daher untersucht werden, in welchen Ausprägungen diese Funktion bei den einzelnen Autoren und ihren Stücken auftritt. Mit anderen Worten müssen Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Deixisverwendung aufgezeigt werden, um auf diese Weise das gemeinsame *System der Regelwidrigkeit*³⁸⁴ näher bestimmen zu können.

³⁸⁴ Begriff: Merger (1995) in Bezug auf Beckett, S. 36.

Zuvor ist allerdings der Gegenstand der Korpusanalyse zu definieren, welcher sich nicht auf die synchrone Analyse des ‚deiktischen Systems‘ im *Theater des Absurden* beschränken wird, sondern darüber hinaus exemplarisch auch die diachrone Genese dieses ‚Systems‘ erfassen soll.

4.2. Gegenstand: Perspektiven und Umfang der Untersuchung – Genese und Ausprägungen der Deixis des *Theaters des Absurden*

4.2.1. Diachrone Perspektive: Genese einer spezifischen Verwendung der Deixis im Theater der ‚Avantgarde‘ und im ‚Existenzialismus‘

Der grundlegenden Eingrenzung des Gegenstands der Korpusuntersuchung werden einige Überlegungen von F. de Toro (1995:154ff.) vorausgeschickt, welche auf die Wichtigkeit einer Verbindung der diachronen und der synchronen Analyseperspektive hinweisen, die im Folgenden hinsichtlich des ‚deiktischen Systems‘ des *Theaters des Absurden* vorgenommen werden soll: „If it is true that every synchrony is itself a system and that, as such, synchronies produce and constitute the diachrony, then it is also true that diachronic facts influence the synchrony.“ Diese Feststellung mündet nun bei Toro in die exemplarische Forderung, dass „A study of the theatre of the absurd would have to include previous developments in theatre in order to be able to say how this system relates to what came before [...].“ Das *System des Theaters des Absurden* darf also nach Ansicht Toros nicht isoliert betrachtet werden, sondern involviert notwendigerweise die Untersuchung derjenigen vorgängig etablierten *Systeme*, als deren Produkt das den Kern der vorliegenden Analyse bildende *System* entstanden ist: „The theatre of the absurd [...] is also the product of a whole series of experiments that began with the *isms* of the early twentieth century.“ Entsprechend dieser Ausführungen wird die nachfolgende Untersuchung des ‚deiktischen Systems‘ des *Theaters des Absurden* in synchroner Hinsicht durch eine diachrone Perspektive ergänzt, die mittels einer Analyse einiger Werke der vorausgegangenen Epochen des frühen und späten Surrealismus sowie des Existenzialismus die Evolution hin zur systemhaft kontratypischen Verwendungsweise der Deixis im Kernkorpus aufzeigen soll.

Während die literaturhistorische Herleitung des Phänomens des *Theaters des Absurden* zu meist weit vor dem 20. Jahrhundert ansetzt, soll hier die Jahrhundertsschwelle als chronologische Grenze der diachronen Analyseperspektive definiert werden, da die kontratypische Verwendungsweise der Deixis als Resultat und Ausdruck der allgemeinen, um die Jahrhundertwende hervortretenden *Sprachkrise* verstanden wird, die ihrerseits wiederum durch die Auflösung tradierter Ordnungssysteme und den dadurch aufkommenden fundamentalen epistemo-

logischen Zweifel bedingt ist. Es erfolgt daher eine Begrenzung auf Autoren, deren Schaffen bereits vor dem Hintergrund derjenigen Probleme entstanden ist, die auch bei den Dramatikern *des Absurden* im Zentrum stehen. Konkret handelt es sich hierbei vor allem um die *Ordnungsproblematik*, die mit C. Vogel (1998:185) als *konstitutiv für literarische Diskurse der Moderne* gesehen wird und die im *Theater des Absurden* als *konkretes poetisches Bild* der existenziellen Orientierungslosigkeit eine radikalisierte Dramatisierung erfährt. Die diachrone Analyseperspektive konzentriert sich also auf die Untersuchung, inwiefern die dramatische Thematisierung dieser *Ordnungsproblematik*, die sich in der Literatur des 20. Jahrhunderts allgemein vor allem in einer expliziten oder impliziten Thematisierung der Repräsentationskrise der Sprache manifestiert³⁸⁵, schon vor den Hauptvertretern des *Theaters des Absurden* deiktisch konkretisiert wird. Grundlage für die Untersuchung bildet hierbei die Hypothese, dass mit dem im Laufe des Jahrhunderts zunehmenden Zweifel an der sprachlichen Definierbarkeit der Welt, der sich literarisch in einem immer deutlicheren ‚Abbruch‘ der durch die Sprache vermittelten Verbindung zum Kontext äußert, vor allem die Deixis als zentrales ‚Verbindungselement‘ in immer stärkerem Maße ihre kanonische Funktion verliert und stattdessen eine ‚Umkehrfunktion‘ erhält, durch welche die Nichtdefinierbarkeit des Kontexts vor Augen geführt wird. Um diese Hypothese zu erhärten, müssen in einem kurzen Abriss zunächst die unmittelbaren ‚Vorläufer‘ des *Theaters des Absurden* einführend bestimmt werden. Wie in 4.1.1. dargestellt wurde, bestehen hinsichtlich der Geisteshaltung, vor deren Hintergrund dieser Theatertypus entstanden ist, Parallelen zur Absurditätsphilosophie der Existenzialisten Sartre und Camus, was sich, wie zu zeigen sein wird, punktuell auch in einer gewissen Ähnlichkeit des dramatischen Schaffens niederschlägt. Allerdings können die Ursprünge des *Theaters des Absurden* keinesfalls einseitig aus dieser Richtung hergeleitet werden. Vielmehr, so J. Grimm (1982), „[...] bedient es sich zahlreicher Techniken und Themen, die zuvor bereits [im][...] avantgardistischen Theater entwickelt und verwendet worden sind [...]“³⁸⁶, d.h. schon vor dem Auftreten des Existenzialismus. Dementsprechend versteht sich beispielsweise Eugène Ionesco, einer der eminentesten Vertreter des *Theaters des Absurden*, denn auch in erster Linie als „[...] Fortsetzer der avantgardistischen Strömungen und namentlich des Surrealismus der zwanziger Jahre [...]“³⁸⁷. Aus diesem Grund muss zunächst das *avantgardistische Theater* als *Vorform*³⁸⁸ beschrieben werden. Dessen gemeinsames Charakteristi-

³⁸⁵ Vgl. Merger (1995), S. 14.

³⁸⁶ Grimm, Jürgen. *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*. München: Beck, 1982, S. 13.

³⁸⁷ Blüher, Karl Alfred. „Die französischen Theorien des Dramas im 20. Jahrhundert“. In: Pabst (Hrsg.). *Das moderne französische Drama*. Berlin: Schmidt, 1971, S. 41.

³⁸⁸ Begriff: Grimm (1982), S. 349.

kum ist eine tiefe Skepsis gegenüber der Sprache, welche sich vor allem auf die Sprache des Bürgertums als herrschender Gesellschaftsschicht bezieht, die im Realismus und im Naturalismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ihren Ausdruck gefunden hat. Letztere Richtungen, die von der *Zielvorstellung einer vollkommenen Wirklichkeitsillusion* geprägt sind³⁸⁹ und folglich von der Prämisse der Herstellbarkeit einer ‚eins-zu-eins‘-Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit ausgehen, werden von den Autoren der *Avantgarde* radikal in Frage gestellt, insofern als sie allesamt *die Repräsentationsfunktion des Theaters leugnen*³⁹⁰, indem sie die Repräsentationsfunktion der Sprache konsequent aushöhlen. Dies geschieht laut J. Grimm (1982:15) mit der Intention *einer radikalen Kritik aller ästhetischen und gesellschaftlichen Konventionen*. Damit ist für Grimm der „[...] gemeinsame Nenner, der es rechtfertigt, das Theater dieser Autoren als avantgardistisch zu bezeichnen“, darin zu sehen, „[...] dass sie alle, mehr oder minder entschieden, den Kanon der gültigen Theaternormen sprengen und die Möglichkeiten des Theaters weit über die herkömmlichen Gattungsgrenzen hinaus erweitern“³⁹¹. Dies geschieht mit dem Ziel der *Zerstörung bürgerlicher Denk- und Verhaltensklischees*³⁹² durch die Zertrümmerung der diese Klischees übermittelnden Sprache, die sich als unfähig erwiesen hat, die universale *Ordnungsproblematik* im 20. Jahrhundert angemessen zu repräsentieren. Die Zertrümmerung manifestiert sich in ihrem Theater vor allem in einer Aushöhlung der dramatischen Kategorien von Raum und Zeit, was bei den einzelnen Autoren auf verschiedene Weise geschieht, wie Grimm (1982:144) feststellt:

„Da bleiben Zeit und Raum real vorstellbar und werden doch [...] durch Handlungszuordnung außer Kraft gesetzt; oder es überlagern sich verschiedene Zeiten und Räume, so daß ihre Identität aufgehoben wird [...]; Raum und Zeit können aber auch zu konturenlosen Räumen und Zeiten eines raum-zeitlosen Bewußtseins werden oder schließlich radikal zerstört werden [...].“

Gemäß Grimms (1982:16) Auffassung lässt sich der Avantgardismus der Dramatiker folglich an der Art und Weise bemessen, „[...] wie sie die herkömmliche Raum-Zeit-Vorstellung negieren oder gar zerstören oder schließlich auch bewahren, zugleich aber mit gegenläufigen Inhalten füllen.“ Insofern als nun Raum und Zeit die beiden zentralen Umweltfaktoren darstellen, welche sprachlich auf *egozentrisch-lokalistische* Weise, also deiktisch strukturiert und orientiert werden, kann die Deixis bereits für diesen Theatertypus als grundlegende Kategorie verstanden werden, durch welche die Intention der systematischen Zerstörung gesellschaftlicher und ästhetischer Konventionen sowie der konventionsvermittelnden Sprache konkretisiert wird. Das *Avantgarde*-Theater kann also als Wegbereiter des kontratypischen ‚deikti-

³⁸⁹ Vgl. Blüher (1971), S. 34.

³⁹⁰ Vgl. Grimm (1982), S. 15.

³⁹¹ Ebd., S. 15.

³⁹² Vgl. ebd., S. 343.

schen Systems‘ des *Theaters des Absurden* definiert werden, was im Folgenden anhand der beiden in die Korpusanalyse eingehenden Werke einführend belegt werden soll.

Wenn auch Alfred Jarry als Begründer der *avantgardistischen* Strömung gilt, indem er mit seinem revolutionären Stück *Ubu Roi* aus dem Jahre 1896 erstmals radikal sämtliche bis dato üblichen Theaterkonventionen auf den Kopf stellt, was in erster Linie dadurch zum Ausdruck kommt, dass er eine das herkömmliche sprachliche System konsequent zerstörende *Sprachparodie* einführt³⁹³, die in Ansätzen bereits bei ihm deiktisch hervorgehoben wird, insofern als eine Aushöhlung der Raum-Zeitstruktur stattfindet, wird hier als erster für die Untersuchung relevanter Autor **Guillaume Apollinaire** angesetzt. In seinem 1917 uraufgeführten Stück *Les mamelles de Tirésias*³⁹⁴ steht die *Zerstörung jeder Eindeutigkeit* hinsichtlich des dramatischen Kontexts im Vordergrund³⁹⁵, um laut J. Grimm (1982:88 ff.) dem modernen, durch den technischen Fortschritt bedingten Lebensgefühl konkretisierenden Ausdruck zu verleihen, das dadurch gekennzeichnet ist, „[...] daß das menschliche Bewußtsein fast im gleichen Augenblick in gänzlich verschiedenen Zeiten und an unterschiedlichen Orten verweilen kann“ und sich folglich auch die Identität jeder Festlegbarkeit entzieht. Damit löst sich Apollinaire bewusst von der traditionellen wirklichkeitsmimetischen Darstellungsform, die er für ungeeignet hält, das moderne Leben angemessen zu repräsentieren, und gegen welche er folglich durch seine neuartige *Schockästhetik*³⁹⁶ vorgeht, die er - wegbereitend für den französischen Surrealismus - als *surréaliste*³⁹⁷ bezeichnet. Diese Ästhetik beruht auf den komplementären, dem Film entstammenden und vorwiegend sprachlich gesteuerten Techniken der temporalen *Simultaneität* und der räumlichen *Ubiquität* im Sinne einer Überlagerung mehrerer Zeiträume³⁹⁸, die zu einer universalen Relativierung des Bühnenkontexts führen, da „[...] jede Form von sicherer Perspektive – und das heißt zugleich von eindeutiger Identität – aufgehoben wird“³⁹⁹. Dadurch findet nicht nur eine konsequente Unterminierung der sprachlichen Repräsentationsfunktion, sondern gleichzeitig eine Auflösung des spatiotemporalen ‚Referenzrahmens‘ als Grundlage der orientierten Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit deiktischer Verweise statt, indem Letzterer linguistisch widersprüchlich identifiziert wird. Dies ist gleichzusetzen mit einer durchgehenden Widersprüchlichkeit von *Hinweisen*, welche dem Zuschauer eine Interpretation deiktischer Referenzakte als den dramatischen Kontext definierende

³⁹³ Vgl. Grimm (1982), S. 50.

³⁹⁴ Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*. In: Kroll, Renate (Hrsg.). *Les mamelles de Tirésias*. Stuttgart: Reclam, o.J.

³⁹⁵ Vgl. Daus, Ronald. *Das Theater des Absurden in Frankreich*. Stuttgart: Metzler, 1977, S. 12.

³⁹⁶ Begriff: Grimm (1982), S. 88.

³⁹⁷ Begriff: Apollinaire, Guillaume. „Préface“. In: Kroll (o.J.), S. 4., S. 4.

³⁹⁸ Vgl. Grimm (1982), S. 89/91.

³⁹⁹ Ebd., S. 94.

‚Konstruktionsanleitungen‘ unmöglich macht. Da diese aufgrund dessen eine ihrer kanonischen Rolle entgegengesetzte ‚Umkehrfunktion‘ erhalten und in dieser Eigenschaft den Verlust der sprachlichen Repräsentationsfunktion konkretisieren, kann Apollinaires Theaterstück nicht nur theatergeschichtlich bezüglich der radikalen Abkehr von der traditionellen Repräsentationsdramatik, sondern auch technisch hinsichtlich der Herausbildung eines kontratypischen ‚deiktischen Systems‘ mit J. Grimm (1982:76) ‚[...] als das wichtigste Bindeglied zwischen Jarrys *Ubu roi* und dem Theater Vitrac [...] sowie dem späteren ‚Theater des Absurden‘ angesehen werden“. Allerdings besteht seine Intention im Gegensatz zu Letzterem noch nicht in einer konkretisierenden Darstellung der existenziellen Orientierungslosigkeit, sondern vielmehr darin, die aus dem technologischen Fortschritt resultierende moderne Wirklichkeitserfahrung in spielerischer Form dramatisch zu gestalten und den Zuschauer direkt mit dieser zu konfrontieren.

Der erste Autor, der nicht nur in technischer, sondern auch in intentionaler Hinsicht das Werk der Dramatiker des *Absurden* ansatzweise vorwegnimmt, ist der im obigen Zitat bereits angesprochene **Roger Vitrac**, dessen Werk sich vor allem auf die theoretischen Überlegungen Antonin Artauds, einem zentralen Vertreter des französischen Surrealismus, stützt. Dieser geht von einer *allgemeinen Orientierungslosigkeit* aus⁴⁰⁰, die er auf den Verlust der Repräsentationsfunktion der Sprache, d.h. mit seinen Worten auf ‚[...] einen Bruch zwischen den Dingen und den Worten, zwischen den Ideen und den Zeichen, durch welche sie dargestellt werden‘⁴⁰¹, zurückführt, der seinerseits durch die *Krise aller tradierten Werte* und die ungeachtet dessen weiterbestehende *Vergötzung von Logik und Vernunft* entstanden ist⁴⁰². Indem nun in Vitrac Theater Artauds Ansichten konkretisiert werden, gilt sein in den Jahren 1928/1929 erstmals aufgeführtes Drama *Victor ou les enfants au pouvoir*⁴⁰³ heute ‚[...] als einer der Vorläufer des ‚Theaters des Absurden‘ wie auch als eines der bedeutendsten französischen Stücke der zwanziger Jahre [...]‘⁴⁰⁴ und bildet daher Gegenstand der nachfolgenden Korpusanalyse. Bei der dramatischen Konkretisierung der aus dem *Bruch zwischen Dingen und Worten* resultierenden *Orientierungslosigkeit* bedient sich der Autor zunächst einer starken *Nähe zum Boulevardtheater*, dessen Komödien als Inbegriff des traditionellen wirklichkeitsmimetischen Theaters gelten können, insofern als eine *Situierung der meist alltäglichen Handlung im Milieu des kleineren und mittleren Bürgertums* stattfindet, um dem Publikum eine *Identifikation* mit den dargestellten Problemen zu ermöglichen, die zum Schluss allesamt

⁴⁰⁰ Vgl. Grimm (1982), S. 274.

⁴⁰¹ Artaud in Esslin (¹⁷1996), S. 297.

⁴⁰² Vgl. Grimm (1982), S. 273/274.

⁴⁰³ Vitrac, Roger. *Victor ou les enfants au pouvoir*. Paris: Gallimard, 1946.

⁴⁰⁴ Grimm (1982), S. 322.

aufgelöst werden, „[...] so daß der Zuschauer mit dem Gefühl der intakten Welt wieder entlassen wird.“⁴⁰⁵. Vitrac's Intention besteht nun darin, gerade Letzteres zu verhindern, d.h. dem Zuschauer eben nicht eine *intakte Welt* vor Augen zu führen, sondern ihn im Gegenteil von der Illusion einer solchen zu befreien, indem er die Form sowie den traditionellen Gegenstand der Boulevardkomödie laut J. Grimm (1982:339) zunächst dazu verwendet, „[...] beim Zuschauer den Eindruck zu erwecken, ihm werde eine vertraute und letztlich unversehrte Welt vor Augen geführt“, nur um diese Welt im Verlauf des Stückes radikal zu demontieren und dem Rezipienten aufzuzeigen, dass die vermeintlich stabile bürgerliche Welt *prinzipiell undurchschaubar geworden, von blindem Zufall beherrscht* ist und immer mehr *im Chaos versinkt*, „[...] da die Werte, auf denen sie zu ruhen schien, sich als hohl erweisen“. Die daraus resultierende ‚Umkehr‘ der bürgerlichen Ordnung wird nun durch eine sukzessive ‚Umkehr‘ der Repräsentationsfunktion der Sprache konkretisiert, die sich primär auf personaler Ebene manifestiert, insofern als mit Grimms (1977:35/36) Worten „Sämtliche Gestalten [...] zwar zunächst mit genau beschreibbaren [...] Charakterzügen ausgestattet [sind][...]“ wodurch sie *durchaus eine gewisse Identität* besitzen, die sich im Verlauf des Stückes allerdings als *anfällig* erweist, indem die Figuren „[...] der merkwürdigsten Metamorphosen fähig [sind] und [...] häufig konträr zu ihrem bisherigen und darum auch für die Zukunft erwartbaren Verhalten [handeln]“, sodass sich die „[...] Personen zu einer Abfolge einander widersprechender, herkömmliche Individualität aufhebender Ichparzellen [verflüchtigen]“. Aufgrund dieser Tatsache löst sich auch die eindeutige Definierbarkeit der temporalen Dimension auf: So wird der Protagonist VICTOR, dessen Geburtstagsfeier den Ausgangspunkt der Handlung bildet, zwar eingangs als neunjähriger Junge definiert, allerdings widerspricht sein Verhalten im Verlauf des Stückes, wo er in die Rolle eines *auf Entlarvung und Zerstörung seiner verlogenen Umwelt bedachten*⁴⁰⁶ Erwachsenen schlüpft und eine Liebesaffäre seines Vaters aufdeckt, dieser expositorischen Definition diametral, was VICTOR explizit thematisiert, indem er sein Alter in Frage stellt. Darüber hinaus, wenn auch weniger explizit, entzieht sich angesichts der identitätsbezogenen Relativierung zunehmend auch die lokale Dimension einer eindeutigen Definierbarkeit, indem der als bürgerliche Wohnstätte identifizierte Handlungsort im Sinne einer *Entgrenzung von historisch und sozial genau situierbarer Realität*⁴⁰⁷ unterminiert wird. Insofern als hier wie bei Apollinaire, beginnend mit einer identitätsbezogenen Relativierung, eine universale Relativierung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ als Grundlage der Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit deiktischer Relationen eingeführt wird, sodass Letztere eine die Inver-

⁴⁰⁵ Vgl. Grimm (1982), S. 338/339.

⁴⁰⁶ Grimm, Jürgen. *Roger Vitrac*. München: Fink, 1977, S. 35.

⁴⁰⁷ Begriff: ebd., S. 37.

sion der sprachlichen Repräsentationsfunktion akzentuierende ‚Umkehrfunktion‘ erhalten, indem sie bedingt durch die Widersprüchlichkeit bzw. die Auflösung der ihnen zugrundelegbaren kontextuellen *Hinweise* vom Zuschauer nicht mehr als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar sind, wird die Deixis in Vitrac's Drama zu einem wichtigen Mittel, um die von Artaud thematisierte *Orientierungslosigkeit* zu konkretisieren und für den Rezipienten direkt erfahrbar zu machen. Hieraus wird einerseits die Parallele zum späteren *Theater des Absurden* ersichtlich, andererseits besteht weiterhin ein zentraler Unterschied, insofern als die kontratypische Verwendungsweise der Deixis hier als Resultat der allmählichen ‚Umkehr‘ der bürgerlichen Ordnung gesehen werden muss und folglich noch hinter der ontologisch motivierten Destruktion ihrer Funktion zurückbleibt, die erstmals in **Jean-Paul Sartre** 1944 uraufgeführtem Stück *Huis clos*⁴⁰⁸ deutlich wird, obschon der das geistige Umfeld im Frankreich der 40er Jahre prägende Existenzialismus, den Sartre zusammen mit Camus vertritt, theatergeschichtlich allgemein als Rückkehr zur *vor-avantgardistischen Kommunikationsebene* bewertet wird, da sich seine Urheber vor allem als *Vermittler von Ideen* verstehen und folglich eine vorwiegend rational-argumentierende Sprache verwenden⁴⁰⁹. Aufgrund der Tatsache allerdings, dass der hinter der existenzialistischen Philosophie stehende Grundgedanke derjenige ist, dass sich der jeglicher vorgegebener Orientierungsleitfäden beraubte Mensch als *Fremder* in einem für ihn nicht mehr erklärbaren Universum wahrnimmt, wodurch ein *Gefühl der Absurdität* entsteht, lässt sich bereits vermuten, dass im existenzialistischen Drama gewisse Vorformen der deiktischen Konkretisierung der aus diesem Gefühl resultierenden existenziellen Orientierungslosigkeit vorliegen, die im *Theater des Absurden* ins Zentrum rückt. Auf besonders deutliche Weise zeigt sich dies im oben angesprochenen Drama Sartres, in dem das kontratypische ‚deiktische System‘ bereits eine an die synchrone Ebene heranreichende Ausformung erfährt. Dies ist dadurch bedingt, dass im Gegensatz zu Apollinaire und Vitrac eine a priori bestehende, vollständige ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren im Sinne eines zum *Theater des Absurden* analogen *konkreten Bildes* der Orientierungslosigkeit vorgeführt wird, welche in räumlicher Hinsicht daraus resultiert, dass sich die drei Protagonisten GARCIN, INÈS und ESTELLE nach ihrem Tod mit einem szenischen Kontext konfrontiert sehen, der zwar im Laufe des Stücks als *enfer* identifiziert wird, aber stattdessen einen *salon second Empire* darstellt, d.h. Eigenschaften aufweist, die dem traditionellen Höllenbild diametral widersprechen⁴¹⁰. In zeitlicher Hinsicht ist die ‚Dekontextualisierung‘ und der damit einhergehende Verlust der Orientierung auf die voll-

⁴⁰⁸ Sartre, Jean-Paul. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard, 1947.

⁴⁰⁹ Vgl. Daus (1977), S. 29.

⁴¹⁰ Vgl. Lorris, Robert. *Sartre Dramaturge*. Paris: Nizet, 1975, S. 53.

ständige Abwesenheit temporaler ‚Fixpunkte‘ wie dem Wechsel von Tag und Nacht oder einer Abfolge von Ereignissen zurückzuführen, was wiederum der höllentypischen *situation ultra-temporelle*⁴¹¹ entspricht. Es fehlen also jegliche orientierenden Anhaltspunkte, welche den Figuren eine eindeutige Definition ihrer Situation ermöglichen könnten; d.h. sie werden gemäß der philosophischen Anschauung als *Fremde* in ein absurdes Universum geworfen, dessen Sinn sich nicht erkennen lässt, da „[...] tous les acquis, toutes les expériences, toutes les références coutumières [...]“ vollständig negiert werden⁴¹². Dadurch sehen sie sich auf brutale Weise vor die Frage gestellt, wozu sie sich an diesem Ort befinden und vor allem, weshalb sie ausgerechnet in dieser Konstellation auf ewig hier eingesperrt bleiben sollen⁴¹³. Die Aufklärung dieser komplexen Frage, die als existenzielle ‚Sinnfrage‘ umschrieben werden kann, ist der zentrale Gegenstand des gesamten Stückes, wobei jede Annäherung an eine Antwort zunächst dadurch unterbunden wird, dass die Figuren sich weiterhin sinnstiftende Anhaltspunkte von einem Kontext erhoffen, der ihnen diese konsequent entzieht, wie F. Noudelmann (1993:44) bemerkt: „Tous attendent un sens qui vienne de l’extérieur, mais aucune manifestation divine n’apporte une justification.“ In Sartres philosophische Terminologie übersetzt bleiben die Figuren vorläufig in ihrer *mauvaise foi* gefangen, die daraus entsteht, dass sie die aus der fundamentalen *Absurdität* ihrer Situation resultierende *Freiheit* im Sinne einer „eigenen Entscheidung“ für die „eigene Existenz“ sowie die damit verbundene „Verantwortung“ nicht erkennen wollen⁴¹⁴ und sich statt dessen an eine sinngebende Macht klammern. Im weiteren Verlauf, als sie bereits begriffen haben, dass der ‚Realkontext‘ keine Orientierungshilfen bereitzustellen imstande ist, klammern sie sich an subjektiv gesetzte ‚Phantasma-Kontexte‘ irdischer Vorgänge, um vermeintlich sinnstiftende Orientierung zu finden, die allerdings vor der Realität ihrer Situation nicht standhalten. Nach und nach wird ihnen ihre Situation der ‚Dekontextualisierung‘ bewusst, in der sie der erbarmungslosen Konfrontation mit sich selbst vollständig ausgeliefert sind⁴¹⁵, und in der es nur noch darum gehen kann, in Übereinstimmung mit Sartres philosophischer Doktrin zu erkennen, dass ihre Existenz *zur Freiheit verdammt* war⁴¹⁶ und dass es nun gilt, zu dieser *Freiheit* im Sinne einer nachträglichen Verantwortungsübernahme für ihr Handeln zu stehen. Es geht also darum, „[...] den Schritt von der *mauvaise foi* zur Authentizität zu vollziehen [...]“⁴¹⁷. Der Entscheidungsweg von Ersterer zu Letzterer wird nun im ‚Höllenkontext‘ ohne sinnstiftende Orientierungspunkte, an denen

⁴¹¹ Begriff: Loris (1975), S. 69.

⁴¹² Vgl. Noudelmann, François. *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1993, S. 44.

⁴¹³ Vgl. Loris (1975), S. 59/68.

⁴¹⁴ Vgl. Daus (1977), S. 30.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 55.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 54.

sich die *mauvaise foi* festmachen ließe, einerseits erzwungen, andererseits hingegen durch das ewige Ausgeliefertsein an die anderen Figuren und die daraus entstehende Konfliktsituation blockiert, sodass GARCIN am Ende zu der Einsicht gelangt: „l'enfer, c'est les Autres.“⁴¹⁸

Wie diese Beschreibung erkennen lässt, manifestiert sich hier die Orientierungslosigkeit bzw. die ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren von Anfang an in einer radikalen Unterminierung des spatiotemporalen ‚Referenzrahmens‘ als Grundlage der Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit deiktischer Verweise, indem jegliche orientierenden orts- bzw. zeitbestimmenden Anhaltspunkte vollständig entfallen bzw. ‚orientierungsnivellierend‘ angelegt sind. Da die Figuren im Gegensatz zu dieser objektiven Sachlage durchweg bestrebt sind, durch das Aufspannen von subjektiv vergegenwärtigten ‚Phantasma-Kontexten‘ zu einer Orientierung im Bühnenuniversum zu gelangen, kann dem Rezipienten lediglich die von vorne herein bestehende Nichtzugänglichkeit jeglicher kontextueller *Hinweise* vor Augen geführt werden, um die figurenseitigen deiktischen Referenzakte als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren. Es kann also von einer Radikalisierung der ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis gesprochen werden, die sich aus der Radikalisierung der Rezeptionsintention bei Sartre erklärt, welche darin besteht, den Rezipienten mit der a priori bestehenden ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren im Bühnenuniversum zu konfrontieren.

Die Deixis ist folglich in Sartres Stück als zentrales dramatisches Mittel zu sehen, die existenzialistische Botschaft der *Absurdität* des Universums und der daraus resultierenden existenziellen ‚Dekontextualisierung‘ des Menschen zu transportieren. Trotz der teilweisen Rückkehr zu *vor-avantgardistischen* Ausdrucksformen, die dadurch notwendig wird, dass nicht nur wie im *Theater des Absurden* die bildhaft-konkrete Übermittlung der Erfahrung, sondern darüber hinaus vor allem die Vermittlung der rationalen Erkenntnis der *Absurdität* und der daraus vom Individuum abzuleitenden Konsequenzen im Sinne einer autonomen Sinnbestimmung im Zentrum der Darstellung steht, steht dieses Stück sowohl in intentionaler als auch in technischer Hinsicht dem *Theater des Absurden* am nächsten.

Zusammenfassend lässt sich für die diachrone Untersuchungsebene also Folgendes feststellen: Während bereits seit der Jahrhundertwende, angefangen mit Jarry, die *Repräsentationsfunktion des Theaters* radikal in Frage gestellt wird, indem bedingt durch den sukzessiven Zerfall der tradierten Ordnungssysteme und die dadurch entstehende *Ordnungsproblematik* die Auflösung der traditionellen Repräsentationsfunktion der Sprache ins Zentrum der Darstellung rückt, kann hinsichtlich der Intention, die hinter dieser Auflösung steht, eine Entwicklungslinie abstrahiert werden: Diese reicht vom Ausdruck der Protesthaltung gegenüber sämtlichen

⁴¹⁷ Kohut, Karl. „Jean-Paul Sartre: ‚Les Mouches‘“. In: Pabst (1971), S. 162.

bis dato unangefochtenen gesellschaftlichen Werten und der diese vermittelnden Sprache, welche sich nach Ansicht der Autoren als unfähig erwiesen haben, die universale epistemologische Relativierung des 20. Jahrhunderts adäquat zu erfassen, bis hin zu einer *ontologisch radikalisierten* Intention⁴¹⁹, bei der die Aufhebung dieser Werte und die Auflösung der sie repräsentierenden Sprache als Prämisse angenommen wird, und die folglich der daraus resultierenden existenziellen Orientierungslosigkeit des Menschen in einem unerklärbaren Universum Ausdruck verleiht. Diese intentionale Entwicklung ist nun mit der Herausbildung eines Systems verbunden, durch das der Verlust der sprachlichen Repräsentationsfunktion und die zunehmende Orientierungslosigkeit konkretisiert werden können. Dieses System entsteht bezeichnenderweise aus dem im theoretischen Teil als grundlegend für die Einführung dramatischer Kontextelemente und damit für die Definition des fiktionalen Universums begriffenen sprachlichen Subsystem der Deixis, die im Rahmen des *Avantgarde*-Theaters sowie in Teilen des existenzialistischen Dramas ihre kontextdefinierende Funktion in zunehmendem Maße verliert und stattdessen eine immer systematischere ‚Umkehrfunktion‘ wahrnimmt. Während diese bei Jarry, dem Begründer des *avantgardistischen* Theaters, noch äußerst schwach ausgeprägt ist, nimmt sie im Theater Apollinaires bereits deutlichere, wenn auch noch spielerisch angelegte Züge an, die im dramatischen Werk *Vitracs* in eine systematische Ausformung überführt werden und in Sartres Drama bereits denjenigen Stellenwert erhalten, den sie im *Theater des Absurden* haben werden. Mit dieser quantitativen Entwicklung ist nun eine qualitative bzw. ausprägungsbezogene Entwicklung der ‚Umkehrfunktion‘ verbunden, nämlich im Sinne eines Übergangs von dem Modus, der auf dem Widerspruch deixisrelevanter *Hinweis*-Faktoren beruht, hin zu demjenigen, der aus dem vollständigen Wegfall von interpretationsrelevanten Anhaltspunkten resultiert und welcher für das *Theater des Absurden* als zentrales Paradigma gelten kann. Da dieser Modus vor allem in Sartres Drama auftritt, nimmt *Huis clos* sowohl quantitativ als auch qualitativ das ‚deiktische System‘ des *Theaters des Absurden* vorweg. Allerdings handelt es sich hierbei nach meinen Erkenntnissen um eine punktuelle, auf ein einziges Werk beschränkte Vorwegnahme, sodass das dramatische Schaffen dieses Autors insgesamt deutlich vom *Theater des Absurden* abgesetzt werden muss. Aus diesem Grund relativiert sich auch nicht die eingangs festgestellte Tatsache, dass sich in ideeller Hinsicht gewisse Bezugspunkte zum Existenzialismus ergeben, da dieser die fundamentale existenzielle Orientierungslosigkeit theoretisch und literarisch dokumentiert, während die Herausbildung der technischen Voraussetzungen, welche die dramatische Konkretisierung dieser Orientierungslosigkeit zulassen, hauptsächlich das Verdienst des *Avantgarde*-Theaters ist.

⁴¹⁸ Sartre, *Huis clos*, S. 93.

Dies zeigt sich auch darin, dass im *Theater des Absurden* neben dem oben angesprochenen paradigmatischen Modus der ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis in abgewandelter bzw. radikalierter Form weiterhin derjenige auftritt, der sich im *avantgardistischen* Drama herausgebildet hat und der auf der unauflösbaren Widersprüchlichkeit von potenziell interpretationsrelevanten Kontextfaktoren beruht.

4.2.2. Synchrone Perspektive: Ausprägungen der spezifischen Verwendung der Deixis im *Theater des Absurden*

Die synchrone Analyseebene der Ausprägungen des ‚deiktischen Systems‘ im *Theater des Absurden* kann als Skala aufgefasst werden, deren ‚Extrempole‘ durch die beiden fundamentalen in 4.1.3. dargestellten und wie gezeigt bereits auf diachroner Ebene zum Tragen kommenden Dekonstruktionsmodi der kontextdefinierenden Funktion der Deixis konstituiert werden.

Die grundlegende Voraussetzung für eine Charakterisierung dieser skalaren Sichtweise ist allerdings eine allgemeine definitorische Abgrenzung des *Theaters des Absurden* von den oben eingeführten ‚Vorgängern‘ sowie eine darauf aufbauende Einführung derjenigen Autoren und Werke, die in die synchrone Analyseperspektive der Arbeit eingehen. Die Abgrenzung kann aus der dramaturgischen Synthese zwischen der Thematisierung einer Geisteshaltung, welche Bezugspunkte zum Existenzialismus aufweist, und dem hierzu erfolgenden Einsatz *avantgardistischer* Ausdrucksmittel abgeleitet werden, die eine bildhaft-konkrete Dramatisierung der existenziellen Orientierungslosigkeit in einem unerklärbar gewordenen Universum ermöglichen. Es geht also weder, wie im existenzialistischen Drama der Fall, um ein ideologisch motiviertes Aufzeigen der *absurden* Situation des Menschen, das auf die Behebung dieses Zustands ausgerichtet ist, noch geht es um die im *avantgardistischen* Drama durch seine destruktiven Techniken zum Ausdruck gebrachte Protesthaltung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Werte, um sie durch neue zu ersetzen, sondern gemäß R. Daus (1977:36) um die *Beseitigung aller Erklärungs- und Rettungsversuche* im Sinne einer „[...] Präsentation, die Erwartungen entsprach, welche inzwischen auf ein ‚Nichts‘ reduziert waren.“ Mit anderen Worten geht es um die Präsentation eben dieses ‚Nichts‘ als einzig greifbarem Erkenntnisgegenstand in einer durch totale *Absurdität* gekennzeichneten Welt. Dieser Gegenstand wird dergestalt übermittelt, dass die Figuren völlig orientierungslos in ein dramatisches Universum gestellt werden, das sich jeglicher Definierbarkeit entzieht, wodurch der Zuschauer hinsichtlich der *dramatischen Welt* in eine zu den Figuren analoge Situation der

⁴¹⁹ Begriff: Grimm (1977), S. 61.

Orientierungslosigkeit gerät, insofern als für ihn der fiktionale Kontext nicht mehr kohärent konstruierbar ist und damit opak bleibt. Da nun die Deixis in Kapitel 3. als essenzielles Mittel definiert wurde, durch das die dramatischen Kontextelemente als Teile des fiktionalen Universums eingeführt werden und Letzteres orientiert wird, muss die radikalisierte Dramatisierung der Orientierungslosigkeit der Figuren sowie die Präsentation des ‚Nichts‘ wie bereits in 4.1.3. aufgezeigt zwangsläufig über die systematische Auflösung deiktischer Kategorien und deren kanonischer Funktion erfolgen. Das *Theater des Absurden* lässt sich somit in technischer Hinsicht von seinen *avantgardistischen* ‚Vorläufern‘ dadurch absetzen, dass hier die kontratypische Verwendungsweise der Deixis eine entscheidende Rolle hinsichtlich der Vermittlung der Autorenintention spielt und folglich von einem genrespezifischen ‚deiktischen System‘ gesprochen werden kann, dessen Entwicklung sich zwar wie gesehen bei Apollinaire und Vitrac bereits anbahnt, aber erst hier zur vollen Entfaltung und Bedeutung gelangt, da bedingt durch die radikalisierte intentionale Zielsetzung laut J. Grimm (1977:53) ein *radikaler Bruch zwischen Autor und Leser* bzw. Zuschauer herbeigeführt wird, der sich in einem vollständigen ‚Bruch‘ zwischen den Figuren und dem dramatischen Kontext manifestiert. Der synchronen Analyseperspektive werden folglich diejenigen Autoren zugrunde gelegt, die in ihrem dramatischen Werk eben diesen ‚Bruch‘ systematisch betreiben, indem sie eine Sprache verwenden, welche durch eine radikale ‚Umkehr‘ ihrer kontextrepräsentierenden Rolle gekennzeichnet ist, und die ihrerseits wiederum durch eine Deixisverwendung konkretisiert wird, die eine ebenso radikale ‚Umkehr‘ ihrer kontextdefinierenden Funktion erhält und den ‚Bruch‘ zwischen Figuren und Kontext *ad oculos* demonstriert. Im Unterschied zur traditionell von der Literaturwissenschaft vorwiegend nach chronologischen Gesichtspunkten vorgenommenen autorenbezogenen Absteckung des *Theaters des Absurden* erfolgt hier also eine primär linguistisch orientierte Abgrenzung, wodurch theoretisch das Analysespektrum auch auf Autoren ausgeweitet werden könnte, deren Zugehörigkeit zum Kanon der Dramatiker des *Absurden* teilweise umstritten ist (z.B. Jacques Audiberti, Jean Tardieu, Boris Vian). Aus Umfangsgründen muss allerdings in dieser Arbeit eine Eingrenzung auf die bereits von M. Esslin (¹⁷1996) dargestellten Autoren Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet und Arthur Adamov erfolgen, zwischen denen sich trotz der festgestellten Gemeinsamkeiten gravierende Unterschiede ergeben, welche sich auf die Ausprägungen der ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis auswirken, durch die eine bildlich-konkrete Dramatisierung der Orientierungslosigkeit der Figuren sowie die daraus resultierende Präsentation des ‚Nichts‘ als einzigem für den Zuschauer greifbarem Erkenntnisgegenstand ermöglicht wird.

In Bezug auf **Samuel Becketts** Werk ist dieser Erkenntnisgegenstand dadurch bedingt, dass die Intention seiner Stücke laut R. Daus (1977:82) darin besteht, „[...] die *Leere* als wichtigstes Prinzip des absurden Lebens zu evozieren [...]“. Dies kommt zunächst durch eine konsequente ‚*Sprachentleerung*‘, d.h. durch eine „[...] größtmögliche Reduzierung des Sprachgehaltes bis zum unerreichbaren Ideal der Leere [...]“⁴²⁰ zum Ausdruck, um auf diese Weise zu zeigen, dass jeglicher Versuch, die außersprachliche Wirklichkeit sprachlich zu erfassen bzw. zu repräsentieren, illusorisch ist. Diese sprachlich vorgeführte *Leere* wird in seinem Werk nun dadurch konkretisiert und für den Zuschauer unmittelbar erfahrbar gemacht, dass jegliche Voraussetzungen für die orientierte figurenseitige Etablierbarkeit eines ‚deiktischen Systems‘ entfallen, indem vor allem der spatiotemporale ‚Referenzrahmen‘ einem radikalen *Entdifferenzierungsprozess*⁴²¹ unterworfen wird, sodass die für den kanonischen Theaterdiskurs essenzielle Selbstwahrnehmung der Figuren in bestimmten raum-zeitlichen Koordinaten eine radikale Unterminierung erfährt⁴²² und Raum und Zeit für die Figuren zum *Gegenstand der Suche* werden⁴²³. Durch den Verlust des Aufbaus eines raumzeitlichen ‚deiktischen Systems‘ wird auch dasjenige der personalen Dimension aufgelöst, insofern als das *Ich* bedingt durch die Unmöglichkeit seiner raumzeitlichen Fixierung selbst nicht mehr bestimmbar ist, sodass die Figuren unausweichlich mit einem fremden *Objekt-Ich*⁴²⁴ konfrontiert sind, das neben einem Objekt der Suche auch zum Objekt des Spiels werden kann, insofern als mit G. Schwabs (1981:70) Worten „[...] die Figuren [...] keiner Identität verhaftet zu sein [scheinen], die über die Körpergrenzen reguliert ist“.

Die Umsetzung der dramatischen Intention Becketts erfolgt also dadurch, dass er seinem Werk sämtliche Kontextfaktoren sprachlicher oder außersprachlicher Natur, welche die orientierte Etablierung bzw. den referenziellen Nachvollzug deiktischer Relationen ermöglichen könnten, konsequent entzieht. Da dies in Bezug auf den Zuschauer gleichbedeutend ist mit einem Wegfall jeglicher kontextueller *Hinweise*, die für die Interpretierbarkeit der Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts erforderlich sind, können Letztere in ‚Umkehr‘ ihrer kanonischen Funktion nur noch auf die semantische *Leerstelle* ihrer relationsdeterminierenden Deiktika verweisen, um ihn mit der ‚Leere‘ als einzig inferierbarem Referenzobjekt zu konfrontieren. Damit markiert Becketts dramatisches Schaffen hinsichtlich der oben eingeführten Skala der Ausprägungen des ‚deiktischen Systems‘ im *Theater des Absurden* einen ‚Extrempol‘, der mit ‚Kontextreduktion‘ umschrieben werden kann.

⁴²⁰ Merger (1995), S. 9.

⁴²¹ Begriff: Vogel (1988), S. 191.

⁴²² Vgl. Lyons, Ch. (1986), S. 84/87.

⁴²³ Vgl. Clément, Bruno. *L'oeuvre sans qualités*. Paris: Éditions du Seuil, 1994, S. 299.

⁴²⁴ Begriff: Kern, Edith. ‚Becketts Dramenstruktur‘ (1971). In: Blüher (1982), S. 193.

In Bezug auf diese ‚Kontextreduktion‘ kann nun in Becketts Dramaturgie in Anlehnung an R. Daus (1977:81) eine Entwicklung festgestellt werden, die sich auf verschiedene Komponenten des dramatischen Kontexts bezieht: So *beginnt die Reduktion schon mit dem äußeren Rahmen*, d.h. mit der Länge der Stücke, setzt sich fort mit der sukzessiven *Reduktion* des spatio-temporalen ‚Referenzrahmens‘, insofern als die *Szenerie schwindet* bzw. die *Zeit sich auf[löst]*, und endet schließlich mit der *Reduktion* des sprachlichen Kontexts, insofern als „[...] der Text [...] von langen Gesprächen zu Satzketten [führt]“, wobei dies mit einem Übergang von der dialogischen zur monologischen Struktur verbunden ist. Gleichzeitig kann eine *Reduktion* der Mobilität der Figuren festgestellt werden, d.h. *die Menschen schrumpfen in ihren Möglichkeiten*, bis schließlich eine Situation vollständiger Immobilität und damit der Zustand des *bloßen Existierens* erreicht ist.

Aus der zunehmenden, sich auf verschiedene Ebenen beziehenden *Reduktion* des Kontexts, durch die Beckett auf immer drastischere Weise *die Leere als wichtigstes Prinzip des absurden Lebens* vor Augen führt, resultiert nun zwangsläufig eine progressive Loslösung des deiktischen Bezugs zum Kontext und damit eine immer radikalere Konkretisierung der *Leere* durch die Deixis, da deiktische Ausdrücke in immer stärkerem Maße nur noch auf ihre eigene kontextrelativ festzulegende semantische *Leerstelle* verweisen können. Daher erfolgte die Auswahl der drei im Folgenden kurz vorzustellenden Stücke in erster Linie unter dem Gesichtspunkt der Illustration der verschiedenen ‚Reduktionsgrade‘ des Kontexts und ihren deixisbezogenen Konsequenzen.

In *En attendant Godot*⁴²⁵, Becketts erstem erfolgreichem Stück aus dem Jahre 1952, bezieht sich die ‚Reduktion‘ des Kontexts vor allem auf die *Entdifferenzierung* des spatiotemporalen ‚Referenzrahmens‘. In zeitlicher Hinsicht ist dies dadurch bedingt, dass sich die beiden Protagonisten VLADIMIR und ESTRAGON angesichts ihres immer gleichförmigen Wartens auf einen mysteriösen Herrn namens Godot, von dem sie sich offenbar Erlösung erhoffen, in einer von fundamentaler Ereignislosigkeit geprägten *statischen Situation* befinden, wodurch ihnen jegliche objektiven zeitdistinguierenden Merkmale abhanden kommen, da, wie K. Gessner (1957/1982:137) bemerkt. „[...] die Zeit nur gemessen an der Folge von Ereignissen eine objektive Existenz hat“⁴²⁶.

Insofern als in dem Maße, wie die *Zeit* nur als *Ordnung der Ereignisse* wahrnehmbar bzw. messbar ist, der *Raum* nach Gessner (ebd.) grundsätzlich nur „[...] als *Ordnung der Gegenstände*, die wir in ihm wahrnehmen, objektive Wirklichkeit hat [...]“⁴²⁷, entfällt für die Figuren

⁴²⁵ Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952.

⁴²⁶ Gessner (1957), (1982), S. 137.

⁴²⁷ Vgl. Gessner (1957), (1982), S. 137.

auch das elementare raumdistinguierende Kriterium, da ein Baum *den einzigen im leeren Koordinatensystem festliegenden Punkt* konstituiert⁴²⁸. Die daraus resultierende Unmöglichkeit des Aufbaus eines den dramatischen Kontext orientierenden und definierenden ‚deiktischen Systems‘ wird dadurch hervorgehoben, dass die Figuren das gesamte Stück über nach Anhaltspunkten Ausschau halten, die ihnen einen solchen ermöglichen könnten.

Gegenüber *En attendant Godot* zeichnet sich Becketts 1957 erschienenes Stück *Fin de partie*⁴²⁹ durch einen Reduktionsschritt von der Zweiakt- zur Einaktstruktur sowie durch eine weitere Reduktion der Situation aus, insofern als hier laut R. Ahrens (1972) von vorne herein jegliche Entwicklung ausgeschlossen ist, „[...] da die Situation mit all ihren Szenen an einen Endpunkt gelegt wird, über den schlechterdings nichts hinausweist: den Tod.“⁴³⁰ Das ebenfalls im Zentrum der Darstellung stehende Warten bezieht sich demnach hier, wie der Titel bereits andeutet, nur noch auf ein ‚Ende‘, das die Hauptakteure CLOV und HAMM sowie dessen in Mülltonnen hausende Eltern flehentlich herbeisehnen. Die buchstäblich auf ein ‚Nichts‘ geschrumpfte Hoffnung der Figuren wird durch einen Kontext konkretisiert, der im Sinne einer universalen *Entdifferenzierung* seinerseits annähernd auf ein ‚Nichts‘ reduziert ist: Dies manifestiert sich in lokaler Hinsicht darin, dass außerhalb des bunkerartigen Raumes, in dem sich die Figuren befinden, keinerlei ortsdeterminierende Anhaltspunkte bestehen. Noch deutlicher tritt die *Entdifferenzierung* in der temporalen Dimension zutage, da hier aufgrund der *leblosen Monotonie* der Tageszeit, des Wetters sowie der fundamentalen *Ereignislosigkeit* der Situation selbst minimale distinguierende Anhaltspunkte entfallen, die eine Einteilung in Zeitabschnitte zulassen könnten⁴³¹, sodass sämtliche temporale Begriffe mit G. Schwabs (1981:88) Worten zu *leeren Worthülsen* degradiert werden, deren Verwendung als reines *Spielen mit Begriffsresten von Zeit* aufzufassen ist. Dementsprechend wird in diesem Stück im Gegensatz zum vorangehend eingeführten auch die personale Dimension zunehmend zum Gegenstand des Spiels, indem die Figuren durch ‚Origodissoziationen‘ ihre Körpergrenzen transzendieren, was eine *Dezentrierung des Subjekts* im Sinne eines *permanenten Oszillierens zwischen [...] verschiedenen Spielbenen* der Identität mit fließenden Übergängen herbeiführt⁴³².

Der im Vergleich zu *En attendant Godot* zumindest auf temporaler Ebene noch radikaler ausgeprägte Wegfall eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ als Basis des Aufbaus eines ‚deikti-

⁴²⁸ Vgl. Schoell, Konrad. „Kette und Ring – Die beiden Grundstrukturen in Becketts dramatischen Werken“ (1967/1968). In: Blüher (1982), S. 187.

⁴²⁹ Beckett, Samuel. *Fin de partie*. Paris: Minuit, 1957.

⁴³⁰ Ahrens, Rüdiger. „Kompositionsprinzipien in Samuel Becketts ‚Waiting for Godot‘ und ‚Endgame‘“ (1972). In: Blüher (1982), S. 209.

⁴³¹ Vgl. Heitmann, Klaus. „Die Welt als Wüste: Becketts Endspiel“ (1970). In: Blüher (1982), S. 231/232.

schen Systems‘ erfährt in dem aus dem Jahr 1963 stammenden Werk *Oh les beaux jours*⁴³³ durch einen weiteren Reduktionsschritt des Kontexts seinen vorläufigen Höhepunkt im dramatischen Schaffen Becketts. Dies ist auf die bislang beispiellose Reduktion der Situation zurückzuführen, insofern als die Protagonistin WINNIE vor ihrem in einem Erdloch hausenden Partner WILLIE im ersten Akt bis zur Taille bzw. im zweiten bis zum Hals in einen Erdhügel eingegraben ist, der sich in einem wüstenähnlichen Bühnenraum ohne sonstige orientierende *Landmarken* befindet. Vor diesem Hintergrund geraten nicht nur die wiederholten Bemühungen WINNIES, ihre räumliche Position zu bestimmen, zu einer absurden ‚Parodie‘, sondern gleichermaßen jegliche Determinierungsversuche der Zeit, insofern als die Figuren einerseits einem grellen, immer gleichbleibenden und lediglich durch ein Klingelsignal unterbrochenen Licht⁴³⁴ und andererseits einer absurden *Reversibilität der Ereignisse*⁴³⁵ ausgesetzt sind. Aufgrund ihrer daraus resultierenden Unfähigkeit, sich als ein in determinierbaren spatiotemporalen Koordinaten verhaftetes *Ich* zu begreifen, versetzt sich WINNIE ständig in die Perspektive von fiktiven Gesprächspartnern bzw. *Beobachtern*, um sich mit A. Blühers (1991:244) Worten „[...] in der spiegelnden Wahrnehmung des anderen der eigenen Existenz und Ich-Identität zu vergewissern.“, was allerdings de facto eine weitere Verunsicherung herbeiführt, insofern als die permanente ‚Origodissoziation‘ wie in *Fin de partie* mit einer *Dezentrierung des Subjekts* bzw. einer Entgrenzung der *Ich-Identität* verbunden ist, die zu einem nicht mehr orientiert definierbaren *Perspektivenwirrwar*⁴³⁶ führt.

Der in diesem Stück vorgeführte (vorläufige) Höhepunkt des Entzugs des ‚objektiven Referenzrahmens‘ und damit der ‚Kontextreduktion‘ macht dem Zuschauer bereits von vorne herein situationsbedingt die zwangsläufige Abwesenheit jeglicher *Hinweis*-Faktoren einsichtig, die von ihm einer Interpretierbarkeit deiktischer Relationen als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zugrunde gelegt werden könnten, sodass er über die daraus resultierende ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis hier am radikalsten von allen behandelten Stücken mit der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand und damit mit der Rezeptionsintention Becketts konfrontiert wird.

Wie bei Beckett geht es auch in **Eugène Ionescos** Werk darum, für den Zuschauer die *Leere* als wichtigstes Prinzip der absurden Existenz unmittelbar erfahrbar zu machen, insofern als der Autor *konkrete poetische Bilder* auf die Bühne bringt, in denen sich das von ihm empfunden

⁴³² Vgl. Schwab (1981), S. 87.

⁴³³ Beckett, Samuel. *Oh les beaux jours*. Paris: Minuit, 1963.

⁴³⁴ Vgl. Brater, Enoch. *Beyond Minimalism*. New York: Oxford University Press, 1987, S. 96.

⁴³⁵ Begriff: Becker, Joachim. *Nicht-Ich-Identität*. Tübingen: Niemeyer, 1998, S. 189.

⁴³⁶ Begriff: ebd., S. 192.

dene *sentiment du néant*⁴³⁷ und damit das ‚Nichts‘ als einzig greifbarer Erkenntnisgegenstand manifestiert. Analog zu Becketts Dramen kommt dieser Gegenstand zunächst allgemein durch eine zu *leeren Formeln und Schlagworten* erstarrte und folglich kontextenthobene Sprache zum Ausdruck⁴³⁸, die allerdings im Gegensatz zum vorgängig behandelten Autor in den Dienst einer umfassenden Gesellschafts- und *Kulturkritik* gestellt wird⁴³⁹, d.h. als zentrales Symptom einer mechanischen und verselbständigten *Sekundärwelt*⁴⁴⁰ gesellschaftlicher Abstraktion zu sehen ist. Wie in Becketts Dramen wird dieser Sachverhalt bei Ionesco dadurch konkretisiert und für den Rezipienten direkt erfahrbar, dass er Letzterem jegliche Grundlagen entzieht, die normalerweise kontextdefinierenden deiktischen Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren, sodass diese eine ‚Umkehrfunktion‘ erhalten, indem sie durch den Verweis auf die semantische *Leerstelle* ihrer verweisdeterminierenden Deiktika die ‚Leere‘ als einzigen Referenzgegenstand ausweisen. Allerdings gestaltet sich die ‚Inversion‘ der Rolle deiktischer Verweise erheblich komplexer als bei Beckett, da diese nicht so sehr auf eine radikale ‚Kontextreduktion‘ zurückzuführen ist, sondern vielmehr auf einer ‚Kontextkonkurrenz‘ bzw. einer ‚Kontextproliferation‘ beruht: Erstere kommt dadurch zustande, dass Diskrepanzen zwischen *innerem* und *äußerem Kommunikationssystem* hinsichtlich der Wahrnehmung des dramatischen Kontexts etabliert werden, die sich in einer Opposition zwischen auf *innerer* Ebene wahrgenommener ‚Fülle‘ und auf *äußerer* Ebene wahrgenommener ‚Leere‘ manifestieren, wodurch die figurenseitigen Verweise für den Rezipienten lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand konkretisierend aufzeigen können. Letztere hingegen manifestiert sich darin, dass eine sich verselbständigende *Proliferation*⁴⁴¹ auf sprachlicher oder objektaler Ebene eingeführt wird, die im Sinne einer tatsächlichen ‚Fülle‘ den szenisch konkretisierten Bereich buchstäblich überflutet, wodurch den Figuren die Grundlage der orientierten Etablierung bzw. dem Rezipienten diejenige der kognitiv relevanten Interpretation deiktischer Verweise abhanden kommt, sodass wiederum lediglich die ‚Leere‘ als einziger Referenzgegenstand ausgewiesen werden kann. Es liegen hier also zwei unterschiedliche Ausprägungen der Funktionsumkehr der Deixis vor, die nach Ionescos eigenen Angaben auf *Zwei ursprünglichen Bewußtseinszuständen*, nämlich „[...] der Leere und der Überfülle des Vorhandenen; der irrealen Transparenz der Welt und ihrer Undurchsichtigkeit [...]“, beruhen⁴⁴². Die Auswahl der im Folgenden vorzustellenden

⁴³⁷ Begriff: Lioure, Michel. *Préface: Les chaises*. Paris: Gallimard, 1996, S. 22.

⁴³⁸ Vgl. Esslin (¹⁷1996), S. 98.

⁴³⁹ Vgl. Mayer, Hans. „Ionesco und die Ideologien“ (1962). In: Blüher (1982), S. 308.

⁴⁴⁰ Begriff: Zapf, Hubert. *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 7.

⁴⁴¹ Begriff: Coe, Richard N. „Ionesco und die tragische Farce“ (1959-1962). In: Blüher (1982), S. 299.

⁴⁴² Vgl. Ionesco in Esslin (¹⁷1996), S. 122.

Stücke erfolgte daher in erster Linie nach dem Gesichtspunkt, beide Modi exemplarisch zu erfassen.

Ionescos erstem, 1950 erschienenem Stück *La cantatrice chauve*⁴⁴³ liegt der Modus der ‚Kontextproliferation‘ zugrunde, insofern als dieses *Anti-pièce*⁴⁴⁴ nicht nur als *parodie de pièce*, sondern vor allem als *tragédie du langage* aufzufassen ist⁴⁴⁵, indem es eine sich zunehmend verselbständigende *prolifération [...] des clichés et des automatismes*⁴⁴⁶ vorführt, welche laut E. Jacquart (1993:27) die „[...] monstruosité du vide; vide du langage et de l’être [...]“ aufdeckt. Diese ‚Leere‘ der Sprache als Symptom für die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren wird nun durch deiktische Relationen konkretisiert und für den Rezipienten erfahrbar gemacht, insofern als diese angesichts der proliferationsbedingten ‚Dekontextualisierung‘ der Sprache allgemein nicht mehr als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar sind, sondern ihrerseits nur auf die ‚Leere‘ als einzigen Referenzgegenstand verweisen können. Dies geschieht im Stückverlauf in immer deutlicherer Form, da die ‚Dekontextualisierung‘ der Sprache als Prozess aufzufassen ist, der sich mit N. Lane (1994) in verschiedene *Phasen* einteilen lässt⁴⁴⁷: So ist der Beginn des Stückes durch eine dramatische Rede gekennzeichnet, die *pointlessly precise in stating the obvious* ist⁴⁴⁸, d.h. die kanonische Dramenexposition durch überdeterminierend explizite Feststellung banaler Dinge wie Uhrzeit und Handlungsort parodiert, hierbei allerdings im Sinne einer *Manipulation mit dem Gewöhnlichen*⁴⁴⁹ bereits die eingeführte Uhrzeit unterminiert, indem eine Standuhr durch ihre Schläge absurde Zeitangaben liefert, die sich nicht mit den durch die Figuren eingeführten decken. Der weitere Verlauf hingegen ist durch eine Anhäufung absurder *Logical distortions* gekennzeichnet⁴⁵⁰, deren herausragendstes Beispiel neben einer allmählichen Relativierung des eingangs auf überdeterminierende Weise eingeführten Handlungsorts wohl die Tatsache ist, dass die Türklingel ihre kanonische Funktion der akustischen Ankündigung eines Besuchers verliert, was figurenseits kontrovers und entgegen jeglicher Logik diskutiert wird. Gegen Ende des Stückes strebt der ‚Dekontextualisierungsprozess‘ der Sprache schließlich seinem Höhepunkt zu, wie N. Lane (1994:34) feststellt: „[...] the characters are traversed by a flood of words and sentences that have lost their power to designate referents outside themselves.“ Der Kulminationspunkt ist schließlich in der Schlusssequenz erreicht, wo die Figuren

⁴⁴³ Ionesco, Eugène. *La cantatrice chauve*. Paris: Gallimard, 1954.

⁴⁴⁴ Begriff: ebd., S. 37.

⁴⁴⁵ Vgl. Jacquart, Emmanuel. *Préface: La cantatrice chauve*. Paris: Gallimard, 1993, S. 11.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 27.

⁴⁴⁷ Vgl. Lane, Nancy. *Understanding Eugène Ionesco*. Columbia: University of South Carolina Press, 1994, S. 31.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd. S. 32.

⁴⁴⁹ Begriff: Daus (1977), S. 45.

im Sprechchor bei völliger Dunkelheit lokaldeiktische Oppositionen artikulieren, die ohne identifizierbares Referenzobjekt und gemeinsame Referenzgrundlage völlig absurd und inakzeptabel werden. Indem also zunächst der temporale und danach der lokale ‚Referenzrahmen‘ der deiktischen Referenz sukzessive unterminiert wird bzw. ganz entfällt, erhalten sämtliche verbaldeiktischen Relationen analog zum nonverbal-akustischen Signal der Türklingel eine immer ausgeprägtere ‚Umkehrfunktion‘, indem sie über den Verweis auf die semantische *Leerstelle* der Deiktika den Rezipienten mit der ‚Leere‘ als einzig sprachlich vermittelbarem Gegenstand und damit gleichzeitig mit der ‚Leere‘ einer Sprache konfrontieren, die angesichts ihrer sich verselbständigenden *Proliferation* jeden Kontextbezug verloren hat.

Im zweiten in der Korpusanalyse näher betrachteten und vom Autor als *Farce tragique* bezeichneten Drama *Les chaises*⁴⁵¹ aus dem Jahre 1952 ist eine Verschiebung des dramatischen Fokus von der ‚Leere‘ der Sprache hin zu einer direkten Voraugenführung und rezipientenbezogenen Erfahrbarmachung der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren im dramatischen Universum festzustellen, die sich zunächst in der *Proliferation* von szenisch konkretisierten Objekten, nämlich von leeren Stühlen manifestiert, insofern als diese nach Angaben des Autors einem „*tourbillon du vide [...] ontologique*“ gleichkommt⁴⁵². Die auf objektaler Ebene vorgeführte ‚Leere‘ wird nun wiederum in erster Linie durch die Deixis konkretisierend aufgezeigt bzw. für den *äußeren* Rezipienten erfahrbar gemacht, insofern als die beiden Protagonisten LE VIEUX und LA VIEILLE die ‚Leere‘ als sinnstiftende ‚Fülle‘ von Gästen wahrnehmen, die sie kurz vor ihrem Tod zur Verkündung einer vermeintlich welterklärenden Botschaft eingeladen haben. Dadurch entsteht eine ‚Kontextkonkurrenz‘, welche sich dergestalt auswirkt, dass jegliche figurenseitigen deiktischen Relationen auf den dramatischen Kontext nicht als Letzteren definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar sind, sondern lediglich die ‚Leere‘ als einzigen Referenzgegenstand ausweisen können. Dies ist bereits im Vorfeld des Eintreffens der Gäste aus dem außerszenischen ‚Makrokosmos‘ der Fall, insofern als gemäß E. Egerdings (1989) Feststellung deutlich wird, dass es für die beiden Alten „[...] nicht die ihnen entgegretende, d.h. objektive, faktische Wirklichkeit [gibt], sondern sie [...] ihre Wirklichkeit selbst [setzen]“, also *die faktische und eingebildete Realität* für sie *zusammenfallen*⁴⁵³. Ab dem Moment der Ankunft der Gäste wird nun die ‚Leere‘ von vorne herein zum einzig deiktisch identifizierbaren Referenzgegenstand, insofern als *Die Binnenperspektive der*

⁴⁵⁰ Vgl. Lane (1994), S. 34.

⁴⁵¹ Ionesco, Eugène. *Les chaises*. Paris: Gallimard, 1958.

⁴⁵² Vgl. Ionesco in Blüher, Karl Alfred. „Ionescos ‚Les Chaises‘ – Selbstentfremdung als grotesker Alptraum“ (1979). In: Blüher (1982), S. 386.

⁴⁵³ Vgl. Egerding, Elisabeth. *Absurde Transzendenz*. Frankfurt a.M.: Lang, 1989, S. 16.

Bühnenfiguren und die Zuschauerperspektive endgültig auseinanderfallen⁴⁵⁴, bis schließlich mit dem vom VIEUX engagierten ORATEUR, welcher die Botschaft an die geladenen Gäste übermitteln soll, eine szenisch konkretisierte Figur auftritt, die sich allerdings nach dem Freitod der beiden Alten bedingt durch ihre Taubstummheit als unfähig erweist, die Botschaft zu verkünden, sondern statt dessen lediglich deiktisch auf einen unverständlichen Tafelanschrieb verweist und damit de facto wiederum die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Referenten bzw. jegliche sinnstiftende Botschaft als ‚leere‘ Illusion ausweist. Indem hier der lokale ‚Referenzrahmen‘ aufgrund der ‚Kontextkonkurrenz‘ durchweg unterminiert wird, insofern als er figurenseits im Gegensatz zu objektiven szenischen Gegebenheiten definiert wird, und stellenweise auch der temporale ‚Referenzrahmen‘ durch widersprüchliche Identifizierungen und Lokalisierungen eine Relativierung erfährt, wird der Rezipient mit einem durchgehenden Widerspruch bzw. Wegfall deixisrelevanter *Hinweise* konfrontiert, wodurch die deiktischen Relationen in ‚Umkehr‘ ihrer kontextdefinierenden Rolle lediglich auf die ‚unauffüllbaren‘ semantischen *Leerstellen* der relationsdeterminierenden Deiktika verweisen können, um ihm die ‚Leere‘ als einzig greifbares Referenzobjekt aufzuzeigen, und für ihn in Übereinstimmung mit der Rezeptionsintention Ionescos die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren unmittelbar erfahrbar zu machen.

Wie *Les chaises* basiert auch das 1959 uraufgeführte und als dritter Repräsentant von Ionescos Schaffen in die Korpusanalyse eingehende Stück *Tueur sans gages*⁴⁵⁵ im ersten Akt auf einer ‚Kontextkonkurrenz‘, sodass die auch hier intendierte Voraugenführung und rezipientenbezogene Erfahrbarmachung der unüberwindbaren existenziellen ‚Leere‘ des Protagonisten wiederum vor allem durch die Deixis geleistet wird. Dies resultiert konkret daraus, dass die Hauptfigur BÉRENGER auf leerer Bühne eine Unterhaltung mit einem ARCHITECTE über die seinen Idealvorstellungen von einer existenz erfüllenden Lebensform entsprechende *cité radiouse* führt, in der sie sich angeblich befinden. Dadurch kommt es analog zu *Les chaises* zu einem Auseinanderfallen zwischen der *Binnenperspektive der Bühnenfiguren* und der *Zuschauerperspektive*, insofern als BÉRENGER deiktische Relationen auf Kontextelemente etabliert, die sich der zuschauerseitigen Wahrnehmung entziehen, sodass jeweils lediglich die ‚Leere‘ identifiziert werden kann. Diese wird nun durch BÉRENGERS  berdeterminierende Feststellung des Faktizit tsstatus der Wahrnehmungen ständig hervorgehoben, bis mit den Enthüllungen des ARCHITECTE über einen unbekanntem TUEUR in der *cité* plötzlich materielle *Signifikanten* auftauchen, welche den von BÉRENGER ‚gesetzten‘ Referenten diametral widersprechen.

⁴⁵⁴ Vgl. Egerding (1989), S. 22.

Die dadurch ihrer Illusion einer existenz erfüllenden Lebensform beraubte Hauptfigur gerät daraufhin in eine wiederum deiktisch konkretisierte räumliche Orientierungslosigkeit, die im dritten Akt, wo sich BÉRENGER mit seinem Freund ÉDOUARD auf dem Weg zur Polizeipräfektur befindet, um eine von Letzterem mitgeführte Aktentasche mit Beweismaterial gegen den TUEUR abzugeben, durch deiktische Orientierungsvorspiegelung akzentuiert wird. Dies beruht darauf, dass die Straße, welche den Handlungsschauplatz darstellt, von erdrückender *Überfülle* im Sinne einer *Proliferation* von Gegenständen in Form eines Verkehrschaos beherrscht ist, die jede Orientierung de facto unmöglich macht. Damit wird deutlich, dass jegliches zielorientierte Handeln BÉRENGERS zum Zwecke der Suche nach einer sinnerfüllten Existenz vergeblich und zugleich unmöglich ist, was zum Schluss in der Konfrontation mit dem TUEUR selbst nochmals hervorgehoben wird, insofern als Letzterer sich als nicht greifbar erweist und damit gewissermaßen zum Symbol der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand wird, was aus Ionescos Alternativvorschlag der Unsichtbarkeit der Mörderfigur hervorgeht⁴⁵⁶. Diese ‚Leere‘ wird im ersten Akt angesichts der durch die ‚Kontextkonkurrenz‘ bedingten Unterminierung des lokalen ‚Referenzrahmens‘ und im dritten Akt aufgrund des proliferationsbedingten Orientierungsverlusts des Protagonisten vor allem durch lokaldeiktische Relationen konkretisiert, insofern als der *äußere* Rezipient durchweg mit einer Neutralisierung bzw. einem Wegfall jeglicher *Hinweise* zur Interpretation der Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts konfrontiert wird, sodass diese in ‚Umkehr‘ ihrer kanonischen Funktion nur noch auf die zwangsläufig offen bleibenden *Leerstellen* der Deiktika referieren können, um ihm dadurch die ‚Leere‘ als einzig inferierbaren Referenzgegenstand aufzuzeigen bzw. für ihn wie im vorgängig eingeführten Stück die existenzielle ‚Leere‘ der Hauptfigur unmittelbar deutlich zu machen.

Nachdem die beiden Hauptrepräsentanten des *Theaters des Absurden* hinsichtlich der deixisbezogenen Relevanz ihrer Stücke vorgestellt worden sind und mit Becketts Drama bereits einer der ‚Extrempole‘ kontratypischer Deixisverwendung definiert wurde, der mit ‚Kontextreduktion‘ umschrieben werden kann, soll im Folgenden der entgegengesetzte ‚Extrempol‘, nämlich derjenige der ‚Kontextkonkurrenz‘, einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Während sich Ionescos Schaffen wie gesehen bereits an diese Kontextausprägung annähert, kommt sie in **Jean Genets** Stücken am deutlichsten zum Ausdruck. Bei Genet ist sie nämlich dadurch bedingt, dass seine Figuren - um die m. E. sehr treffende Metapher von M. Esslin (¹⁷1996:159) aufzugreifen - gewissermaßen *in einem Spiegelkabinett gefangen* sind, wodurch für sie jede authentische Verbindung zum Kontext unmöglich ist, da diese wie durch Spiegel

⁴⁵⁵ Ionesco, Eugène. *Tueur sans gages*. Paris: Gallimard, 1958.

‚gebrochen‘ bzw. durch verzerrte Spiegelbilder des ‚Realkontexts‘ im Sinne von ‚*Phantasma-Kontexten*‘ überlagert wird. Aufgrund dieses *konkreten poetischen Bildes* ist Genets Rezeptionsziel darin zu sehen, dem Zuschauer die existenzielle Orientierungslosigkeit der Figuren in einem für sie nicht mehr authentisch definierbaren Universum vor Augen zu führen und ihn mit diesem Sachverhalt direkt zu konfrontieren, indem er ihn zum ‚Mitgefangenen‘ im *Spiegelkabinett* macht, wodurch die ‚Leere‘ als Ausdrucksform der existenziellen Situation zum einzig greifbaren Erkenntnisgegenstand wird. Analog zu den vorgängig eingeführten Autoren manifestiert sich dieser Gegenstand zunächst in einer Absage an jegliche sprachliche Repräsentierbarkeit der Wirklichkeit, insofern als jeder figurenseitige Versuch einer sprachlich vermittelten Kontextrepräsentation als linguistische Konstruktion und damit als ‚leere‘ Illusion entlarvt wird. Dies resultiert konkret daraus, dass Genet diverse *Spiegel-Spiele*⁴⁵⁷ im Sinne einer permanenten Überlagerung des Bühnenkontexts durch von den Figuren ‚gesetzte‘ ‚*Phantasma-Kontexte*‘ einführt, welche es dem *äußeren* Rezipienten unmöglich machen, zu einer ‚Konstruktion‘ des dramatischen Universums zu gelangen. Diese Unmöglichkeit wird ihm vor allem über die Deixis vor Augen geführt, welche angesichts der kontextuellen Widersprüche ihre kontextdefinierende Funktion zwangsläufig verliert und stattdessen eine ‚Umkehrfunktion‘ erhält, indem sie ihm den ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung der Figuren zum Kontext vor Augen führt, um ihn über das Aufzeigen der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand unmittelbar mit der existenziellen Situation der im *Spiegelkabinett* gefangenen Figuren zu konfrontieren. Diese Gefangenschaft ist in dem der Korpusanalyse zugrunde gelegten Stück *Le balcon*⁴⁵⁸ von 1957 dadurch bedingt, dass der Handlungsschauplatz mit M. Esslins Worten (¹⁷1996:159) *ein Palast der Illusionen* ist, wo *die Männer sich ihren geheimsten Wachträumen hingeben* dürfen, indem sie *die verschiedensten Rollen spielen*, wobei es zu einer ständigen Überlagerung des ‚Realkontexts‘ durch die ‚*Phantasma-Rollenkontexte*‘ kommt: Dies manifestiert sich auf besonders prägnante Weise darin, dass der CHEF DE LA POLICE, der in der ‚Realwelt‘ den Kampf gegen einen revolutionären Aufstand leitet, als wichtigsten Gradmesser für seine Macht seine Repräsentation in der von der Bordellmutter IRMA geleiteten ‚Illusionswelt‘ ansetzt. Zu diesem Zweck lässt er nun im Bordell ein Mausoleum für sich errichten, das seine intendierte Wirkung nicht verfehlt, insofern als kurz darauf ROGER, der Führer des mittlerweile zerschlagenen Aufstands, die Rolle des Polizeipräsidenten zu spielen verlangt, wobei er sich als unfähig erweist, zwischen ‚realer‘ Identität und ‚gesetzter‘ Rolle zu unterscheiden und sich schließlich selbst entmannt. Dem CHEF DE LA

⁴⁵⁶ Vgl. Ionesco, *Tueur sans gages*, S. 194.

⁴⁵⁷ Begriff: Esslin (¹⁷1996), S. 169.

⁴⁵⁸ Genet, Jean. *Le balcon*. Paris: Gallimard, 1956.

POLICE, der Augenzeuge der Vorgänge ist, kommt nun dieses Unterscheidungsvermögen ebenfalls abhandeln, was ihn dazu veranlasst, sich im Mausoleum einmauern zu lassen.

Die hier durchweg zum Ausdruck kommende Überlagerung des ‚realen‘ Kontexts durch mannigfaltige ‚*Phantasma*-Kontexte‘ der Rollenspiele im Sinne einer selbst für die Figuren nicht mehr zu differenzierenden ‚Kontextkonkurrenz‘ führt nun in deixisbezogener Hinsicht zu einer unauflösbaren Widersprüchlichkeit des lokalen ‚Referenzrahmens‘ und einer daraus resultierenden Unterminierung der *Ich*-Identität, da die Kontextüberlagerungen mit figurenseitigen Versetzungen in verschiedene Rollen im Sinne von ‚Origo-dissoziationen‘ verbunden sind, die dazu führen, dass sie sich nicht mehr in bestimmten Körpergrenzen wahrzunehmen imstande sind. Aufgrund der dadurch bedingten Widersprüchlichkeit bzw. Neutralisierung deixisrelevanter *Hinweis*-Faktoren wird dem *äußeren* Rezipienten die Möglichkeit entzogen, die deiktischen Relationen der Figuren als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren, sodass diese eine ‚Umkehrfunktion‘ erhalten, um ihn direkt mit der ‚Illusion‘ jeder Kontextkonstruktion bzw. im Sinne der Rezeptionsintention Genets mit der unüberwindbaren Gefangenschaft der Figuren in ‚Illusionskontexten‘ und ihrer daraus resultierenden existenziellen ‚Leere‘ zu konfrontieren, die aufgrund der Nichtdeterminierbarkeit der semantischen *Leerstelle* der Deiktika zum einzig inferierbaren Gegenstand wird.

Auch **Arthur Adamovs** frühes dramatisches Schaffen zeichnet sich durch die konkretisierende Darstellung der existenziellen ‚Leere‘ aus, die durch die Voraugenführung des ‚Abbruchs‘ jeder orientierten Verbindung zwischen Figuren und dem dramatischen Kontext zum Ausdruck kommt. Dieser ‚Abbruch‘ ist durch das in seinem selbstenthüllenden Dokument *L’Aveu* offenbarte existenzielle Gefühl begründet, welches er im ersten Abschnitt folgendermaßen beschreibt: „Ich bin getrennt. Das, von dem ich getrennt bin, kann ich nicht benennen. Aber ich bin getrennt.“⁴⁵⁹ Hier wird nicht nur eine Parallele zum Existenzialismus deutlich, welcher die fundamentale *conditio humanae* darin sieht, dass der Mensch vollständig ‚dekontextualisiert‘ als *Fremder* in ein für ihn hinsichtlich seiner Stellung nicht mehr definierbares Universum gestellt wird, sondern es kommt zugleich zum Ausdruck, dass für Adamov diese ‚fremde‘ Welt wesentlich *hermetischer* ist als für die Existenzialisten⁴⁶⁰, indem er die ‚Trennung‘ von ihr im Gegensatz zu Letzteren als unüberwindbar betrachtet, insofern als er nicht einmal benennen kann, worauf sie sich bezieht. Dadurch ist es nicht verwunderlich, dass das im Zentrum seines Frühwerks stehende *konkrete poetische Bild* seines existenziellen Gefühls der ‚Trennung‘ von der Intention getragen ist, der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Erkenntnisge-

⁴⁵⁹ Adamov in Esslin (171996), S. 67.

gegenstand in einer durch totale *Absurdität* und Nichtdefinierbarkeit gekennzeichneten Welt Ausdruck zu verleihen. Dieser Gegenstand wird nun in erster Linie durch eine systematisch betriebene ‚Sinnentleerung‘ der vermeintlich welterklärenden Sprache übermittelt, insofern als deren Elemente, wie der Autor selbst feststellt, als *von Saft entleerte Abstraktionen* bzw. als *sinnentleertes Gerede*⁴⁶¹ ohne Substanz ausgewiesen werden und damit zu kontextentho-benen *Clichés* erstarren, welche laut B. Dort (1956/1982) zwar *nicht mit dem Leben übereinstimmen*⁴⁶², aber die Figuren dafür umso stärker in einer abstrakten *Sekundärwelt* gefangen halten. Dadurch muss jeder Bezug zum existenziellen ‚Realkontext‘ zwangsläufig scheitern, wie M. Dietemann (1971/1982) zum Ausdruck bringt, indem sie die Figuren in Adamovs Stücken als *Gefangene einer Klischeesprache* sieht, welche ihnen *keine wirkliche Gewalt über die Realität [verleiht]*⁴⁶³. Da dieser Sachverhalt nun zwangsläufig dazu führt, dass die Deixis als primäres sprachliches Verbindungselement zwischen Figuren und Kontext eine Auflösung ihrer kanonischen kontextdefinierenden Rolle erfährt, kommt ihr bei Adamov die zentrale ‚Umkehrfunktion‘ der Konkretisierung und rezipientenbezogenen Erfahrbarmachung des seinen Werken zugrunde liegenden *poetischen Bildes* der ‚Trennung‘ und der daraus resultierenden existenziellen ‚Leere‘ zu, indem deiktische Referenzakte den ‚Abbruch‘ jeder figurenseitigen Verbindung zum Kontext aufzeigen und damit die ‚Leere‘ als einzig inferierbaren Referenten ausweisen. Allerdings beruht diese ‚Umkehrfunktion‘ primär auf einer *Gegenläufigkeit der Zeichen*, die R. Daus (1977:39) als ‚*Décalage*‘ bezeichnet und welche sich in Form eines Gegensatzes zwischen linguistisch eingeführten Kontextelementen und objektiven szenischen Gegebenheiten bzw. in Form eines Widerspruchs zwischen Ersteren manifestiert, was auf einen szenischen Kontext zurückzuführen ist, der wie bei Beckett keinerlei objektive Anhaltspunkte bereitstellt, an denen sich eine Definition festmachen lassen könnte. Letzteres ist insbesondere in Adamovs 1952 uraufgeführtem Stück *La parodie*⁴⁶⁴ der Fall, das gerade aufgrund seines stark an Becketts Dramen gemahnenden Charakters der Korpusanalyse zugrunde gelegt wird, zumal es vom universalen *Scheitern* jeglicher Handlungsansätze geprägt ist⁴⁶⁵: So werden hier zwei Männer präsentiert, die beide in die Büroangestellte LILI verliebt sind. Während sich der EMPLOYÉ aktiv um die Gunst LILIS bemüht, wartet N. in passiver Haltung auf der Straße liegend auf den Augenblick, an dem sie bei ihm vorbeikommt, wobei beide von der irrigen Annahme überzeugt sind, eine feste Verabredung mit der

⁴⁶⁰ Vgl. Daus (1977), S. 38.

⁴⁶¹ Begriff: Adamov in Esslin (1996), S. 68/69.

⁴⁶² Vgl. Dort, Bernard. „Adamovs Doppelspiel“ (1956). In: Blüher (1982), S. 35.

⁴⁶³ Vgl. Dietemann, Margaret. „Abkehr vom Absurden: Adamovs letzte Theaterstücke“ (1971). In: Blüher (1982), S. 38.

⁴⁶⁴ Adamov, Arthur. *Théâtre I. La parodie [u.a.]*. Paris: Gallimard, 1953.

jungen Frau zu haben, worin die grundsätzliche handlungsbezogene *Décalage* besteht, die bereits auf das unweigerliche *Scheitern* beider Haltungen verweist. Dieses *Scheitern* und die dadurch zum Ausdruck kommende unüberwindbare ‚Sinnleere‘ der existenziellen Situation der Figuren wird nun das gesamte Stück hindurch in Form von weiteren *Décalages* präfiguriert, von denen die erste darin besteht, dass der EMPLOYÉ sich stets an einem klar determinierbaren Ort wähnt, obwohl dieser sich für ihn angesichts der *Entdifferenzierung* des Raums de facto jeder Definierbarkeit entzieht. Genauso wird ständig unter Verweis auf die *horloge municipale* eine genaue Determinierbarkeit der Zeit vorgespiegelt, obschon diese offensichtlich nicht bestimmbar ist, da die Uhr absurderweise zeigerlos ist und die Zeit damit wie der Raum einer *Entdifferenzierung* unterworfen ist. Dadurch wird das Rendez-vous des EMPLOYÉ mit LILI, welches dieser zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort vereinbart zu haben glaubt, von vorne herein als ‚Illusion‘ entlarvt, wobei der ‚Illusionscharakter‘ durch weitere *Décalages* akzentuiert wird, die analog zu oben beschriebenen auf einer spatiotemporalen Orientierungsvorspiegelung bei Abwesenheit eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ beruhen.

Insofern als der *äußere* Rezipient über die *Décalages* direkt mit dem Wegfall jeglicher deixis-relevanter *Hinweise* konfrontiert wird, ist er nicht imstande, die figurenseits etablierten lokal- bzw. temporaldeiktischen Verweise, welche die Zugänglichkeit eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ suggerieren, als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren, sodass diese in ‚Umkehr‘ ihrer kanonischen Funktion nur auf die nicht ‚auffüllbaren‘ *Leerstellen* der verweisdeterminierenden Deiktika referieren können, um ihm die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen zu führen und für ihn damit die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren, die aus ihrer unüberwindbaren Situation des ‚Getrenntseins‘ vom Kontext resultiert, unmittelbar erfahrbar zu machen.

An dieser einführenden Darstellung der Repräsentanten des *Theaters des Absurden* sowie ihrer der Korpusanalyse zugrunde gelegten Stücke zeigen sich deutlich die eingangs in diesem Abschnitt dargestellten Unterschiede zur diachronen Perspektive, insofern als zum Ausdruck kommt, dass in diesem Theatergenre die Deixis eine für die Autorenintention entscheidende ‚Umkehrfunktion‘ erhält, die den Verlust jeder orientierenden und definierenden Verbindung zum außersprachlichen Kontext *ad oculos* demonstriert und durch die ‚Nichtauffüllbarkeit‘ ihrer semantischen *Leerstelle* die ‚Leere‘ bzw. das ‚Nichts‘ als einzigen sprachlich vermittelbaren Erkenntnisgegenstand in einem sich jeglicher Greifbarkeit entziehenden Universum aufzeigt. Somit wird die Deixis im Gegensatz zum *Avantgarde* - Theater hier zum zentralen

⁴⁶⁵ Vgl. Daus (1977), S. 37.

Instrument, die Darstellung einer unüberwindbaren existenziellen Orientierungslosigkeit dramatisch umzusetzen und für den Zuschauer direkt erfahrbar zu machen, wodurch von einem kontratypischen ‚deiktischen System‘ gesprochen werden kann. Dessen Ausprägungen lassen sich unter Bezug auf die beiden in 4.1.3. dargestellten fundamentalen Modi bestimmen, durch welche die Auflösung bzw. der Entzug der *Hinweis*-Faktoren bewerkstelligt wird, die für die Referenzdeterminierung eines jeden deiktischen Verweises zentral sind. Hierbei handelt es sich einerseits um denjenigen Modus, bei dem die ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis durch die Widersprüchlichkeit der linguistischen bzw. extralinguistischen Kontextfaktoren zustande kommt, und andererseits um denjenigen, bei dem die funktionale ‚Inversion‘ auf dem vollständigen Wegfall dieser Faktoren beruht. Da bei zweien der untersuchten Autoren jeweils einer dieser Modi absolute Dominanz besitzt, insofern als bei Genet aufgrund der beschriebenen ‚Kontextkonkurrenz‘ vorwiegend ersterer Modus zum Tragen kommt, während bei Beckett angesichts der ‚Kontextreduktion‘ letzterer Modus zentral ist, können deren dramatische Werke gewissermaßen als entgegengesetzte ‚Extrempole‘ der eingangs angesprochenen Skala der Ausprägungen des ‚deiktischen Systems‘ angesetzt werden. Die Stücke Ionescos und Adamovs lassen sich nun nach ihrer Affinität zu den beiden ‚Polen‘ skalar einordnen, da die in ihnen vertretenen Ausformungen der kontratypischen Deixisverwendung unter Rekurs auf die beiden fundamentalen Modi zustande kommen: So herrscht in Ionescos Werk wie bei Genet eine ‚Kontextkonkurrenz‘ vor, wodurch die ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis hauptsächlich auf der Widersprüchlichkeit kontextueller Faktoren beruht, wenn auch bedingt durch die ebenfalls auftretende ‚Kontextproliferation‘ dieser Modus nicht in Reinform vorliegt. Demgegenüber ist Adamovs Stück wie Becketts dramatisches Schaffen von einer ‚Kontextreduktion‘ gekennzeichnet, wodurch die ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis in erster Linie durch den Wegfall kontextueller Faktoren bedingt ist, wobei die dargestellten *Décalages* gleichzeitig zu Widersprüchen von Anhaltspunkten führen.

5. Analysedimension: Untersuchung der exemplarischen Stücke unter deiktischem Aspekt

5.1. Methodische und gegenstandsbezogene Vorbemerkung

Im Folgenden werden die einführenden Überlegungen zur Herausbildung eines kontratypischen ‚deiktischen Systems‘ in diachroner Hinsicht sowie zu dessen Ausprägungen in synchroner Hinsicht bzw. zur intentionsbezogenen Relevanz dieses Systems anhand einzelner Passagen der im vorangegangenen Kapitel kurz präsentierten Stücke detailliert belegt, indem eine thematische Gliederung zugrunde gelegt wird, wobei die Dramen der einzelnen Autoren innerhalb der Abschnitte in der Reihenfolge, in der ihre Präsentation erfolgte, getrennt voneinander behandelt werden. Dies erscheint insofern sinnvoll, als das Hauptanliegen dieser Arbeit im linguistisch motivierten Aufzeigen der Funktionsweise bzw. der Rolle der Deixis unter besonderer Hervorhebung der stückübergreifenden Parallelen sowie des evolutionären Aspekts besteht und nicht etwa in einer zusammenhängenden, literaturwissenschaftlich orientierten Interpretation der Einzelstücke, obschon aus der Analyse der Deixis gewonnene interpretatorische Erkenntnisse durchaus berücksichtigt werden sollen. Es wird wie folgt vorgegangen: Zunächst erfolgt eine Analyse der **Darstellungsperspektive**, indem in Anlehnung an die der Arbeit zugrunde gelegten Thesen einerseits untersucht wird, welche fehlenden bzw. widersprüchlichen kontextuellen Faktoren der jeweiligen deiktisch strukturierten Dimension die kohärente Definition der Origo als Ausgangspunkt der deiktischen Relation verhindern, und andererseits herausgearbeitet wird, wie sich dies auf die Beschaffenheit der Relation bzw. die Determinierung des Zielpunkts auswirkt. In einem weiteren Schritt wird untersucht, welche Konsequenzen die in der Analyse der Darstellungsperspektive ermittelten Voraussetzungen und Eigenschaften der deiktischen Relation auf die **Rezeptionsperspektive** haben, d.h. es soll gezeigt werden, dass der systematische Entzug von *Hinweis*-Faktoren, welche im Normalfall eine eindeutige Determinierung der Origo sowie des Deixisobjekts zulassen, dazu führt, dass für den Zuschauer ein referenzieller Nachvollzug der deiktischen Relation konsequent unterbunden wird und er infolgedessen nicht in der Lage ist, deiktische Referenzakte als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren. Die beiden Perspektiven werden allerdings nicht getrennt voneinander berücksichtigt, sondern aufgrund der Tatsache, dass die Darstellungsperspektive unmittelbar die Rezeptionsperspektive bedingt, innerhalb der einzelnen Abschnitte gemeinsam beleuchtet. Ergänzt wird die Darstellung zu Beginn jedes Abschnitts durch eine gleichfalls auf exemplarischen Passagen basie-

rende Analyse von Edmond Rostands *Cyrano de Bergerac*⁴⁶⁶, was sich insofern anbietet, als dieses 1897 uraufgeführte Erfolgsstück in jeder Hinsicht einen Gegensatz zur Korpusliteratur darstellt, weil das Versdrama als Inbegriff der dramatischen Norm verstanden werden kann. Da sich diese Normkonformität insbesondere auf die Deixis bezieht, stellt es eine ideale Kontrastfolie dar, an der die kontratypische Verwendungsweise der Deixis bei den Korpusstücken gemessen und einsichtig gemacht werden kann.

5.2. Voraussetzungen und Eigenschaften der Deixis im *Theater des*

Absurden und bei seinen ‚Vorläufern‘

5.2.1. Infragestellung des objektiven Rahmens als Grundlage der deiktischen Relation

Wie in Abschnitt 2.3.2.2. festgestellt wurde, beruht die orientierte Etablierung sowie der referenzielle Nachvollzug einer deiktischen Relation auf der sprecher- und hörerseitigen Zugänglichkeit eines den *deiktischen Raum* strukturierenden und definierenden ‚objektiven Referenzrahmens‘ in Form von konkreten oder abstrakten *Landmarken* bzw. *Leitfäden*, die nicht nur für die ‚Semantisierung‘ des Bereichs der durch *hier* und *jetzt* ‚lokalisierten‘ Origokoordinaten im Sinne einer Definition der *Bezugsgrößen* essenziell sind, sondern auch für die Determinierung des Bereichs der *Sachverhaltsgrößen*, indem sie eine *prodemonstrative Rolle* übernehmen.

Hinsichtlich des *Theaters des Absurden* sowie seiner ‚Vorläufer‘ ist nun im Gegensatz zur dramatischen Norm, die hier durch Rostands *Cyrano de Bergerac* exemplarisch repräsentiert wird, wie bereits einführend dargestellt, eine Auflösung dieses ‚Referenzrahmens‘ festzustellen: Dies ist insofern der Fall, als entweder (1.) die entsprechenden *Landmarken* für die Figuren nicht zugänglich sind und somit die Determinierbarkeit des *deiktischen Raums* als Grundlage für die Bestimmung der Origo sowie des Referenzobjekts der deiktischen Relation entfällt, oder aber (2.) die *Landmarken* vorwiegend bedingt durch Kontextüberlagerungen von einem unauflösbaren Widerspruch gekennzeichnet sind, sodass auch hier die eindeutige Definition des *deiktischen Raums* unmöglich und die Basis für die orientierte Determinierung der deiktischen Relationsglieder entzogen wird. Es kann also in beiden Fällen von einem Wegfall der durch den *physischen Kontext* determinierten Orientierung im *kognitiven Kontext* gesprochen werden, welche die Grundlage zur Konstruktion des referenzdeterminierenden *thematischen Kontexts* der deiktischen Relationen darstellt.

⁴⁶⁶ Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris: Livre de Poche, 1990.

Für die Rezeptionsebene bzw. das *äußere Kommunikationssystem* hat dieser Wegfall oder die Widersprüchlichkeit des ‚objektiven Referenzrahmens‘ und die dadurch entfallende (eindeutige) Definierbarkeit des *deiktischen Raums* im *inneren Kommunikationssystem* analog zur Folge, dass ein entscheidender *Hinweis*-Faktor zur Konstruktion eines *thematischen Kontexts* und damit zur referenziellen Nachvollziehbarkeit deiktischer Relationen im Sinne ihrer Interpretation als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts entzogen wird, insofern als die Grundlage einer orientierten ‚Semantisierung‘ des ‚primären‘ Bezugs sowie die Voraussetzung für die Determinierung des ‚sekundären‘ Bezugs der Deiktika entfällt. In den folgenden Abschnitten soll dies anhand der exemplarisch ausgewählten Stücke des Korpus nachgewiesen werden, wobei nach einer eingehenden Untersuchung des spatio-temporalen ‚Referenzrahmens‘ zu untersuchen ist, inwiefern auch der diskursive ‚Referenzrahmen‘ als Grundlage der anaphorischen Orientierung im ‚Diskursuniversum‘ eine Untermi- nierung erfährt, um dem Rezipienten die *Hinweise* zur ‚Konstruktion‘ des Letzteren zu entziehen.

5.2.1.1. Der lokale Rahmen: Raum ohne Referenzpunkte – Raum der Widersprüche

i) **Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac***

Für den ersten Akt von Edmond Rostands Stück wird in den einleitenden Szenenanweisungen ein mimetisch ausgestalteter Bühnenraum gefordert:

La salle de l'Hôtel de Bourgogne, en 1640. Sorte de hangar de jeu de paume aménagé et embelli pour des représentations. La salle est un carré long [...] avec la scène qu'on aperçoit en pan coupé. Cette scène est encombrée, des deux côtés, le long des coulisses, par des banquettes. Le rideau est formé par deux tapisseries qui peuvent s'écarter. [...] Deux rangs superposés de galeries laterales: le rang supérieur est divisé en loges. Pas de sièges au parterre, qui est la scène même du théâtre. [...] (I:36)

Die hier beschriebenen szenisch konkretisierten Elemente stecken einen detaillierten lokalen ‚Referenzrahmen‘ ab, der bereits auf vorsprachlicher Ebene eine ‚Semantisierung‘ des *deiktischen Raums* bzw. seines *Bezugsorts* leistet. Ausgehend von diesen *Landmarken* sind nun deiktische Referenzakte der Figuren vom *äußeren* Rezipienten als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretierbar, indem die semantischen *Leerstellen* der Deiktika wie in der folgenden Replik diejenige des ‚origolokalisierenden‘ *Grundzeigworts* *ici* eindeutig ‚auffüllbar‘ sind:

Lignière [...] On meurt de soif, ici. (I:45)

Durch die materiellen *Signifikanten* des Bühnenraums, die der Zuschauer dem Verweis als *Hinweise* für die Konstruktion des referenzdeterminierenden *thematischen Kontexts* zugrunde legt, wird deutlich, dass sich der Sprecher hier auf den fiktionalen Theaterraum beziehen muss. In folgenden Beispielen übernehmen die *Signifikanten* jeweils eine *prodemonstrative Rolle* und dienen damit ebenfalls als referenzdeterminierende *Hinweise* für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems*:

Un Spectateur à un autre, lui montrant une encoignure élevée. Tenez, à la première du *Cid*, j'étais là! (I:40)

Christian [...] Elle [Roxane] est toujours à droite, au fond: la loge vide. (I:45)

Aufgrund der gestisch bzw. linguistisch eingeführten *Landmarke* ist für den Zuschauer jeweils ein referenzieller Nachvollzug der deiktischen Verweise und damit deren Interpretation als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts möglich.

Zum Schluss sei noch der fünfte Akt angeführt, da sich hier hinsichtlich des lokalen ‚Referenzrahmens‘ eine Parallele zu Becketts *En attendant Godot* ziehen lässt, insofern als auch hier das Zentrum der Bühne durch einen Baum eingenommen wird, wie die einleitenden Szenenanweisungen festlegen:

Quinze ans après, en 1655. Le parc du couvent que les Dames de la Croix occupaient à Paris. Superbes ombrages. A gauche, la maison; vaste perron sur lequel ouvrent plusieurs portes. Un arbre énorme au milieu de la scène, isolé au milieu d'une petite place ovale. A droite, premier plan, un banc de pierre demi-circulaire. Tout le fond du théâtre est traversé par une allée de marronniers qui aboutit à droite, quatrième plan, à la porte d'une chapelle entrevue parmi les branches. [...] (V:246)

Diese wiederum äußerst detaillierte Charakterisierung des Bühnenraums lässt bereits erkennen, dass der Baum die einzige Parallele zu Becketts Stück ist, da im Gegensatz zu Letzterem weitere *Landmarken* eingeführt werden, die den *Bezugsort* ‚semantisieren‘, sodass das ‚origo-lokalisierende‘ Deiktikon *ici* in der folgenden Dialogpassage vom *äußeren* Rezipienten jeweils eindeutig referenziell determinierbar ist und damit die deiktischen Referenzakte als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretierbar sind:

Le Duc Et vous demeurerez ici, vainement blonde, Toujours en deuil?

Roxane Toujours.

[...]

Le Duc, après un temps. Vous m'avez pardonné?

Roxane, simplement, regardant la croix du couvent. Puisque je suis ici. (V:250)

Zudem übernehmen die szenisch konkretisierten Elemente wie im ersten Akt eine *prodemonstrative Rolle*, sodass beispielsweise der folgende Verweis eindeutig interpretierbar ist, da ihm die *chapelle* als richtungsidentifizierende *Landmarke* und damit als referenzdeterminierender *Hinweis* zugrunde gelegt wird:

Le Bret, l'entraînant vers la droite. Passons par là! Viens, c'est plus court! Par la chapelle. (V:256)

Diese Beispiele sollen genügen, um die essenzielle Rolle eines lokalen ‚Referenzrahmens‘ als *Hinweis*-Faktor für die rezipientenseitige Interpretation raumdeiktischer Referenzakte im kanonischen Theaterdiskurs deutlich zu machen.

ii) Diachrone Perspektive

ii.i.) Guillaume Apollinaire: *Les mamelles de Tirésias*

Im Gegensatz zu Rostands Drama wird in diesem ersten auf diachroner Ebene betrachteten Stück, das den Grundstein für das kontratypische ‚deiktische System‘ des *Theaters des Absurden* legt, der lokale ‚Referenzrahmen‘ radikal unterminiert. Dies geschieht in Übereinstimmung mit der Darstellungsintention der Voraugenführung und Erfahrbarmachung der *Zerstörung jeder Eindeutigkeit* als Ausdruck eines neuen, durch den technischen Fortschritt der Moderne bedingten Lebensgefühls dadurch, dass der *Bezugsort* im Sinne der *Ubiquität* linguistisch widersprüchlich identifiziert wird, sodass dessen eindeutige ‚Semantisierung‘ unmöglich ist. So wird der Schauplatz der Handlung zwar in den Szenenanweisungen explizit als *place du marché de Zanzibar* eingeführt, was auch durch die indexikalische Funktion der Kulissen unterstützt wird⁴⁶⁷, danach aber ein scheinbar unmotivierter Nebenhandlungsstrang zwischen den beiden Figuren PRESTO und LACOUF der im Duell endenden Frage gewidmet, ob der Schauplatz nicht doch eher Paris sei, wie folgender Textausschnitt exemplarisch belegt:

Lacouf Monsieur Presto je n'ai rien gagné / Et d'abord Zanzibar n'est pas en question vous êtes à
Paris
Presto À Zanzibar
Lacouf À Paris (I: 48)

Während durch die Repliken der beiden sich duellierend gegenüberstehenden Figuren zunächst gewissermaßen *zwei Räume konkurrierend auf die Bühne gebracht* werden⁴⁶⁸, entsteht im zweiten Akt eine weitere Verwirrung hinsichtlich des *Bezugsorts*, indem durch die Ankunft von *radio-pancartes* auf der Bühne mit Meldungen aus *Ottawa, Rome, Avignon* und *Vancouver* weitere widersprüchliche Identifizierungsmöglichkeiten des Schauplatzes eingeführt werden⁴⁶⁹, die zu einer vollständigen Auflösung der Determinierbarkeit des *deiktischen Raums* führen.

Es kann also mit Grimm (1982:81/82) festgestellt werden, dass Apollinaires Stück insofern von einer konsequenten *Relativierung des geographischen Rahmens* gekennzeichnet ist, als

⁴⁶⁷ Vgl. Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, I:36.

⁴⁶⁸ Vgl. Grimm (1982), S. 81.

die *Raumidentität* bzw. „[...] eine identifizierbare und mit sich selbst identische Räumlichkeit mehrfach in Frage gestellt [wird]“, indem in linguistischer Form „[...] die verschiedensten geographischen Räume in das Bühnenbild ein[brechen] und [...] gleichzeitig mehrere Orte an einem Ort [evozieren]“, wodurch dem Zuschauer die fundamentalen *Hinweis*-Faktoren zur eindeutigen Determinierung des *deiktischen Raums* und seines *Bezugsorts* als Grundlage der Interpretierbarkeit lokaldeiktischer Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts entzogen werden, um für ihn das moderne Lebensgefühl, das dadurch gekennzeichnet ist, „[...] daß das menschliche Bewußtsein fast im gleichen Augenblick [...] an unterschiedlichen Orten verweilen kann“, direkt erfahrbar zu machen.

ii.ii.) Roger Vitrac: *Victor ou Les enfants au pouvoir*

Im Gegensatz zum vorgängig betrachteten Drama rückt in diesem Stück analog zum späteren *Theater des Absurden* bereits die Darstellung der Orientierungslosigkeit im *inneren Kommunikationssystem* ins Zentrum, die dadurch deiktisch konkretisiert wird, dass die von den Figuren ausgehenden Relationen nicht mehr kohärent auf den dramatischen Kontext bezogen werden können und damit eine ‚Umkehrfunktion‘ im Sinne der Voraugenführung und Erfahrbarmachung des Verlusts jeglicher Orientierung erhalten. Auslöser hierfür ist nun gemäß der Einführung in 4.2.1. die Tatsache, dass die expositorisch vorgeführte bürgerliche Ordnung eine sukzessive ‚Umkehr‘ erfährt, sodass auch hier der entscheidende Ansatzpunkt für die ‚Inversion‘ der kanonischen Deixisfunktion auf lokaler Ebene in der Unterminierung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ als Grundlage für die orientierte Etablierbarkeit sowie für den Nachvollzug deiktischer Relationen liegt. Diesbezüglich lässt sich feststellen, dass der anfangs etablierte ‚Rahmen‘ der bürgerlichen Wohnstätte zunächst durch einen in diese einbrechenden absurden Zufall aufgelöst wird, nämlich durch den Besuch von IDA, einer alten Schulfreundin von VICTORS Mutter ÉMILIE, die nach eigenen Angaben nicht Letztere, sondern eine andere Freundin gleichen Namens und identischer Adresse besuchen wollte, wie folgende Textpassage dokumentiert:

Ida C'est étrange, n'est-ce pas, de se rencontrer ainsi.

Émilie Comment, de se rencontrer? Mais tu venais chez moi, il est à peu près naturel que tu m'y trouves.

Ida Je ne venais pas chez toi.

Émilie Quoi?

Ida Non, j'allais chez madame Paumelle.

Émilie Eh bien, ne suis-je pas madame Paumelle?

Ida Non. Ou plutôt si, puisque tu viens de me l'apprendre. Mais tu n'es pas celle que j'allais voir. [...] Madame Paumelle est mon amie de dix ans. Elle a épousé monsieur Paumelle il y a quelques années. Ils habitaient autrefois boulevard Pasteur, ils habitent maintenant rue Lagarde.

⁴⁶⁹ Vgl. Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, II:86.

Charles Mais, madame, vous êtes bien ici rue Lagarde.

[...]

Émilie C'est extraordinaire. Il y a donc deux mesdames Paumelle dans la même rue.

Ida Oui, et qui s'ignorent, et qui habitent peut-être face à face.

Le Général C'est inouï!

Charles Eh bien, madame, si un auteur dramatique s'était servi de ce stratagème pour vous faire apparaître ici, et, à ce moment, on eût crié à l'invraisemblance. (II:47/48)

Hier erfolgt eine von den Figuren selbst als *invraisemblance* bezeichnete radikale Infragestellung des lokalen ‚Referenzrahmens‘, insofern als die eindeutige Identifizierbarkeit des *Bezugsorts* als von anderen lokalen Bereichen unterscheidbarem Ort aufgelöst wird, da dieser offenbar über keine distinguierenden *Landmarken* (Name der Bewohner / Adresse) verfügt. Des Weiteren wird der lokale ‚Referenzrahmen‘ dadurch ausgehöhlt, dass in der Thematisierung dieser *invraisemblance* eine Interferenz des fiktionalen mit dem realen Kontext zum Ausdruck kommt, wodurch die eindeutige Definition des *Bezugsorts* zusätzlich unterbunden wird, insofern als das auf diesen referierende Deiktikon *ici* hinsichtlich seiner Bezugsgrundlage ambig ist. Beide dramatischen Mittel zusammen verweisen auf die zunehmende Orientierungslosigkeit der Figuren, welche daraus resultiert, dass die anfangs scheinbar unversehrte bürgerliche Ordnung in immer stärkerem Maße durch für sie unerklärliche und nicht beeinflussbare Geschehnisse überlagert wird. Dies führt nun im dritten Akt zu einer expliziten Thematisierung des Verlusts der Determinierbarkeit des *Bezugsorts* durch ÉMILIE, die ihrem Ehemann CHARLES im Schlafzimmer gesteht:

Émilie [...] Je suis si fatiguée, si triste, je ne sais plus où nous sommes, ce que tu fais, ce que je fais... (III:65)

Indem also durch die sukzessive Auflösung der bürgerlichen Ordnung für die Figuren sämtliche Anhaltspunkte in Frage gestellt werden, an denen die normalerweise als selbstverständlich erachtete Raumorientierung festgemacht werden kann, geraten sie in zunehmendem Maße in eine Situation der lokalen Orientierungslosigkeit, die für den Rezipienten unmittelbar erfahrbar wird, insofern als ihm nach und nach die *Hinweis*-Faktoren entzogen werden, welche für eine eindeutige Definition des *deiktischen Raums* bzw. des *Bezugsorts* als Basis für die Interpretierbarkeit lokaldeiktischer Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zentral sind.

ii.iii.) Jean-Paul Sartre: *Huis clos*

Da Sartre die Orientierungslosigkeit im Gegensatz zu Vitrac als fundamentale Existenzprämisse voraussetzt, erhält bei ihm wie bereits einführend dargestellt die Deixis eine wesentlich radikalere ‚Umkehrfunktion‘, insofern als sie die a priori bestehende, vollständige ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren vor Augen führt und für den Rezipienten direkt erfahrbar macht. Dies wirkt sich gleichzeitig auf den Modus aus, durch den die ‚Inversion‘ ihrer kanonischen Rolle herbeigeführt wird, insofern als diese nicht wie bei Apollinaire und Vitrac auf einem Widerspruch bzw. der sukzessiven Auflösung, sondern auf dem von vorne herein bestehenden, vollständigen Wegfall jeglicher Faktoren beruht, die für die orientierte Etablierung sowie für den Nachvollzug deiktischer Referenzakte entscheidend sind. Im Folgenden muss daher wie bei den anderen Autoren zunächst untersucht werden, inwiefern in lokaler Hinsicht von einem Wegfall dieser Anhaltspunkte gesprochen werden kann, d.h. inwiefern der ‚objektive Referenzrahmen‘ der lokaldeiktischen Relationen entzogen wird. Hierzu ist einleitend zu bemerken, dass die Bühne sehr wohl über szenisch konkretisierte *Landmarken* verfügt, die theoretisch einer Definition des lokalen *deiktischen Raums* bzw. dessen *Bezugsorts* zugrunde gelegt werden könnten. Allerdings werden diese lokalen *Leitfäden* in ihrer orientierenden Funktion dadurch aufgehoben, dass durch sie das stereotypische Bild eines *salon second Empire* entsteht, obwohl der Schauplatz im Verlauf des Stückes als *enfer* identifiziert wird. Es entsteht also ein ‚orientierungsnivellierender‘ Kontrast zwischen szenischer Konkretisierung des Kontexts und dessen linguistischer Definition, durch den die orientierende Funktion der *Landmarken* gewissermaßen eine ‚Umkehr‘ erfährt, die eine Raumorientierung der Figuren und damit eine Definierbarkeit des *Bezugsorts* des *deiktischen Raums* unterbindet. Dies wird gleich zu Beginn des Stückes durch GARCIN, der ersten mit dem absurden Schauplatz konfrontierten Figur, zum Ausdruck gebracht, indem er mittels unspezifischer, durch *voilà* bzw. *ça* geleisteter Verweise auf den Raum zeigt, dass dieser sich angesichts seiner kontratypischen *Landmarken* einer orientierten Definition entzieht:

Garcin, *il entre et regarde autour de lui. Alors voilà.*

Le Garçon Voilà.

Garcin C'est comme ça...

Le Garçon C'est comme ça. (13)

Bereits in dieser, die konventionelle Exposition eines Dramas parodierenden Passage wird durch die ‚tautologische‘ *Textualisierung* (*ça*) des auf den Schauplatz referierenden deiktischen Verweises sowie durch den orientierungssuchenden Rundumblick der Figur deutlich, dass auf *innerer* Kommunikationsebene eine lokale Orientierungslosigkeit besteht, die direkt auf den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* übertragen wird, insofern als dieser

nicht in der Lage ist, den Referenzakt als kognitiv relevante, den *deiktischen Raum* ‚semantisierende‘ ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren. Auf deutlichere Weise kommt die Orientierungslosigkeit hinsichtlich des *deiktischen Raums* unmittelbar nach oben zitierter Stelle nochmals durch einen genauso unspezifischen Verweis auf den szenischen Raum zum Ausdruck, indem GARCIN ausführt:

Garcin Ah! bon. Bon, bon, bon. (*Il regarde autour de lui.*) Tout de même, je ne me serais pas attendu...Vous n'êtes pas sans savoir ce qu'on raconte là-bas?

Le Garçon Sur quoi?

Garcin Eh bien...(avec un geste vague et large) sur tout ça. (14)

Hier wird bereits der oben angesprochene ‚orientierungsnivellierende‘ Kontrast zwischen erwarteten und tatsächlich vorgefundenen *Landmarken* ansatzweise deutlich, den GARCIN in folgender Passage explizit thematisiert:

Garcin, *redevenant sérieux tout à coup.* Où sont les pals?

Le Garçon Quoi?

Garcin Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir.

Le Garçon Vous voulez rire? (15)

An dieser Stelle wird der Grund aufgezeigt, weshalb GARCIN nicht in der Lage ist, die bestehenden *Landmarken* als Grundlage einer orientierten Definition des *deiktischen Raums* zu begreifen, indem eine im Kontrast zu diesen stehende, fragende Aufzählung derjenigen Kontextelemente erfolgt, die in Übereinstimmung mit dem traditionellen Höllenbild eine Raumorientierung ermöglichen und damit als sinnstiftende Anhaltspunkte dienen könnten. Es wird folglich explizit zum Ausdruck gebracht, dass die *Landmarken*, die eine eindeutige Determinierbarkeit des *deiktischen Raums* zulassen, für die Figur nicht zugänglich sind, was in analoger Weise für den Rezipienten auf *äußerer* Kommunikationsebene gilt, für den die szenisch konkretisierten lokalen *Leitfäden* gleichfalls im Kontrast zur überlieferten Erwartung stehen. Im weiteren Verlauf des Stückes wird über die Infragestellung der Definierbarkeit des perzeptuell wahrnehmbaren *Bezugsorts* hinaus deutlich, dass auch dessen ebenfalls auf orientierenden *Landmarken* basierende Distinguierbarkeit von anderen lokalen Bereichen nicht mehr möglich ist. Dies verdeutlicht folgende Passage, in der GARCIN durch *dehors* eine Relation auf den außerszenischen Bereich etabliert, aber der intendierte *Verweisort* durch den GARÇON offensichtlich nicht als vom *Bezugsort* distinguierbarer Bereich identifiziert werden kann, indem er die Abwesenheit jeglicher raumdifferenzierender Anhaltspunkte feststellt:

Garcin [...] Et dehors?

Le Garçon, *ahuri.* Dehors?

Garcin *Dehors! de l'autre côté de ces murs?*

Le Garçon Il y a un couloir.

Garcin Et au bout de ce couloir?

Le Garçon Il y a d'autres chambres et d'autres couloirs et des escaliers.

Garcin Et puis?

Le Garçon C'est tout. (18/19)

Es zeigt sich also, dass jede Raumorientierung für die Figuren auf Interaktionsebene und damit auch für den Zuschauer auf Rezeptionsebene a priori unmöglich ist, insofern als einerseits bedingt durch den ‚orientierungsnivellierenden‘ Kontrast zwischen vorhandenen und erwarteten objektiven Referenzpunkten jegliche *Landmarken* entzogen werden, um den szenisch konkretisierten *Bezugsort* des *deiktischen Raums* eindeutig zu bestimmen, und andererseits jegliche orientierenden Anhaltspunkte fehlen, die eine Unterscheidbarkeit dieses Orts von anderen räumlichen Bereichen ermöglichen könnten. Es kann somit von einer im Verhältnis zu den vorgängig behandelten Stücken radikalisierten Form der Auflösung des lokalen ‚Referenzrahmens‘ als Basis der orientierten Etablierbarkeit sowie des Nachvollzugs lokaldeiktischer Verweise gesprochen werden. Diese Auflösung wird im weiteren Stückverlauf noch dadurch unterstrichen, dass die Figuren, nachdem ihnen bewusst geworden ist, dass der ‚Realkontext‘ keinerlei orientierenden Anhaltspunkte aufweist, durch Versetzung ihrer Origo imaginär ‚gesetzte‘ *Phantasma*-Kontexte parallel verlaufender irdischer Vorgänge aufspannen, um auf diese Weise zu Orientierung zu gelangen bzw. ihre Stellung definieren zu können. Dadurch bedingt kommt es immer wieder zu unvermittelten Überlagerungen des ‚realen‘ *deiktischen Raums* durch einen fiktiven, die nicht nur zu einer weiteren Aushöhlung der Determinierbarkeit des *Bezugsorts* führen, insofern als von einem *desorientierenden Hin- und Herspringen* zwischen *Phantasma*- und ‚Realkontext‘ gesprochen werden kann, sondern die gleichzeitig durch die damit verbundene ‚Setzung‘ vermeintlich orientierender *Landmarken* deren faktische Abwesenheit im ‚Realkontext‘ hervorheben.

Als Fazit kann also festgehalten werden, dass die Figuren gemäß der existenzialistischen Weltanschauung als *Fremde* in ein Universum gestellt werden, das jeglicher orientierender *Landmarken* entbehrt, an denen sie eine Definition ihrer Stellung im Sinne einer Determinierung des *deiktischen Raums* bzw. einer Bestimmung des *Bezugsorts* festmachen könnten, sodass für sie die kontextuellen Voraussetzungen zur orientierten Etablierung lokaldeiktischer Verweise entfallen. Gleichmaßen werden damit dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* die fundamentalen kontextuellen *Hinweis*-Faktoren entzogen, um lokaldeiktische Relationen als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretieren zu können, wodurch für ihn die ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren als Konkretisierungsform ihrer existenziellen Orientierungslosigkeit in einem Universum ohne sinnstiftende Anhaltspunkte direkt erfahrbar wird.

iii.) Synchrone Perspektive

iii.i.) Samuel Beckett

Wie Sartre setzt auch Beckett als eminentester Vertreter des *Theaters des Absurden* die Orientierungslosigkeit als fundamentale Existenzprämisse voraus, wodurch sie auch in seinem Theater in deiktisch konkretisierter Form im Zentrum der Darstellung steht, indem die Deixis eine ihrer kanonischen Rolle diametral entgegengesetzte ‚Umkehrfunktion‘ erhält, die deutlich macht, dass für die Figuren jegliche orientierte Referenz auf einen ungreifbar gewordenen dramatischen Kontext unmöglich ist. Wie bei Sartre kommt auch bei Beckett die ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis durch einen systematischen Entzug der Faktoren zustande, die für die Etablierung und den referenziellen Nachvollzug deiktischer Referenzakte essenziell sind. Allerdings ist diesbezüglich in Becketts Werk eine Radikalisierung festzustellen, insofern als er wie in 4.2.2. einführend dargestellt durch eine im Verlauf seines dramatischen Schaffens zunehmende ‚Kontextreduktion‘ bis hin zur größtmöglichen Annäherung an einen Zustand vollständiger ‚Leere‘ den deiktischen Ausdrücken sukzessive jegliche Referenzgrundlage entzieht und damit auf immer deutlichere Weise das ‚Nichts‘ als einzig greifbares Referenzobjekt vor Augen führt, um die *Leere als wichtigstes Prinzip des absurden Lebens* für den Rezipienten direkt erfahrbar zu machen, was seiner im Vergleich zu Sartre radikalisierten Intention der *Beseitigung aller Erklärungs- und Rettungsversuche* entspricht. Daher zeichnen sich sämtliche Stücke Becketts gegenüber dem behandelten Sartreschen Drama bereits auf den ersten Blick dadurch aus, dass in räumlicher Hinsicht jegliche szenisch konkretisierten *Landmarken* entfallen, die den Figuren sowie dem Zuschauer Aufschluss über die Beschaffenheit des Schauplatzes und damit über die Definition des *deiktischen Raums* geben könnten, sodass hier wie auf diachroner Ebene zunächst untersucht werden muss, wie dieser Wegfall des lokalen ‚Referenzrahmens‘ als Grundlage der orientierten Etablierbarkeit bzw. Interpretierbarkeit lokaldeiktischer Relationen in den einzelnen Stücken konkret ausgestaltet ist.

iii.i.i.) *En attendant Godot*

Wie in Abschnitt 4.2.2. festgestellt, kann hinsichtlich des ersten erfolgreichen Beckettschen Stücks auf lokaler Ebene von einer radikalen *Entdifferenzierung* gesprochen werden, die es den beiden Protagonisten VLADIMIR und ESTRAGON unmöglich macht, den *Bezugsort* des *deiktischen Raums* durch eine bestimmte *Ordnung der Gegenstände* als von anderen Orten distinguierbaren Bereich wahrzunehmen bzw. eine diesbezügliche Gleichorientierung zu erreichen, wie in folgendem Dialogausschnitt zu Beginn des zweiten Akts explizit zum Aus-

druck kommt, wo VLADIMIR verzweifelt versucht, ESTRAGON den mit der monotonen Tätigkeit des Wartens verbrachten Vortag wieder in Erinnerung zu rufen:

Estragon Et tu dis que c'était hier, tout ça?

Vladimir Mais oui, voyons.

Estragon Et à cet endroit?

Vladimir Mais bien sûr! Tu ne reconnais pas?

Estragon (*soudain furieux*). Reconnais! Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître? J'ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables! Et tu veux que j'y voie des nuances! (*Regard circulaire.*)
Regarde-moi cette saloperie! Je n'en ai jamais bougé! (II:85/86)

ESTRAGONS Replik dokumentiert hier unter Verwendung der Wüsten-Metapher (*au milieu des sables*), also unter Evokation einer Landschaft, die als prototypisch für einen Raum ohne distinguierende *Landmarken* gelten kann und in der folglich jede Orientierung unmöglich ist, die grundlegende räumliche Situation der Figuren. Diese wird an einer anderen Stelle im zweiten Akt auf noch deutlichere Weise illustriert, indem die Raumorientierung der Protagonisten mit derjenigen des sich offenbar auf der Durchreise befindenden und erblindeten POZZO parallelisiert wird, der aufgrund seiner Behinderung mit zwei Hauptproblemen konfrontiert ist: einerseits mit demjenigen der Identifikation orientierender *Landmarken* und andererseits mit dem dadurch verursachten Problem der Orientierung⁴⁷⁰. Er ist also darauf angewiesen, von seinen Gesprächspartnern diese Orientierung vermittelt zu bekommen, ähnlich eines nach dem Weg Fragenden, der vom Adressaten bzw. dessen Wegbeschreibung durch die Einführung von *Landmarken* eine Vorstellung des zunächst unbekanntes *deiktischen Raums* erhält⁴⁷¹, die ihn dazu befähigt, sich unter Rekonstruktion der Perspektive des ortskundigen Sprechers auf eine *imaginäre Reise* (*imaginary journey*⁴⁷²) hin zum gewünschten Zielpunkt zu begeben. Die Existenz von *Landmarken* ist demnach sowohl für die Beschreibung selbst als auch für die adäquate Rekonstruktion der Beschreibung durch den Fragenden fundamental, da sie darüber entscheidet, ob Letzterem eine ausreichende Orientierung im fremden *deiktischen Raum* vermittelt werden kann. Angesichts der Abwesenheit objektiver Referenzmarken kann eine solche Orientierungsvermittlung an POZZO hinsichtlich seiner räumlichen Position allerdings nicht erfolgen:

Pozzo Où sommes-nous?

Vladimir Je ne sais pas.

Pozzo Ne serait-on pas au lieu dit la Planche?

Vladimir Je ne connais pas.

Pozzo A quoi est-ce que ça ressemble?

Vladimir (*regard circulaire*). On ne peut pas le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien.
Il y a un arbre. (II:122)

⁴⁷⁰ Vgl. Brambring (1982), S. 203.

⁴⁷¹ Vgl. Klein (1982), S. 174.

⁴⁷² Begriff: ebd., S. 173.

Es zeigt sich, dass die Sehenden bedingt durch die Abwesenheit eines objektiven lokalen ‚Referenzrahmens‘ hinsichtlich des *deiktischen Raums* selbst wie Blinde (des-)orientiert sind, was A. Merger (1995:201) treffend mit *Im-Dunkeln-Tappen* beschreibt. Dies gilt nun in gleicher Weise für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems*, dessen Rezeptionssituation grundsätzlich mit der Situation POZZOS übereinstimmt, insofern als er ebenfalls auf eine externe Orientierungsvermittlung hinsichtlich des *deiktischen Raums* angewiesen ist. Da dies allerdings aufgrund der fundamentalen Orientierungslosigkeit der Figuren nicht möglich ist, entfallen für ihn jegliche *Hinweis*-Faktoren für eine kognitiv relevante ‚Konstruktion‘ des fiktionalen *deiktischen Raums* bzw. seines *Bezugsorts*. Statt dessen wird Letzterer, wie obiger Textausschnitt zeigt, zu einem lediglich durch das unspezifische Demonstrativdeiktikon *ça* identifizierbaren ‚deiktischen Rätsel‘, dessen Lösung sich als unmöglich herausstellt, da aufgrund der Abwesenheit ortsindividuierender Merkmale jede definierende *Textualisierung* ausgeschlossen ist.

Diese Tatsache bzw. die Unmöglichkeit, den *deiktischen Raum* bzw. seinen *Bezugsort* über einen lokalen ‚Referenzrahmen‘ bestimmen zu können, wird nun dadurch hervorgehoben, dass die Figuren, für die eine genaue Definierbarkeit angesichts ihrer Verabredung mit dem mysteriösen *Godot* von essenzieller Wichtigkeit ist, durchweg bestrebt sind, einen ‚objektiven Referenzrahmen‘ zu ‚konstruieren‘. So halten sie ständig nach *Landmarken* Ausschau, die als *Leitfäden* der Ortsorientierung bzw. -individuierung dienen und damit einen Zustand *harmonischen Orientiertseins* zwischen den beiden Gesprächspartnern herbeiführen könnten, was allerdings zu einer absurden ‚Parodie‘ gerät. Dies dokumentiert folgende Passage, wo in Ermangelung objektiver räumlicher *Landmarken* der ‚geozentrische Referenzrahmen‘ der *Himmelsorientierung*⁴⁷³ Aufschluss über die momentane Position bzw. den *Bezugsort* geben soll, obschon die von VLADIMIR angesprochenen Orientierungshilfen der Sonne bzw. des Mondes allenfalls in temporaler, nicht aber in lokaler Hinsicht als *Leitfäden* dienen können, was dadurch unterstrichen wird, dass ESTRAGON durch seine Verwendung des positionalen Deiktikons *là* die Absurdität dieses Determinierungsansatzes deutlich macht:

Vladimir Tu ne te rappelles aucun fait, aucune circonstance?

Estragon Ne me tourmente pas, Didi.

Vladimir Le soleil? La lune? Tu ne te rappelles pas?

Estragon Ils devaient être là, comme d’habitude. (II:93)

Im weiteren Verlauf des Stückes wird die hier eingeführte ‚Parodie‘ des ‚objektiven Referenzrahmens‘ weiter verschärft, indem eine gemeinsame Orientierung hinsichtlich des *Bezugsorts*

⁴⁷³ Begriff: Bühler (²1965), S. 146.

und damit dessen Individuierung anhand von umherliegenden Objekten im Sinne einer ad absurdum geführten Wahrnehmung einer *Ordnung der Gegenstände* erreicht werden soll:

Vladimir Où sont tes chaussures?

Estragon J'ai dû les jeter.

[...]

Vladimir (*montrant les chaussures*). Les voilà. (*Estragon regarde les chaussures.*) A l'endroit même où tu les as posées hier soir.

Estragon va vers les chaussures, se penche, les inspecte de près.

Estragon Ce ne sont pas les miennes.

Vladimir Pas les tiennes!

Estragon Les miennes étaient noires. Celles-ci sont jaunes. (II:94/95)

Wie hier ersichtlich, vermögen es die von VLADIMIR ‚demonstrativdeiktisch‘ als ortsindividuierende Merkmale identifizierten Referenzobjekte allerdings genausowenig wie die Himmelskörper, einen ‚objektiven Referenzrahmen‘ zu konstituieren und damit eine harmonische Orientierung hinsichtlich des *Bezugsorts* herbeizuführen, da diese sogleich von ESTRAGON in ihrer Beschaffenheit wieder in Frage gestellt werden. Schließlich wird als einziger vermeintlich objektiver Orientierungspunkt LUCKYS Hut gefunden, den Letzterer im ersten Akt nach seinem Aufbruch zusammen mit seinem Herrn POZZO am Schauplatz zurückgelassen hat. Diesen wertet VLADIMIR nun als ortsdeterminierende *Landmarke*, die seiner Ansicht nach eindeutig beweist, dass sie sich am vereinbarten Treffpunkt befinden, insofern als sie bereits am Vortag bzw. im ersten Akt an dieser Stelle gewartet hatten:

Vladimir (*apercevant le chapeau de Lucky*). Tiens!

Estragon Adieu.

Vladimir Le chapeau de Lucky! (*Il s'en approche.*) Voilà une heure que je suis là et je ne l'avais pas vu! (*Très content.*) C'est parfait!

Estragon Tu ne me verras plus.

Vladimir Je ne me suis donc pas trompé d'endroit. Nous voilà tranquilles. [...] (II:100/101)

Die von VLADIMIR hier auf überdeterminierende Weise zur Schau gestellte Orientierung hinsichtlich des *Bezugsorts* im Sinne seiner Abgrenzbarkeit von anderen räumlichen Bereichen widerspricht allerdings diametral der Tatsache, dass Letzterer nach wie vor nicht *textualisierbar* und damit in seiner Beschaffenheit determinierbar ist, abgesehen davon, dass für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* weiterhin nicht einmal klar ist, ob es sich tatsächlich um denselben Ort wie im ersten Akt handelt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass der bisher noch nicht angesprochene Baum, der die einzige feste *Landmarke* im ansonsten vollständig *leeren Koordinatensystem* der Bühne darstellt, in seiner ortsindividuierenden bzw. Raumkontinuität stiftenden Rolle relativiert wird, indem er im zweiten Akt im Gegensatz zum ersten Blätter trägt, was ESTRAGON dazu veranlasst zu bestreiten, dass sie sich am Vortag am gleichen Ort befunden haben:

Vladimir [...] ah! L'arbre!

Estragon L'arbre?

[...]

Vladimir Regarde-le.

Estragon regarde l'arbre.

Estragon Je ne vois rien.

Vladimir Mais hier soir il était tout noir et squelettique! Aujourd'hui il est couvert de feuilles.

[...]

Estragon Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé.

Vladimir Et où étions-nous hier soir, d'après toi?

Estragon Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque.

(II:91/92)

Indem hier die einzige durch den Bühnenkontext bereitgestellte lokale *Landmarke* in ihrer den *Bezugsort* definierenden Funktion in Frage gestellt wird, unterstreicht Beckett die Tatsache, dass für die Figuren jegliche Raumorientierung de facto unmöglich ist, und entwertet damit jegliche Versuche seiner Protagonisten, im Stückverlauf eine solche herzustellen, als absurde ‚Parodie‘, die ausschließlich dazu dient, ihre fundamentale Orientierungslosigkeit zu akzentuieren. Vor diesem Hintergrund ist nun auch die grotesk-komische Vorspiegelung von Orientierung unter Bezug auf diese *Landmarke* zu verstehen, deren spezifische räumliche Eigenschaft signifikanterweise darin besteht, keine horizontale oder laterale, sondern lediglich vertikale Orientierung aufzuweisen; d.h. das *Bezugsobjekt* besitzt keine *inhärenten Raumeigenschaften* bzw. *intrinsicen Orientierungseigenschaften* im Sinne einer *Vorn/hinten-* bzw. *Links/rechts-Achse*, in Bezug auf die eine *intrinsiche*, durch *relationale Nennwörter* geleistete *gerichtete* Relation etabliert werden könnte. Damit steht das *egozentrische* System der *Deixis* als einziges Mittel der Raumorientierung zur Verfügung und das Objekt kann nur in dem Maße eine *prodemonstrative Rolle* übernehmen, als der Sprecher seine eigene Orientierung auf dieses überträgt, indem er sich, ausgehend von seiner momentanen Perspektive, gewissermaßen in die nicht orientierte *Landmarke* ‚hineinversetzt‘⁴⁷⁴.

Im Gegensatz zu dieser objektiven Sachlage wird der Baum von den Figuren im Stück allerdings dennoch wie ein *intrinsic* orientiertes *Bezugsobjekt* behandelt. So beispielsweise gleich zu Beginn des ersten Akts bezüglich des Treffpunkts mit *Godot*:

Vladimir On attend Godot.

Estragon C'est vrai. (*Un temps.*) Tu es sûr que c'est ici?

Vladimir Quoi?

Estragon Qu'il faut attendre.

Vladimir Il a dit devant l'arbre. (*Ils regardent l'arbre.*) Tu en vois d'autres? (I:16/17)

Der Gebrauch von *devant* ist hinsichtlich des nicht orientierten *Bezugsobjekts* zwangsläufig von der Sprecherperspektive abhängig, d.h. nur dann sinnvoll, wenn auf das Objekt in einer Situation gemeinsamer räumlicher Orientierung mit dem Gesprächspartner als unmittelbar *ad*

⁴⁷⁴ Vgl. Vernay (1974), S. 105/106.

oculos wahrnehmbarer Bezugsgegenstand referierbar ist. *Devant* bezieht sich in diesem Fall auf die vom Sprecher aus gesehen *proximale* Seite. In einer wie hier in Abwesenheit vom unmittelbaren *Sprechort* geleisteten Beschreibung des Treffpunkts allerdings würde die Verwendung von *devant* entweder eine inhärente Orientierung des *Bezugsobjekts* oder aber ein zweites Objekt bedingen, von dessen räumlichen Koordinaten aus der Baum gesehen werden kann. Ist beides nicht gegeben, kann allenfalls eine *topologische* Nachbarschaftsrelation unabhängig von der Sprecherperspektive (z.B. unter Verwendung des *relationalen Nennworts* *près de*), jedoch keine *gerichtete* Relation wie hier der Fall etabliert werden. Diese Tatsache hat zur Folge, dass die Ortsbeschreibung als solche für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* in Frage gestellt wird.

Auch im zweiten Akt des Stücks wird eine *gerichtete* Relation in Bezug auf den Baum etabliert, die unter den gegebenen Bedingungen genauso absurd wie die erste erscheint:

Estragon On vient par là aussi.

Vladimir Nous sommes cernés! [...] Il ne te reste plus qu'à disparaître.

Estragon Où?

Vladimir Derrière l'arbre. (*Estragon hésite.*) Vite! Derrière l'arbre. [...] Décidément cet arbre ne nous aura servi à rien. [...] (II:104/105)

In dieser Situation ist zwar die *gerichtete* Relation an sich akzeptabel, da es sich um die Referenz auf die vom Sprecher aus gesehen *distale* Seite des Baumes handelt, allerdings wirkt sie im Zusammenhang mit dem Verb *disparaître* in einem Raum bar jeglicher orientierungstiftender *Landmarken*, in dem sich die Perspektive des richtungsbezüglich nicht determinierbaren Auftretenden nicht zwangsläufig mit der Sprecherperspektive decken muss, absurd, was durch die Bemerkung VLADIMIRS, der Baum sei völlig nutzlos, ironisch unterstrichen wird. Es kann also abschließend festgehalten werden, dass sämtliche Bemühungen der Figuren, Raumorientierung im Sinne des Aufbaus eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ zur Definition des lokalen *deiktischen Raums* bzw. seines *Bezugsorts* sowie zur Strukturierung des Letzteren herzustellen, im Rahmen des von vollständiger *Entdifferenzierung* gekennzeichneten Raums zwangsläufig zu einer absurden ‚Parodie‘ geraten. Dadurch akzentuieren sie die lokale Orientierungslosigkeit der Figuren und machen sie für den Zuschauer auf *äußerer* Kommunikationsebene direkt erfahrbar, insofern als sie ihm keine Definition des Bühnenraums ermöglichen, sondern ihm stattdessen die Abwesenheit jeglicher kontextueller *Hinweis*-Faktoren, die grundlegend für die Interpretation lokaldeiktischer Relationen als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ sind, auf absurde Weise vor Augen führen.

iii.i.ii.) *Fin de partie*

In Becketts zweitem Stück ist die *Entdifferenzierung* in lokaler Hinsicht zunächst nicht so offensichtlich wie im ersten, insofern als der *Bezugsort* des *deiktischen Raums* durch die Tatsache, dass der Schauplatz ein geschlossener bunkerartiger Raum ist, als ein von anderen Orten distinguierbarer räumlicher Bereich wahrnehmbar ist, der allerdings genauso wenig wie derjenige in *En attendant Godot* hinsichtlich seiner Lage bzw. seiner Beschaffenheit determinierbar ist. Dies manifestiert sich nun zunächst darin, dass der *Bezugsort* an keiner Stelle kohärent *textualisiert* wird und damit unbestimmt bleibt, was wiederum darauf zurückzuführen ist, dass für die Figuren der gesamte lokale *deiktische Raum* von einer fundamentalen Nicht-determinierbarkeit gekennzeichnet ist: Einerseits ist er angesichts ihrer Fixierung in einem eng umgrenzten Raum nicht mehr zugänglich und andererseits weist er keinerlei *Landmarken* auf, die eine Definition ermöglichen könnten, was CLOV deutlich macht, indem er durch ein Fernrohr Ausschau auf die Außenwelt hält, um HAMM über deren Zustand zu berichten:

Clov [...] (*Il monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors.*) Voyons voir...(*Il regarde, en promenant la lunette.*) Zéro...(il regarde)...zéro...(il regarde)...et zéro. (*Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Alors? Rassuré?

Hamm Rien ne bouge. Tout est...

Clov Zér-

Hamm (*avec violence*). Je ne te parle pas! (*Voix normale.*) Tout est...tout est...tout est quoi? (*Avec violence.*) Tout est quoi?

Clov Ce que tout est? En un mot? C'est ça que tu veux savoir? Une seconde. (*Il braque la lunette sur le dehors, regarde, baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Mortibus. (*Un temps.*) Alors? Content?

[...]

Clov (*regardant toujours*). Le fanal est dans le canal.

Hamm (*soulagé*). Pah! Il l'était déjà.

Clov (*de même*). Il en restait un bout.

Hamm La base.

Clov (*de même*). Oui.

Hamm Et maintenant?

Clov (*de même*). Plus rien.

[...]

Hamm Et le soleil?

Clov (*regardant toujours*). Néant. (45-48)

Erst an dieser Stelle wird eine zu *En attendant Godot* analoge *Entdifferenzierung* des Raums deutlich, aufgrund derer CLOV lediglich in der Lage ist, das ‚Nichts‘ (*Zéro/Mortibus/Plus rien/Néant*) als einzig greifbares Referenzobjekt seiner mittels des Fernrohrs geleisteten deiktischen Verweise auf den ‚Makrokosmos‘ festzustellen. Dadurch wird der Zuschauer analog zu dem an den Rollstuhl gefesselten HAMM auf brutale Weise mit der Frage konfrontiert: *Tout est quoi?*, da für ihn CLOVS Referenzakte nicht als den *deiktischen Raum* definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar sind, geschweige denn über Lage und Beschaffenheit des *Bezugsorts* Auskunft geben. Die hier zum Ausdruck kommende und für den Zu-

schauer direkt erfahrbare räumliche Orientierungslosigkeit der Figuren, die durch die Abwesenheit jeglicher ortsindividuierender *Landmarken* außerhalb des szenisch konkretisierten Raums bedingt ist, wird nun dadurch unterstrichen, dass HAMM, für den angesichts seiner Blindheit auch die durch die Wände des Zimmers konstituierten *prodemonstrativen Leitfäden* nicht zugänglich sind, Raumorientierung vorspiegelt, indem er vorgibt, jede Abweichung von seiner Position im Zentrum des Raums deiktisch bzw. durch *relationale Nennwörter* angeben zu können:

Hamm Je suis bien au centre?

[...]

Clov Là.

Un temps.

Hamm Je me sens un peu trop sur la gauche. (*Clov déplace insensiblement le fauteuil. Un temps.*) Maintenant je me sens un peu trop sur la droite. (*Même jeu.*) Je me sens un peu trop en avant. (*Même jeu.*) Maintenant je me sens un peu trop en arrière. (*Même jeu.*) [...] (42/43)

Hier wird nicht nur der Zustand des *dezentrierten Subjekts* veranschaulicht, indem die Bestimmbarkeit eines faktisch nicht mehr bestimmbar Zentrums vorgespiegelt wird, sondern gleichzeitig in deiktisch konkretisierter Form zum Ausdruck gebracht, dass genausowenig wie für HAMM aufgrund der Nichtzugänglichkeit orientierender *Leitfäden* seine eigene Position determinierbar ist, der *Bezugsort* bzw. dessen Lage in einem *deiktischen Raum* definierbar ist, der aufgrund des Wegfalls eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ vollständig unbestimmt bleibt. Somit findet an dieser Stelle eine ‚Parodie‘ der Raumorientierung statt, welche die faktisch bestehende Orientierungslosigkeit der Figuren akzentuiert bzw. dem Zuschauer des *äußeren Kommunikationssystems* verdeutlichend die Abwesenheit kontextueller *Hinweise* vor Augen führt, die fundamental für die orientierte Etablierung lokaldeiktischer Relationen sowie für deren Interpretation als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts sind.

iii.i.iii.) *Oh les beaux jours*

Im dritten, gegenüber den beiden anderen Dramen einen deutlichen Reduktionsschritt markierenden Stück, wird analog zu *En attendant Godot* die räumliche *Entdifferenzierung* sofort augenfällig, insofern als der szenisch konkretisierte Kontext außer einem *petit mamelon* im Zentrum der Bühne, in dessen Mitte die Protagonistin WINNIE im ersten Akt bis zur Taille und im zweiten bis zum Hals eingegraben ist, keinerlei ortsindividuierenden *Landmarken* aufweist, die den Figuren bzw. dem Zuschauer als Anhaltspunkte zur Definition des *Bezugsorts* bzw. des *deiktischen Raums* dienen könnten. Allerdings ist Letzterer für die Figuren bedingt durch ihre Immobilität ohnehin auf das unmittelbare Hügelumfeld begrenzt, sodass

sich die Frage einer weiterreichenden Determinierung, welche der Zuschauer unter kanonischen Rezeptionsbedingungen erwartet, figurenseits a priori nicht stellt. Somit geraten die an mehreren Stellen stattfindenden Versuche WINNIES, ihre räumliche Position zu bestimmen, von vorne herein zwangsläufig zu einer ‚Parodie‘, zumal sie zu dieser Bestimmung angesichts des Fehlens objektiver räumlicher *Landmarken* die umherliegenden Gegenstände ihrer Handtasche heranzieht. Sie versucht, analog zu den Protagonisten in *En attendant Godot*, den eng umgrenzten *Bezugsort* als von anderen Orten distinguierbaren räumlichen Bereich zu definieren, indem sie ‚demonstrativdeiktisch‘ die ihr verbliebenen Objekte als ortsindividuiierende *Landmarken* identifiziert und damit im Sinne der raumkonstituierenden *Ordnung der Gegenstände* einen ‚objektiven Referenzrahmen‘ ‚konstruiert‘. Allerdings führt dies weder für sie noch für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* zu einer Spezifizierung der Beschaffenheit des *Bezugsorts*, sondern vermag dem Zuschauer lediglich die räumliche Orientierungslosigkeit der Figur im landmarkenlosen Kontext *ad oculos* zu demonstrieren, indem er nicht in der Lage ist, die durch *là* geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise als den *Bezugsort* definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren, wie folgende Passage exemplarisch dokumentiert:

Winnie [...]

(*Elle commence à inspecter le mamelon, lève la tête.*) Que nature humaine. (*Elle se remet à inspecter le mamelon, lève la tête.*) [...] Pas trace de peigne. (*Elle inspecte.*) Pas trace de brosse. (*Elle lève la tête. Expression perplexe. Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans.*) Le peigne est là. (*Elle revient de face. Expression perplexe. Elle se tourne vers le sac, farfouille.*) La brosse est là. (*Elle revient de face. Expression perplexe.*) J’ai pu les rentrer, après m’en être servie. (*Un temps. De même.*) Mais normalement je ne rentre pas mes choses, après m’en être servie, non, je les laisse traîner là, ça et là [...] (1:29/30)

Außer den Objekten der Handtasche wird an mehreren Stellen auch der hinter dem Hügel in einem Erdloch hausende WILLIE für die Etablierung eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ herangezogen, wie folgender Ausschnitt zeigt:

Winnie [...]

simplement te savoir là à même de m’entendre même si en fait tu ne le fais pas c’est tout ce qu’il me faut, simplement te sentir là à portée de voix et sait-on jamais sur le qui-vive c’est tout ce que je demande [...] (1:36)

Die Wahrnehmung des *Ich* in einem bestimmten räumlichen Umfeld wird hier gewissermaßen durch das ‚Da‘-Sein des Anderen etabliert⁴⁷⁵, was auch im zweiten Akt zum Ausdruck kommt, wo WINNIE angesichts ihrer fortgeschrittenen Immobilität nur noch die Augen zu bewegen vermag:

⁴⁷⁵ Vgl. Lyons, Ch. (1986), S. 92.

Winnie [...]

Donc tu es là. (*Un temps.*) Oh, tu dois être mort, oui, sans doute, comme les autres, tu as dû mourir, ou partir, en m'abandonnant, comme les autres, ça ne fait rien, tu es là. (*Un temps. Yeux à gauche.*) Le sac aussi est là, le même que toujours, je le vois. (*Yeux à droite. Plus fort.*) Le sac est là, Willie, pas une ride, celui que tu me donnas ce jour-là...pour faire mon marché. [...] (II:69)

An dieser Stelle kommt allerdings gleichzeitig zum Ausdruck, dass WINNIES starre Fixierung im Erdhügel für sie zu einer weiteren Einschränkung der Determinierbarkeit des *Bezugsorts* führt, insofern als sie nicht einmal mehr die einzelnen Objekte ihrer Handtasche zum Aufbau eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ heranzuziehen vermag, sondern nur noch auf den Sack, in dem sich die Objekte befinden, verweisen kann. Dies ist gleichzusetzen mit einer Zuspitzung der ‚Parodie‘ der lokalen Positionsbestimmung, die im folgenden Textauszug, wo sie schließlich versucht, anhand der ‚Landmarken‘ ihres Gesichts zu räumlicher Orientierung zu gelangen, ihren Höhepunkt erreicht:

Winnie [...]

Il reste toujours quelque chose. (*Un temps.*) De toute chose. (*Un temps.*) Quelques restes. [...] Le visage. (*Un temps.*) Le nez. (*Elle louche vers le nez.*) Je le vois...(louchant)...le bout...les narines...souffle de vie...cette courbe que tu prisais tant...(Elle allonge les lèvres)...une ombre de lèvre...(elle les allonge)...si je fais la moue...(elle tire la langue)...la langue bien sûr...(elle la tire)...le bout...(elle lève les yeux)...un rien de front...de sourcil...imagination peut-être...(yeux à gauche)...la joue...non...(yeux à droite)...non...(elle gonfle les joues)...même si je les gonfle...(yeux à droite, elle gonfle les joues)...non...non...vermeil bernique. (*Yeux de face.*) C'est tout. [...] (II:71/72)

Durch den hier stattfindenden Verweis auf die mit ihren Augen noch wahrnehmbaren Körperteile sowie die nachfolgende Referenz auf *la terre* bzw. *le ciel*⁴⁷⁶ als *Landmarken*, die de facto keine ortsindividuierende Funktion haben können, wird dem Zuschauer nochmals auf überspitzt-absurde Weise verdeutlichend vor Augen geführt, dass bedingt durch die Abwesenheit jeglicher räumlicher Anhaltspunkte sowie durch die zunehmende Immobilität der Hauptfigur jeder Versuch des Aufbaus eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ und der darauf basierenden Definition des *Bezugsorts* des *deiktischen Raums* zwangsläufig zur absurden ‚Parodie‘ gerät. Diese hebt die Abwesenheit kontextueller *Hinweise*, die für die rezipientenseitige Interpretation lokaldeiktischer Relationen als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts essenziell sind, akzentuierend hervor. Überdies wird zum Ausdruck gebracht, dass die Etablierung solcher definierender Relationen aufgrund der zunehmenden Fixierung der Protagonistin von vorne herein ausgeschlossen ist.

⁴⁷⁶ Vgl. Beckett, *Oh les beaux jours*, II:73.

iii.ii.) Eugène Ionesco

Während Ionescos Werk, wie im einführenden Kapitel dargelegt, von denselben Prämissen und Intentionen wie die Dramen Becketts geprägt ist, insofern als auch hier durchweg dem ‚Nichts‘ als einzig greifbarem Gegenstand konkretisierender Ausdruck verliehen wird, um das autorensseits empfundene *sentiment du néant* bzw. die fundamentale existenzielle ‚Leere‘ des Menschen in einer für ihn ungreifbar gewordenen Welt für den Rezipienten direkt erfahrbar zu machen, können hinsichtlich des Modus, auf dem die für sein Rezeptionsziel entscheidende ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis beruht, deutliche Unterschiede zum vorangehend betrachteten Autor festgestellt werden. So kommt Letztere wie in 4.2.2. gesehen entweder durch ‚Kontextkonkurrenz‘ im Sinne einer Diskrepanz der Wahrnehmung des dramatischen Kontexts im *inneren* und *äußeren* Kommunikationssystem, d.h. einer Opposition zwischen subjektiv wahrgenommener ‚Fülle‘ und objektiver ‚Leere‘, oder aber durch ‚Kontextproliferation‘ im Sinne eines sich verselbständigenden ‚Wucherns‘ von Kontextelementen auf objektaler oder sprachlicher Ebene zustande. Analog zu Becketts Werk wiederum führen nun diese beiden, die Nichtdefinierbarkeit und *Absurdität* des Bühnenuniversums zum Ausdruck bringenden Kontextausprägungen dazu, dass den deiktischen Ausdrücken jegliche stabile Referenzgrundlage entzogen wird, insofern als sie im ersten Fall aufgrund des Wegfalls objektiver Anhaltspunkte von vorne herein lediglich auf die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand verweisen können, und sie im zweiten Fall bedingt durch die Tatsache, dass sie aufgrund der den dramatischen Kontext prägenden *Überfülle* von den Figuren nicht mehr orientiert verwendbar sind, ebenfalls nur noch die ‚Leere‘ konkretisierend aufzuzeigen vermögen. Insofern als folglich die ‚Inversion‘ der kanonischen Rolle der Deixis, welche den Rezipienten direkt mit der ‚Leere‘ als Konkretisierungsform der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren konfrontiert, in erster Linie auf einem räumlichen Kontext beruht, der Figuren und Rezipienten durch seine Widersprüchlichkeit bzw. *Proliferation* jegliche stabilen *Landmarken* entzieht, die Aufschluss über die Beschaffenheit des Schauplatzes und damit über die Definition des *deiktischen Raums* geben könnten, muss wiederum zunächst untersucht werden, wie sich diese Auflösung des ‚lokalen Referenzrahmens‘ als Basis der orientierten Etablierbarkeit bzw. Interpretierbarkeit lokaldeiktischer Relationen in den in Ionescos Stücken konkret manifestiert.

iii.ii.i.) *La cantatrice chauve*

Ionescos erstes Stück scheint auf den ersten Blick der einleitenden Darstellung zu widersprechen, insofern als hier zu Anfang der *Bezugsort* sowie der darüber hinausgehende *deiktische Raum* im Sinne einer ‚Parodie‘ der kanonischen Dramenexposition auf überdeterminierend-genaue Weise bestimmt werden, wie folgende Abschnitte dokumentieren:

Mme Smith [...] Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith. (Scène I, 41)

Mme Smith [...] L'huile de l'épicier du coin est de bien meilleure qualité que l'huile de l'épicier d'en face, elle est même meilleure que l'huile de l'épicier du bas de la côte. Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise. (Scène I, 42)

Im Gegensatz zu Becketts Werk fällt an dieser Stelle auf, dass sich einerseits der *Bezugsort* geographisch präzise einordnen lässt, d.h. die Lage der Wohnung als von anderen Orten unterscheidbarer Bereich wahrgenommen wird, und andererseits außerhalb des unmittelbaren Handlungsschauplatzes gelegene Orte von Ersterem aus deiktisch unter Zugrundelegung von objektiven *Landmarken* als distinktive Bereiche des *deiktischen Raums* identifizierbar sind. Allerdings geht aus den *Textualisierungen* der Orte bereits deutlich hervor, dass die hier vorgetragene räumliche Orientierung ‚parodistischen‘ Charakter aufweist. Dies ist dadurch bedingt, dass die Verweise auf die Bereiche für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* nicht im Sinne einer kognitiv relevanten ‚Konstruktionsanleitung‘ des *deiktischen Raums* interpretierbar sind, sondern bedingt durch ihre ‚Relevanzleere‘ vielmehr der konkretisierenden Voraugenführung einer ‚leeren‘ Sprache dienen, welche sich im weiteren Verlauf des Stückes im Sinne einer *Proliferation* zunehmend verselbständigt und damit von wachsender ‚Dekontextualisierung‘ gekennzeichnet ist. Diese erreicht am Ende des Stückes ihren Höhepunkt, wo die Figuren im Sprechchor richtungsspezifische lokaldeiktische Oppositionen artikulieren, obschon hierfür jegliche harmonische Referenzgrundlage im Sinne eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ fehlt, da die Bühne durch den Wegfall der Beleuchtung in vollständige *obscurité* gehüllt ist:

M.Smith C'est!

Mme Martin Pas!

M.Martin Par!

Mme Smith Là!

M.Smith C'est!

Mme Martin Par!

M. Martin !!

Mme Smith Ci!

Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux oreilles des autres. La lumière s'est éteinte. Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide.

Tous Ensemble C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici [...] (Scène XI, 99)

Diese Schlussequenz steht nun in radikalem Kontrast zur Anfangsszene, in der zunächst die Lage des *Bezugsorts* in explizit *textualisierter* Form eingeführt wurde, um sodann von diesem Ort ausgehend weitere, sich außerhalb befindliche Bereiche des *deiktischen Raums* unter Rekurs auf objektive *Landmarken* zu lokalisieren, insofern als hier aufgrund der Dunkelheit und des dadurch bedingten Wegfalls eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ weder ein *Bezugsort*, der durch *ici* deiktisch identifiziert wird, für die Figuren zugänglich ist, noch ein orientierter Ver-

weis auf einen außerhalb des Letzteren liegenden Bereich, der durch *par là* eingeführt wird, möglich ist. Damit sind die hier stattfindenden Verweise, die zudem hinsichtlich des zu lokalisierenden Referenzobjekts keinerlei Spezifizierung liefern, für den Rezipienten von vorne herein nicht als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des *deiktischen Raums* interpretierbar, sondern verdeutlichen ihm statt dessen auf absurde und zugleich einprägsame Weise den völlig ‚dekontextualisierten‘ und referenzleeren Charakter der Sprache, was daraus hervorgeht, dass die Figuren selbst noch nach dem Wegfall jeglicher Referenzgrundlage deiktische Orientierung vorspiegeln. Dadurch wird nachträglich das anfangs vorgespiegelte Vorhandensein eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ als kontextuelle Grundlage für die Etablierung lokaldeiktischer Verweise sowie als *Hinweis* für deren rezipientenseitige Interpretierbarkeit als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts radikal unterminiert, indem die vollständige Kontextenthebung der deiktischen Referenzakte den ‚parodistischen‘ Charakter jeder Raumorientierung offenbart.

iii.ii.ii.) *Les chaises*

In diesem Stück kommt es nun zu einer wesentlich umfassenderen Auflösung des lokalen ‚Referenzrahmens‘, insofern als hier wie in 4.2.2. einleitend dargelegt der szenische Kontext durch universale ‚Leere‘ gekennzeichnet ist, sodass objektiv zugängliche *Landmarken*, welche einer Definition des *Bezugsorts* bzw. des *deiktischen Raums* und damit lokaldeiktischer Orientierung zugrunde gelegt werden könnten, vollständig fehlen. Diese Abwesenheit orientierender Anhaltspunkte manifestiert sich auf vorsprachlicher Ebene durch die *murs circulaires*⁴⁷⁷, welche den szenischen *Bezugsort* objektiv vom außerszenischen Bereich abgrenzen, insofern als der Raum dadurch nach H. Vernays (1974:199) Terminologie einen *espace clos non-orienté* darstellt, also wie der Baum in *En attendant Godot* nicht über *intrinsische Orientierungseigenschaften* verfügt. Dadurch muss alles innerhalb oder außerhalb seiner Grenzen Befindliche zwangsläufig in Bezug auf die Sprecherperspektive und damit rein deiktisch lokalisiert werden⁴⁷⁸. Zudem stellt sich bereits in den ersten Figurenrepliken heraus, dass der *Bezugsort*, ähnlich wie derjenige in *Fin de partie*, hinsichtlich seiner Lage nicht bestimmbar ist, insofern als ringsum keine objektiven *Landmarken* verfügbar sind, die eine Determinierung zulassen könnten, wie folgender deiktische *Setzungsakt* der VIEILLE deutlich macht:

La Vieille [...] Ah! cette maison, cette île, je ne peux m’y habituer; tout entourée d’eau...de l’eau sous les fenêtres, jusqu’à l’horizon... (34)

⁴⁷⁷ Vgl. Ionesco, *Les chaises*, S. 31.

⁴⁷⁸ Vgl. Vernay (1974), S. 199.

An dieser Stelle wird eine zu Becketts dramatischen Werken analoge *Entdifferenzierung* des *deiktischen Raums* deutlich, indem der Verweis durch die eingeführte *Textualisierung* zwar über die Beschaffenheit des *Bezugsorts*, nicht aber über dessen geographische Einordnung Auskunft gibt. Somit ist er für den Rezipienten nicht als den *deiktischen Raum* definierende ‚Konstruktionsanleitung‘ interpretierbar, sondern konfrontiert ihn direkt mit der figurenseitigen Orientierungslosigkeit im Raum, die im weiteren Verlauf durchweg dadurch unterstrichen wird, dass es zu einer ‚Kontextkonkurrenz‘ im Sinne einer Diskrepanz zwischen subjektiv durch die Figuren wahrgenommener ‚Fülle‘ und objektiver ‚Leere‘ kommt. Mit anderen Worten wird von den Figuren ein ‚objektiver Referenzrahmen‘ ‚gesetzt‘, unter dessen Zugrundelegung sie deiktische Orientierung vorspiegeln, der allerdings objektiv nicht zugänglich ist, wodurch jegliche Orientierung als subjektive ‚Illusion‘ entlarvt wird. Dies kommt bereits zu Beginn zum Ausdruck, insofern als die auf den außerszenischen ‚Makrokosmos‘ bezogenen *Setzungsakte* des aus dem Fenster gelehnten VIEUX denjenigen der VIEILLE diametral widersprechen:

Le Vieux [...] Je veux voir; les barques sur l'eau font des taches au soleil.

La Vieille Tu ne peux pas les voir, il n'y a pas de soleil, c'est la nuit, mon chou.

Le Vieux Il en reste l'ombre.

Il se penche très fort.

La Vieille, *elle le tire de toutes ses forces*: Ah!...tu me fais peur, mon chou...viens t'asseoir, tu ne les verras pas venir. C'est pas la peine. Il fait nuit... (33/34)

Während der VIEUX hier konkrete *Landmarken* auf dem Wasser ausmacht, entkräftet seine Partnerin diese als subjektive ‚Illusionen‘, indem sie angesichts der vollständigen Dunkelheit deren Nichtwahrnehmbarkeit herausstellt. Damit macht sie deutlich, dass jegliche Strukturierbarkeit des *deiktischen Raums*, welche die Voraussetzung deiktischer Orientierung darstellt, unmöglich ist. In ihrer letzten Replik verweist die VIEILLE überdies bereits indirekt auf den ‚Illusionscharakter‘ der ankommenden Gäste, unter deren Zugrundelegung im weiteren Verlauf des Stückes deiktische Orientierung im ‚Mikrokosmos‘ vorgespiegelt wird, obschon diese für den *äußeren* Rezipienten nicht als objektive *Landmarken* wahrnehmbar sind und damit de facto keine *prodemonstrative Rolle* übernehmen können, wodurch die Orientierung als ‚Illusion‘ entlarvt wird, welche die faktische Orientierungslosigkeit der Figuren im landmarkenlosen Kontext bzw. die Abwesenheit jeglicher den *deiktischen Raum* strukturierender Anhaltspunkte deiktisch konkretisiert. Dies sei anhand folgender Textauszüge exemplarisch dokumentiert:

Le Vieux Par ici, messieurs-dames, je vous demande...je vous de...pardon...mande...entrez, entrez... vais conduire... là, les places... chère amie... pas par là... attention... vous mon amie?...(68)

Le Vieux Puisque je vous dis qu'on va vous placer! Ne vous énervez pas! Par ici, c'est par ici, là, attention...oh, cher ami... chers amis...
[...]
...vous avez une place dans la deuxième rangée... à droite...non, à gauche...c'est ça!...
(71)

Hier wird deiktische Orientierung im vollen Raum bei faktischer Leere vorgespiegelt, indem richtungsspezifische Verweise etabliert werden, die nicht angebracht sind, da es keine objektiven Bezugspunkte gibt, die den orientierten Richtungsverweis zulassen. Insofern entspricht die an dieser Stelle vorgeführte Situation dem im Zusammenhang mit *La cantatrice chauve* beschriebenen Zustand in vollständiger Dunkelheit, wo die ebenfalls richtungsdeterminierenden deiktischen Relationen in völlig ‚dekontextualisierter‘ Form eingesetzt werden. Dadurch bedingt sind sie auch hier vom Rezipienten nicht als kognitiv relevante, den *deiktischen Raum* strukturierend definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar, sondern verweisen statt dessen akzentuierend auf die Abwesenheit konkreter Anhaltspunkte, die eine solche Definition als Referenzgrundlage lokaldeiktischer Verweise zulassen könnten, indem sie deutlich machen, dass der von den Figuren der deiktischen Orientierung zugrunde gelegte ‚objektive Referenzrahmen‘ lediglich eine subjektiv ‚gesetzte‘ ‚Illusion‘ darstellt. Dies wird auch in folgender Passage deutlich, insofern als die VIEILLE hier an die Adresse ihres Partners gerichtet ‚demonstrativdeiktisch‘ auf die Menge der Gäste bzw. auf Einzelindividuen Bezug nimmt, obschon angeblich kein *harmonisches Orientiertsein* mit dem VIEUX mehr besteht:

La Vieille, *elle appelle son Vieux*: Mon chou...je ne te vois plus...où es-tu? Qui sont-ils? Qu'est-ce qu'ils veulent tous ces gens-là? Qui est celui-là?
Le Vieux Où es-tu? Où es-tu, Sémiramis?
La Vieille Mon chou, où es-tu?
Le Vieux Ici, près de la fenêtre...m'entends-tu?... (73)

Die fragenden deiktischen Referenzakte auf *ces gens-là* bzw. *celui-là* widersprechen diametral dem ‚gesetzten‘ Kontext, wonach sich die beiden aus dem Sichtfeld verloren haben, was im Hinblick auf das *äußere Kommunikationssystem* mit einer ‚Dekonstruktion‘ des von den Alten etablierten *deiktischen Raums* gleichzusetzen ist. Diese weist den ‚objektiven Referenzrahmen‘ wiederum als subjektive ‚Illusion‘ aus und hebt damit die de facto bestehende Leere des ‚Realkontexts‘ hervor. Dadurch wird denn auch die mit dem beschleunigten Eintreffen der Gäste zunehmende Orientierungslosigkeit der Alten, die vor allem durch weitere fragende ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise auf die Menge zum Ausdruck kommt und die in Abschnitt 5.2.4. einer eingehenden deixisbezogenen Analyse unterzogen werden muss, nicht so sehr als Folge der *Überfülle*, sondern vielmehr als Konsequenz der sich immer stärker ausbreitenden *Leere* ausgewiesen. Mit Letzterer wird der Rezipient durchweg direkt konfrontiert, insofern als die figurenseits durch deiktische Relationen suggerierte ‚Präsenzillusion‘ eines ‚objektiven

Referenzrahmens‘ lediglich auf dessen faktische Abwesenheit verweisen kann. Damit wird deutlich, dass im Rahmen des präsentierten dramatischen Universums jegliche *Hinweis-*Faktoren, die einer orientierten Definition des *deiktischen Raums* als Referenzgrundlage lokaldeiktischer Verweise zugrunde gelegt werden und die rezipientenseitige Interpretierbarkeit der Letzteren als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts ermöglichen könnten, vollständig fehlen.

iii.ii.iii.) *Tueur sans gages*

Im dritten in dieser Arbeit näher zu betrachtenden Drama Ionescos wird die Auflösung des lokalen ‚Referenzrahmens‘ analog zu Becketts Stücken auf den ersten Blick augenfällig, insofern als sich der Rezipient bei der Öffnung des Vorhangs mit einer *Scène vide* konfrontiert sieht⁴⁷⁹, also mit einem von vollständiger *Entdifferenzierung* gekennzeichneten Bühnenraum. Noch radikaler als in *Les chaises* werden hier somit von vorne herein jegliche objektiven *Landmarken* entzogen, welche einer Definition des *Bezugsorts* bzw. des *deiktischen Raums* als Referenzgrundlage lokaldeiktischer Verweise zugrunde gelegt werden könnten. Die daraus resultierende Unmöglichkeit jeder Raumorientierung wird nun wie im letztbehandelten Stück dadurch hervorgehoben, dass die Hauptfigur BÉRENGER im Verlauf des ersten Akts eine solche vorspiegelt, indem sie durchweg die Wahrnehmbarkeit von *Landmarken* suggeriert und damit einen ‚objektiven Referenzrahmen‘ ‚setzt‘. Dies manifestiert sich bereits in der zweiten Replik des Protagonisten in Form von gestisch durch Blickrichtung unterstützten ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen auf Referenten, die sich jeder rezipientenseitigen Wahrnehmbarkeit entziehen, wodurch eine Opposition zwischen auf *innerer* Kommunikationsebene wahrgenommener ‚Fülle‘ und auf *äußerer* Ebene wahrgenommener ‚Leere‘ im Sinne einer ‚Kontextkonkurrenz‘ etabliert wird:

Bérenger C'est proprement incroyable, vous avez réalisé une chose incroyable! La réalité dépassant l'imagination!...
[...]
(*Regardant autour de lui en fixant son regard sur des endroits précis du plateau.*)
Comme c'est beau, quel magnifique gazon, ce parterre fleuri...Ah! ces fleurs appétissantes comme des légumes, ces légumes parfumés comme des fleurs... et quel ciel bleu, quel extraordinaire ciel bleu... Comme il fait bon! [...] (I:14/15)

Durch weitere solche ‚demonstrativdeiktischen‘ Identifizierungen von objektiv abwesenden *Landmarken* wird der *deiktische Raum* einer ‚Idealstadt‘ - der *cité radieuse* - definiert, der vom Zuschauer nicht nachvollzogen werden kann, sodass die Verweise für ihn jede Definierbarkeit des Raums als subjektive ‚Illusion‘ des Protagonisten ausweisen, indem sie die fakti-

⁴⁷⁹ Vgl. Ionesco, *Tueur sans gages*, I:13.

sche Abwesenheit jeglicher räumlicher Anhaltspunkte, die eine solche ermöglichen könnten, akzentuierend unterstreichen. Der ‚Illusionscharakter‘ des von BÉRENGER ‚gesetzten‘ *deiktischen Raums* offenbart sich nun im weiteren Verlauf durch seine explizite Thematisierung als inneres Bedürfnis des Protagonisten:

Bérenger [...] Vous savez, j'ai tellement besoin d'une autre vie, d'une nouvelle vie. Un autre cadre, un autre décor [...]

[...]

Bérenger [...] d'une ambiance qui correspondrait à une nécessité intérieure, qui serait, en quelque sorte...

L'Architecte Je vois, je vois...

Bérenger ...le jaillissement, le prolongement de l'univers du dedans. [...] (I:31)

An dieser Stelle verdeutlicht BÉRENGER auf Metaebene sein Bedürfnis des Einklangs zwischen innerem und äußerem Universum im Sinne eines *cadre* bzw. eines *décor*, also eines ‚objektiven Referenzrahmens‘, der seine inneren Visionen widerspiegelt. Hier werden also in aller Deutlichkeit die deiktischen *Setzungsakte* und der dadurch aufgebaute *deiktische Raum* als Emanationen der subjektiven Innenwelt BÉRENGERS entlarvt, welche der tatsächlichen Beschaffenheit des Bühnenkontexts nicht standhalten. Dies wird dem Zuschauer angesichts des Widerspruchs zwischen ‚gesetztem‘ und tatsächlichem *cadre* durchweg vor Augen geführt, während es der Hauptfigur erst ab dem Moment bewusst wird, als sie gegen Ende des ersten Akts vom ARCHITECTE über die Realität des Mörders und seiner Opfer unterrichtet wird. Auf szenischer Ebene wird dies dadurch unterstrichen, dass *les choses dont on parle apparaîtront à mesure qu'on en parlera*⁴⁸⁰, d.h. die Leere des Bühnenraums durch konkretisierte *Landmarken* erfüllt und damit ein ‚objektiver Referenzrahmen‘ etabliert wird, der allerdings dem von BÉRENGER ‚gesetzten‘ radikal widerspricht, insofern als die auftauchenden räumlichen Anhaltspunkte in einer szenischen Konkretisierung der Spuren des Mörders bestehen. Das einsetzende Bewusstsein des Protagonisten hinsichtlich des Widerspruchs zwischen subjektiver und objektiver Raumwahrnehmung drückt sich nun einerseits bereits vor der Visualisierung des tatsächlichen *deiktischen Raums* in einer diametral seinen bisherigen Definitionsansätzen widersprechenden Thematisierung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ aus, insofern als BÉRENGER die Abwesenheit jeglicher *Landmarken* und damit die Leere des Bühnenraums feststellt:

Bérenger, *désolé*. [...] Hélas, je me sentais déjà enraciné dans ce paysage! Il n'a plus pour moi, à présent, qu'une clarté morte, il n'est plus qu'un cadre vide...Je me sens hors de tout!
(I:57)

⁴⁸⁰ Ionesco, *Tueur sans gages*, I:59.

Andererseits manifestiert es sich darin, dass er mit dem Auftauchen konkretisierter *Landmarken* sukzessive die Orientierung verliert und damit deutlich macht, dass diese für ihn angesichts ihrer Diskrepanz zu den von ihm anfänglich ‚gesetzten‘ keine orientierende, sondern vielmehr eine ‚orientierungsnivellierende‘ Wirkung haben, wodurch er sich außerstande zeigt, sie als distinktive bzw. den *deiktischen Raum* strukturierende Anhaltspunkte wahrzunehmen. Dies soll anhand folgender Passage dokumentiert werden, in welcher er fragend auf das bereits zuvor identifizierte *bassin* verweist, in dem der Mörder seine Leichen ertränkt und dadurch zum Ausdruck bringt, dass er die *Landmarke* nicht als festen Orientierungspunkt zu begreifen imstande ist:

Bérenger, *montrant du doigt, tout près de lui*. Aïe! C'est toujours le même bassin?

L'Architecte Un seul suffit.

Bérenger Ce sont les mêmes noyés que tout à l'heure?

L'Architecte Trois par jour, c'est une bonne moyenne, n'exagérons rien!

Bérenger Guidez-moi...Sortons!...

L'Architecte, *le prenant par le bras, le guidant*. Par là! (1:63)

Mit der hier deiktisch konkretisierten Orientierungslosigkeit hinsichtlich des *deiktischen Raums* wird nun der *äußere* Rezipient direkt konfrontiert, indem er die auftauchenden *Landmarken* nicht der ‚Konstruktion‘ einer stabilen Referenzgrundlage lokaldeiktischer Verweise zugrunde zu legen imstande ist, sondern lediglich vorgeführt bekommt, dass sich das dramatische Universum jeglicher Greifbarkeit entzieht. Dies ist insofern der Fall, als die szenische Konkretisierung eines diametral dem von BÉRENGER ‚gesetzten‘ widersprechenden ‚objektiven Referenzrahmens‘ zwar einerseits Ersteren endgültig als ‚Illusion‘ ausweist, aber andererseits den Bühnenraum durch Anhaltspunkte erfüllt, die sich aufgrund ihres Zusammenhangs mit rätselhaften, absurden Vorkommnissen nicht orientierungsstiftend, sondern vielmehr ‚orientierungsnivellierend‘ in Bezug auf die Definition des *deiktischen Raums* auswirken. Diese ‚orientierungsnivellierende‘ Wirkung von *Landmarken* wird im dritten Akt angesichts der den Bühnenraum überflutenden *Proliferation* von Gegenständen, die jede Orientierung unmöglich machen, auf die Spitze getrieben. Dem Rezipienten wird also durchweg vor Augen geführt, dass im Rahmen des vorgeführten dramatischen Universums jegliche kontextuellen *Hinweis*-Faktoren, die einer orientierten Definition des *deiktischen Raums* als Basis der Interpretierbarkeit lokaldeiktischer Relationen als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen zugrunde gelegt werden könnten, entweder vollständig entfallen, was dadurch hervorgehoben wird, dass der Protagonist im ersten Akt die Zugänglichkeit eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ vorspiegelt, welcher der objektiven Leere des Bühnenkontexts diametral widerspricht, oder aber in ihrer orientierenden Funktion radikal neutralisiert werden.

iii.iii.) Jean Genet: *Le balcon*

Wie im einleitenden Abschnitt festgestellt, steht analog zu Ionescos Dramen auch in Genets Werk die Voraugenführung und rezipientenbezogene Erfahrbarmachung der ‚Leere‘ der Existenz im Vordergrund, die durch das seinen Stücken zugrunde gelegte Bild der Gefangenschaft des Menschen in einem *Spiegelkabinett* bedingt ist, durch welche zwangsläufig jeglicher authentische Bezug zum Kontext abbricht. Allerdings beruht bei ihm die für die Übermittlung seiner Intention zentrale ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis ausschließlich auf einer umfassenden ‚Kontextkonkurrenz‘, die sich im Gegensatz zu Ionesco im Sinne diverser *Spiegel-Spiele* in Form einer Überlagerung des Bühnenkontexts durch verschiedene von den Figuren ‚gesetzte‘ *Phantasma*- Kontexte darstellt, wodurch den deiktischen Verweisen jegliche stabile Referenzgrundlage abhanden kommt und sie lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbares Referenzobjekt ausweisen können, um den Rezipienten mit dieser direkt zu konfrontieren. Im Folgenden muss daher wie bei den anderen Autoren untersucht werden, wie sich die aus der Kontextüberlagerung resultierende Unterminierung der Referenzgrundlage auf lokaler Ebene manifestiert, d.h. auf welche Weise durch eine Auflösung des ‚lokalen Referenzrahmens‘ jegliche Voraussetzung entzogen wird, zu einer eindeutigen Definition des *deiktischen Raums* als Basis der orientierten Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit lokaldeiktischer Relationen zu gelangen.

Hierzu ist zunächst der Anfang des Stückes näher zu betrachten, wo dem Rezipienten aufgrund der szenisch konkretisierten *Landmarken* sowie der Kostümierung der zentralen Figur suggeriert wird, der *Bezugsort* sei eine Bischofssakristei, wie die einleitenden Szenenanweisungen zum Ausdruck bringen:

[...] *Le décor semble représenter une sacristie, formée de trois paravents de satin, rouge sang. Dans le paravent du fond une porte est ménagée. Au-dessus un énorme crucifix espagnol, dessiné en trompe l'oeil. [...] L'évêque, mitré et en chape dorée, est assis dans le fauteuil. [...]* (Premier Tableau, 19)

Diese *Landmarken* werden nun in der Folge in ihrer den *Bezugsort* definierenden Funktion radikal unterminiert, was neben der Anspielung IRMAS auf den ‚Spielcharakter‘ des vorgeführten Geschehens bzw. ihrem Verweis auf die vom ÉVÊQUE zu bezahlende Geldsumme vor allem dadurch erfolgt, dass Letzterer seine *Mitre* ablegt und mittels eines ‚demonstrativ-deiktischen‘ Referenzakts auf den lokalen Kontext Bezug nimmt, diesen allerdings nicht in Übereinstimmung mit seiner szenischen Konkretisierung als Bischofssitz, sondern als *maison textualisiert*, wie folgender Textausschnitt zeigt:

Irma, *brutale*. [...] Quand les jeux sont faits...

[...]

L'Évêque, *très doux, d'un geste écartant Irma*. Et que les dés sont jetés...

Irma Non. Deux mille, c'est deux mille, et pas d'histoires. Ou je me fâche. Et ce n'est pas dans mes habitudes... Maintenant, si vous avez des difficultés...

L'Évêque, *sec et jetant la mitre*. Merci.

Irma Ne cassez rien. Ça doit servir. (*A la Femme.*) Range ça.

La Femme pose la mitre sur la table, près du broc.

L'Évêque, *après un lourd soupir*. On m'a dit que cette maison allait être assiégée? Les révoltés ont déjà passé le fleuve. (Premier Tableau, 21)

Hier wird der Rezipient hinsichtlich des szenisch eingeführten *Bezugsorts* verunsichert, indem ein Widerspruch zwischen den *Landmarken* des Bühnenraums und linguistischer *Hinweise* etabliert wird. Mit anderen Worten werden ihm die expositorisch vermittelten *Orientierungspunkte*, welche von ihm zunächst einer Definition des *Bezugsorts* zugrunde gelegt werden, radikal entzogen, um ihm vor Augen zu führen, dass jeglicher Ansatz seiner orientierten Determinierung zwangsläufig eine ‚Illusion‘ darstellen muss, da dieser von ‚Illusionskontexten‘ überlagert wird. Diese Überlagerung wird nun auch am Ende des *Tableau* deutlich, indem der vermeintlich den *Bezugsort* definierende *décor* verschwindet, um einem anderen, nämlich demjenigen einer Folterkammer, Platz zu machen, dessen ‚Illusionscharakter‘ dem Rezipienten auf noch absurdere und subtilere Weise in deiktisch konkretisierter Form vor Augen geführt wird, was allerdings erst in den folgenden Abschnitten dargestellt werden soll. An dieser Stelle muss statt dessen eine direkte Form der Entlarvung des *Bezugsorts* als subjektiv ‚gesetzte‘ ‚Illusion‘ vorgestellt werden, die daraus resultiert, dass dessen *Textualisierung* bzw. die linguistisch eingeführten, ihn konstituierenden *Landmarken* dem szenisch konkretisierten Kontext radikal widersprechen. Dies kommt im *Troisième Tableau* zum Ausdruck, wo einer der Kunden Mme IRMAS die Rolle eines GÉNÉRAL annimmt und sich von der FILLE, die ihm als Pferd dient, in den *Phantasma*-Kontext eines Kriegsschauplatzes versetzen lässt, welcher für Rezipienten durch seinen Kontrast zum Bühnenkontext auf absurde Weise als solcher ausgewiesen wird:

Le Général Et la guerre? Où est la guerre?

La Fille, *très douce*. Elle approche, mon général. C'est le soir sur un champ de pommiers. [...] Une pomme est tombée dans l'herbe. C'est une pomme de pin. Les choses retiennent leur souffle. La guerre est déclarée. Il fait bon...

Le Général Mais soudain?

La Fille Nous sommes au bord du pré. Je me retiens de ruer, de hennir. [...] (Troisième Tableau, 47)

Die hier stattfindende Beschreibung des Kontexts kann vom Rezipienten von vorne herein nicht als den *Bezugsort* definierende ‚Konstruktionsanleitung‘ interpretiert werden, sondern führt ihm statt dessen in direkter Form die bereits zuvor deutlich gewordene und für das Stück charakteristische Überlagerung des szenischen Kontexts durch ‚Illusionskontexte‘ vor Augen. Diese weist Ersteren als nicht greifbar aus und konfrontiert den Rezipienten direkt mit dieser Nichtgreifbarkeit, um für ihn die Orientierungslosigkeit der Figuren, die aus ihrer im einleitenden Abschnitt zu Genets Schaffen dargelegten unüberwindbaren Gefangenschaft in einem

Spiegelkabinett resultiert, welche zwangsläufig jegliche authentische Definition des Kontexts unterbindet, unmittelbar erfahrbar zu machen. Abschließend ist noch auf eine weitere Stelle im *Neuvième Tableau* einzugehen, in welcher der *Bezugsort* auf besonders deutliche Weise als de facto nicht greifbare ‚Illusion‘ entlarvt wird, insofern als hier ROGER, der Anführer der revolutionären Umtriebe im außerszenischen ‚Realkontext‘, welcher sich in dem für den CHEF DE LA POLICE errichteten *Salon du Mausolée* des mittlerweile explizit als solches ausgewiesenen *maison d’illusions*⁴⁸¹ wiederfindet und sich in dessen Rolle versetzt, mehrfach fragende ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise auf den räumlichen Kontext etabliert, wodurch zum Ausdruck kommt, dass sich dieser aufgrund seines ‚Illusionscharakters‘ zwangsläufig jeder Definierbarkeit entzieht:

Roger, *touchant les murs*. Ainsi, c’est mon tombeau?

Carmen, *rectifiant*. Mausolée.

[...]

Roger Et là, où je suis?

Carmen, *geste de dénégation*. Une antichambre. [...] (Neuvième Tableau, 141)

Die in diesem Ausschnitt deiktisch konkretisierte Orientierungslosigkeit wird im weiteren Verlauf des Dialogs noch zusätzlich dadurch unterstrichen, dass CARMEN ihrerseits ‚demonstrativdeiktisch‘ auf den Bühnenkontext Bezug nimmt, hierbei allerdings widersprüchliche *Textualisierungen* für den identifizierten Referenten einführt und damit die Überlagerung des ‚Realkontexts‘ durch einen ‚Illusionskontext‘ deutlich macht, in welcher der Grund für den Verlust jeder Raumorientierung der Figuren zu sehen ist:

Roger Vraiment, personne n’est venu avant moi?

Carmen Dans ce... tombeau, ou dans ce... salon? (Neuvième Tableau, 142)

Wie in oben zitierter Passage wird der Rezipient, anstatt eine eindeutige Definition des *Bezugsorts* zu erhalten, durch den ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis mit der figurenseitigen Unmöglichkeit konfrontiert, sich an einem klar definierbaren Ort wahrzunehmen. Allerdings kommt hier die Ursache dieses Sachverhalts explizit zum Ausdruck, indem die das gesamte Stück hindurch bestehende ‚Kontextkonkurrenz‘ deutlich wird, die dem Rezipienten vor Augen führt, dass die stabile Referenzgrundlage lokaldeiktischer Verweise eine radikale Unterminierung erfährt, insofern als jegliche *Hinweis*-Faktoren, welche einer Definition des *Bezugsorts* bzw. des umfassenderen *deiktischen Raums* als Basis der orientierten Interpretierbarkeit lokaldeiktischer Relationen als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zugrunde gelegt werden könnten, eine der objektiven Beschaffenheit des szenischen Kontexts radikal entgegengesetzte ‚Illusion‘ darstellen.

⁴⁸¹ Vgl. Genet, *Le balcon*, Cinquième Tableau:62.

iii.iv.) Arthur Adamov: *La parodie*

Wie bei Ionesco und Genet rückt auch in Adamovs frühem Schaffen die existenzielle ‚Leere‘ ins Zentrum der Darstellung, indem er vom unüberwindbaren ‚Getrenntsein‘ von jeder sinnstiftenden Erklärbarkeit und damit von einem ‚Abbruch‘ jeglichen orientierten Bezugs zum Kontext ausgeht, der wiederum durch eine ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis konkretisiert und für den Rezipienten unmittelbar erfahrbar gemacht wird. Diese beruht nun in seinem Werk, wie einführend dargestellt, auf einer ‚*Décalage*‘ im Sinne eines Widerspruchs zwischen linguistisch eingeführten und szenisch konkretisierten Kontextelementen bzw. auf einem Gegensatz zwischen Ersteren, was auf einen Kontext zurückzuführen ist, der keinerlei orientierenden Anhaltspunkte bereitstellt, die deiktischen Referenzakten als objektive Referenzgrundlage dienen können, sodass diese zwangsläufig lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand ausweisen, um den Rezipienten mit diesem unmittelbar zu konfrontieren. Daher muss im Folgenden untersucht werden, wie sich der Verlust objektiver *Landmarken*, der zu einer die kanonische Funktion deiktischer Referenzakte unterminierenden *Décalage* hinsichtlich der Kontextwahrnehmung führt, in räumlicher Hinsicht gestaltet. Mit anderen Worten soll analog zu den anderen Stücken dargelegt werden, auf welche Weise der ‚lokale Referenzrahmen‘ als Grundlage der orientierten Definierbarkeit des *deiktischen Raums* sowie der darauf aufbauenden Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit lokaldeiktischer Relationen entzogen wird.

Auch wenn das Niveau der räumlichen *Entdifferenzierung* des Bühnenkontexts nicht so radikal wie bei Beckett ausgeprägt ist, so wird dem Rezipienten dennoch von Anfang an die Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ augenfällig gemacht: So entbehrt der Straßenraum, wo sich das *Premier Tableau* abspielt, jeglicher Abgrenzung zum Raum des *salle de spectacle*; d.h. angesichts der Abwesenheit von Mauern gehen beide Räume fließend ineinander über⁴⁸². Damit wird bereits auf visueller Ebene der *Bezugsort* in seiner Definierbarkeit in Frage gestellt. Diese Infragestellung wird nun in der ersten Replik des EMPLOYÉ akzentuierend hervorgehoben, insofern als dieser zwar vorspiegelt, den *Bezugsort* eindeutig bestimmen zu können, aber gleichzeitig eine ‚*Décalage*‘ zum Ausdruck bringt, die darin besteht, dass ein Widerspruch zwischen der vorgespiegelten Wahrnehmbarkeit eindeutiger ortsdeterminierender Anhaltspunkte und der Feststellung ihrer Abwesenheit etabliert wird:

L'Employé Quelle bonne idée j'ai eue de passer mon congé ici! Je ne rêve pas. Cette rue ne ressemble à aucune autre, elle ne me rappelle rien. Il y a là un cinéma et des arbres devant. [...] (*Il rit.*) Ici, au moins, pas de maisons pour vous boucher la vue. Si le temps était plus clair, s'il ne faisait pas aussi noir, on verrait certainement la campagne, on verrait très loin, aussi loin qu'on peut voir. (Prologue, 12)

⁴⁸² Vgl. Adamov, *La parodie*, Prologue:11.

Hier manifestiert sich die faktische Nichtdeterminierbarkeit des durch *ici* bezeichneten *Bezugsorts*, insofern als der Protagonist einerseits feststellt: *Cette rue ne ressemble à aucune autre* und diese Feststellung durch die ‚demonstrativdeiktische‘ Identifizierung vermeintlich ortsdeterminierender *Landmarken* untermauert, andererseits hingegen durch die Feststellung *elle ne me rappelle rien* und die abschließende Beschreibung deutlich macht, dass der räumliche Kontext de facto jeglicher ortsindividuierender Anhaltspunkte entbehrt, die seine eindeutige Bestimmung zulassen könnten. Da Letzteres objektiven szenischen Gegebenheiten entspricht, insofern als der Bühnenraum gemäß der einleitenden Szenenanweisungen weder über die identifizierten *arbres* noch über ein klar vom Straßenraum abgrenzbares und damit eindeutig erkennbares *cinéma* verfügt, wird eine ‚*Décalage*‘ zwischen vorgespiegelter Bestimmbarkeit und faktischer Nichtbestimmbarkeit des *Bezugsorts* eingeführt. Diese führt dem Rezipienten vor Augen, dass jeder Ansatz einer orientierten Bestimmung in einem dramatischen Universum, das jeglicher orientierungsstiftender Anhaltspunkte entbehrt, zwangsläufig eine subjektive ‚Illusion‘ darstellt. Dadurch bedingt gerät er nun in eine zur Hauptfigur analoge Situation der Orientierungslosigkeit, die im *Deuxième Tableau* hinsichtlich des Verabredungsorts mit LILI in expliziter Form thematisiert wird, indem der EMPLOYÉ den wiederum durch *ici* bezeichneten *Bezugsort* als den für das Rendez-vous vereinbarten räumlichen Kontext in Frage stellt:

L'Employé [...] Mais est-ce bien ici que nous avons rendez-vous? (Deuxième Tableau, 20)

Während hier die Orientierungslosigkeit der Figur hinsichtlich des *Bezugsorts* durch die grundlegende Handlungsbezogene ‚*Décalage*‘ bedingt ist, die darin besteht, dass der EMPLOYÉ von der irrigen Annahme ausgeht, eine feste Verabredung mit LILI getroffen zu haben, also nur insofern auf einen Wegfall orientierender lokaler *Leitfäden* zurückzuführen ist, als die räumlichen Koordinaten des Rendez-vous vorausgehend nicht festgelegt wurden, ist sie in der folgenden Passage zu Beginn des *Septième Tableau* analog zum erstzitierten Abschnitt wiederum dadurch bedingt, dass dem EMPLOYÉ angesichts der in den einleitenden Szenenanweisungen beschriebenen *nuit [...] presque noire*⁴⁸³ keinerlei Anhaltspunkte zur Verfügung stehen, um zu einer eindeutigen Definition des *Bezugsorts* zu gelangen. Allerdings wird auch hier wieder eine Determinierbarkeit vorgespiegelt, die neben den objektiven szenischen Verhältnissen durch die Artikulation von ‚*Décalages*‘ auf linguistischer Ebene radikal unterminiert wird:

L'Employé [...] On ne voit plus très bien, ce n'est tout de même pas la nuit, je m'en serais

⁴⁸³ Vgl. Adamov, *La parodie*, Septième Tableau:37.

aperçu. (*Il se lève, fait quelques pas vers le fond.*) Je ne reconnais rien. Pourtant, je ne rêve pas. Cette rue ne ressemble à aucune autre. [...] (Septième Tableau, 37)

Hier wird zunächst eine im nächsten Abschnitt näher zu betrachtende temporale ‚*Décalage*‘ zwischen linguistischem und szenisch konkretisiertem Kontext augenfällig, insofern als der EMPLOYÉ im Gegensatz zu objektiven Gegebenheiten feststellt, die Nacht sei noch nicht hereingebrochen. Indem nun dieser Feststellung einerseits durch die vorher zum Ausdruck gebrachte Bemerkung *On ne voit plus très bien* und andererseits durch die nachfolgende Bemerkung *Je ne reconnais rien* widersprochen wird, was der objektiven Lage entspricht, dass für die Figur angesichts der Dunkelheit die notwendigen ortsdeterminierenden *Landmarken* zu einer eindeutigen Bestimmung des *Bezugsorts* nicht zugänglich sind, wobei durch die Feststellung *Cette rue ne ressemble à aucune autre* wiederum eine Relativierung erfolgt, kann von einer ganzen Reihe von ‚*Décalages*‘ gesprochen werden. Diese führen dem Rezipienten akzentuierend vor Augen, dass sich der durch *cette rue* bezeichnete *Bezugsort* für den EMPLOYÉ de facto jeglicher orientierten Determinierbarkeit entzieht bzw. diese aufgrund der Nichtzugänglichkeit orientierender *Landmarken* zwangsläufig eine subjektive ‚Illusion‘ darstellt. Damit wird gleichzeitig das *Scheitern* jeglicher sinn- und orientierungsstiftenden Handlung antizipiert, insofern als diese die Zugänglichkeit eines orientierenden lokalen ‚Referenzrahmens‘ sowie darauf aufbauend eine eindeutige Determinierbarkeit des *Bezugsorts* voraussetzt, was im präsentierten dramatischen Universum, wie die behandelten Beispiele zeigen, nicht gegeben ist. In der folgenden Passage desselben *Tableau* wird nun dieser Sachverhalt durch den JOURNALISTE, mit dem der EMPLOYÉ zusammentrifft, explizit thematisiert. Allerdings wird hier nicht auf die Abwesenheit bzw. Nichtzugänglichkeit, sondern vielmehr auf die Nichtdistinguierbarkeit räumlicher *Landmarken* angespielt, welche denselben Effekt der Auflösung des objektiven ‚Referenzrahmens‘ zur Folge hat und es dem EMPLOYÉ nicht nur unmöglich macht, zu einer Raumorientierung im Sinne einer Definition des *Bezugsorts* sowie des umfassenderen *deiktischen Raums* zu gelangen, sondern gleichzeitig jedes Handeln im Sinne eines Ausfindigmachen der *adresse* LILIS vereitelt, um die der EMPLOYÉ den JOURNALISTE bittet:

Le Journaliste [...] Quant à l'adresse que vous cherchez, je pense que vous aurez des difficultés à la trouver. Il est d'autant plus difficile de s'orienter que ces immeubles neufs modifient la physionomie des rues; ils sont si semblables les uns aux autres qu'il est presque impossible de les distinguer, à moins de fournir un grand effort d'attention dont on n'est pas toujours capable. Mais vous savez tout cela aussi bien que moi. (Septième Tableau, 39)

An dieser Stelle wird in expliziter Form deutlich, dass sich nicht nur der *Bezugsort*, sondern der gesamte lokale *deiktische Raum* angesichts der fehlenden Distinguierbarkeit von *Landmarken* einer orientierten Definition entzieht. Dieser Sachverhalt wird zu Beginn des *Huiti-*

ème *Tableau* im Sinne einer Voraugenführung der daraus resultierenden räumlichen Orientierungslosigkeit des nach LILIS Büroadresse suchenden EMPLOYÉ vorgeführt:

[...]. *Entre l'Employé, plus agité que jamais. Il semble chercher quelque chose. Il fait quelques pas désordonnés, s'arrête, repart. [...].*

L'Employé, *s'arrêtant à gauche*. Enfin! J'ai bien fait de ne pas me décourager. Je n'aurais peut-être pas reconnu l'immeuble, mais ce soleil oblique sur la facade, je ne peux pas m'y tromper. Éclairé de tous les feux du soir, c'est un peu un visage que frappe l'amour. (*Il se tourne à droite.*) Pourtant, je ne suis plus sûr... Il se peut aussi que ce soit de l'autre côté. C'est bizarre, je n'ai plus, les derniers temps, ce sens aigu de l'orientation qui me permettait toujours de me retrouver. [...] (*Huitième Tableau, 40*)

Hier wird durch die Figur zunächst vorgespiegelt, eine deutlich von anderen unterscheidbare räumliche *Landmarke* wahrzunehmen, und auf diese Weise suggeriert, sie sei schließlich ans Ziel ihrer *Irrfahrten* gelangt und hätte LILI ausfindig gemacht. Danach allerdings wird dieser Sachverhalt radikal in Frage gestellt, indem der Protagonist deutlich macht, dass sich die *Landmarke* de facto jeder eindeutigen Distinguierbarkeit entzieht, insofern als er sich nicht sicher ist, ob sich sein Ziel nicht doch eher auf der gegenüber liegenden Straßenseite befindet, wo er offenbar eine identische *Landmarke* wahrnimmt. Indem er daran anschließend seine räumliche Orientierungslosigkeit zum Ausdruck bringt, wird dem Rezipienten wiederum die Unmöglichkeit der orientierten Bestimmbarkeit des *Bezugsorts* als Grundlage jedes zielgerichteten Handelns vor Augen geführt, was bereits dadurch bedingt ist, dass die identifizierte *Landmarke* für ihn von vorne herein nicht objektiv wahrnehmbar ist. Folglich wird er hier wie in den anderen Beispielen unmittelbar mit der Tatsache konfrontiert, dass der räumliche ‚Referenzrahmen‘ im präsentierten dramatischen Universum eine radikale Auflösung erfährt, wodurch jede Determinierbarkeit des *Bezugsorts* bzw. des *deiktischen Raums* genauso wie die darauf aufbauende teleologisch orientierte Handlung zu einer subjektiven ‚Illusion‘ bzw. zu einer ‚Parodie‘ gerät, welche ihm die Abwesenheit jeglicher *Hinweise* aufzeigt, die einer Definition des räumlichen Kontexts und damit der Interpretation lokaldeiktischer Verweise als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zugrunde gelegt werden könnten.

5.2.1.2. Der temporale Rahmen: ‚Deiktisierung‘ der temporalen Wahrnehmung

i) **Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac***

Analog zur lokalen Ebene wird in diesem Stück auch in temporaler Hinsicht ein detaillierter ‚Referenzrahmen‘ als Grundlage für die Etablierbarkeit sowie den referenziellen Nachvollzug temporaldeiktischer Verweise eingeführt. So ist die jeweilige *Bezugszeit* stets unter Rekurs auf das *öffentliche* Referenzsystem der Uhrzeit *textualisierbar*, wie folgende Dialogpassage des zweiten Akts zeigt:

Cyrano Quelle heure est-il?

Raguenuau, *le saluant avec empressement*. Six heures.

[...]

Cyrano Quelle heure, Raguenuau?

Raguenuau, *restant fendu pour regarder l'horloge*. Six heures cinq!... [...] (II:97/98)

Aufgrund der linguistischen Einführung, die durch den Blick RAGUENAUS auf die Uhr gewissermaßen legitimiert wird, ist für den *äußeren* Rezipienten eine präzise Definition des Ausgangspunkts des temporalen *deiktischen Raums* möglich, sodass davon ausgehende deiktische Verweise wie *Dans une heure!*⁴⁸⁴ von ihm als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretierbar sind, da der auf das *öffentliche* Referenzsystem der Uhrzeit bezogene *prodemonstrative Leitfaden* zusammen mit der vorangehenden *Textualisierung* der *Bezugszeit* als eindeutiger sachverhaltslokalisierender *Hinweis* dient.

An anderer Stelle werden *kalendarische Landmarken* als *prodemonstrative Leitfäden* zur Determinierung der *Bezugszeit* sowie der *Sachverhaltszeit* herangezogen, wie folgende Textauszüge des fünften Akts exemplarisch dokumentieren:

Roxane Ah! que ce dernier jour de septembre est donc beau! (V:256)

Cyrano Excusez-moi, mais c'est aujourd'hui samedi,

Jour où je dois me rendre en certaine demeure [...] (V:258)

Roxane [...]

à *Cyrano*, *sur un ton d'amicale gronderie*. Depuis quatorze années,
Pour la première fois en retard! (V:258)

Auch in diesen Beispielen ist jeweils die *Bezugszeit* bzw. in der dritten Replik die *Sachverhaltszeit* der Verweildauer ROXANES im Kloster vom *äußeren* Rezipienten durch Zugrundelegung der *Kalendereinheiten* des Monats, des Jahres sowie des Wochentags als referenzdeterminierende *Hinweise* eindeutig bestimmbar, insofern als die *kalendarischen* Kategorien eine *prodemonstrative Rolle* übernehmen. Hinsichtlich der erstzitierten Replik steht überdies

ein szenisch konkretisierter *Hinweis*-Faktor zur Verfügung, der sich daraus ergibt, dass die einleitenden Szenenanweisungen zum fünften Akt eine mimetische Repräsentation der Jahreszeit fordern:

C'est l'automne. [...] Une plaque de feuilles jaunes sous chaque arbre. [...] (V:246)

Wie hier die verbale Determinierung der *Bezugszeit* auf vorsprachlicher Ebene durch materielle *Signifikanten* unterstützt wird, wird sie an anderer Stelle durch die Einführung eines ‚*geozentrischen* Referenzrahmens‘ begleitet, der in Form einer Beleuchtungsveränderung den naturzyklischen Wechsel von Tag und Nacht indiziert. Auch dies soll stellvertretend anhand einer Passage des fünften Akts gezeigt werden:

[...] L'ombre augmente.

Roxane, *lui posant la main sur l'épaule*. Comment pouvez-vous lire à présent? Il fait nuit.

In diesem Abschnitt wird wie im vorigen deutlich, dass es im traditionellen, wirklichkeitsmimetischen Theater häufig zu einer Überlagerung von *Hinweisen* zur Determinierung der *Bezugszeit* und damit zur Definition des temporalen *deiktischen Raums* kommt, um es dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* zu ermöglichen, darauf aufbauend temporaldeiktische Referenzakte als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren. Der temporale ‚Referenzrahmen‘, der sich hier wie dargelegt aus *öffentlichen* (uhrzeitbezogenen und *kalendarischen*) sowie *geozentrischen Landmarken* zusammensetzt, spielt folglich für die Interpretierbarkeit eine entscheidende Rolle.

ii) Diachrone Perspektive

ii.i.) Guillaume Apollinaire: *Les mamelles de Tirésias*

Im Gegensatz zu Rostands Drama wird in diesem ersten als ‚Vorläufer‘ des *Theaters des Absurden* näher betrachteten Stück auch in temporaler Hinsicht der ‚objektive Referenzrahmen‘ als Voraussetzung der orientierten Etablierung sowie des referenziellen Nachvollzugs der deiktischen Relationen konsequent aufgelöst, um über die dadurch entstehende ‚Umkehrfunktion‘ der Temporaldeixis die *Zerstörung jeder Eindeutigkeit* als Ausdruck der modernen Wirklichkeitssicht vor Augen zu führen und für den Rezipienten unmittelbar erfahrbar zu machen. Diese Auflösung, welche, wie einleitend dargestellt, durch die Technik der *Simultaneität* erzeugt wird, manifestiert sich deutlich im zweiten Akt, der durch die einführenden Szenenanweisungen als *le même jour, au moment du coucher du soleil* temporal eingeordnet wird und mit folgender Replik des MARI einsetzt:

⁴⁸⁴ Rostand, *Cyrano de Bergerac*, II:97.

Le Mari *Il tient un enfant dans chaque bras [...] Ah! c'est fou les joies de la paternité / 40049*
enfants en un seul jour/ Mon bonheur est complet / [...] (II:68)

Die objektive *kalendarische* Bezugsgröße *jour* wird hier radikal in Frage gestellt, indem sie mit der physikalischen Unmöglichkeit kontrastiert, innerhalb dieses Zeitabschnitts 40049 Kinder in die Welt zu setzen. Diese Infragestellung und die daraus resultierende rezipienten-seitige Unmöglichkeit, die *Bezugszeit* orientiert determinieren zu können, spitzt sich im weiteren Verlauf noch zu, indem der MARI einem eigens aus Paris angereisten JOURNALISTE über die beruflichen Erfolge seiner Sprösslinge berichtet. Die wohl eklatanteste Zuspitzung ist an der Stelle zu verzeichnen, wo er eine seiner Töchter vorstellt, insofern als hier die oben eingeführte Temporalkategorie *jour* in einen Kontrast mit der *Kalendereinheit an* gebracht wird, welcher im Sinne der *Simultaneität* die konkurrierende Kopräsenz zweier Tempi deutlich macht und dadurch dem Rezipienten auf besonders deutliche Weise vor Augen führt, dass sich die *Bezugszeit* analog zum *Bezugsort* jeder eindeutigen Definierbarkeit entzieht:

Le Mari [...] *Et celle-ci (elle crie) plus artiste que quiconque à Zanzibar / Le journaliste s'exerce à boxer / Récite de beaux vers par les mornes soirées / Ses feux et ses cachets lui rapportent chaque an / Ce qu'un poète gagne en cinquante mille ans (II:76)*

Eine weitere die *Bezugszeit* unterminierende Infragestellung der *Kalendereinheit jour* manifestiert sich gegen Ende des Stückes in dem absurden Widerspruch, dass THÉRÈSE, die Ehefrau des MARI, am Abend desselben ‚Tages‘ zu Letzterem zurückkehrt, gleichzeitig allerdings als TIRÉSIAS angeblich mehrere staatliche Spitzenpositionen bekleidet hat⁴⁸⁵.

Diese Widersprüche konfrontieren den Rezipienten direkt mit der durch den technischen Fortschritt bedingten Erfahrung, „[...] daß das menschliche Bewußtsein fast im gleichen Augenblick in gänzlich verschiedenen Zeiten [...] verweilen kann“, indem der ‚temporale Referenzrahmen‘ systematisch aufgelöst wird und ihm dadurch die fundamentalen *Hinweise* für die Definition des temporalen *deiktischen Raums* und damit für die kohärente Bestimmung der *Bezugszeit* als Basis der Interpretierbarkeit temporaldeiktischer Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts entzogen werden.

ii.ii.) Roger Vitrac: *Victor ou Les enfants au pouvoir*

Auch in Vitrac's Stück wird neben dem lokalen der temporale ‚Referenzrahmen‘ als Grundlage für die orientierte Etablierbarkeit bzw. Interpretierbarkeit deiktischer Relationen einer radikalen Auflösung unterzogen, um eine ‚Inversion‘ der kanonischen Rolle der Temporaldeixis herbeizuführen, welche die aus der ‚Umkehr‘ der bürgerlichen Ordnung resultierende Orientierungslosigkeit der Figuren für den Rezipienten direkt erfahrbar macht. Da der eingangs als

neunjähriger Junge identifizierte VICTOR, dessen Geburtstagsfeier Ausgangspunkt der Handlung bildet, treibende Kraft dieser ‚Umkehr‘ ist, indem er durch seine in den folgenden Abschnitten näher zu charakterisierenden *Phantasma*-Versetzen verschiedene Erwachsenenrollen übernimmt, ist er auch derjenige, der den ‚temporalen Referenzrahmen‘ radikal in Frage stellt, wie auf besonders eklatante Weise im zweiten Akt in einem Gespräch VICTORS mit der Besucherin IDA deutlich wird:

Ida Et tu as neuf ans aujourd’hui. Neuf ans seulement?

Victor Au fait, ai-je neuf ans? Je n’ai été initié à la notion d’âge qu’à mon quatrième anniversaire.

Il a donc fallu quatre ans pour qu’on me persuade du retour périodique du 12 septembre.

Peut-être pourrait-on me prouver un jour qu’il a fallu cent ans. Oui, rien ne s’oppose à ce que j’aie plus de cent ans.

Ida Que dis-tu?

Victor Je dis que j’ai peut-être cent-cinq ans. (II:53)

An dieser Stelle kommt durch VICTORS Infragestellung seines Alters eine Unterminierung der *Kalendereinheit an* zum Ausdruck, wodurch gleichzeitig die auf diese Kategorie rekurrende Determinierbarkeit der *Bezugszeit aujourd’hui* in Frage gestellt wird, indem ausgehend von der *Sachverhaltszeit* der Geburt kontrastierende Einordnungen vorgenommen werden, die der eingangs als objektiv etablierten widersprechen. Indem VICTOR hier also gewissermaßen eine ‚Deiktisierung‘ der temporalen Wahrnehmung einführt, die nicht nur als symptomatisch für seine konsequent betriebene Infragestellung der bürgerlichen Ordnung begriffen werden kann, sondern gleichzeitig auf seine zum Zwecke dieser Infragestellung erfolgende Übernahme von Erwachsenenidentitäten verweist, bringt er den Rezipienten bereits an dieser Stelle in eine aus der Unterminierung jeder anfangs etablierten Ordnung resultierende Situation der Orientierungslosigkeit. Dies ist dadurch bedingt, dass Letzterer durch die Widersprüche der Altersbestimmungen nicht nur hinsichtlich der Validität objektiver temporaler *Landmarken* verunsichert wird, sondern auch hinsichtlich der auf diese bezogenen Determinierung der *Bezugszeit*, indem er widersprüchliche *Hinweise* erhält, die eine eindeutige Bestimmung unterbinden. Der den ‚objektiven Referenzrahmen‘ auflösende Widerspruch temporaler Anhaltspunkte wird jedoch nicht nur durch das jegliche Ordnung in Frage stellende Verhalten VICTORS, sondern auch auf andere Weise deutlich, so zum Beispiel durch die absurden Vermischungen chronologischer und *kalendarischer* ‚Fixpunkte‘, wie folgender Dialogausschnitt zwischen ÉMILIE und CHARLES belegt:

Émilie Quelle heure est-il?

Charles Dimanche. [...] (III:76)

⁴⁸⁵ Vgl. Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, II:93.

Auch hier kommt neben der Auflösung objektiver temporaler Einheiten eine radikale Unterminierung der auf sie bezogenen Determinierbarkeit der *Bezugszeit* zum Ausdruck, die als Hinweis auf die angesichts der mittlerweile vollständigen ‚Umkehr‘ der bürgerlichen Ordnung ihren Höhepunkt erreichende Orientierungslosigkeit der Figuren zu interpretieren ist und den *äußeren* Rezipienten mit dieser direkt konfrontiert, indem ihm vorgeführt wird, dass die objektiven Zeitkategorien ihre *prodemonstrative Rolle* zur Bestimmung der temporalen Position der Figuren vollständig verloren haben.

Die das gesamte Stück hindurch auf verschiedene Weise über den Widerspruch von linguistischen Faktoren geleistete Auflösung objektiver temporaler *Landmarken* und die daraus entstehende Relativierung der *Bezugszeit* wird allerdings gegen Ende des Stücks zunächst durch den sterbenden VICTOR und danach durch seine Eltern zurückgenommen, wobei sich deutliche Parallelen zu den oben behandelten Passagen erkennen lassen:

Victor [...]Jésus, dès sa naissance, était proclamé le Fils de Dieu. De tels précédents sont pour accabler le fils de Charles et d'Émile Paumelle, lequel doit mourir à neuf ans très précis.

Émilie Mon chéri!

Victor Très précis. [...] (III:86)

Victor Quelle heure est-il?

Émilie Il est...Quelle heure est-il Charles?

Charles Il est onze heures vingt-cinq. (III:89)

Diese prononcierte Aufhebung der universalen temporalen Relativierung kurz vor dem Tode VICTORS deutet darauf hin, dass die im Stückverlauf zunehmend in Frage gestellte Ordnung augenscheinlich einen Moment lang wieder hergestellt wird, insofern als der Tod just zum Zeitpunkt seiner Geburt vor neun Jahren eintrifft, d.h. im Gegensatz zum durch Zufall und Chaos dominierten Gesamtbild der Handlung eine gewisse Sinnhaftigkeit beinhaltet. Allerdings wird diese gleichzeitig durch die der bisherigen Relativierung diametral entgegenetzte, überdeterminierende Genauigkeit der Zeitangaben wiederum in Frage gestellt, sodass insgesamt eher von einer Parodie des konventionellen, ordnungsrestaurierenden Endes der Boulevardkomödie auszugehen ist.

Als Fazit kann formuliert werden, dass der ‚temporale Referenzrahmen‘ bedingt durch den Widerspruch linguistischer Faktoren noch stärkerer als der lokale Rahmen einer radikalen Relativierung unterworfen ist, um für den Zuschauer die aus der sukzessiven ‚Umkehr‘ der bürgerlichen Ordnung resultierende Orientierungslosigkeit der Figuren direkt erfahrbar zu machen, indem ihm jegliche *Hinweise* entzogen werden, um zu einer Definition des temporalen *deiktischen Raums* bzw. der *Bezugszeit* als Grundlage für die Interpretierbarkeit temporaldeiktischer Referenzakte als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu gelangen.

i.iii.) Jean-Paul Sartre: *Huis clos*

Wie in lokaler Hinsicht liegt bei Sartre auch auf temporaler Ebene im Gegensatz zu Apollinaire und Vitrac eine aus dem vollständigen Wegfall jeglicher orientierender *Leitfäden* resultierende, von vorne herein bestehende Auflösung des ‚Referenzrahmens‘ als kontextuelle Basis der orientierten Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit deiktischer Relationen vor, um durch die daraus resultierende ‚Umkehrfunktion‘ der Temporaldeixis die a priori bestehende ‚De-kontextualisierung‘ der Figuren vor Augen zu führen und für den Rezipienten unmittelbar erfahrbar zu machen. Diese Auflösung manifestiert sich gleich zu Anfang des Stückes darin, dass der GARÇON dem nach der Tageszeit fragenden GARCIN zu verstehen gibt, dass kein ‚geozentrischer Referenzrahmen‘ im Sinne eines Wechsels von Tag und Nacht vorhanden ist, da der Schauplatz von gleichbleibendem elektrischem Licht erhellt sein wird:

Garcin [...] Fait-il jour?

Le Garçon Vous voyez bien, les lampes sont allumées.

Garcin Parbleu. C'est ça *votre* jour. [...] (18)

Bereits an dieser Stelle zeigt sich, dass jegliche kontextuelle Grundlage temporaldeiktischer Orientierung entfällt, insofern als durch den Wegfall der objektiven Zeiteinheit *jour* als temporalem ‚Fixpunkt‘ eine Determinierung der *Bezugszeit* unmöglich wird. Dies wird hier durch eine absurde ‚Deiktisierung‘ der temporalen Wahrnehmung zum Ausdruck gebracht, insofern als der GARÇON ‚demonstrativdeiktisch‘ auf die Beleuchtung des Raums als vermeintliches Indiz für die Tageszeit und damit für die Determinierung der *Bezugszeit* verweist, was einer *demonstratio ad oculos* des Entzugs jeglicher zeitstrukturierender Anhaltspunkte gleichkommt. Dieser Entzug wird nun unmittelbar nach dieser Passage sowie gegen Ende des Stückes, wo die Figuren schließlich begriffen haben, dass der Kontext keinerlei orientierungsstiftenden Merkmale aufweist, in expliziter Form thematisiert. So wird einerseits auf den Verlust jeder Möglichkeit hingewiesen, eine künstliche Trennung zwischen Tages- und Nachtzeit herbeizuführen, und andererseits die *uniformité temporelle*⁴⁸⁶ deutlich gemacht, die aus der ewig gleichbleibenden Beleuchtung resultiert und die Figuren schließlich zur brutalen Einsicht ihrer durch das immerwährende Ausgeliefertsein an die Blicke der Anderen gekennzeichneten ‚Höllensituation‘ bringt:

Garcin [...] Où est l'interrupteur?

Le Garçon Il n'y en a pas.

Garcin Alors? On ne peut pas éteindre?

Le Garçon La direction peut couper le courant. Mais je ne me rappelle pas qu'elle l'ait fait à cet étage-ci. Nous avons l'électricité à discrétion. (19)

Garcin Il ne fera donc jamais nuit?

⁴⁸⁶ Begriff: Lorris (1975), S. 72.

Inès Jamais.

Garcin Tu me verras toujours?

Inès Toujours.

Garcin [...] Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru...[...] Pas besoin de gril: l'enfer, c'est les Autres. (93)

Neben diesen beiden Passagen verweist eine Replik GARCINS bereits an früherer Stelle auf die Auflösung jeglicher Anhaltspunkte, die eine Unterteilung in Zeitabschnitte und damit eine definierende Strukturierung des temporalen *deiktischen Raums* erlauben könnten, insofern als zum Ausdruck kommt, dass selbst der Schlaf keinen temporalen Einschnitt (*coupure*) mehr darzustellen vermag:

Garcin [...] Alors c'est qu'on n'a même pas besoin de sommeil? Pourquoi dormir si on n'a pas sommeil? Parfait. Attendez...Attendez: pourquoi est-ce pénible? Pourquoi est-ce forcément pénible? J'y suis: c'est la vie sans coupure.

Le Garçon Quelle coupure? (17)

Dem in den zitierten Passagen deutlich werdenden Wegfall jeglicher objektiver zeitstrukturierender und -determinierender Anhaltspunkte wird die auf eben solche Anhaltspunkte rekurrende temporale Orientierung im imaginativ durch die Figuren vergegenwärtigten *Phantasma*-Kontext irdischer Vorgänge entgegengesetzt, wie folgende Passage beispielhaft dokumentiert, die mit GARCINS Versetzung in sein Journalistenbüro einsetzt:

Garcin [...] Moi, je passais mes nuits dans les salles de rédaction. Il y faisait toujours une chaleur de cloporte. (*Un temps.[...]*) Il y fait une chaleur de cloporte. C'est la nuit.

Estelle Tiens, oui, c'est déjà la nuit. Olga se déshabille. Comme le temps passe vite, sur terre.

Inès C'est la nuit. Ils ont mis les scellés sur la porte de ma chambre. Et la chambre est vide dans le noir. (33/34)

Durch den hier zum Ausdruck gebrachten Gegensatz zwischen einer auf objektiven *geozentrischen Leitfäden* beruhenden Determinierung der *Bezugszeit* im *Phantasma*-Kontext und dem tatsächlichen Verlust einer solchen Bestimmbarkeit im ‚Realkontext‘ wird dem Rezipienten auf besonders deutliche Weise vor Augen geführt, dass das Bühnenuniversum de facto durch den vollständigen Wegfall eines temporalen ‚Referenzrahmens‘ gekennzeichnet ist, an dem die Figuren ihre Stellung im Sinne einer Determinierung des temporalen *deiktischen Raums* bzw. der *Bezugszeit* als Grundlage für die orientierte Etablierbarkeit temporaldeiktischer Verweise festmachen könnten. Dadurch werden auch ihm die fundamentalen *Hinweise* entzogen, Letztere zu bestimmen und darauf aufbauend temporaldeiktische Referenzakte als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren, wodurch für ihn die ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren auch auf temporaler Ebene unmittelbar erfahrbar wird.

iii.) Synchrone Perspektive

iii.i.) Samuel Beckett

Wie bei Sartre ist auch bei Beckett in temporaler analog zur lokalen Dimension ein vollständiger Wegfall objektiver *Leitfäden* festzustellen, um im Sinne der fortschreitenden ‚Kontextreduktion‘ der orientierten Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit temporaldeiktischer Verweise jede Grundlage zu entziehen und durch die daraus entstehende ‚Umkehrfunktion‘ der Temporaldeixis das ‚Nichts‘ als einzig greifbaren Gegenstand in einem für die Figuren ungreifbar gewordenen Universum auszuweisen sowie den Rezipienten mit der *Leere als wichtigstes Prinzip des absurden Lebens* direkt zu konfrontieren. Im Folgenden muss daher untersucht werden, wie dieser Entzug der temporalen Referenzgrundlage durch eine Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ in den drei betrachteten Stücken konkret umgesetzt wird.

iii.i.i.) *En attendant Godot*

In der einführenden Darstellung zu Becketts Werken wurde bereits festgestellt, dass bedingt durch die von fundamentaler Ereignislosigkeit gekennzeichnete *statische Situation* seines ersten Stücks analog zur lokalen Dimension von einer *Entdifferenzierung* der Zeit gesprochen werden kann, insofern als die objektive Grundlage für die Wahrnehmung der Zeit als distinguierbare Abschnitte im Sinne einer *Folge von Ereignissen* für die Figuren entfällt. Dadurch ist es ihnen unmöglich, die *Bezugszeit* unter Zugrundelegung objektiver *kalendarischer* ‚Fixpunkte‘ als von anderen Zeitabschnitten unterscheidbaren Zeitraum zu bestimmen, wie gleich zu Beginn des Stücks deutlich wird, wo die Protagonisten VLADIMIR und ESTRAGON sich vor die für sie vor diesem Hintergrund unlösbare Frage gestellt sehen, ob sie tatsächlich am mit *Godot* vereinbarten Tag auf diesen warten:

Estragon Tu es sûr que c'était ce soir?

Vladimir Quoi?

Estragon Qu'il fallait attendre?

Vladimir Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble.

[...]

Estragon Mais quel samedi? Et sommes-nous samedi? Ne serait-on pas plutôt dimanche? Ou lundi? Ou vendredi?

Vladimir (*regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage*). Ce n'est pas possible.

Estragon Ou jeudi?

Vladimir Comment faire?

Estragon S'il s'est dérangé pour rien hier soir, tu penses bien qu'il ne viendra pas aujourd'hui.

Vladimir Mais tu dis que nous sommes venus hier soir.

Estragon Je peux me tromper. (*Un temps.*) Taisons-nous un peu, veux-tu? (I:18/19)

Es zeigt sich, dass aufgrund des Wegfalls des zeitstrukturierenden Kriteriums einer *Folge von Ereignissen* objektive *kalendarische Leitfäden* ihre *prodemonstrative Rolle* zur Bestimmung

der *Bezugszeit* verlieren, insofern als sie für die Figuren nicht mehr zugänglich sind. Dies wird hier dadurch verdeutlichend hervorgehoben, dass statt einer Etablierung gewissermaßen eine absurde ‚Deiktisierung‘ des objektiven ‚Referenzrahmens‘ stattfindet, indem VLADIMIR den Versuch unternimmt, die *kalendarischen* Kategorien subjektiv von seiner Origo aus zu bestimmen, wie aus dem nach Orientierung suchenden Rundumblick hervorgeht. Es wird also bereits zu Anfang des Stückes eine radikale Relativierung des objektiven ‚Referenzrahmens‘ eingeführt, die neben den Figuren auch den Zuschauern eine orientierte Definition der *Bezugszeit* verwehrt. Dies gilt nun in gleicher Weise auch für die Bestimmung der *Sachverhaltszeit*, die ebenfalls aufgrund der Nichtzugänglichkeit eines temporalen ‚Referenzrahmens‘ und des damit einhergehenden Verlusts der *prodemonstrativen Rolle* objektiver *kalendarischer* Zeiteinheiten nicht mehr orientiert vorgenommen werden kann. Dies wird in der zitierten Passage einerseits durch die Tatsache deutlich, dass für die Figuren die in der Aussage *Il a dit samedi* implizierte, den Sachverhalt des Treffens ‚lokalisierende‘ deiktische Referenz auf den der temporalen Origo des Sprechers am nächsten liegenden ‚Samstag‘ nicht mehr korrekt inferierbar ist, sondern von einer generischen Referenz ausgegangen wird, und andererseits dadurch, dass der Sachverhalt *nous sommes venus* nicht mehr eindeutig unter Verwendung des auf das *Kalenderkorrelat jour* rekurrierenden *Entfernungsdeiktikons hier* ‚lokalisiert‘ werden kann. Letztere Tatsache verweist nicht nur darauf, dass die *Kalendereinheit jour* durch die vollständige Stasis der Situation bzw. das monotone Warten der Figuren als zeitdefinierende Größe relativiert wird, da sie nicht mehr durch eine bestimmte Ereignisstruktur als distinktiver Zeitabschnitt wahrnehmbar ist, sondern ist gleichzeitig als Vorverweis auf die visuell konkretisierte Tatsache zu verstehen, dass der objektive ‚geozentrische Referenzrahmen‘, an dem die Zeiteinheit eines Tages normalerweise objektiv festgemacht werden kann, systematisch ausgehöhlt wird. Dies geschieht einerseits dadurch, dass er nicht mehr in kanonischer Weise greift, da der naturzyklische Wechsel von Tag und Nacht Gegenstand einer ‚Parodie‘ wird, insofern als das Hereinbrechen der Nacht jeweils am Ende der beiden Akte nicht durch graduelle, sondern durch plötzliche Beleuchtungsveränderung indexikalisch angedeutet wird⁴⁸⁷, und andererseits dadurch, dass zu Beginn des zweiten Akts der im ersten Akt noch vollständig kahle Baum plötzlich Blätter trägt, obschon die Szenenanweisungen den zweiten Akt in temporaler Hinsicht als den Folgetag ausweisen⁴⁸⁸.

Während letzterer Relativierungsmodus des ‚geozentrischen Referenzrahmens‘ über den Widerspruch zwischen szenisch konkretisierten und über die Regieanweisungen linguistisch vermittelten *Hinweis*-Faktoren (*Lendemain* vs. *L'arbre porte quelques feuilles*) die *Kalender-*

⁴⁸⁷ Vgl. Beckett, *En attendant Godot*, I:72/73 und II:131.

einheit des ‚Tages‘ radikal auflöst und damit den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* analog zu den Figuren vor das Problem der Bestimmbarkeit der *Bezugszeit* des zweiten Akts sowie vor das der zeitlichen ‚Lokalisierung‘ der Sachverhalte des ersten Akts stellt, führt ersterer Modus der Relativierung dazu, dass keinerlei objektive distinguierende Anhaltspunkte zur Verfügung stehen, an denen sich eine temporaldeiktische Orientierung innerhalb des temporalen Zeitabschnitts eines Tages festmachen ließe.

Ersteres Problem kommt im folgenden Abschnitt zum Ausdruck, wo ESTRAGON aufgrund der Veränderung des Baumes bezweifelt, dass sie sich am Vortag am gleichen Ort befunden haben:

Vladimir Mais hier soir il [l'arbre] était tout noir et squelettique! Aujourd'hui il est couvert de feuilles.

Estragon De feuilles!

Vladimir Dans une seule nuit!

Estragon On doit être au printemps.

Vladimir Mais dans une seule nuit!

Estragon Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé. (II:92)

Insofern als hier bedingt durch den Widerspruch zwischen ‚lokalisiertem‘ Sachverhalt und dem zur ‚Lokalisierung‘ verwendeten Temporaldeiktikon *hier* eine Infragestellung der *Kalendereinheit jour* erfolgt, auf welche der *absolute Entfernungswert* des deiktischen Ausdrucks rekurriert, erfährt sowohl die Determinierung der *Sachverhaltszeit* als auch diejenige *Bezugszeit (aujourd'hui)* eine radikale Relativierung, die ESTRAGON explizit thematisiert und durch die der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* direkt mit dem Wegfall jeglicher *Hinweis*-Faktoren für den orientierten Nachvollzug temporaldeiktischer Relationen konfrontiert wird.

Gleiches geschieht nun an denjenigen Stellen, wo das letztere Problem zum Ausdruck kommt, das darin besteht, dass auch innerhalb des in Frage gestellten temporalen Abschnitts des ‚Tages‘ keinerlei objektiven Anhaltspunkte zur Verfügung stehen, die zu einer orientierten Bestimmung der *Bezugszeit* herangezogen werden könnten. Dadurch wird diese im folgenden Abschnitt von ESTRAGON rein subjektiv als ‚Ende des Tages‘ ausgewiesen, was zu einer weiteren Verschärfung der Infragestellung der objektiven *Kalendereinheit journée* führt, indem diese absurderweise zu einer deiktischen Kategorie mutiert:

Estragon Voilà encore une journée de tirée.

Vladimir Pas encore.

Estragon Pour moi elle est terminée, quoi qu'il arrive. [...] (II:82)

Durch die hier stattfindende absurde ‚Deiktisierung‘ der objektiven Zeiteinheit des ‚Tages‘ wird dem Rezipienten auf *äußerer* Kommunikationsebene vor Augen geführt, dass die Deixis

⁴⁸⁸ Vgl. Beckett, *En attendant Godot*, II:79.

angesichts des Fehlens objektiver zeitdistinguierender *Leitfäden* im Sinne eines ‚*geozentrischen* Referenzrahmens‘, über den das Ende eines Tages objektiv bestimmbar ist, das einzig verfügbare Orientierungsinstrument darstellt, das allerdings vor dem Hintergrund des Wegfalls eines objektiven Rahmens zwangsläufig zur ‚Parodie‘ gerät, insofern als es seine kanonische Rolle nicht mehr wahrnehmen kann. Dies kommt auch in der folgenden Passage zum Ausdruck, wo die wiederum von ESTRAGON durch *trop tôt* vorgenommene Determinierung der *Bezugszeit* dazu noch von ihm selbst relativiert wird, indem er auf die Nichtzugänglichkeit des ‚*geozentrischen* Referenzrahmens‘ als kontextuelle Grundlage der Determinierbarkeit hinweist:

Estragon On est venus trop tôt.
Vladimir C'est toujours à la tombée de la nuit.
Estragon Mais la nuit ne tombe pas.
Vladimir Elle tombera tout d'un coup, comme hier. (II:100)

Auch hier wird dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* über den Gegensatz zwischen deiktischer Orientierungsvorspiegelung und der faktischen Abwesenheit orientierungsstiftender Anhaltspunkte im Sinne einer graduellen Beleuchtungsveränderung vor Augen geführt, dass jeglicher Ansatz zur Determinierung der *Bezugszeit* zwangsläufig scheitern muss und damit lediglich eine die temporale Orientierungslosigkeit der Figuren akzentuierende ‚Parodie‘ darstellen kann. Diese ‚Parodie‘ erfährt nun im folgenden Abschnitt ihren Höhepunkt, wo der erblindete POZZO die beiden Protagonisten nach der Uhrzeit fragt, welche diese bedingt durch den Wegfall jeglicher objektiver zeitdistinguierender Anhaltspunkte nun erst recht nicht festzustellen in der Lage sind:

Pozzo Quelle heure est-il?
Estragon (*inspectant le ciel*). Voyons...
Vladimir Sept heures?...Huit heures?...
Estragon Ça dépend de la saison.
Pozzo C'est le soir?
Silence. Vladimir et Estragon regardent le couchant.
Estragon On dirait qu'il remonte.
Vladimir Ce n'est pas possible.
Estragon Si c'était l'aurore?
Vladimir Ne dis pas des bêtises. C'est l'ouest, par là.
Estragon Qu'est-ce que tu en sais?
Pozzo (*avec angoisse*). Sommes-nous au soir?
Vladimir D'ailleurs, il n'a pas bougé.
Estragon Je te dis qu'il remonte.
Pozzo Pourquoi ne répondez-vous pas?
Estragon C'est qu'on ne voudrait pas vous dire une connerie.
Vladimir C'est le soir, monsieur, nous sommes arrivés au soir. [...] (II:120/121)

In dieser Passage wird das Versagen jeglicher objektiver Zeitreferenzsysteme und damit die fundamentale Unmöglichkeit, zu einer intersubjektiven Determinierung der *Bezugszeit* zu gelangen, auf besonders absurde Weise vor Augen geführt: Nachdem POZZOS erste, sich

rein auf das *öffentliche* Zeitsystem beziehende Frage (*Quelle heure est-il?*) nicht beantwortet werden kann, reformuliert er sie, indem er das *geozentrische* Orientierungssystem zugrunde legt (*C'est le soir?*). Als diese Frage zwangsläufig aufgrund der oben dargestellten Situation der Figuren ebenfalls unbeantwortet bleibt, geht er zuletzt auf das *persönliche* Zeitsystem über (*Sommes-nous au soir?*). Erst durch diese deiktische Formulierung erhält er eine bestätigende Antwort von VLADIMIR im Sinne einer ‚lokalistischen‘ Metapher, die den objektiven *soir* in einen metaphorischen, auf das subjektive Lebensende referierenden umwandelt. Hier zeigt sich, dass die Figuren in temporaler Dimension angesichts des Fehlens eines objektiven ‚Referenzrahmens‘ analog zur lokalen wie Blinde (des-)orientiert sind. Dies gilt nun wiederum in gleicher Weise für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems*, dessen Rezeptionssituation grundsätzlich mit der Situation POZZOS übereinstimmt, insofern als er ebenfalls auf eine externe Orientierungsvermittlung hinsichtlich der *Bezugszeit* angewiesen ist. Da dies aufgrund der fundamentalen Orientierungslosigkeit der Figuren nicht möglich ist, entfallen für ihn jegliche kontextuellen *Hinweis*-Faktoren zur Definition des temporalen *deiktischen Raums* als Grundlage für die Interpretierbarkeit temporaldeiktischer Relationen als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts.

iii.i.ii.) *Fin de partie*

Hinsichtlich Becketts zweitem Stück, das sich im Vergleich zum ersten wie in der Einführung herausgestellt angesichts des passiven Wartens der Figuren auf ihr Ende durch eine weitere Reduktion der Situation auf ein Bild vollständiger Stasis auszeichnet, kann aufgrund des daraus resultierenden vollständigen Wegfalls einer zeitstrukturierenden *Folge von Ereignissen* eine noch radikalere temporale *Entdifferenzierung* festgestellt werden, zumal die von CLOV über sein Fernrohr zugängliche außerszenische Welt ihrerseits von *lebloser Monotonie* gekennzeichnet ist und damit keinerlei temporale Anhaltspunkte bereitstellt. Dadurch können die mehrfach durch den blinden HAMM geäußerten Fragen nach einer Spezifizierung der *Bezugszeit* auch durch den sehenden CLOV nicht beantwortet werden, was in folgender Passage, wo HAMM den durch sein Fernrohr Ausschau haltenden CLOV unter Bezug auf den ‚*geozentrischen* Referenzrahmen‘ nach der Tageszeit fragt, in aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht wird:

Hamm Et le soleil?

Clov (*regardant toujours*). Néant.

Hamm Il devrait être en train de se coucher pourtant. Cherche bien.

Clov (*ayant cherché*). Je t'en fous.

Hamm Il fait donc nuit déjà?

Clov (*regardant toujours*). Non.

Hamm Alors quoi?

Clov (*de même*). Il fait gris. (*Baissant la lunette et se tournant vers Hamm, plus fort.*) Gris!
(*Un temps. Encore plus fort.*) GRRIS! (48)

Hier wird deutlich, dass dieses Stück im Sinne der fortschreitenden ‚Kontextreduktion‘ noch stärker als *En attendant Godot* von einem Wegfall zeitdistinguierender Anhaltspunkte gekennzeichnet ist, insofern als angesichts des stets gleichbleibenden, bereits in den einführenden Szenenanweisungen indizierten *Lumière grisâtre*⁴⁸⁹ für CLOV nicht einmal mehr die minimale Unterscheidbarkeit zwischen Tages- und Nachtzeit gegeben ist, sodass die auf dieser Unterscheidung beruhende objektive temporale Kategorie des ‚Tages‘ als Grundeinheit für den Aufbau eines ‚deiktischen Systems‘ vollständig entfällt und damit selbst die allgemeinste Voraussetzung für eine Bestimmbarkeit der *Bezugszeit* nicht erfüllt ist. Damit wird nun der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* direkt konfrontiert, indem er vor Augen geführt bekommt, dass im präsentierten Universum jegliche *Hinweise* fehlen, die eine orientierte Festlegung ermöglichen könnten. Gleiches gilt auch für die folgende Passage, in der HAMM nochmals nach der allgemeinen Einordnung der *Bezugszeit* in Tages- bzw. Nachtzeit fragt und CLOV wiederum angesichts der immer gleichbleibenden Beleuchtung nicht in der Lage ist, diese Einordnung orientiert vorzunehmen:

Hamm [...] Il fait jour?

Clov Il ne fait pas nuit.

Hamm (*avec colère*). Je te demande s'il fait jour!

Clov Oui. (85)

Vor dem Hintergrund dieser Passagen, die deutlich machen, dass der ‚*geozentrische* Referenzrahmen‘ seine *prodemonstrative Rolle* im Hinblick auf die Bestimmung der *Bezugszeit* vollständig verloren hat, insofern als dieser nicht einmal minimale Anhaltspunkte zu deren Einordnung bereitstellt, kann die Antwort auf HAMMS wiederholte Frage nach einer auf das *öffentliche* Zeitsystem der Uhrzeit bezogenen Spezifizierung nur dazu dienen, die temporale Orientierungslosigkeit der Figuren weiter zu akzentuieren:

Hamm [...] Quelle heure est-il?

Clov La même que d'habitude.

Hamm Tu as regardé?

Clov Oui.

Hamm Et alors?

Clov Zéro. (18)

Im Gegensatz zu dieser Passage, die deutlich macht, dass im Rahmen eines dramatischen Universums, das sich auf temporaler Ebene durch einen vollständigen Wegfall des ‚*geozentrischen* Referenzrahmens‘ auszeichnet, ‚logischerweise‘ auch das *öffentliche* Zeitreferenzsystem der Uhrzeit nicht mehr als objektiver Anhaltspunkt zur Determinierung der *Bezugszeit*

⁴⁸⁹ Vgl. Beckett, *Fin de partie*, S. 13.

herangezogen werden kann, erfolgt allerdings an insgesamt fünf Stellen im Stück durch CLOV eine Vorspiegelung der Determinierbarkeit unter Bezug auf eben dieses System, indem er die wiederholte Frage HAMMS, ob es nicht Zeit für sein Beruhigungsmittel sei, vier mal verneint und einmal bejaht, wie folgender Dialogausschnitt exemplarisch dokumentiert:

Hamm [...] Ce n'est pas l'heure de mon calmant?
Clov Non. (21)

Insofern als hier nicht nur ein eklatanter Widerspruch zu letztzitiertes, sondern zu sämtlichen bisher analysierten Passagen eingeführt wird, bringen diese Stellen jeweils eine ‚Parodie‘ temporaler Orientierung zum Ausdruck. Folglich dienen sie analog zu den anderen Textbeispielen dazu, den Zustand faktischer Desorientierung der Figuren zu akzentuieren und für den Zuschauer unmittelbar erfahrbar zu machen, da diesem jeweils lediglich der Wegfall eines temporalen ‚Referenzrahmens‘ und die daraus resultierende Abwesenheit jeglicher *Hinweise* zur Definition der *Bezugszeit* bzw. des temporalen *deiktischen Raums* sowie zur darauf aufbauenden Interpretation temporaldeiktischer Verweise als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ vor Augen geführt wird.

iii.i.iii.) *Oh les beaux jours*

Die einführende Darstellung zu Becketts drittem Stück hat gezeigt, dass hier die Reduktion der Situation ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht, was in temporaler Hinsicht, wenn auch nicht mit einer noch stärkeren, so doch mit einer deutlicher vorgeführten *Entdifferenzierung* verbunden ist, die der Protagonistin WINNIE jegliche Grundlage einer orientierten Determinierbarkeit des temporalen *deiktischen Raums* entzieht. Diese *Entdifferenzierung* ist nun zunächst durch den Wegfall eines indexikalisch angedeuteten ‚geozentrischen Referenzrahmens‘ im Sinne eines mimetisch konkretisierten naturzyklischen Wechsels von Tag und Nacht bzw. vielmehr durch dessen ‚Parodie‘ bedingt, insofern als dieser durch eine jeweils zu Beginn der beiden Akte ertönende *sonnerie perçante* ersetzt wird⁴⁹⁰. Letztere übernimmt rahmendeiktisch die Funktion der ‚Tagesbegrenzung‘ und stellt gleichzeitig den einzigen zeitstrukturierenden Anhaltspunkt in einem ansonsten durch gleichbleibende *Lumière aveuglante* erhellten Schauplatz dar⁴⁹¹. Die Tatsache, dass aufgrund dieser Gegebenheiten die objektive *Kalendereinheit* des ‚Tages‘ als fundamentales zeitstrukturierendes Kriterium nicht mehr greift, wird von WINNIE daher gleich im ersten Akt des Stückes explizit thematisiert, indem sie - sich selbst korrigierend - den Ausdruck *journée* durch den Abstand zwischen zwei Klingelzeichen ersetzt:

⁴⁹⁰ Vgl. Beckett, *Oh les beaux jours*, I:10 und II:68.

Winnie [...]

qu'est-ce que je pourrais bien faire, toute la journée, je veux dire, depuis le moment où ça sonne, pour le réveil, jusqu'au moment où ça sonne, pour le sommeil? [...] (I:29)

Neben dieser Stelle kommt das Bewusstsein darüber, dass die temporale Einheit des ‚Tages‘ in ihrer Situation nicht mehr zugänglich ist, auch in anderen Passagen zum Ausdruck, indem WINNIE die Verwendung des Wortes *journée* bzw. *jour* durch die Bemerkung *le vieux style*, die andeutet, dass „[...] eine Zeitrechnung in Tagen [...] angesichts der unveränderlich brennenden Beleuchtung antiquiert wirkt“⁴⁹², als *leere Worthülse* entlarvt, wie folgende Textbeispiele exemplarisch dokumentieren:

Winnie [...]

Que peut-on faire? (*Un temps.[...]*) Du matin au soir. (*Un temps. [...]*) Jour après jour. (*Un temps. Elle lève la tête. Sourire.*) Le vieux style! [...] (I:56/57)

Winnie [...]

Je les bénis, je bénis les bruits, ils m'aident à...tirer ma journée. (*Sourire.*) Le vieux style! [...] (II:74)

Wie in der ersten Passage ansatzweise deutlich wird, bezieht sich ihre Bemerkung nicht nur auf die Temporalkategorie als solche, sondern gleichermaßen auf jegliche an dieser festgemachte Orientierung, d.h. auf die Tatsache, dass angesichts der künstlichen Begrenzung der ‚Tageseinheit‘ sowie der ansonsten gleichbleibenden Beleuchtung auch keine Zeitnuancen innerhalb dieser Einheit im Sinne eines *matin* oder *soir* mehr festgestellt werden können. Dies kommt im folgenden Abschnitt explizit zum Ausdruck, wo WINNIE die temporale Wendung *fin de journée* analog zu oben zitierten Beispielen in ihrer Aussagekraft in Frage stellt:

Winnie [...]

normalement je ne rentre pas mes choses, après m'en être servie, non, je les laisse traîner là, [...], et les rentre toutes ensemble, en fin de journée. (*Sourire.*) Le vieux style! (*Un temps.*) Le doux vieux style! [...] (I:30)

Während die bisher zitierten Passagen in allgemeiner Weise unterstreichen, dass für die Protagonistin kein objektiver ‚Referenzrahmen‘ mehr zugänglich ist, wird im folgenden Beispiel deutlich, dass aufgrund dieser Nichtzugänglichkeit für sie auch keine orientierte Determinierung der *Bezugszeit* mehr möglich ist, indem WINNIE zunächst temporale Orientierung im Sinne einer Fixierung vorspiegelt, diese unmittelbar danach allerdings wie oben durch den Zusatz *le vieux style* wiederum entkräftet:

Winnie [...]

La journée est maintenant bien avancée. (*Sourire.*) Le vieux style! (*Fin du sourire.*)[...] (I:43)

In Analogie zu den beiden anderen Stücken geraten hier also sämtliche Versuche der Hauptfigur, zu einer Determinierung der *Bezugszeit* zu gelangen, zu einer im Gegensatz zu objektiven

⁴⁹¹ Vgl. Beckett, *Oh les beaux jours*, I:9.

kontextuellen Gegebenheiten stehenden und damit den Zustand faktischer temporaler Orientierungslosigkeit akzentuierenden ‚Parodie‘, die allerdings meist explizit als solche ausgewiesen werden. Dennoch lassen sich auch in diesem Stück Beispiele wie das folgende finden, in denen Letzteres nicht der Fall ist, die aber nichtsdestoweniger gleichermaßen ‚parodistischen‘ Charakter aufweisen, indem sie dem Rezipienten nicht zu einer Definition der *Bezugszeit* verhelfen, sondern ihm statt dessen vor Augen führen, dass eine solche Definition vor dem Hintergrund der Abwesenheit jeglicher kontextueller *Hinweis*-Faktoren faktisch nicht möglich ist:

Winnie [...]

Je pourrais sans doute – (*Elle ramasse l'ombrelle*) – oui, sans doute, hisser cet engin, c'est le moment. [...]

Hé oui, si peu à dire, si peu à faire, et la crainte si forte, certains jours, de se trouver...à bout, des heures devant soi, avant que ça sonne, pour le sommeil [...] (I:47)

Da das temporale Referenzobjekt keine von anderen Zeitpunkten unterscheidbaren Merkmale aufweist, kann der deiktische Verweis *C'est le moment* nicht sinnvoll auf den außersprachlichen Kontext referieren. Dementsprechend kann auch im zweiten Abschnitt des Beispiels das *prodemonstrative* Hilfsmittel der Uhrzeit (*des heures*) zur deiktischen ‚Lokalisierung‘ des Sachverhalts (*ça sonne*) von der ‚potenziellen‘ *Origo soi* aus nur unter der Bedingung verwendet werden, dass dieses für den Sprecher zugänglich ist, was in einem dramatischen Universum, wo nicht einmal ein ‚geozentrischer Referenzrahmen‘ zur Verfügung steht, nicht der Fall ist. Indem hier also ein Kontrast zwischen den bezugszeitidentifizierenden bzw. sachverhaltslokalisierenden Deiktika und objektiven kontextuellen Gegebenheiten eingeführt wird, kommt zum Ausdruck, dass bedingt durch den Wegfall sämtlicher *prodemonstrativer* temporaler *Leitfäden* neben der Determinierbarkeit der *Bezugszeit* auch diejenige der *Sachverhaltszeit* aufgelöst wird, also sämtliche Grundlagen temporaldeiktischer Orientierung entfallen. Diese Tatsache wird nun zu Beginn des zweiten Akts von WINNIE sozusagen ‚metadeiktisch‘ reflektiert:

Winnie [...]

Peut-on parler encore de temps? (*Un temps.*) Dire que ça fait un bout de temps, Willie, que je ne te vois plus. (*Un temps.*) Ne t'entends plus. (*Un temps.*) Peut-on? (*Un temps.*) On le fait. (*Sourire.*) Le vieux style! [...] (II:68)

Allerdings ist der hier implizit thematisierte Verlust jeglicher Anhaltspunkte, die eine objektive Zeitwahrnehmung ermöglichen, nicht nur auf den Wegfall eines ‚geozentrischen Referenzrahmens‘, sondern gleichermaßen auf den Wegfall einer zeitstrukturierenden *Folge von Ereignissen* bzw. deren *Reversibilität* zurückzuführen, welcher der Protagonistin jegliche Merkmale entzieht, die eine orientierte Unterscheidung zwischen den künstlich begrenzten

⁴⁹² Becker (1998), S. 189.

‚Tageseinheiten‘ zulassen könnten. Dieses Dilemmas ist sie sich wiederum selbst bewusst, was sie im folgenden Abschnitt deutlich macht, indem sie hervorhebt, dass selbst das Wetter nicht mehr als zeitdistinguierender Anhaltspunkt herangezogen werden kann, da dieses analog zur Gesamtsituation von gleichbleibender Stasis gekennzeichnet ist:

Winnie [...]

Il ne fait pas plus chaud aujourd'hui qu'hier, il ne fera pas plus chaud demain qu'aujourd'hui, impossible, et ainsi de suite à perte de vue, à perte de passé et d'avenir. [...] (I:51)

Hier kommt zum Ausdruck, dass selbst minimale zeitstrukturierende Ereignisse fehlen, wodurch *avenir* und *passé* distinktionslos mit der Gegenwart verschmelzen. Hinzu kommt noch die absurde *Reversibilität der Ereignisse* im engeren Sinne, die dadurch bedingt ist, dass sich sämtliche Gegenstände des Bühnenkontexts zu Beginn des zweiten Akts in identischer Form an exakt derselben Stelle befinden wie im ersten⁴⁹³, obwohl WINNIE diese im Verlauf des ersten Akts verräumt bzw. der Sonnenschirm, den sie aufspannt, von der Sonne versengt wird bzw. in Flammen aufgeht⁴⁹⁴ und somit nach den Regeln der dramatischen Logik eigentlich nicht mehr Teil des Bühnenkontexts sein dürfte. Auf diese, jegliche Möglichkeit der Zeitstrukturierung aufhebende *Reversibilität der Ereignisse* weist WINNIE im ersten Akt, unmittelbar nachdem ihr Sonnenschirm ein Opfer der Flammen geworden ist, explizit hin:

Winnie [...]

Oui, il semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout, c'est toi qui as raison, Willie. (*Un temps.*) L'ombrelle sera de nouveau là demain, à côté de moi sur ce mamelon, pour m'aider à tirer ma journée. (*Elle ramasse la glace.*) Je prends cette petite glace, je la brise sur une pierre – (*elle le fait*) – je la jette loin de moi – (*elle la jette derrière elle*) – elle sera de nouveau là demain, dans le sac, dans une égratignure, pour m'aider à tirer ma journée. [...] (I:52)

An dieser Stelle sowie in der nachfolgenden, die hier verdeutlichte Sachlage resigniert resümierenden Feststellung WINNIES *Jamais rien qui change*⁴⁹⁵ kommt deutlich zum Ausdruck, dass im präsentierten dramatischen Universum einerseits bedingt durch den Wegfall eines ‚geozentrischen Referenzrahmens‘ und andererseits durch die *Reversibilität der Ereignisse* jegliche figurenseitige Definition des temporalen *deiktischen Raums* unmöglich ist bzw. zu einer zumeist explizit als solche ausgewiesenen ‚Parodie‘ gerät. Diese zielt darauf ab, die Orientierungslosigkeit der Hauptfigur zu konkretisieren und sie für den Rezipienten direkt erfahrbar zu machen, indem ihm die de facto bestehende Abwesenheit jeglicher zeitlicher *Hinweise* vor Augen geführt wird, welche ihm die Determinierung einer stabilen Referenzgrundlage temporaldeiktischer Verweise sowie darauf aufbauend deren Interpretierbarkeit als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts ermöglichen könnten.

⁴⁹³ Vgl. Beckett, *Oh les beaux jours*, II:67.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd., I:49.

iii.ii.) Eugène Ionesco

Bei Ionesco ist die Auflösung des temporalen ‚Referenzrahmens‘ analog zur Unterminierung des lokalen im Gegensatz zu Becketts Theater wiederum durch die umfassende ‚Kontextkonkurrenz‘ bzw. ‚Kontextproliferation‘ bedingt, insofern als erstere Ausprägung des Bühnensystems zu einer widersprüchlichen Definition des temporalen *deiktischen Raums* führt, wodurch jegliche zeitstrukturierenden Anhaltspunkte sowie die darauf aufbauende Determinierung des Letzteren einer radikalen Relativierung unterzogen werden und letztere Ausprägung jeglichen Ansatz zur Determinierung von vorne herein als kontextenthobene ‚Parodie‘ ausweist, indem sie eine absurde *Proliferation* definitionsrelevanter *Leitfäden* zur Folge hat. In beiden Fällen wird folglich auch in Ionescos Werk der orientierten Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit temporaldeiktischer Verweise jegliche Grundlage entzogen, sodass diese eine ‚Umkehrfunktion‘ erhalten, um dem Rezipienten die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand in einem für die Figuren ungreifbar gewordenen Universum vor Augen zu führen und ihn mit diesem als Konkretisierungsform der ‚Leere‘ der Figurenexistenz direkt zu konfrontieren. Im Folgenden ist daher zu untersuchen, wie sich der aus den beiden fundamentalen Kontextausprägungen resultierende Entzug des temporalen ‚Referenzrahmens‘ in den zu analysierenden Stücken konkret gestaltet.

iii.ii.i.) *La cantatrice chauve*

In Ionescos erstem Stück stellt sich die Auflösung des temporalen ‚Referenzrahmens‘ am absurdesten und gleichzeitig am deutlichsten dar, insofern als sie hier eine Folge der vor allem auf sprachlicher Ebene zum Ausdruck kommenden ‚Kontextproliferation‘ ist, die sich allerdings hinsichtlich der Standuhr, welche im kanonischen Theaterdiskurs der ‚rahmendeiktischen‘ Etablierung eines *öffentlichen* temporalen Referenzsystems im Sinne einer Spezifizierung der *Bezugszeit* dient, auch auf akustischer Ebene manifestiert, da die Uhr eben diese herkömmliche Funktion gerade nicht erfüllt, sondern sie statt dessen systematisch unterhöhlt, indem sie durch die anzahlmäßige Beliebigkeit bzw. durch die absurde *Proliferation* ihrer Schläge deutlich macht, dass jede orientierte Determinierbarkeit der *Bezugszeit* im Rahmen des präsentierten dramatischen Systems unmöglich ist. Dies kommt nun bereits in der ersten Figurenreplik zum Ausdruck, wobei hier die Nichtdeterminierbarkeit auf der Diskrepanz zwischen der durch die Uhr akustisch signalisierten und der seitens der Figuren mittels deiktischer Referenz (*Tiens*) inferierten bzw. durch eine *Textualisierung* eingeführten *Bezugszeit* beruht:

⁴⁹⁵ Vgl. Beckett, *Oh les beaux jours*, I:61.

[...] *La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.*

Mme Smith Tiens, il est neuf heures. [...] Nous avons bien mangé, ce soir. [...] (Scène I, 41)

Bereits in der Exposition dieses Stückes wird also auf temporaler Ebene eine radikale Auflösung des objektiven ‚Referenzrahmens‘ eingeführt, insofern als der *äußere* Rezipient aufgrund des Widerspruchs zwischen akustischen und linguistisch eingeführten *Hinweisen* nicht in der Lage ist, den figurenseitigen temporaldeiktischen Verweis als die *Bezugszeit* definierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren. Vielmehr konfrontiert ihn dieser unmittelbar mit der Unmöglichkeit einer solchen Definition in einem dramatischen Universum, in dem die Sprache im Sinne einer sich verselbständigenden *Proliferation* zunehmend zu ‚dekontextualisierten‘ Klischees erstarrt und folglich sukzessive jede kontextdefinierende Funktion vollständig verliert. Die hier einfürend vorgeführte Nichtdefinierbarkeit der *Bezugszeit* wird denn auch im Stück durchweg wie oben festgestellt durch eine analog zur Sprache verlaufende, absurde *Proliferation* der Schläge der Uhr weiter akzentuiert, wie folgende Szenenanweisungen exemplarisch deutlich machen:

[...] *La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.* (Scène I, 46)

La pendule sonne cinq fois. Un long temps. (Scène I, 47)

Court silence. La pendule sonne deux fois. (Scène I, 48)

Hier wie im weiteren Verlauf, wo immer wieder die Stille zwischen den Figurenrepliken durch eine arbiträre Schlagfrequenz der Standuhr unterbrochen wird, erfolgt eine direkte Konfrontation des Rezipienten mit der Tatsache, dass die Uhr ihre kanonische Funktion der Etablierung eines *öffentlichen* temporalen ‚Referenzrahmens‘ bzw. der ‚rahmendeiktischen‘ Festlegung der *Bezugszeit* verloren hat und statt dessen eine ‚Umkehrfunktion‘ erfährt, indem sie durch das Aufzeigen des Wegfalls eines orientierenden ‚Referenzrahmens‘ deren Nichtdefinierbarkeit hervorhebt und damit deutlich macht, dass ihre Schläge wie die Sprache zu einem sinnlos wuchernden, ‚leeren‘ Signal verkommen sind, die jeden kontextdefinierenden Bezug verloren haben. Diese Parallele tritt nun in der siebten Szene klar zutage, indem hier die Szenenanweisungen der Uhr eine allgemeindeiktische Funktion zur akustischen Unterstreichung der kontextent hobenen Figurenrepliken zuweisen:

Mme et M. Smith s'assoient en face des visiteurs. La pendule souligne les répliques, avec plus ou moins de force, selon le cas. [...] (Scène VII, 63)

Ab dieser Szene löst sich die Uhr endgültig von ihrer kanonischen Funktion der akustischen Einführung eines *öffentlichen* Zeitreferenzsystems und dient stattdessen ausschließlich der deiktischen Konkretisierung der sprachlichen ‚Leere‘. Dadurch bedingt kommen auch jegli-

che figurenseitigen temporaldeiktischen Verweise, die eine Einordnung der *Bezugszeit* vornehmen, einer diese ‚Leere‘ akzentuierenden ‚Parodie‘ gleich, indem sie dem Rezipienten lediglich vor Augen führen können, dass im präsentierten dramatischen Universum jegliche kontextuellen *Hinweise* im Sinne objektiver temporaler *Leitfäden* fehlen, auf deren Grundlage eine orientierte Determinierung möglich ist. So kann bereits die in der ersten Replik auftretende temporale Positionsbestimmung *ce soir* im *äußeren Kommunikationssystem* nicht als Anhaltspunkt zu einer eindeutigen Definition der *Bezugszeit* herangezogen werden, da es wie oben besprochen kurz zuvor zu einem Widerspruch zwischen akustischer und linguistisch eingeführter Determinierung gekommen ist, sondern vermag lediglich die Tatsache hervorzuheben, dass den temporaldeiktischen Verweisen de facto jegliche stabile Referenzgrundlage fehlt. Diese ‚Parodie‘ der temporalen Orientierung spitzt sich nun gegen Ende des Stückes insofern zu, als zunächst durch die Figuren explizit auf die Abwesenheit eines *öffentlichen* temporalen ‚Referenzrahmens‘ hingewiesen wird, indem der diesbezügliche Funktionsverlust der Uhr festgestellt wird:

Mme Smith Nous n'avons pas l'heure, chez nous.

Le Pompier Mais la pendule?

M.Smith Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est. (Scène IX, 87)

Im Gegensatz zu dieser Feststellung wird allerdings sodann vom POMPIER temporale Orientierung im *deiktischen Raum* vorgespiegelt, indem er suggeriert, die exakte zeitliche ‚Lokalisierung‘ eines Brandes in der Zukunft vornehmen zu können:

Le Pompier [...] Puisque vous n'avez pas l'heure, moi, dans trois quarts d'heure et seize minutes exactement j'ai un incendie, à l'autre bout de la ville. [...] (Scène XI, 92)

Ganz abgesehen von der Absurdität der Verwendung *öffentlicher* chronologischer *Maßeinheitensysteme* wird hier deutlich, dass eine auf sie bezogene Sachverhaltseinordnung in Anbetracht ihrer zuvor festgestellten Nichtzugänglichkeit de facto überhaupt nicht möglich ist, was der POMPIER sogar explizit zum Ausdruck bringt. Folglich wird der Rezipient durch die *absolute* Distanzeinordnung des Sachverhalts lediglich wiederum mit der Abwesenheit jeglicher *Hinweise* konfrontiert, welche eine eindeutige Definition des *deiktischen Raums* als Referenzgrundlage temporaldeiktischer Verweise und damit die Interpretierbarkeit der Letzteren als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts ermöglichen könnten, um für ihn über den ‚parodistischen‘ Charakter jeder Zeitorientierung die ‚dekontextualisierte‘ ‚Leere‘ der Figurensprache erfahrbar zu machen.

iii.ii.ii.) *Les chaises*

Obschon die lokale Dimension für die Übermittlung der Rezeptionsintention dieses Dramas zentral ist, kann vor allem zu Beginn des Stückes auch auf temporaler Ebene eine systematische Dekonstruktion objektiver *Leitfäden* festgestellt werden, die einer Definition der *Bezugszeit* sowie des temporalen *deiktischen Raums* zugrunde gelegt werden könnten, insofern als wie in lokaler Hinsicht eine ‚Kontextkonkurrenz‘ eingeführt wird, die sich allerdings hier auf *innerer* Kommunikationsebene im Sinne eines Widerspruchs der temporalen Wahrnehmung manifestiert. Diese Diskrepanz kommt bereits in den ersten Figurenrepliken in Form einer widersprüchlichen ‚Setzung‘ des ‚*geozentrischen* Referenzrahmens‘ zum Ausdruck, insofern als der aus dem Fenster gelehnte VIEUX vorspiegelt, die Sonne wahrnehmen zu können, während die VIEILLE diese Wahrnehmung als subjektive ‚Illusion‘ entkräftet, indem sie feststellt, es sei Nacht:

Le Vieux [...] Je veux voir; les barques sur l'eau font des taches au soleil.

La Vieille Tu ne peux pas les voir, il n'y a pas de soleil, c'est la nuit, mon chou. (33)

An dieser Stelle wird der *äußere* Rezipient bereits direkt mit der auch auf temporaler Ebene bestehenden Orientierungslosigkeit der beiden Alten im *deiktischen Raum* konfrontiert, insofern als er durch den Widerspruch linguistischer *Hinweise* nicht in der Lage ist, die *Setzungsakte* als Anhaltspunkte zu einer eindeutigen Definition der *Bezugszeit* heranzuziehen, sondern durch diese lediglich vor Augen geführt bekommt, dass die Protagonisten analog zur lokalen Dimension auch in temporaler Hinsicht ihren ‚Referenzrahmen‘ selbst ‚setzen‘. Folglich wird jede temporale Orientierung als subjektive ‚Illusion‘ entlarvt, was zusätzlich dadurch hervorgehoben wird, dass beide *Setzungsakte* den vom Rezipienten objektiv wahrgenommenen Beleuchtungsverhältnissen, welche die einführenden Szenenanweisungen als *Lumière verte* definieren⁴⁹⁶, radikal widersprechen. Der ‚Illusionscharakter‘ der temporalen Orientierung wird nun unmittelbar nach der zitierten Textstelle weiter akzentuiert, insofern als hier der VIEUX seinem anfänglichen *Setzungsakt* selbst widerspricht, indem er eine Diskrepanz zwischen der unter Rekurs auf das *öffentliche* Referenzsystem der Uhrzeit vorgenommenen Definition der *Bezugszeit* und dem ‚*geozentrischen* Referenzrahmen‘ feststellt, den er jetzt plötzlich im Einklang mit seiner Partnerin definiert:

Le Vieux Il est 6 heures de l'après-midi... Il fait déjà nuit. Tu te rappelles, jadis, ce n'était pas ainsi; il faisait encore jour à 9 heures du soir, à 10 heures, à minuit. (34)

Durch die Herausstellung des Widerspruchs zwischen *öffentlichem* und ‚*geozentrischem* Referenzrahmen‘ relativieren sich nun beide Zeitreferenzsysteme als objektive *Leitfäden* der tem-

⁴⁹⁶ Vgl. Ionesco, *Les chaises*, S. 33.

poralen Orientierung gegenseitig. Damit kommt es zu einer weiteren Verunsicherung des Rezipienten hinsichtlich der *Bezugszeit*, insofern als durch den Widerspruch weder die auf ersteres noch die auf letzteres System rekurrierende Determinierung als *Hinweis* einer eindeutigen Bestimmung der temporalen Ausgangsposition zugrunde gelegt werden kann. Statt dessen wird in verschärfter Form deutlich, dass im Rahmen des präsentierten dramatischen Universums jede objektive Grundlage relativiert bzw. durch eine subjektive ersetzt wird. Dieser Sachverhalt wird hier noch zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass der VIEUX einen grundsätzlichen Unterschied zur Vergangenheit feststellt, in welcher er eine vermeintliche Übereinstimmung zwischen *öffentlichem* und ‚*geozentrischem* Referenzrahmen‘ ausmacht, die allerdings vom Rezipienten lediglich wiederum als eine beide Referenzsysteme auflösende Diskrepanz wahrgenommen werden kann. Darüber hinaus wird auch in folgender Passage, wiederum im Zusammenhang mit einem von den Figuren evozierten Vergangenheitskontext, die Relativierung objektiver temporaler *Landmarken* und damit der subjektiv ‚gesetzte‘ ‚Illusionscharakter‘ der Definition des temporalen *deiktischen Raums* deutlich, insofern als hier eine absurde Einordnung eines Sachverhalts unter Vermischung unterschiedlicher *öffentlicher* bzw. *kalendarischer* Temporalkategorien vorgenommen wird, welche sich bedingt durch ihre Kodierung von Zeitabschnitten unterschiedlichen Umfangs gegenseitig neutralisieren:

Le Vieux „Alors, on arriva près d’une grande grille. On était tout mouillés, glacés jusqu’aux os, depuis des heures, des jours, des nuits, des semaines...“

La Vieille „Des mois...“ (36)

Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass die beiden Alten sämtliche Zeitkategorien nicht mehr als objektive *prodemonstrative Leitfäden* zur Einordnung von Sachverhalten begreifen, sondern diese einer Subjektivierung bzw. einer ‚Deiktisierung‘ unterwerfen, welche ihre rezipientenseitige Zugrundelegung als Anhaltspunkte zur orientierten Definition des temporalen *deiktischen Raums* unmöglich macht. Am absurdesten und zugleich eindrucksvollsten zeigt sich diese Subjektivierung der temporalen Wahrnehmung und die damit einhergehende Relativierung der objektiven Zeiteinheiten an folgender Stelle, wo die VIEILLE ihren Partner dazu auffordert, die *kalendarische* Temporalkategorie des *février* zu imitieren, obschon es sich hierbei um eine ‚abstrakte‘ temporale *Landmarke* handelt, die sich jeder Wahrnehmbarkeit und damit jeglicher nachahmenden Repräsentation entzieht:

La Vieille Alors, imite le mois de février.

Le Vieux Je n’aime pas les mois de l’année.

La Vieille Pour l’instant, il n’y en a pas d’autres. Allons, pour me faire plaisir...

Le Vieux Tiens, voilà le mois de février.

Il se gratte la tête, comme Stan Laurel.

La Vieille, *riant, applaudissant.* C’est ça, Merci. [...] (35)

Durch die hier suggerierte *demonstratio ad oculos* des aufgrund seiner Beschaffenheit nicht wahrnehmbaren Gegenstands wird auf absurde Weise deutlich, dass jegliche temporale Wahrnehmung im präsentierten dramatischen Universum rein subjektiv ist bzw. jede temporale Orientierung eine subjektive ‚Illusion‘ der Figuren darstellt. Damit wird gleichzeitig aufgezeigt, dass temporaldeiktische Referenzakte vom Rezipienten nicht mehr als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar sind, da sämtliche *Hinweisfaktoren*, unter deren Zugrundelegung unter normalen Bedingungen eine Definition des temporalen *deiktischen Raums* und seiner *Bezugszeit* als Referenzgrundlage möglich ist, einer an dieser Stelle konkretisierend vorgeführten subjektivierenden Relativierung unterliegen.

iii.ii.iii.) *Tueur sans gages*

Wie in *Les chaises* kommt es auch in diesem Stück neben der für die Rezeptionsintention Ionescos entscheidenden Auflösung des lokalen ‚Referenzrahmens‘ zu einer Relativierung objektiver temporaler *Landmarken*, welche im kanonischen Theaterdiskurs der Definition der *Bezugszeit* bzw. des *deiktischen Raums* zugrunde gelegt werden können, indem im ersten Akt analog zum vorgängig behandelten Drama über die lokale ‚Kontextkonkurrenz‘ hinaus eine temporale eingeführt wird. Diese manifestiert sich auf *innerer* Kommunikationsebene in Form eines Widerspruchs zwischen subjektiver und objektiver Zeitwahrnehmung und bringt zum Ausdruck, dass auch der temporale ‚Referenzrahmen‘ einer die objektive Chronologie transzendierenden subjektiven ‚Setzung‘ unterworfen ist. Dies zeigt sich darin, dass BÉRENGER sein Alter im Widerspruch zu objektiven Gegebenheiten angibt, wie aus folgender Dialogpassage ersichtlich wird, wo er diesen Widerspruch explizit thematisiert:

Bérenger J'ai trente-cinq ans, Monsieur l'Architecte, trente-cinq...en réalité, pour tout vous dire, j'en ai quarante, quarante-cinq...peut-être même davantage.

L'Architecte, *regardant sa fiche*. Nous le savons. Votre âge est inscrit sur votre fiche. Nous avons tous les dossiers.

Bérenger Vraiment?... Oh!

L'Architecte C'est normal, il nous les faut pour l'état civil, mais ne vous inquiétez pas. Le code ne prévoit pas de sanctions pour ce genre de dissimulations, de coquetteries.

Bérenger Ah, tant mieux! D'ailleurs, si je ne déclare que trente-cinq ans, ce n'est absolument pas pour tromper mes concitoyens, qu'est-ce que ça peut leur faire? C'est pour me tromper moi-même. De cette façon, je me suggestionne, je me crois plus jeune, je m'encourage ... (1:22/23)

An dieser Stelle kommt zum Ausdruck, dass der Protagonist die *Kalendereinheit an* nicht als objektiven *Leitfaden* zur Bestimmung der *Bezugszeit* sowie zur ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten begreift, sondern sie einer Subjektivierung bzw. ‚Deiktisierung‘ unterzieht. Somit wird jede temporale Orientierung analog zur lokalen als subjektiv ‚gesetzte‘ ‚Illusion‘ entlarvt, mit Hilfe derer sich BÉRENGER über die ‚realen‘ temporalen Gegebenheiten des dramatischen

Kontexts hinwegzutäuschen versucht, die er nicht zu determinieren imstande ist, was sich darin manifestiert, dass er sein tatsächliches Alter nicht eindeutig angeben kann. Die Vorausführung dieser Nichtdeterminierbarkeit wird im folgenden Abschnitt noch verschärft, indem BÉRENGER einerseits weitere widersprüchliche Bestimmungen seines tatsächlichen Alters unter Zugrundelegung der *Kalendereinheit an* einführt und andererseits explizit auf deren Relativierung als objektive temporale *Landmarke* hinweist, insofern als er die grundsätzliche Subjektivität jeglicher Zeitwahrnehmung feststellt:

Bérenger [...] oui, Monsieur, j'ai peut-être soixante ans, soixante-dix ans, quatre-vingts, cent vingt ans, que sais-je?

L'Architecte Moralement!

[...]

Bérenger Je me sens vieux. Le temps est surtout subjectif. [...] (I:24)

Hier wird die ‚Deiktisierung‘ der objektiven Zeitkategorie *an* und die daraus resultierende Orientierungslosigkeit der Hauptfigur hinsichtlich des *deiktischen Raums* noch deutlicher, indem die noch eklatanteren und zugleich absurderen Widersprüche der Altersdeterminierung in der Feststellung des subjektiven ‚Illusionscharakters‘ der temporalen Orientierung kulminieren. Durch diese Feststellung wird nun für den *äußeren* Rezipienten endgültig der temporale ‚Referenzrahmen‘ analog zum lokalen als subjektive ‚Setzung‘ des Protagonisten entlarvt. Insofern als dies gleichbedeutend ist mit einem Entzug jeglicher *Hinweise*, die eine eindeutige Determinierung der Referenzgrundlage temporaldeiktischer Verweise zulassen, können Letztere nicht mehr als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretiert werden.

iii.iii.) Arthur Adamov: *La parodie*

Wie in lokaler Hinsicht ist bei Adamov auch auf temporaler Ebene die Auflösung des ‚Referenzrahmens‘ durch den Verlust jeglicher *Leitfäden* bedingt, welche einer Definition des temporalen *deiktischen Raums* als Grundlage der orientierten Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit temporaldeiktischer Verweise zugrunde gelegt werden könnten. Insofern als Letztere dadurch lediglich eine ‚*Décalage*‘ zwischen subjektiver und objektiver Kontextwahrnehmung zum Ausdruck bringen, erhalten sie eine ‚Umkehrfunktion‘, um dem Rezipienten die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand in einem dramatischen Kontext vor Augen zu führen, von dem die Figuren auf unüberwindbare Weise ‚getrennt‘ sind, und um für ihn diesen Gegenstand als Konkretisierungsform der aus dem ‚Getrenntsein‘ resultierenden existenziellen ‚Leere‘ der Figuren direkt erfahrbar zu machen.

Der Wegfall der zeitdeterminierenden Anhaltspunkte ist nun in erster Linie auf die Tatsache zurückzuführen, dass wie in Ionescos *La cantatrice chauve* in Form einer *horloge municipale*

zwar die Voraussetzung einer ‚rahmendeiktischen‘ Etablierung eines *öffentlichen* temporalen Referenzsystems im Sinne einer Spezifizierung der *Bezugszeit* gegeben ist, eine solche allerdings dennoch nicht stattfinden kann, da die einleitenden Szenenanweisungen zum Stück festlegen, dass das Zifferblatt der Uhr zeigerlos ist⁴⁹⁷. Dadurch kann hier von einer ‚Parodie‘ des objektiven temporalen ‚Referenzrahmens‘ gesprochen werden, die jeden Ansatz der auf diesen Rahmen rekurrierenden Zeitreferenz zwangsläufig ebenfalls als ‚Parodie‘ ausweist bzw. deutlich macht, dass de facto die temporalen *Leitfäden*, welche die Basis der Determinierbarkeit des temporalen *deiktischen Raums* bzw. der temporaldeiktischen Orientierung bilden, für die Figuren nicht zugänglich sind und diese sich daher in einer Situation der vollständigen temporalen Orientierungslosigkeit befinden.

Zu Beginn des Stückes kommt diese dadurch zum Ausdruck, dass der EMPLOYÉ einen Passanten nach der Uhrzeit fragt und damit deutlich macht, dass er aufgrund der Zeigerlosigkeit der öffentlichen Uhr nicht in der Lage ist, die *Bezugszeit* zu determinieren:

L'Employé Si seulement je pouvais rencontrer une femme. Après tout, rien d'impossible à cela.
[...] Il faut seulement un peu de patience, un peu de temps. Tout est une question de temps. (*Au Commissionnaire.*) Pardon, Monsieur, quelle heure peut-il être?

Le Commissionnaire Vous avez une horloge juste en face. (Prologue, 12)

Insofern als an dieser Stelle auch durch den angesprochenen COMMISSIONNAIRE keine vereindeutigende *Textualisierung* der *Bezugszeit* vorgenommen, sondern statt dessen lediglich ‚demonstrativdeiktisch‘ auf die *horloge* verwiesen wird, die keinen Aufschluss über Letztere bringen kann, wird dem Rezipienten bereits hier die radikale Auflösung des objektiven temporalen ‚Referenzrahmens‘ und damit die Nichtzugänglichkeit jeglicher *Hinweise ad oculos* demonstriert, die für die Etablierung einer stabilen Referenzgrundlage temporaldeiktischer Verweise entscheidend sind. Dieser Tatsache wird nun am Ende des *Prologue* in der Replik des EMPLOYÉ noch deutlicherer Ausdruck verliehen, indem dieser die Nichtwahrnehmbarkeit der Zeiger im Gegensatz zu objektiven Gegebenheiten auf ihr schnelles Drehen zurückführt:

L'Employé [...] ... Comme les aiguilles tournent! On les voit à peine, c'est peut-être à cause de leur rapidité. Qui pourrait les suivre? (Prologue, 12/13)

Hier zeigt sich, dass sich der EMPLOYÉ zwar im Zustand völliger temporaler Desorientierung befindet, die er durch Feststellung der fehlenden Wahrnehmbarkeit des *öffentlichen* Zeitreferenzsystems explizit thematisiert, aber gleichzeitig weiterhin an der ‚Illusion‘ temporaler Orientierung festhält, welche dem Rezipienten an dieser Stelle in Form einer ‚*Décalage*‘ zwischen objektiver und subjektiver Kontextwahrnehmung als solche bewusst gemacht wird. Der

⁴⁹⁷ Vgl. Adamov, *La parodie*, Prologue:11.

‚Illusionscharakter‘ temporalen Orientierung wird auch weiterhin hervorgehoben, so etwa in folgender Passage, wo LILI diejenige ist, die nach der *Bezugszeit* fragt, und der EMPLOYÉ, anstatt ihre Frage im Sinne einer *Textualisierung* zu beantworten, wie der COMMISSIONNAIRE im ersten Abschnitt ‚demonstrativdeiktisch‘ auf die zeigerlose Uhr verweist und damit dem Rezipienten wiederum vor Augen führt, dass sich die temporale Position der Figuren aufgrund des Wegfalls eines *öffentlichen* Referenzsystems jeder Determinierbarkeit entzieht:

Lili Auriez-vous l'heure?

L'Employé Il y a une pendule juste en face.

Lili, *regardant l'horloge sans aiguilles*. Mon Dieu! Déjà! Est-ce possible? Je suis complètement folle de bavarder ainsi. [...] (Premier Tableau, 15)

Hier wird allerdings die fundamentale Nichtdeterminierbarkeit der *Bezugszeit* durch die Einführung einer expliziten ‚*Décalage*‘ zwischen vorgespiegelter Wahrnehmbarkeit zeitdeterminierender Anhaltspunkte und deren faktischer Nichtzugänglichkeit akzentuiert. Im weiteren Verlauf des Stückes wird nun die Voraugenführung des ‚Illusionscharakters‘ der temporalen Orientierung in den Dienst der konkretisierenden Hervorhebung des ‚Illusionscharakters‘ einer festen Verabredung des EMPLOYÉ mit LILI gestellt. Dies wird ab dem *Deuxième Tableau* deutlich, wo sich der EMPLOYÉ am vermeintlich mit LILI vereinbarten Treffpunkt zum vermeintlich vereinbarten Zeitpunkt einfindet, obschon Letzterer für ihn auch weiterhin nicht determinierbar ist, was die Hauptfigur zu Anfang der Szene explizit zum Ausdruck bringt:

L'Employé Auriez-vous l'heure? (*N. fait non de la tête.*) C'est étonnant, personne ici ne se soucie de l'heure. (*Pause.*) J'ai rendez-vous. Oui, avec mon amie. [...] (Deuxième Tableau, 19)

Bereits an dieser Stelle wird dem ‚Illusionscharakter‘ der Verabredung zu einem festen Zeitpunkt Ausdruck verliehen, indem offenbar wird, dass der Figur auch weiterhin keine zeitdeterminierenden *Leitfäden* zur Verfügung stehen, auf deren Grundlage sie zu einer Bestimmung der *Bezugszeit* und damit zu einer Orientierung hinsichtlich des Zeitpunkts der Verabredung gelangen könnte. Diese Tatsache wird in der folgenden Passage durch eine ‚*Décalage*‘ zwischen vorgespiegelter Determinierbarkeit der *Bezugszeit* bzw. des Verabredungszeitpunkts und de facto bestehender Nichtdeterminierbarkeit unterstrichen, wobei gleichzeitig die Orientierungslosigkeit des EMPLOYÉ hinsichtlich der temporalen Koordinaten des *rendez-vous* deutlich wird:

L'Employé Elle viendra, je n'en doute pas une seconde. (*Pause.*) Après tout, il n'est pas impossible que je me sois trompé d'heure. Nous avons bien dit neuf heures et demie. Mais neuf heures et demie, ça peut être aussi le matin. Nous n'avons pas précisé, non. (*Pause.*) C'est bien cela, elle est venue ce matin. [...] (Deuxième Tableau, 20)

Hier wird der Rezipient auf noch absurdere Weise mit der Nichtdeterminierbarkeit der *Bezugszeit* und zugleich mit dem ‚Illusionscharakter‘ der Verabredung konfrontiert, insofern als Erstere zwar unter Rekurs auf das *öffentliche* Referenzsystem der Uhrzeit *textualisiert* wird, aber diese *Textualisierung* aufgrund der Nichtzugänglichkeit der entsprechenden temporalen *Leitfäden* eine radikale Relativierung erfährt. Damit ist sie von ihm nicht als *Hinweis* zur Rekonstruktion der temporalen Position der Figur interpretierbar, sondern führt ihm lediglich die Abwesenheit jeglicher zeitdeterminierender Anhaltspunkte und die daraus resultierende Orientierungslosigkeit des Protagonisten vor Augen. Dieser Sachverhalt wird in dieser Passage zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass der EMPLOYÉ zwar vordergründig seinen temporalen Orientierungsverlust einräumt, indem er feststellt: *il n'est pas impossible que je me sois trompé d'heure*, aber diese Feststellung absurderweise lediglich auf eine Verwechslung von Vormittags- und Abendzeit bezieht, also den eigentlichen Grund seiner Orientierungslosigkeit, der im Wegfall eines *öffentlichen* Zeitreferenzsystems zu sehen ist, außer Acht lässt, wodurch dieser sowie die ‚Illusion‘ einer festen Verabredung umso mehr ins Bewusstsein des Rezipienten gerückt werden. Demhingegen wird an späterer Stelle des *Tableau* die jede zeitliche Orientierung unterbindende Abwesenheit *öffentlicher* temporaler *Leitfäden* explizit reflektiert:

L'Employé Je vais encore attendre ici un moment. C'est agaçant de ne jamais avoir l'heure exacte. A votre avis, y a-t-il longtemps que nous parlons? Dix minutes, une heure, davantage? Je n'ai pas toujours une notion très précise du temps. [...] (Deuxième Tableau, 21)

In dieser Passage wird die im vorangegangenen Abschnitt deutlich gewordene ‚*Décalage*‘ zwischen vorgespiegelter Determinierbarkeit der *Bezugszeit* und faktischer Nichtdeterminierbarkeit offensichtlich, indem der EMPLOYÉ jegliche auf das *öffentliche* Referenzsystem der Uhrzeit rekurrierenden temporaldeiktischen Angaben in Frage stellt und damit deutlich macht, dass Ersteres sich für ihn jeder Zugänglichkeit entzieht, d.h. der gesamte temporale *deiktische Raum* von fundamentaler Nichtdefinierbarkeit gekennzeichnet ist. Dies wird im weiteren Verlauf des Stückes nicht nur wie in den bisher behandelten Passagen durch das Aufzeigen der Nichtzugänglichkeit des *öffentlichen* Referenzsystems der Uhrzeit, sondern zugleich durch die radikale Infragestellung *geozentrischer* bzw. *kalendarischer* Kategorien unterstrichen. So wird beispielsweise zu Beginn des *Cinquième tableau* ein absurder Gegensatz zwischen szenisch konkretisierten Anhaltspunkten, die in Form eines Baums einen jahreszeitlichen Wechsel zum Herbst indizieren, und den linguistischen Anhaltspunkten, welche die Fortdauer desselben Tages signalisieren, etabliert, wodurch die *Kalendereinheit* des *jour* in ihrer *prode-monstrativen Rolle* zur Determinierung der *Bezugszeit* radikal unterminiert wird:

Même décor qu'au Tableau II. Seul, l'arbre a changé d'aspect, son feuillage a jauni. Au pied de l'arbre, N. étendu. Il dort. Entre l'Employé.

L'Employé Elle est venue?

N., *se réveillant, d'une voix mécanique.* Elle ne peut pas ne pas venir.

L'Employé [...] J'y suis. Nous avons bien rendez-vous ici à neuf heures et demie, mais... pas aujourd'hui, demain. [...] (Cinquième Tableau, 29)

Die in diesem Abschnitt zum Ausdruck kommende ‚*Décalage*‘ zwischen szenischen und linguistischen zeitdeterminierenden Faktoren, die stark an Becketts *En attendant Godot* erinnert, macht analog zu letzterem Stück eine vollständige *Entdifferenzierung* der Zeit deutlich, die daraus resultiert, dass dem EMPLOYÉ aufgrund der *statischen Situation* des Nichteintreffens LILIS die objektive Grundlage für die Wahrnehmung der Zeit als distinguierbare Abschnitte im Sinne einer *Folge von Ereignissen* abhanden gekommen ist. Dadurch ist es ihm unmöglich geworden, die jeweilige *Bezugszeit* unter Rekurs auf *kalendarische* ‚Fixpunkte‘ als von anderen Zeitabschnitten distinguierbaren Zeitpunkt zu determinieren, sodass jegliche temporale Wahrnehmung eine ‚Deiktisierung‘ erfährt, die sich hier in Form einer radikalen Relativierung des auf die *Kalendereinheit jour* rekurrierenden temporaldeiktischen Ausdrucks *aujourd'hui* manifestiert, und die den Rezipienten einmal mehr mit der Nichtzugänglichkeit jeglicher zeitdeterminierender und zeitstrukturierender Anhaltspunkte konfrontiert. Gleichzeitig zeigt die ‚Deiktisierung‘ der temporalen Wahrnehmung, dass der EMPLOYÉ sich weiterhin vorspiegelt, eine feste Verabredung mit LILI zu haben, was im *Septième Tableau* durch eine weitere temporale ‚*Décalage*‘ zwischen szenischer und linguistischer Ebene verdeutlicht wird. Allerdings führt diese im Unterschied zur oben besprochenen Passage eine Relativierung *geozentrischer* Kategorien im engeren Sinne herbei, insofern als die auf den temporalen *Leitfaden* der Tages- und Nachtzeit rekurrierende Determinierung der *Bezugszeit* im Widerspruch zu objektiven szenischen Gegebenheiten erfolgt und damit auch hier eine Subjektivierung bzw. ‚Deiktisierung‘ festzustellen ist, wie folgender Abschnitt dokumentiert, der bereits im Zusammenhang mit 5.2.1.1. in lokaler Hinsicht besprochen wurde:

Une rue. La nuit est presque noire. [...]

L'Employé [...] On ne voit plus très bien, ce n'est tout de même pas la nuit, je m'en serais aperçu. (*Il se lève, fait quelques pas vers le fond.*) Je ne reconnais rien. Pourtant, je ne rêve pas. Cette rue ne ressemble à aucune autre. [...] (Septième Tableau, 37)

Indem der EMPLOYÉ hier im Gegensatz zu den in den Szenenanweisungen festgelegten Verhältnissen und im Widerspruch zu der von ihm explizit festgestellten dunkelheitsbedingten Sichteinschränkung die *Bezugszeit* als ‚Tag‘ definiert, wird deutlich, dass deren fundamentale Nichtdefinierbarkeit nicht nur auf die radikale Auflösung objektiver zeitdeterminierender Anhaltspunkte zurückzuführen ist, sondern zugleich daraus resultiert, dass die Figur an der ‚Illusion‘ ihres Treffens mit LILI an einem bestimmten Tag festhält.

Beide Faktoren führen zu einer vollständigen temporalen Orientierungslosigkeit des Protagonisten, die er abschließend sowohl hinsichtlich des *öffentlichen* als auch bezüglich des ‚*geozentrischen* Referenzrahmens‘ explizit zum Ausdruck bringt:

L'Employé, *aux commissionnaires*. Vous pouvez peut-être me renseigner. Je voudrais... D'abord, savoir l'heure. Ce n'est pas la nuit, n'est-ce pas? Le brouillard seulement. L'automne, c'est la saison des brumes. (Huitième Tableau, 41/42)

Indem der EMPLOYÉ hier durch seine Fragen deutlich macht, dass sich für ihn sämtliche Anhaltspunkte, die einer Bestimmung seiner temporalen Position zugrunde gelegt werden könnten, der Zugänglichkeit entziehen, wird der Rezipient nochmals mit der Abwesenheit jeglicher *Hinweise* konfrontiert, die zu einer Definition des temporalen *deiktischen Raums* und damit zu einer Interpretierbarkeit temporaldeiktischer Relationen als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ führen könnten. Damit wird für ihn nicht nur der ‚Illusionscharakter‘ jeder temporalen Orientierung, sondern zugleich der ‚Illusionscharakter‘ des zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem festgelegten Tag bestehenden Treffens der Hauptfigur mit LILI erfahrbar gemacht, angesichts dessen jegliches teleologisch orientierte Handeln der Ersteren zwangsläufig scheitern muss.

5.2.1.3. Der diskursive Rahmen: Verlust der Orientierung im ‚Diskursuniversum‘

i) **Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac***

Analog zur lokalen und temporalen Dimension des ‚Situationsuniversums‘ wird auf diskursiver Ebene durch die Einführung von diskursiven *Landmarken* ein ‚Referenzrahmen‘ etabliert, der den Figuren den Aufbau eines stabilen ‚Diskursuniversums‘ erlaubt und es gleichzeitig dem *äußeren* Rezipienten ermöglicht, diesen nachzuvollziehen, indem er in der Lage ist, eindeutige Bezüge zwischen Teilen der Figurenrede herzustellen. So werden beispielsweise die folgenden Figurenrepliken im zweiten Akt von einem einzigen Thema beherrscht, das im Sinne eines diskursiven *Leitfadens* zunächst in das ‚Diskursuniversum‘ eingeführt wird, danach aber durch anaphorische Relationen aufrecht erhalten werden kann, insofern als diese jeweils einen *Rückbezug* auf die bereits ‚lokalisierte‘ ‚thematische Einheit‘ im Sinne von *Koreferenzrelationen* ausdrücken:

Cyrano [...] Veux-tu que nous fassions [...] collaborer un peu tes lèvres et mes phrases?...
[...]

Christian Quoi! Cela te ferait
Tant de plaisir?...

Cyrano, *avec enivrement*. Cela...
Se reprenant, et en artiste. Cela m’amuserait!
C’est une expérience à tenter un poète.
Veux-tu me compléter et que je te complète? (II:137)

Indem die durch *cela* bzw. *ce* geleisteten anaphorischen Relationen eindeutig auf den eingangs etablierten thematischen Bezugspunkt verweisen, sind sie vom *äußeren* Rezipienten als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des ‚Diskursuniversums‘ interpretierbar, insofern als sie eine den *Textraum orientierende* Funktion und damit eine Kohärenzstiftende Rolle wahrnehmen, welche es dem Rezipienten erlaubt, den Dialogabschnitt als Ganzes auf kognitiv relevante Weise zu interpretieren, nämlich als Stellungnahmen zum Vorschlag CYRANOS, als Sprachrohr CHRISTIANS zu fungieren.

Gleiches gilt für folgendes Beispiel aus dem ersten Akt, wo die BOURGEOISIE im Theater einhellig an einer Äußerung CYRANOS Anstoß nimmt, wobei der Bezug zu der ‚thematischen Einheit‘ wiederum durch die Anapher geleistet wird:

Cyrano Voulez-vous me prêter, Monsieur, votre mâchoire?

Une Dame, *dans les loges*. C’est inouï!

Un Seigneur C’est scandaleux!

Un Bourgeois C’est vexatoire! (I:60)

Auch hier hängt die rezipientenseitige Interpretierbarkeit der Dialogpassage von der kognitiv relevanten Inferierbarkeit des anaphorischen Referenten ab, d.h. inwiefern die Relationen vom

Rezipienten als ‚Konstruktionsanleitung‘ des ‚Diskursuniversums‘ interpretierbar sind. Letzteres ist wiederum davon abhängig, inwieweit durch die Referenzakte Bezüge zwischen Teilen der Rede etablierbar sind, was nur unter der Bedingung möglich ist, dass vorausgehend stabile diskursive *Leitfäden* eingeführt werden, auf die sich die Anapher beziehen kann. Da dies hier wie in oben zitiertem Beispiel der Fall ist, kann die Anapher ihre kohärenzstiftende Rolle erfüllen.

ii) Diachrone Perspektive

ii.i.) Roger Vitrac: *Victor ou Les enfants au pouvoir*

Insofern als in Vitrac's Drama wie beschrieben der sukzessive Orientierungsverlust der Figuren in den Vordergrund rückt, betrifft die hierfür symptomatische Auflösung stabiler Orientierungsmerkmale neben dem ‚Situationsuniversum‘ auch das ‚Diskursuniversum‘, wodurch vor allem die Anapher im Gegensatz zu oben behandeltem Stück ihre den *Textraum orientierende* Funktion nicht mehr wahrnehmen kann, insofern als diskursive *Leitfäden*, welche die Etablierung und Interpretation von *Koreferenzrelationen* und damit die Herstellung eindeutiger Bezüge zwischen Teilen der Rede ermöglichen könnten, entweder völlig entfallen oder aber ihre distinguierenden Merkmale verlieren. Letzterer Fall kommt am deutlichsten in folgender, bereits im Zusammenhang mit dem lokalen ‚Referenzrahmen‘ besprochener Passage zum Ausdruck, wo die Besucherin IDA zu erklären versucht, dass sie eigentlich nicht die Bühnenfigur ÉMILIE PAUMELLE aufsuchen wollte, sondern eine andere Freundin gleichen Namens, identischer Adresse und deckungsgleicher Biografie. Dadurch bedingt kommt es nun nicht nur zu einer Verwirrung hinsichtlich der Referenz des Eigennamens, sondern gleichzeitig zu einer Infragestellung der Referenz der Anapher, die sich auf den Namen bezieht, insofern als Letzterer, seiner *konstanten Referenz* beraubt, auf zwei Individuen ohne unterscheidbare Merkmale referiert:

Ida Je ne venais pas chez toi.

Émilie Quoi?

Ida Non, j'allais chez madame Paumelle.

Émilie Eh bien, ne suis-je pas madame Paumelle?

Ida Non. Ou plutôt si, puisque tu viens de me l'apprendre. Mais tu n'es pas celle que j'allais voir.

Émilie Tu veux dire que tu croyais trouver la petite fille que tu as connue. Enfin, tu ne me savais pas mariée.

Ida Non. Je l'ignorais. Mais ce n'est pas toi que je voulais voir. Madame Paumelle est mon amie de dix ans. Elle a épousé monsieur Paumelle il y a quelques années. Ils habitaient autrefois boulevard Pasteur, ils habitent maintenant rue Lagarde.

Charles Mais, madame, vous êtes bien ici rue Lagarde. (II:47/48)

Hier kommt ein vollständiger Verlust der Orientierung im ‚Diskursuniversum‘ zum Ausdruck, der dadurch entsteht, dass jegliche distinguierenden diskursiven Merkmale fehlen, die zu einer

Vereindeutigung der Namensreferenz und damit zur Determinierung der auf diese bezogenen anaphorischen Referenz (*celle/elle/ils*) herangezogen werden können. Mit dieser Orientierungslosigkeit, die als Symptom der Überlagerung des anfangs etablierten bürgerlichen Ordnungskontexts durch für die Figuren mit rationalen Mitteln nicht mehr durchschaubare Ereignisse zu begreifen ist, wird nun der *äußere* Rezipient direkt konfrontiert, indem für ihn jegliche *Hinweise* zur eindeutigen Determinierung der anaphorischen Referenz entfallen.

Im Gegensatz zu dieser Passage ist die referenzielle Nichtdeterminierbarkeit der Anapher ab dem Moment, als der Orientierungsverlust der Figuren seinen Höhepunkt erreicht hat, häufig auf den vollständigen Wegfall eines potenziellen *Antezedens* zurückzuführen. Dies ist erstmals an der Stelle der Fall, als die Familie MAGNEAU die PAUMELLES verlässt, da das überhand nehmende Chaos eine Fortführung VICTORS Geburtstagsfeier unmöglich macht. Hier dient die vollständige Referenzoffenheit der Anapher offensichtlich der konkretisierenden Darstellung der Ungreifbarkeit des Verhaltens ANTOINE MAGNEAUS, der zusammen mit VICTOR Hauptauslöser der Infragestellung der bürgerlichen Ordnung ist, indem er sich in verschiedene, seine Identität völlig auflösende Rollen versetzt:

Antoine, à Charles. Espèce d'idiot. Il ne comprend rien à la plaisanterie. Hein? Était-ce réussi? Était-ce joué?

Charles Ah, celle-là. Eh bien, mon vieux. Ah, non, par exemple!

Antoine Non, mais, était-ce joué? Était-ce ça, hein? Allons, avouez que je vous ai flanqué une de ces frousses? (II:58)

An dieser Stelle werden jegliche Bezugselemente entzogen, die einer Ermittlung des Referenten der durch den anaphorischen Ausdruck *ce* etablierten Relation zugrunde gelegt werden könnten. Während hinsichtlich des *äußeren Kommunikationssystems* dadurch eine vollständige Orientierungslosigkeit im ‚Diskursuniversum‘ bewirkt wird, indem der Referent für den Rezipienten angesichts des vollständigen Wegfalls diskursiver *Hinweise* opak bleibt, wird im *inneren Kommunikationssystem*, wie der Ausschnitt zeigt, durch CHARLES eine Orientierung vorgespiegelt (*Ah, celle-là!*). Allerdings hebt diese umso deutlicher die faktische Nichtgreifbarkeit des durch *ce* identifizierten Referenten hervor und macht damit deutlich, dass ANTOINES Verhalten völlig unerklärbar ist. Eine noch umfassendere Desorientierung kommt im dritten Akt durch das wiederum nicht determinierbare *ce* zum Ausdruck, insofern als sich hier zeigt, dass die gesamte Situation nicht greifbar ist, auch wenn CHARLES den gewissermaßen als ‚Sündenbock‘ fungierenden VICTOR als deren Verursacher identifiziert. Hier wird allerdings ein Komik erzeugender Kontrast zwischen dem wie oben auf anaphorischer Ebene referenzoffenen *ce* und dem referenziell eindeutig bestimmbar, deiktisch interpretierbaren *ce* eingeführt:

Charles, *la tête dans les mains*. C'est Victor! C'est Victor! C'est Victor!

Tout à coup on entend une détonation au dehors.

Émile As-tu entendu?

Charles Qu'est-ce que c'est?

Il ouvre la fenêtre.

Charles, *à la fenêtre*. Qu'est-ce qu'il y a? Qui êtes-vous? Que voulez-vous?

Une Voix, *au dehors*. C'est un pneu, monsieur, un pneu qui vient d'éclater.

Charles, *referme la fenêtre, calmement*. C'est un pneu!

Long silence.

Charles Écoute encore, Thérèse... C'est Victor! C'est sa faute. Mais il y avait Antoine, comprends-moi... C'est encore Victor! [...] (III:71)

Neben der durch die Nichtinterpretierbarkeit ihrer *Koreferenzrelationen* bedingten Funktion der Anapher, die zunehmende Orientierungslosigkeit der Figuren in einem für sie nicht mehr greifbaren dramatischen Universum zu konkretisieren, kommt ihr eine zentrale Rolle zu, die daraus resultierende Auflösung der sprachlichen Repräsentationsfunktion aufzuzeigen, d.h. die Sprache als referenzlose Parodie zu entlarven, wie folgender Dialogausschnitt zum Ausdruck bringt:

Le Général Quoi! Qu'est-ce que j'ai dit? Encore le contraire de ce que je pense. Je dis toujours le contraire de ce que je pense. Mais vous êtes assez intelligent pour rectifier, mon cher Charles.

Charles C'est cela, traitez-moi d'imbécile, à présent.

Victor Évidemment, si vous pensez qu'il est intelligent, vous devez lui dire qu'il est complètement idiot. (II:42)

Indem hier ein Kontrast zwischen dem diskursiven *Antezedens* des anaphorischen Ausdrucks *C'est cela* und der nachfolgenden *Textualisierung* des Bezugslements etabliert wird, kommt im Sinne der Vorrede des GÉNÉRAL eine radikale Infragestellung sprachlich übermittelter Sinngehalte zum Ausdruck. Auf ähnliche Weise wird durch die normalerweise ebenfalls den *Textraum orientierende* Textdeixis, welche sich im Gegensatz zur Anapher, wie in 2.3.5.2. eingeführt, nicht im Sinne eines *Kontinuitätssignals* auf ‚thematische‘, sondern im Sinne einer *Neufokussierung* auf ‚linguistische Einheiten‘ der Rede bezieht, der Sinngehalt sprachlicher Äußerungen relativiert, wie folgende Passagen dokumentieren:

Esther Ah! tu approuves, alors?

Victor J'approuve, tu ne crois pas si bien dire. Sais-tu ce que tu viens d'insinuer?

Esther Non, c'est un mot. (I:18)

Le Général Étienne Lonségur, *saluant*. [...] On grandit toujours Victor? On grandit toujours en taille et en sagesse, hein?

Victor Hélas, oui, général.

Le Général Hélas? Pourquoi hélas?

Victor C'est un mot.

Le Général C'en est un. (I:29)

In beiden Fällen ist der durch *ce* identifizierte textdeiktische Referent zwar eindeutig inferierbar, wird allerdings als referenz- und relevanzlose Floskel entlarvt, indem seine Beschreibung

lediglich das ohnehin Wahrgenommene wiedergibt, sodass gewissermaßen eine *Fokussierung* der sprachlichen ‚Leere‘ zum Ausdruck kommt.

Bleibt folglich festzuhalten, dass die Orientierungslosigkeit im ‚Diskursuniversum‘ nicht nur durch fehlende oder jeder distinguierender Merkmale entbehrende diskursive *Landmarken* deutlich wird, die eine Interpretierbarkeit der Anapher unterbinden, sondern gleichzeitig durch die anaphorisch und textdeiktisch geleistete Entlarvung diskursiver *Landmarken* als leere Worthülsen. Hinsichtlich des *inneren Kommunikationssystems* wird dadurch dem im Stückverlauf zunehmenden Orientierungsverlust der Figuren im Hinblick auf das dramatische Universum konkretisierender Ausdruck verliehen, der auf den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* übertragen wird, insofern als diesem die notwendigen *Hinweise* entzogen werden, um die anaphorischen bzw. textdeiktischen Relationen als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ eines stabilen ‚Diskursuniversums‘ zu interpretieren. Es kann also bereits für das zweite auf diachroner Ebene betrachtete Stück analog zur spatiotemporalen Dimension des ‚Situationsuniversums‘ hinsichtlich des ‚Diskursuniversums‘ von einer Auflösung des ‚Referenzrahmens‘ gesprochen werden.

ii.ii.) Jean-Paul Sartre: *Huis clos*

Analog zu Vitrac's Stück wird auch in Sartres Drama die Orientierungslosigkeit bzw. die ‚De-kontextualisierung‘ der Figuren nicht nur durch die radikale Unterminierung des spatiotemporalen ‚Referenzrahmens‘, sondern darüber hinaus durch eine Auflösung des diskursiven ‚Referenzrahmens‘ und den daraus entstehenden Verlust der den *Textraum orientierenden Funktion* der Anapher konkretisiert, indem die diskursiven *Leitfäden*, welche die Etablierung von *Koreferenzrelationen* und damit von Bezügen zwischen Redeteilen ermöglichen, ganz entfallen oder in Frage gestellt werden. Darüber hinaus kann ein grundsätzlicher Verlust des *harmonischen Orientiertseins* der Figuren im ‚Diskursuniversum‘ bedingt durch den Verlust eines *gemeinsamen kognitiven Kontexts* festgestellt werden, der die ‚Fremdheit‘ der Figuren in einem für sie nicht mehr orientiert definierbaren Universum zum Ausdruck bringt. Letzterer Fall tritt gleich zu Beginn des Stückes auf, als GARCIN den GARÇON in der bereits in 5.2.1.1. zitierten Passage nach den stereotypischen, mit dem ‚Höllenkontext‘ gewöhnlicherweise assoziierten Elementen fragt, indem er mittels des bestimmten Artikels einen anaphorischen *Rückbezug* auf diese Elemente ausdrückt und damit deutlich macht, dass er diese als bekannt und damit trotz fehlender Vorerwähnung als im ‚Diskursuniversum‘ ‚lokalisierbar‘ erachtet, was allerdings für den GARÇON nicht möglich ist, da dessen *kognitiver Kontext* nicht mit demjenigen des ersten ‚Höllenkandidaten‘ übereinstimmt:

Garcin, *redevenant sérieux tout à coup*. Où sont les pals?

Le Garçon Quoi?

Garcin Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir.

Le Garçon Vous voulez rire? (15)

An dieser Stelle zeigt sich, dass GARCINS Versuch, den mit dem Konzept der ‚Hölle‘ verbundenen, stereotypischen ‚Diskursrahmen‘ auf die vorliegende Sprechsituation zu übertragen, scheitert, wodurch zum Ausdruck kommt, dass nicht nur auf situativer Ebene jegliche Orientierungspunkte entfallen, auf die deiktisch Bezug genommen werden kann, sondern auch auf diskursiver Ebene keinerlei *Leitfäden* bestehen, auf die ein intersubjektiv nachvollziehbarer anaphorischer *Rückbezug* möglich wäre. Auch in diskursiver Hinsicht wird somit von Anfang an deutlich, dass die Figuren mit einem Universum konfrontiert sind, das keine Anhaltspunkte mehr aufweist, an denen sie eine Definition ihrer Stellung festmachen können. An späterer Stelle wird dies dadurch akzentuiert, dass ESTELLE den anaphorisch identifizierten Referenten, der die objektive Situation der Figuren beschreibt, in Frage stellt und dadurch aufzeigt, dass sich für sie Letztere jeder Determinierbarkeit entzieht:

Garcin Douze balles dans la peau. (*Geste d'Estelle.*) Excusez-moi, je ne suis pas un mort de bonne compagnie.

Estelle Oh! cher monsieur, si seulement vous vouliez bien ne pas user de mots si crus. C'est... c'est choquant. Et finalement, qu'est-ce que ça veut dire? Peut-être n'avons-nous jamais été si vivants. S'il faut absolument nommer cet...état de choses, je propose qu'on nous appelle des absents, ce sera plus correct. [...] (31)

Hier ist zwar ein diskursiver *Leitfaden* in Form eines *Antezedens* vorhanden, unter Bezug auf das die durch *ça* etablierte anaphorische *Koreferenzrelation* interpretierbar ist, allerdings wird dieser *Leitfaden* selbst in Frage gestellt. Auf diese Weise kommt eine Orientierungslosigkeit im ‚Diskursuniversum‘ zum Ausdruck, die daraus resultiert, dass für ESTELLE die Situation des ‚Totseins‘ nicht greifbar ist, wie aus der zweiten, durch *cet* etablierten Relation hervorgeht, die gewissermaßen ‚deiktisiert‘ wird, indem ihr anaphorischer Bezug auf die ‚Diskursebene‘ durch einen deiktischen Bezug auf die ‚Situationsebene‘ überlagert wird. Insofern als der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* durch den Wegfall eindeutiger bezugsdeterminierender *Hinweise* nicht in der Lage ist, die Bezugsebene der Relation eindeutig zu determinieren, wird für ihn deutlich, dass der Orientierungsverlust der Figuren im ‚Diskursuniversum‘ als direkte Funktion ihrer existenziellen Orientierungslosigkeit im ‚Situationsuniversum‘ zu interpretieren ist, das keinerlei orientierenden Anhaltspunkte aufweist. Zudem kommt in diesem Abschnitt das Bestreben ESTELLES zum Ausdruck, die in ihrer Bedeutung offensichtlich nicht greifbaren *Landmarken* des ‚Diskursuniversums‘ durch andere, zwangsläufig im Gegensatz zu den Gegebenheiten im Situationskontext stehende zu ersetzen, was deutlich

macht, dass die Figuren auch in diskursiver Hinsicht durch subjektive ‚Setzungen‘ von Orientierungspunkten versuchen, sich über ihre reale Situation hinwegzutäuschen.

Wesentlich deutlicher noch als in den vorangegangenen Beispielen kommt die aus dem Verlust der Orientierung im ‚Situationsuniversum‘ resultierende Orientierungslosigkeit im ‚Diskursuniversum‘ durch das stückübergreifend feststellbare Phänomen zum Ausdruck, dass durch das Personalpronomen *ils* mehrfach eine anaphorische Relation auf ein sowohl im *inneren* als auch im *äußeren Kommunikationssystem* nicht identifizierbares *Antezedens* etabliert wird, indem das ‚Diskursuniversum‘ keinerlei *Landmarken* aufweist, die der Inferenz der anaphorischen *Koreferenzrelation* zugrunde gelegt werden können. Insofern als dadurch bedingt die semantische *Leerstelle* des anaphorischen Ausdrucks vollständig unbestimmt bleibt, kann von einem ‚anaphorischen Rätsel‘ gesprochen werden, das sowohl für die Figuren als auch den Zuschauer bis zum Ende des Stücks unlösbar bleibt, obschon dessen Lösung sowohl auf Interaktions- als auch auf Rezeptionsebene als zentraler Schlüssel für die Definierbarkeit der Lage der Figuren zu sehen ist, wie folgende Passagen beispielhaft belegen:

Garcin [...] c'est le hasard qui nous a réunis.

Inès Le hasard. [...] Et le bronze, c'est un hasard aussi? Et cette chaleur? Et cette chaleur? (*Un silence.*) Je vous dis qu'ils ont tout réglé. Jusque dans les moindres détails, avec amour. Cette chambre nous attendait.

[...]

Estelle Ce n'est pas par hasard que *vous*, vous êtes en face de *moi*? (*Un temps.*) Qu'est-ce qu'ils attendent?

Inès Je ne sais pas. Mais ils attendent. (36/37)

Inès Qu'avez-vous fait? Pourquoi vous ont-ils envoyée ici?

Estelle Mais je ne sais pas, je ne sais pas du tout! Je me demande même si ce n'est pas une erreur. [...] S'ils se sont trompés dans mon cas, ils ont pu se tromper dans le vôtre. [...] (38/39)

In diesen Passagen zeigt sich in wesentlich deutlicherer Form, dass die Figuren auch auf diskursiver Ebene *Landmarken* ‚setzen‘, um zu einer Erklärung ihrer Situation zu gelangen. Allerdings wird für den *äußeren* Rezipienten durch den Kontrast zwischen dem durch die anaphorischen Relationen geleisteten Bezug auf diese diskursiven *Leitfäden* und der tatsächlichen Referenzoffenheit der anaphorischen Ausdrücke wiederum deutlich, dass im ‚realen‘ ‚Diskursuniversum‘ keinerlei solcher Anhaltspunkte bestehen können, da das ‚Situationsuniversum‘ seinerseits keine sinnstiftenden Orientierungsmarken bereitstellt. Mit anderen Worten kommt durch die referenzunbestimmte Anapher eine Sinnprojektion zum Ausdruck, die sich im ‚Realkontext‘ des *absurden* Universums als unhaltbar erweist, wodurch das ‚anaphorische Rätsel‘ zwangsläufig unlösbar bleibt.

Abschließend lässt sich also feststellen, dass sich die ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren in einem Universum ohne orientierungsstiftende Anhaltspunkte neben der räumlichen und zeitli-

chen Dimension des ‚Situationsuniversums‘ auch hinsichtlich des ‚Diskursuniversums‘ konkretisierend manifestiert, insofern als hier der ‚Referenzrahmen‘ als Grundlage der orientierten Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit der Anapher ebenfalls radikal unterminiert wird. Die auf diese Weise konkretisierte Orientierungslosigkeit der Figuren wird für den *äußeren* Rezipienten direkt erfahrbar, insofern als für ihn die notwendigen *Hinweise* entfallen, welche die Interpretation der anaphorischen *Koreferenzrelationen* als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ eines stabilen ‚Diskursuniversums‘ ermöglichen könnten.

iii.) Synchrone Perspektive

iii.i.) Samuel Beckett

Auch in Becketts Dramen erfolgt die konkretisierende Darstellung der Orientierungslosigkeit der Figuren bzw. die Umsetzung der im Vergleich zu Sartre radikalisierten Intention der Konfrontation des Zuschauers mit der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand in einem Universum ohne orientierungsstiftende Anhaltspunkte neben der radikalen *Entdifferenzierung* in lokaler und temporaler Hinsicht durch eine analoge *Entdifferenzierung* auf diskursiver Ebene, d.h. durch eine Auflösung des diskursiven ‚Referenzrahmens‘ und dem daraus resultierenden Verlust der den *Textraum orientierenden* Funktion der Anapher bzw. der Textdeixis. Dies resultiert daraus, dass bedingt durch die *statische Situation* der Figuren und die damit verbundene Tatsache, dass der Diskurs mit den Worten W. Iser (1961/1973) *nicht mehr auf das Abbilden vorgegebener Situationen* gerichtet sein kann, sondern sich statt dessen gewissermaßen verselbständigt⁴⁹⁸, auch im ‚Diskursuniversum‘ jegliche stabilen *Landmarken* entfallen, welche die Herstellung von anaphorischen *Koreferenzrelationen* bzw. die Etablierung und Interpretation von Bezügen zwischen Teilen der Rede ermöglichen könnten. Allerdings fällt hinsichtlich Becketts erstem Stück auf, dass dies in erster Linie in Bezug auf das *innere Kommunikationssystem* dargestellt wird, und erst in den nachfolgenden Stücken, die von einer weiteren ‚Reduktion‘ des Kontexts gekennzeichnet sind, welche auch den diskursiven Kontext umfasst, eine direkte Konfrontation des Rezipienten mit dieser Situation erfolgt, indem auch für ihn jegliche *Hinweise* entfallen, die einer orientierten Interpretation der Anapher zugrunde gelegt werden können.

⁴⁹⁸ Vgl. Iser, Wolfgang. „Samuel Becketts dramatische Sprache“ (1961/1973). In: Blüher (1982), S. 147ff.

iii.i.i.) *En attendant Godot*

In *En attendant Godot* ist wie in *Huis clos* auf Interaktionsebene zunächst ein grundsätzlicher Verlust des *harmonischen Orientiertseins* der beiden Protagonisten im ‚Diskursuniversum‘ bedingt durch den Verlust eines *gemeinsamen kognitiven Kontexts* festzustellen, der darauf verweist, dass angesichts des Wegfalls objektiver *Orientierungspunkte* im ‚Situationsuniversum‘, auf die sich die Rede beziehen kann, auch das ‚Diskursuniversum‘ zwangsläufig solcher intersubjektiv zugänglicher *Landmarken* entbehrt. Damit kann die Anapher ihre kanonische Rolle als *Kontinuitätssignal* zur Beibehaltung einer bereits vollzogenen *Fokussierung* auf einen Referenten, der bereits seinen Platz im ‚Diskursuniversum‘ hat, nicht mehr wahrnehmen, sondern erfährt eine ‚Deiktisierung‘, insofern als auf sprachliche Kontextelemente nicht mehr als etablierte Bezugspunkte im Sinne eines anaphorischen *Rückbezugs* zurückgegriffen werden kann, sondern diese im Sinne einer deiktischen *Neufokussierung* jeweils durch explizite *Textualisierung* des Antezedenten neu eingeführt werden müssen, wie folgende Passagen exemplarisch dokumentieren:

Vladimir On attend Godot.

Estragon C'est vrai. (*Un temps.*) Tu es sûr que c'est ici?

Vladimir Quoi?

Estragon Qu'il faut attendre. (I:16)

Estragon Tu es sûr que c'était ce soir?

Vladimir Quoi?

Estragon Qu'il fallait attendre? (I:18)

Vladimir Attendons voir ce qu'il va nous dire.

Estragon Qui?

Vladimir Godot. (I:23)

Vladimir J'ai cru que c'était lui.

Estragon Qui?

Vladimir Godot. (I:25)

Hier nur vier Ausschnitte zur Erläuterung des im Stück gehäuft auftretenden Phänomens der Notwendigkeit eines durch Rückfrage erforderlichen nochmaligen expliziten Verweises auf einen Referenten, obwohl dieser mehrmals vorerwähnt bereits seinen Platz im ‚Diskursuniversum‘ als stabiler Bezugspunkt haben müsste. Der erste, rein anaphorische Verweis (*ce/il/lui*) sollte also jeweils als *Hinweis* genügen, um die Referenzkontinuität auf die entsprechenden Elemente des ‚Diskursuniversums‘ zu signalisieren, zumal es sich in diesen Beispielen um eine Referenz auf die beiden handlungsdeterminierenden ‚thematischen Einheiten‘ des *Wartens* im Sinne des ‚Erwartens‘ und *Godot* handelt. Die Tatsache, dass gerade in Bezug auf diese ‚Einheiten‘ die Inferenz der anaphorischen Referenz für die Figuren nicht möglich ist, führt dem *äußeren* Rezipienten vor Augen, dass es sich hierbei um subjektiv ‚gesetzte‘ diskursive *Landmarken* handelt, die dem situativen ‚Realkontext‘ nicht standhalten, sodass ein

diesbezüglicher *gemeinsamer kognitiver Kontext*, der die Grundlage für eine Gleichorientierung im ‚Diskursuniversum‘ darstellt, nicht herstellbar ist. Es kommt folglich wie bei Sartre zum Ausdruck, dass der Verlust der Orientierung im ‚Diskursuniversum‘ eine direkte Funktion der Orientierungslosigkeit der Figuren im ‚Situationsuniversum‘ darstellt, das keinerlei *Orientierungspunkte* mehr aufweist, die in Form von diskursiven *Landmarken* dem Aufbau eines stabilen ‚Diskursuniversums‘ zugrunde gelegt werden könnten. Das zielgerichtete Warten der Figuren auf einen Erlöser aus ihrer Situation wird also auch durch die Anapher als ‚Illusion‘ entlarvt, insofern als diese eine ‚Deiktisierung‘ erfährt, indem jeweils eine *Neufokussierung* des intendierten *Antezedens* erfolgen muss. Auf dieselbe Weise wie R. Harweg (1990) bezüglich der Notwendigkeit von Zeiggesten feststellt, dass diese immer dann gegeben ist, wenn der verbaldeiktische Verweis allein nicht hinsichtlich seiner Referenz inferierbar ist und es zu einer Rückfrage kommt⁴⁹⁹, kann auch für die Anaphora hier gelten, dass die Rückfrage gleich einer Zeiggeste die nochmalige explizite Aufnahme des Referenten in Form einer deiktischen Refokussierung erfordert.

Auf die enge kausale Verknüpfung zwischen dem Verlust der Orientierung im ‚Diskursuniversum‘ und demjenigen im ‚Situationsuniversum‘ wird an einer anderen Stelle auf noch deutlichere Weise verwiesen, indem hier interessanterweise der anaphorische Inferenzprozess, der laut K. Bühler (²1965:112) darin besteht, „[...] das in der Rede schon Dagewesene noch einmal [...] zu durchlaufen“, um die intendierte ‚thematische‘ Verweisstelle zu identifizieren, explizit als ein Prozess des absurden ‚Zurückspulens‘ im ‚Diskursuniversum‘ thematisiert und damit zugleich die Interrelation der Abwesenheit diskursiver und situativer *Orientierungspunkte* verdeutlicht wird, durch welche die Beibehaltung einer bereits vollzogenen *Fokussierung* bzw. die Funktion der Anapher als *Kontinuitätssignal* konterkariert wird:

Vladimir Qu'est-ce que je disais? On pourrait reprendre là.

Estragon Quand?

Vladimir Tout à fait au début.

Estragon Au début de quoi?

Vladimir Ce soir. Je disais...je disais...

Estragon Ma foi, là tu m'en demandes trop.

Vladimir Attends...on s'est embrassés...on était contents...contents...qu'est-ce qu'on fait maintenant qu'on est contents...on attend...voyons...ça vient...on attend...maintenant qu'on est contents...on attend...voyons...ah! L'arbre! (II:91)

An dieser Passage lässt sich deutlich erkennen, dass die feste ‚Lokalisierung‘ eines Referenten im ‚Diskursuniversum‘, auf den mittels anaphorischer Verweise (hier: *là*) ein *Rückbezug* stattfinden kann, bereits a priori unmöglich ist, da einerseits situationsbezogene *Leitfäden*, wie hier ein objektives Zeitreferenzsystem (der Anfang des *soir* ist nicht bestimmbar) sowie eine

⁴⁹⁹ Vgl. Harweg, Roland. *Studien zur Deixis*. Bochum: Brockmeyer, 1990, S. 303.

erkennbare *Folge von Ereignissen* (das einzige Ereignis ist das Warten), die eine Einordnung des Referenten im zeitlichen Ablauf der Rede ermöglichen könnten, und andererseits diskursive *Landmarken* im Sinne eines kohärenten und logisch nachvollziehbaren Argumentationsablaufs, unter denen das Referenzobjekt seinen festen Platz einnehmen und dem Inferenten die Etablierung von Bezügen erlauben könnte, nicht vorhanden sind. Es zeigt sich hier also, dass die *Entdifferenzierung* des diskursiven ‚Referenzrahmens‘ kausal mit der *Entdifferenzierung* des situativen ‚Referenzrahmens‘ verbunden ist, insofern als durch das Fehlen objektiver *Orientierungspunkte* im ‚Situationsuniversum‘ auch im ‚Diskursuniversum‘ jegliche orientierenden *Landmarken* abhanden kommen, da diese - vollständig situativen Gegebenheiten enthoben - nicht mehr als stabile Bezugspunkte der anaphorischen Referenz inferierbar sind. Mit anderen Worten fehlen den Figuren jegliche *Hinweise*, um durch die orientierte Etablierung und Inferenz anaphorischer *Koreferenzrelationen* ein ‚Diskursuniversum‘ aufbauen zu können. Statt dessen, so W. Iser (1961/1973, 1982:147), „[...] drückt der Dialog nur noch den beschleunigten Wechsel unvermittelt aufeinanderfolgender Situationen aus“, da die notwendigerweise situationsbezogene *Motivation und Absicht der Unterhaltung ausgespart bleiben*. Damit sind nun auch für den *äußeren* Rezipienten die anaphorischen Verweise trotz der Inferierbarkeit ihrer Referenten nicht als ‚Konstruktionsanleitungen‘ eines stabilen ‚Diskursuniversums‘ interpretierbar, sondern zeigen vielmehr die unter den gegebenen situativen Bedingungen bestehende Unmöglichkeit einer solchen Konstruktion auf. Dadurch erfährt die Anapher in Bezug auf das *äußere Kommunikationssystem* zwar bereits eine ‚Umkehrfunktion‘, die allerdings noch nicht der direkten Voraugenführung der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Referenzgegenstand dient.

iii.i.ii.) *Fin de partie*

Bedingt durch die fortgeschrittene ‚Kontextreduktion‘ im Sinne der Präsentation eines Bilds vollständiger Stasis erfolgt hier auch auf diskursiver Ebene eine radikalere *Entdifferenzierung*, wodurch der *äußere* Rezipient durch die Anapher auf direkte Weise mit der universalen Orientierungslosigkeit der Figuren konfrontiert wird. Dies ist einerseits darauf zurückzuführen, dass jegliche *Hinweise* bzw. *Landmarken* entzogen werden, die eine Interpretation anaphorischer *Koreferenzrelationen* ermöglichen könnten, und andererseits darauf, dass, wie schon in Ansätzen bei Sartre der Fall, die Grenze zur Deixis fließend wird, insofern als bereits die fundamentalen, die Bezugsgrundlage der Ausdrücke determinierenden *Hinweise* fehlen. Dadurch erfährt die Anapher eine ‚Deiktisierung‘, welche die kausale Verknüpfung zwischen der Orientierungslosigkeit der Figuren im ‚Situationsuniversum‘ mit derjenigen im ‚Diskursuni-

versum‘ vergegenwärtigt. Dieses Phänomen sei anhand einiger exemplarischer Passagen aus dem Stück dokumentiert:

Hamm [...]

Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (*Un temps.*) Et cependant j'hésite, j'hésite à...à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à – (*bâillements*) – à finir. [...] (17)

Hamm Tu n'en as pas assez?

Clov Si! (*Un temps.*) De quoi?

Hamm De ce...de cette...chose.

Clov Mais depuis toujours. (*Un temps.*) Toi non?

Hamm (*morne*). Alors il n'y a pas de raison pour que ça change?

Clov Ça peut finir. (*Un temps.*) Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses. (19)

Hamm Tu ne penses pas que ça a assez duré?

Clov Si! (*Un temps.*) Quoi?

Hamm Ce... cette... chose.

Clov Je l'ai toujours pensé. (*Un temps.*) Pas toi? (63/64)

An diesen Stellen wird der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* gleich auf zweifache Weise direkt mit der im Innenverhältnis der Figuren bestehenden Orientierungslosigkeit konfrontiert, indem er hier nicht nur vor ein ‚anaphorisches Rätsel‘ gestellt wird, insofern als der diskursive ‚Rahmen‘ keinerlei *Hinweise* bereitstellt, um das unspezifische *ça* bzw. *cela*, das sich als Thema durch das gesamte Stück hindurch zieht, referenziell als *Koreferenzrelation* zu bestimmen, sondern darüber hinaus für ihn eine eindeutige Determinierung der Bezugsgrundlage des Ausdrucks fragwürdig wird, insofern als jegliche bezugsdeterminierende *Hinweise* entfallen, d.h. keinerlei Anhaltspunkte zur Verfügung stehen, aus denen sich eine Differenzierung zwischen anaphorischem Bezug auf das ‚Diskursuniversum‘ und deiktischem Bezug auf das ‚Situationsuniversum‘ ableiten ließe. Dadurch wird dem Zuschauer vor Augen geführt, dass weder auf der einen noch auf der anderen Ebene *Orientierungspunkte* bestehen, die zu einer Definition der Situation der Figuren herangezogen werden könnten bzw. dass der Orientierungsverlust im ‚Situationsuniversum‘ zwangsläufig einen analogen Orientierungsverlust im ‚Diskursuniversum‘ zur Folge hat, da Ersteres nicht über orientierungsstiftende Anhaltspunkte verfügt, die Letzterem als stabile diskursive *Landmarken* zugrunde gelegt werden können. Dies wird in den beiden letzten Passagen zusätzlich dadurch akzentuiert, dass hier durch CLOV nach Rückfrage jeweils eine Determinierbarkeit der Relation vorgespiegelt wird, obschon die durch HAMM auf die Rückfrage hin erfolgende *Textualisierung* des Referenzobjekts (*cette chose*) absurd-,tautologischen‘ Charakter aufweist und damit de facto weder auf *innerer* noch auf *äußerer* Kommunikationsebene als kognitiv relevanter *Hinweis* zu seiner Determinierung dienen, sondern lediglich die Tatsache unterstreichen kann, dass die Anapher in einem Universum, das jeglicher orientierender *Landmarken* entbehrt, in ‚Umkehr‘ ihrer kanonischen kohärenzstiftenden Funktion zwangsläufig auf ihre eigene *Leerstelle* ver-

weist, um die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Erkenntnisgegenstand konkretisierend aufzuzeigen. Daran ändern nun auch die Versuche HAMMS nichts, diesen Zustand im Sinne einer ‚Kontextdissoziation‘ durch den Aufbau eines fiktionalen ‚Diskursuniversums‘ in Form eines Romans zu überwinden, was bereits dadurch deutlich wird, dass er den durch CLOV vollzogenen anaphorischen Verweis auf seine *histoire* selbst nicht zu interpretieren vermag, obwohl er unmittelbar zuvor diese ‚thematische Einheit‘ als Bezugspunkt der Rede eingeführt hat, wie folgende Passage dokumentiert:

Clov A quoi est-ce que je sers?

Hamm A me donner la réplique. (*Un temps.*) J'ai avancé mon histoire. (*Un temps.*) Je l'ai bien avancée. (*Un temps.*) Demande-moi où j'en suis.

Clov Oh, à propos, ton histoire?

Hamm (*très surpris*). Quelle histoire?

Clov Celle que tu me racontes depuis toujours.

Hamm Ah tu veux dire mon roman?

Clov Voilà. (79/80)

Hier wird durch eine absurde, analog zu *En attendant Godot* erfolgende ‚Deiktisierung‘ der Anapher im Sinne einer durch Rückfrage erforderlichen *Neufokussierung* des anaphorischen *Antezedens* deutlich, dass jeglicher Ansatz zum Aufbau eines stabilen ‚Diskursuniversums‘ vor dem Hintergrund des Wegfalls objektiver situativer Ereignisse, die in Form von diskursiven *Landmarken* einen intersubjektiv zugänglichen ‚Referenzrahmen‘ der Rede konstituieren könnten, zur ‚Parodie‘ gerät. Auf noch deutlichere, den Rezipienten direkt mit der figurenseitigen Orientierungslosigkeit im von HAMM konstruierten fiktionalen ‚Diskursuniversum‘ konfrontierende Weise kommt dies im folgenden Abschnitt zum Ausdruck, indem die Figur hier eine anaphorische *Koreferenzrelation* auf einen Romancharakter etabliert, der allerdings als Bezugsgegenstand der Anapher nicht spezifizierbar ist:

Hamm Je vais te raconter. Il vient à plat ventre –

Clov Qui ça?

Hamm Comment?

Clov Qui, il?

Hamm Mais voyons! Encore un.

Clov Ah celui-là! Je n'étais pas sûr. (81)

An dieser Stelle wird der *äußere* Rezipient hinsichtlich des fiktionalen ‚Diskursuniversums‘ vor ein ‚anaphorisches Rätsel‘ gestellt, insofern als HAMMS Ausführungen keinerlei *Hinweise* bereitstellen, die einer Ermittlung des durch *il* bezeichneten anaphorischen Referenten zugrunde gelegt werden könnten. Analog zu den erstzitierten Beispielen wird dies dadurch akzentuiert, dass die auf CLOVS Rückfrage im Sinne einer ‚deiktisierenden‘ *Neufokussierung* antwortende *Textualisierung* des Referenten (*Encore un*) diesen als indefiniten, also noch nicht im ‚Diskursuniversum‘ ‚lokalisierten‘ Gegenstand, spezifiziert, sodass nicht nur ein absurder Widerspruch zum vorgängigen anaphorischen Verweis (*il*) eingeführt wird, der eine

festen ‚Lokalisierung‘ präsупponiert, sondern gleichzeitig ein noch fundamentalerer Gegensatz zu der von CLOV aus der indefiniten *Textualisierung* abgeleiteten, definiten anaphorischen Referenz (*Ah celui-là*) etabliert wird, die eine Interpretierbarkeit der *Koreferenzrelation* vorspiegelt, obwohl diese faktisch aufgrund der fehlenden referenzdeterminierenden *Hinweise* nicht möglich ist. Damit wird dem Rezipienten vor Augen geführt, dass jeder Versuch der Figuren, angesichts des Wegfalls situationsbezogener diskursiver *Landmarken* anhand von fiktiv ‚gesetzten‘ zu einer Konstruktion eines stabilen ‚Diskursuniversums‘ zu gelangen, zwangsläufig ebenfalls fehlschlagen muss. Dies kommt nun auch in folgenden, aus HAMMS laut vorgetragener *histoire* entnommenen Abschnitten zum Ausdruck, in denen das Prinzip der anaphorischen *Koreferenz* auf absurde Weise ausgehöhlt wird, indem der durch *ce jour-là* etablierten Relation offensichtlich jeweils widersprüchliche Referenten zugeordnet werden, wie die Angabe der Wetterdaten erkennen lässt:

Hamm [...]

Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un froid extraordinairement vif, zéro au thermomètre. [...] Il leva vers moi son visage tout noir de saleté et de larmes mêlées. (71)

[...]

Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un soleil vraiment splendide, cinquante à l'héliomètre, mais il plongeait déjà, dans la...chez les morts. (71/72)

[...]

Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un vent cinglant, cent à l'anémomètre. Il arrachait les pins morts et les ramportait...au loin. (72)

[...]

Il faisait, ce jour-là, je me rappelle, un temps excessivement sec, zéro à l'hygromètre. Le rêve, pour mes rhumatismes. Mais enfin quel est votre espoir? (73)

[...]

Indem hier ein absurder Widerspruch zwischen dem Gesamtzusammenhang der Geschichte, der eindeutig darauf schließen lässt, dass HAMM mittels des anaphorischen Ausdrucks *ce jour-là* jeweils auf einen einzigen Tag referiert, nämlich auf denjenigen, als ein unbestimmter Bittsteller bei ihm eintrifft, und den gegensätzlichen Spezifizierungen des Referenten etabliert wird, kommt zum Ausdruck, dass auch auf fiktionaler Ebene kein stabiles ‚Diskursuniversum‘ mehr etabliert werden kann, d.h. auch hier die Anapher nicht mehr ihre kanonische Funktion eines kohärenzstiftenden *Kontinuitätssignals* wahrnehmen kann. Statt dessen leistet sie jeweils eine ‚deiktisierende‘ *Neufokussierung*, die dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* deutlich macht, dass jegliche diskursive Kohärenz in einem Universum bei jeglicher situationsbezogener, objektiv erkennbarer kohärenzstiftender Anhaltspunkte faktisch unmöglich ist, indem sie ihn angesichts des Widerspruchs der jeweils fokussierten *Hinweise* mit der Frage konfrontiert: *Quel jour-là?*

Gleiches kommt wiederum in Bezug auf die von HAMM vorgetragene Geschichte auch auf textdeiktischer Ebene zum Ausdruck, wie folgende Passage beispielhaft verdeutlicht:

Hamm [...]

([...]*Ton de narrateur.*) L'homme s'approcha lentement, en se traînant sur le ventre. D'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de – (*Un temps. Ton normal.*) Non, ça je l'ai déjà fait. (*Un temps. Ton de narrateur.*) Un long silence se fit entendre. (*Ton normal.*) Joli ça. (*Ton de narrateur.*) Je bourrai tranquillement ma pipe – [...](70/71)

Hier und in der Folge dient die textdeiktische *Fokussierung* von ‚linguistischen Einheiten‘ der Geschichte offensichtlich nicht der kohärenzstiftenden Orientierung im *Textraum*, sondern vielmehr einer ‚Desorientierung‘, indem sie jeweils einen ‚Kohärenzbruch‘ markiert, insofern als der in die *Phantasma*-Rolle eines Erzählers versetzte HAMM immer wieder die fiktionale Ebene verlässt, um aus realer Perspektive heraus seine eigene Fiktion zu kommentieren. Auf diese Weise konkretisiert die Textdeixis analog zur Anapher die Orientierungslosigkeit der Figuren im ‚Diskursuniversum‘, die als direkte Folge des Verlusts der Orientierung auf Situationsebene zu verstehen ist, welche keinerlei orientierungsstiftenden Merkmale aufweist, die als diskursive *Landmarken* dem Aufbau eines ‚Diskursuniversums‘ zugrunde legbar sind, sodass im Sinne einer ‚Kontextdissoziation‘ auf fiktiv ‚gesetzte‘ *Orientierungspunkte* zurückgegriffen werden muss, die allerdings nicht als stabile Bezugspunkte dienen können. Im Gegensatz zu *En attendant Godot* wird für den *äußeren* Rezipienten diese Situation durchweg direkt erfahrbar, indem er angesichts des Fehlens bzw. der radikalen Infragestellung diskursiver *Hinweise* vor allem im Hinblick auf anaphorische Verweise nicht mehr in der Lage ist, diese als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen ‚Diskursuniversums‘ zu interpretieren, sondern im Sinne der Rezeptionsintention Becketts mit der ‚Leere‘ als einzig inferierbarem Referenzgegenstand konfrontiert wird.

iii.i.iii.) Oh les beaux jours

Angesichts der Tatsache, dass in diesem Stück die ‚Kontextreduktion‘ ihren vorläufigen Höhepunkt im dramatischen Schaffen Becketts erreicht, insofern als die Situation schon allein bedingt durch die räumliche Fixierung der Figuren von vollständiger Stasis geprägt ist, kann sich hier der Aufbau des ‚Diskursuniversums‘ noch weniger als in den vorangegangenen Stücken auf objektive situationsbezogene *Landmarken* stützen und gerät daher zwangsläufig von vorne herein zu einer ‚Parodie‘, insofern als WINNIE in ihrem Monolog ständig versucht, künstlich diskursive *Orientierungspunkte* zu schaffen, die allerdings angesichts ihres situationsentobenen Charakters nicht als stabile Bezugspunkte der Rede dienen können. Die daraus resultierende, diesen Sachverhalt aufzeigende ‚Umkehrfunktion‘ der Anapher manifestiert sich am deutlichsten an denjenigen Stellen, wo der *äußere* Rezipient direkt mit der faktisch bestehenden Orientierungslosigkeit der Hauptfigur konfrontiert wird, indem anaphorische Ausdrücke wie in *Fin de partie* angesichts des Wegfalls referenzdeterminierender *Hinweise*

lediglich auf ihre eigene *Leerstelle* verweisen können, wobei diese Tatsache wiederum am einprägsamsten in Passagen wie der folgenden verdeutlicht wird, in denen WINNIE die von ihr etablierte *Koreferenzrelation* selbst in Frage stellt und dem Rezipienten damit die Nichtinterpretierbarkeit gewissermaßen *ad oculos* demonstriert:

Winnie [...]

Le sac est là, Willie, pas une ride, celui que tu me donnas ce jour-là...pour faire mon marché. (*Un temps. Yeux de face.*) Ce jour-là. (*Un temps.*) Quel jour-là? [...] (II:69)

An dieser mehrmals im weiteren Verlauf des zweiten Akts in identischer Form auftretenden Wendung zeigt sich, dass die Sprecherin bedingt durch den Wegfall situationsbezogener *Landmarken* auch im ‚Diskursuniversum‘ nicht mehr über objektive Anhaltspunkte verfügt, um orientierte anaphorische Bezüge zu etablieren, sodass der Verweis *Ce jour-là* zur semantisch leeren Floskel verkommt, die den Rezipienten analog zu WINNIE mit der nicht zu beantwortenden Frage konfrontiert: *Quel jour-là?* und ihm damit vor Augen führt, dass im Rahmen der situativen Gegebenheiten jegliche *Hinweise* zur Interpretation der Anapher als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ eines stabilen ‚Diskursuniversums‘ entfallen. Gleiches wird im Stück durchweg auch dadurch demonstriert, dass sozusagen ein ‚Spiel‘ mit der Anapher stattfindet, indem der unspezifische Ausdruck *ça* pseudoreferenziell gebraucht wird, um eine Textkohärenz zu suggerieren, die faktisch nicht herstellbar ist, wie folgende Passage exemplarisch dokumentiert:

Winnie [...]

Qu'est-ce que c'est au juste, un porc? [...] Enfin, quelle importance, voilà ce que je dis toujours, ça reviendra, ça que je trouve si merveilleux, tout revient. [...] (I:26)

Hier wird im Gegensatz zu obigem Beispiel zunächst nicht die anaphorische Referenz als solche, sondern ihr situationsenthobener Bezugspunkt in Frage gestellt. Dadurch ist die Anapher, die aufgrund ihres unspezifischen Charakters nicht einmal eindeutig auf diesen Bezugspunkt als Referenten festlegbar ist, wie oben durch den Rezipienten nicht semantisch ‚auffüllbar‘. Statt dessen demonstriert sie ihm *ad oculos*, dass angesichts des Wegfalls situationsbezogener Anhaltspunkte keine logisch-argumentative und kohärente Rede mit orientierten Bezügen zwischen ihren Einheiten mehr möglich ist, und diese statt dessen aus einzelnen inkohärenten Fragmenten besteht. Dieselbe Intention steht hinter der folgenden Passage, in der das unspezifische *ça* wiederum pseudoreferenziell gebraucht wird, um Textkohärenz zu suggerieren, aber dem Rezipienten umso deutlicher vor Augen führt, dass faktisch jegliche Kohärenz ausgeschlossen ist. Dies beruht auf einem absurden Widerspruch zwischen textdeiktischem Bezug auf ‚linguistische Einheiten‘ der Rede und anaphorischem Bezug auf ‚thematische Einheiten‘, der es dem Interpreten unmöglich macht, den Ausdruck semantisch zu determinieren:

Winnie [...]

Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins, alors je n'aurai jamais vu mes seins, personne jamais vu mes seins. (*Un temps.*) Ça, Willie, j'espère que tu n'as pas raté ça, je serais navrée que tu rates ça, ce n'est pas tous les jours que j'atteins de tels sommets. [...] (I:52)

Über die den Rezipienten unmittelbar mit der Orientierungslosigkeit der Protagonistin im ‚Diskursuniversum‘ konfrontierende explizite bzw. implizite Infragestellung der anaphorischen Referenz hinaus wird die kohärenzstiftende Funktion der Anapher im Unterschied zu den bisher behandelten Stücken allerdings auch dadurch in Frage gestellt, dass das gesamte Stück hindurch ein als absurd zu bezeichnender thematischer Kontrast zwischen dem anaphorischen Referenten und dem mit diesem verknüpften Sachverhalt etabliert wird, wie folgende Passagen aus dem Stück verdeutlichend aufzeigen:

Winnie [...]

Et si pour des raisons obscures nulle peine n'est plus possible, alors plus qu'à fermer les yeux – (*elle le fait*) – et attendre que vienne le jour – (*elle ouvre les yeux*) – le beau jour où la chair fond à tant de degrés et la nuit de la lune dure tant de centaines d'heures. (*Un temps.*) Ça que je trouve si réconfortant quand je perds courage et jalouse les bêtes qu'on égorge. [...] (I:24/25)

Winnie [...]

La chaleur a augmenté. (*Un temps.*) La transpiration diminué. (*Un temps.*) Ça que je trouve si merveilleux. [...] (I:48)

Der hier sichtbar werdende Gegensatz zwischen dem wiederum durch *ça* stattfindenden *Rückbezug* auf einen diskursiven Referenten, der im Unterschied zu bisher behandelten Passagen deutlichen, den desolat-bedrohlichen Zustand der Hauptfigur widerspiegelnden Situationsbezug aufweist, und dessen euphorischer Bewertung macht analog zu oben zitierten Beispielen dem Rezipienten deutlich, dass die Anapher im präsentierten dramatischen Universum nicht mehr ihre kanonische Funktion der Etablierung eines kohärenten ‚Diskursuniversums‘ erfüllen kann, sondern eine ‚Umkehrfunktion‘ erhält, indem sie aufzeigt, dass dies angesichts der figurenseitigen Nichtgreifbarkeit ihrer Situation unmöglich ist. Dadurch konfrontiert sie den Rezipienten trotz der Inferierbarkeit des anaphorischen Referenten auch hier direkt mit der Orientierungslosigkeit der Protagonistin im ‚Diskursuniversum‘, welche eine direkte Funktion ihres Orientierungsverlusts in der Situation darstellt. Überdies führt sie ihm in rein linguistischer Form den in der einführenden Darstellung festgestellten Kontrast zwischen szenischen und sprachlichen Signalen vor Augen, der die Sprache insgesamt als situationsentho-bene, referenzlose Parodie entlarvt. Zuletzt sei noch bemerkt, dass die parodistisch-verzerrte Vorspiegelung von Kohärenz in einem Universum ohne objektive kohärenzstiftende Anhaltspunkte neben der Anapher auch über die Textdeixis erfolgt, insofern als durchweg neben ‚thematischen Einheiten‘ der Rede ‚linguistische Einheiten‘ durch den *quasi-referentiellen* Ausdruck *voilà* ‚präsentiert‘ werden, ohne dass für den Rezipienten die kohärenzkonstituie-

rende Relevanz dieser ‚Präsentation‘ inferierbar wird. Hierzu sei folgende Passage als verdeutlichendes Beispiel herangezogen:

Winnie [...]

(Elle transfère l'ombrelle à la main gauche. Un temps.) Tenir en l'air fatigue le bras. *(Un temps.)* Pas en marchant. *(Un temps.)* Seulement au repos. *(Un temps.)* Voilà une observation curieuse. *(Un temps.)* J'espère que tu n'as pas raté celle-là, Willie, ça me ferait de la peine que tu rates celle-là. [...] (1:48)

Durch die überdeterminierende ‚Präsentation‘ der banalen Feststellung wird dem Rezipienten die faktische Abwesenheit jeglicher relevanter Ereignisse gewissermaßen *ad oculos* demonstriert, die als diskursive Bezugspunkte dem Aufbau eines kohärenten, kognitiv relevanten ‚Diskursuniversums‘ zugrunde gelegt werden könnten.

Wie hier deutlich wird, zeigt also neben der Anapher auch die Textdeixis unter Vorspiegelung einer Textkohärenz in ‚Umkehr‘ ihrer kanonischen Funktion die im Rahmen der situativen Gegebenheiten bestehende Unmöglichkeit jeglicher Kohärenz auf. Grundsätzlich ist hinsichtlich dieses Stücks zu bemerken, dass Letzteres bereits dadurch zum Ausdruck kommt, dass eine strikte Trennung zwischen Anapher und Textdeixis in den meisten Fällen überhaupt nicht mehr möglich ist, insofern als die *Suchanweisung* des unspezifischen Ausdrucks *ça*, durch den die hier anaphorisch eingestuft Textbezüge geleistet werden, sowohl den *Rückbezug* auf ein bereits *fokussiertes* ‚thematisches‘ Element, als auch die *Neufokussierung* eines ‚linguistischen‘ Elements ausdrücken kann. Dies hat zur Folge, dass der Rezipient hinsichtlich des ‚Diskursuniversums‘, wie in 2.3.5.2. beschrieben, in einen Zustand der desorientierenden ‚over-orientation‘ gerät, indem gewissermaßen eine ‚Deiktisierung‘ der Anapher erfolgt, die deutlich macht, dass ein orientierter *Rückbezug* auf Teile der Rede aufgrund der Abwesenheit objektiver situationsbezogener *Landmarken* und dem dadurch stattfindenden Rückgriff auf situationsenthobene, künstlich geschaffene Orientierungspunkte, die nicht als stabile Bezugspunkte der Anapher dienen können, unmöglich ist. Dadurch wird der Rezipient in eine zur Protagonistin des Stücks analoge Orientierungslosigkeit gebracht, indem für ihn durchweg die Interpretierbarkeit der anaphorischen bzw. textdeiktischen Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ eines ‚Diskursuniversums‘ unmöglich wird, sondern diese ihn statt dessen mit der ‚Leere‘ als einzigem Erkenntnisgegenstand in einer auf ein absolutes Mindestmaß reduzierten Situation konfrontieren.

iii.ii.) Eugène Ionesco

Wie bei Beckett erfolgt auch in Ionescos Dramen die konkretisierende Darstellung der Orientierungslosigkeit der Figuren bzw. die direkte Konfrontation des Rezipienten mit deren existenzieller ‚Leere‘ nicht nur auf Situationsebene, sondern auch auf diskursiver Ebene, insofern als der ‚Referenzrahmen‘, welcher der Anapher bzw. der Textdeixis als Bezugsgrundlage dient, analog zum spatiotemporalen einer Auflösung unterworfen wird. Dadurch können die diskursiven Verweiselemente ihre den *Textraum orientierende* Funktion nicht mehr wahrnehmen, sodass die Herstellung von *Koreferenzrelationen* bzw. die Etablierung orientierter Bezüge zwischen ‚thematischen‘ und ‚linguistischen Einheiten‘ der Rede unterbunden wird. Dies geschieht im Rahmen der eingangs differenzierten Kontextausprägungen auf unterschiedliche Weise: Während die ‚Kontextkonkurrenz‘ dazu führt, dass sich der Diskurs vollständig von der objektiven Situation löst, sodass im ‚Diskursuniversum‘ jegliche stabilen *Leitfäden*, auf die anaphorisch oder textdeiktisch Bezug genommen werden kann, entfallen, hat die ‚Kontextproliferation‘ zur Folge, dass sich der Diskurs im Sinne eines kontextenthobenen ‚Wucherns‘ verselbständigt, sodass anaphorische oder textdeiktische Bezüge auf einzelne Einheiten ‚absurd‘ oder von vorne herein unmöglich werden.

iii.ii.i.) *La cantatrice chauve*

In Ionescos erstem Stück, das vor allem die konkretisierende Voraugenführung und rezipientenseitige Erfahrbarbarmachung der sprachlichen ‚Leere‘ zum Ziel hat, also die diskursive Ebene in den Mittelpunkt seiner Aussage stellt, kommt der Anapher bzw. der Textdeixis eine besonders zentrale Rolle zu, insofern als die Verweise auf das ‚Diskursuniversum‘ eben diese kontextenthobene ‚Leere‘ und die daraus resultierende Unmöglichkeit des Aufbaus einer stabilen diskursiven Grundlage akzentuierend hervorheben. Dies kommt zunächst dadurch zum Ausdruck, dass anaphorische Bezüge zu diskursiven Elementen hergestellt werden, die aufgrund der *Proliferation* identischer Elemente nicht als Referenten distinguierbar sind. So wird zu Beginn des Stückes die Unterhaltung auf einen gewissen *Bobby Watson* gelenkt, der angeblich gestorben ist, sich allerdings im weiteren Verlauf neben seinem Todeszeitpunkt vor allem hinsichtlich seiner Identität als nicht greifbar herausstellt, insofern als alle Mitglieder seiner Familie, die nach und nach eingeführt werden, einen identischen Namen tragen. Damit wird nicht nur die *konstante Referenz* von Eigennamen als primäres objektives Individuationsmerkmal zur Herstellung von Referenzeindeutigkeit aufgelöst, sondern daraus resultierend gleichzeitig das anaphorische Prinzip der *Koreferenz* in Frage gestellt, da die anaphorischen Relationen, welche sich auf diesen Namen beziehen, keine *Koreferenzrelation* mehr auf ein und dasselbe Individuum zum Ausdruck bringen können, sondern sich statt dessen zuneh-

mend als vollständig referenzoffen erweisen, indem sie potenziell auf eine Vielzahl von Individuen referieren können, da Letztere von einem vollständigen Wegfall distinguierender Merkmale gekennzeichnet sind. Dies wird in der folgenden, auszugsweise zitierten Passage zunächst durch eine explizite Feststellung des Sachverhalts hinsichtlich der Ehepartner *Bobby* und *Bobby* deutlich, wodurch bereits die folgende, durch *la* bzw. *elle* geleistete Referenz analog zur vergleichbaren Passage in Vitrac's Stück ambig wird. Diese Referenzambiguität mündet im weiteren Verlauf in eine völlige Referenzoffenheit, welche sich einerseits dadurch ausdrückt, dass den u.a. durch *elle* bzw. *ils* identifizierten Referenten widersprüchliche Sachverhalte sowie weitere Familienmitglieder identischen Namens zugeordnet werden, und andererseits dadurch, dass zum Schluss eine ‚Deiktisierung‘ der Anapher zum Ausdruck kommt, insofern als diese statt eines *Rückbezugs* auf bereits eingeführte Referenten eine *Neufokussierung* leistet, welche die auch im *inneren Kommunikationssystem* zunehmende Orientierungslosigkeit im ‚Diskursuniversum‘ deutlich macht, mit welcher der Rezipient von Anfang an konfrontiert wird:

M.Smith, *toujours dans son journal*. Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.

[...]

Mme Smith La pauvre Bobby.

M.Smith Tu veux dire „le“ pauvre Bobby.

Mme Smith Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. [...] Tu la connais?

M.Smith Je ne l'ai vue qu'une fois, par hasard, à l'enterrement de Bobby.

Mme Smith Je ne l'ai jamais vue. Est-ce qu'elle est belle?

M. Smith Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. [...]

La pendule sonne cinq fois. Un long temps.

Mme Smith Et quand pensent-ils se marier, tous les deux?

M.Smith Le printemps prochain, au plus tard.

[...]

Mme Smith C'est triste pour elle d'être demeurée veuve si jeune.

M.Smith Heureusement qu'ils n'ont pas eu d'enfants.

Mme Smith Il ne leur manquait plus que cela! Pauvre femme, qu'est-ce qu'elle en aurait fait!

M.Smith Elle est encore jeune. Elle peut très bien se remarier. Le deuil lui va si bien.

Mme Smith Mais qui prendra soin des enfants? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils?

M.Smith Bobby et Bobby comme leurs parents. [...]

Mme Smith [...] la maman de Bobby Watson, Bobby, pourrait se remarier. Elle a quelqu'un en vue?

M.Smith Oui, un cousin de Bobby Watson.

Mme Smith Qui? Bobby Watson?

M.Smith De quel Bobby Watson parles-tu?

Mme Smith De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson l'autre oncle de Bobby Watson, le mort.

M.Smith Non, ce n'est pas celui-là, c'est un autre. C'est Bobby Watson, le fils de la vieille Bobby Watson la tante de Bobby Watson, le mort. (Scène I:46-49)

An dieser Stelle wird der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* auf absurde und zugleich einprägsame Weise mit der Unmöglichkeit des figurenseitigen Aufbaus einer stabilen diskursiven Grundlage konfrontiert, insofern als der Wegfall jeglicher *Hinweise* vorge-

führt wird, welche ihm die Interpretation der anaphorischen Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des ‚Diskursuniversums‘ ermöglichen könnten. Dieser Wegfall wird ihm am Ende der Passage durch die oben angesprochene ‚Deiktisierung‘ der Anapher gewissermaßen *ad oculos* demonstriert: Mittels des Demonstrativums *ce* erfolgt eine *Neufokussierung* des identifizierten Referenten, die nicht nur zeigt, dass die Anapher ihre kanonische Funktion des *Rückbezugs* auf bereits im ‚Diskursuniversum‘ ‚lokalisierte‘ Elemente verloren hat, da sich Letztere für die Figuren jeder Distinguierbarkeit entziehen, sondern über den ‚fokussierten‘, vermeintlich referenzdeterminierenden Kontext genau diese Tatsache zum Ausdruck bringt. Dies wird zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass M. SMITH zuvor durch die ebenfalls mittels eines Demonstrativums etablierte anaphorische Relation (*celui-là*) die Identifizierbarkeit des von MME SMITH durch eine erläuternde *Textualisierung* eingeführten Referenten suggeriert, d.h. anaphorische Orientierung im ‚Diskursuniversum‘ vorspiegelt, die faktisch nicht gegeben ist, was bereits aus seiner vorangegangenen Rückfrage ableitbar ist, in der sich eine zum *äußeren Kommunikationssystem* analoge Orientierungslosigkeit manifestiert. Indem hier auf absurde Weise deutlich wird, dass die Anapher ihre Funktion vollständig verliert, da ihre semantische *Leerstelle* zwangsläufig offen bleibt, kann sie dem Rezipienten lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führen. Auf diese Weise wird für ihn der figurenseitige Verlust der Orientierung im ‚Diskursuniversum‘ erfahrbar, der auf der absurden *Proliferation* einer leerlaufenden Sprache beruht, welche jegliche kontextdefinierende Funktion im Sinne einer eindeutigen Identifizierung von Referenten verliert.

Eine noch unmittelbarere Konkretisierung und Erfahrbarmachung der sprachlichen ‚Leere‘ durch diskursive Verweismittel findet sich in folgender Passage gegen Ende des Stückes, in welcher ein absurder textdeiktischer Bezug zu einer vorgängig überhaupt noch nicht eingeführten ‚linguistischen Einheit‘ hergestellt wird, sodass die semantische *Leerstelle* des verweisdeterminierenden Textdeiktikons *ce* von vorne herein nicht ‚auffüllbar‘ ist und die ‚Leere‘ wiederum als einzig identifizierbarer Gegenstand ausgewiesen wird:

M.Smith Hum...hum...vous êtes attendrissants, tous les deux, mais aussi un peu...un peu...

M.Martin Oui, c'est bien le mot. (Scène IX, 89)

Des Weiteren wird die ‚Dekontextualisierung‘ der Sprache und deren ‚Leere‘ dadurch konkretisierend zum Ausdruck gebracht, dass durch anaphorische oder textdeiktische Bezüge auf ‚linguistische‘ bzw. ‚thematische Einheiten‘ eine logisch-kausale Kohärenz vorgespiegelt wird, die allerdings jeweils durch den Kontrast zwischen dem identifizierten Referenten und dem mit diesem verknüpften Sachverhalt als absurd entlarvt wird. Hierzu folgende Beispiele, in denen der vermeintlich kohärenzstiftende Bezug durch *ce* bzw. *voilà* geleistet wird:

Mme Smith Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith. (Scène I, 41)

M. Smith Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent pas guérir ensemble. Le commandant d'un bateau périt avec le bateau, dans les vagues. Il ne lui survit pas.

Mme Smith On ne peut pas comparer un malade à un bateau.

M. Smith Pourquoi pas? Le bateau a aussi ses maladies; d'ailleurs ton docteur est aussi sain qu'un vaisseau; voilà pourquoi encore il devait périr en même temps que le malade comme le docteur et son bateau. (Scène I, 45)

Aufgrund des offensichtlichen Wegfalls eines kohärenzstiftenden Relevanzbezugs der Verweise ist hier trotz der Inferierbarkeit der Referenten für den Rezipienten ihre Interpretierbarkeit als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des ‚Diskursuniversums‘ ausgeschlossen, sodass diese statt einer Kausalität bzw. eines logischen Beweises lediglich wiederum die ‚Leere‘ der Sprache präsentieren können. Dies kommt in der letzten Szene des Stückes, wo der ‚Dekontextualisierungsprozess‘ der Sprache seinen Höhepunkt erreicht, nochmals in besonders expliziter, textdeiktisch konkretisierter Form zum Ausdruck, insofern als hier sogar das minimale affirmative Element *oui* der Sprache als leere Floskel identifiziert wird:

Mme Smith Quand je dis oui, c'est une façon de parler. (Scène XI, 93)

Auch an dieser Stelle vermag die textdeiktische Relation lediglich auf die proliferationsbedingte ‚Dekontextualisierung‘ der Sprache zu verweisen, welche es den Figuren unmöglich macht, stabile, auf dramatischen Kontextelementen basierende diskursive Bezugspunkte einzuführen und darauf rekurrierend mittels anaphorischer und textdeiktischer Verweise ein kohärentes ‚Diskursuniversum‘ aufzubauen. Mit diesem Sachverhalt wird der Rezipient durchweg insofern konfrontiert, als er die Relationen angesichts fehlender referenzdeterminierender oder relevanzdeterminierender *Hinweise* nicht als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ eines ‚Diskursuniversums‘ zu interpretieren in der Lage ist, sondern durch diese lediglich die ‚Leere‘ als einzig inferierbaren Gegenstand aufgezeigt bekommt, um für ihn die ‚Leere‘ einer sich verselbständigenden, völlig kontextenthobenen Sprache erfahrbar zu machen.

iii.ii.ii.) *Les chaises*

Wenn auch der Fokus in diesem Stück nicht so sehr auf der Voraugenführung und Erfahrbarmachung der sprachlichen ‚Leere‘, sondern vielmehr auf derjenigen der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren liegt, so kann hier dennoch ebenfalls eine für das zentrale Anliegen Ionescos signifikante Auflösung des diskursiven ‚Referenzrahmens‘ festgestellt werden, die der Anapher bzw. der Textdeixis jegliche stabile Bezugsgrundlage entzieht. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Figuren, wie bereits im Zusammenhang mit der lokalen und der tem-

poralen Dimension zum Ausdruck gekommen ist, ihre Realität im Gegensatz zu objektiven kontextuellen Gegebenheiten selbst ‚setzen‘, was sich im Hinblick auf das ‚Diskursuniversum‘ zunächst dahingehend auswirkt, dass sich dessen Elemente aufgrund ihres kontextenthebenden Charakters für sie jeder Zugänglichkeit entziehen. Dies zeigt sich bereits zu Beginn des Stückes im Zusammenhang mit der vom VIEUX vorgetragenen *histoire*, durch die er versucht, den vermeintlich sinnerfüllenden Vergangenheitskontext der ‚Lichtstadt‘ Paris wieder präsent werden zu lassen, insofern als er hier zunächst das zentrale Kontextelement (*Paris*) selbst einführt, unmittelbar danach allerdings den von der VIEILLE geleisteten anaphorischen Bezug auf eben dieses Element nicht nachzuvollziehen in der Lage ist:

Le Vieux [...] Ce lieu s'appelait, je crois, Paris...

La Vieille Ca n'a jamais existé, Paris, mon petit.

Le Vieux Cette ville a existé, puisqu'elle s'est effondrée... C'était la ville de lumière, puisqu'elle s'est éteinte [...]. Il n'en reste plus rien aujourd'hui, sauf une chanson.

[...]

La Vieille On y allait par le jardin? Était-ce loin?

Le Vieux, *rêve, perdu*. La chanson?...la pluie?...

La Vieille Tu es très doué. [...] (36/37)

Hier wird der Rezipient direkt mit der figurenseitigen Orientierungslosigkeit im ‚Diskursuniversum‘ konfrontiert, indem ihm durch die Unfähigkeit des VIEUX, den von seiner Partnerin durch *ce* etablierten anaphorischen Verweis auf das von ihm selbst eingeführte Diskurselement referenziell zu interpretieren, der situationsenthobene ‚Setzungscharakter‘ von diskursiven Bezugspunkten vorgeführt wird, die sich jeglicher orientierten Greifbarkeit entziehen. Dieser Nichtgreifbarkeit wird auch an späterer Stelle anaphorisch konkretisierter Ausdruck verliehen, indem der VIEUX selbst eine *Koreferenzrelation* auf ein für ihn nicht mehr zugängliches Referenzobjekt desselben Vergangenheitskontexts etabliert und daher die anaphorische Relation explizit in Frage stellt, wie folgende Passage dokumentiert:

Le Vieux, *comme en rêve*. „C'était au bout du bout du jardin...là était...là était...là était...“ était quoi, ma chérie?

La Vieille La ville de Paris!

Le Vieux „Au bout, au bout du bout de la ville de Paris, était, était“, était quoi?

La Vieille Mon chou, était quoi, mon chou, était qui?

Le Vieux C'était un lieu, un temps exquis...

La Vieille C'était un temps si beau, tu crois?

Le Vieux Je ne me rappelle pas l'endroit...

La Vieille Ne te fatigue donc pas l'esprit...

Le Vieux C'est trop loin, je ne peux plus...le rattraper...où était-ce?

La Vieille Mais quoi?

Le Vieux Ce que je...ce que ji...où était-ce? et qui? [...] (41/42)

In dieser Passage wird der *äußere* Rezipient noch direkter mit der auf *innerer* Kommunikationsebene angesichts des ‚Setzungscharakters‘ diskursiver Bezugspunkte entstehenden Orientierungslosigkeit im ‚Diskursuniversum‘ konfrontiert, indem er wie die VIEILLE zunächst

davon ausgeht, das vom VIEUX durch *ce* identifizierte Bezugsobjekt sei abermals *Paris*, aber nach dessen Einführung feststellen muss, dass die referenzielle Determinierung der anaphorischen Relation für ihn analog zu den Figuren ausgeschlossen ist. Damit kann diese lediglich auf die semantische *Leerstelle* des relationsdeterminierenden Ausdrucks verweisen, um ihm die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen zu führen. Noch deutlicher wird dies in folgender Passage, wo die VIEILLE auf textdeiktischer Ebene eine *demonstratio ad oculos* der vom VIEUX eingeführten ‚Lichtstadt‘ Paris vorspiegelt, obschon Letztere nicht aus den unmittelbar vorangegangenen, absurd-fragmentarischen ‚linguistischen Einheiten‘, auf welche sich der Verweis bezieht, identifizierbar ist:

Les deux Vieux, ensemble, riant. „Alors, on a ri. Ah!...ri...arri...arri...Ah!...Ah!...ri...va...arri...
arri...le drôle ventre nu...au riz arriva...au riz arriva. [...]
La Vieille C'était donc ça, ton fameux Paris. (38)

An dieser Stelle kommt auf noch absurdere Weise zum Ausdruck, dass die ‚Lichtstadt‘ und der mit ihr verbundene Vergangenheitskontext nicht dem Aufbau einer stabilen Diskursgrundlage zugrunde gelegt werden kann, indem der hier suggerierte textdeiktische Bezug auf das zentrale Kontextelement als ‚Parodie‘ entlarvt wird. Diese führt dem Rezipienten die faktische Unmöglichkeit des orientierten Bezugs vor Augen, insofern als ihm jegliche referenzdeterminierende *Hinweise* in Form einer ‚linguistischen Einheit‘, auf welche der Bezug stattfinden kann, entzogen wird. Aufgrund dessen kann die textdeiktische Relation folglich genauso wie die anaphorische im vorigen Beispiel lediglich auf die semantische *Leerstelle* des relationsdeterminierenden Ausdrucks verweisen, um für ihn die ‚Leere‘ als einzig identifizierbaren Referenten auszuweisen bzw. ihn dadurch unmittelbar mit der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren zu konfrontieren, die sich nicht durch ‚selbstgesetzte‘ diskursive *Landmarken* ‚auffüllen‘ lässt, da diese sich jeder orientierten Zugänglichkeit entziehen.

Dieser Sachverhalt wird dem Rezipienten auch im weiteren Verlauf des Stückes bewusst gemacht, wo sich die Referenten diskursiver Verweise für ihn von vorne herein als nicht zugänglich erweisen, da die Gäste, auf deren Rede sie sich beziehen, ihrerseits eine von den Alten ‚gesetzte‘ ‚Illusion‘ darstellen. Dadurch vermögen die Relationen, wie anhand einiger exemplarischer Passagen belegt werden soll, wiederum lediglich den ‚Setzungscharakter‘ der diskursiven Bezugspunkte hervorzuheben und damit zugleich den ‚Setzungscharakter‘ der Gäste selbst zu unterstreichen, indem sie über ihre referenzielle Offenheit der ‚Leere‘ konkretisierenden Ausdruck verleihen:

La Vieille, écoutant la conversation des deux invités. Oh! Oh! C'est trop fort. (51)

La Vieille, au Colonel. Je vous connais depuis longtemps. Je n'aurais jamais cru cela de votre part. (À la dame, tandis que l'on entend des barques:) Je n'aurais jamais cru cela de

sa part. Nous avons notre dignité, un amour-propre personnel. (53)

Le Vieux, *au Colonel*. Je suis d'accord avec vous sur ce point. (56)

An diesen Stellen kommt es zu einem zur lokalen Dimension analogen Auseinanderfallen zwischen *Binnen-* und *Außenperspektive*, indem von den Figuren ein diskursiver ‚Referenzrahmen‘ ‚gesetzt‘ wird, unter dessen Zugrundelegung sie anaphorische Orientierung vorspiegeln, der aber für den Rezipienten nicht zugänglich ist. Dadurch wird für ihn jegliche Orientierung im ‚Diskursuniversum‘ als subjektive ‚Illusion‘ entlarvt, insofern als die Relationen jeweils lediglich auf ihre semantische *Leerstelle* verweisen können. Dies ist nun in denjenigen Passagen von besonderer Signifikanz, wo die imaginäre Unterhaltung mit den Gästen auf den Inhalt der bevorstehenden Botschaftsverkündung gelenkt wird, insofern als Letzterer mehrfach von den Figuren als Bezugsobjekt der Anapher zugrunde gelegt wird, ohne dass dieses für den Rezipienten inferierbar ist. Dies kommt wie in folgenden Fällen einem ‚anaphorischen Rätsel‘ hinsichtlich des Gegenstands der Botschaft gleich:

La Vieille, *à la Dame*. Vous avez raison... (*La Dame parle*.) Comme vous dites. Il serait temps que cela change... (*Changement de ton*.) Mon mari, peut-être, va s'en occuper...il vous le dira. (47)

Le Vieux Excusez-moi...Ce n'est pas du tout mon avis! Je vous ferai connaître à temps mon opinion à ce sujet... Je ne dirai rien pour le moment!... C'est l'Orateur, celui que nous attendons, c'est lui qui vous dira, qui répondra pour moi [...] lorsque le moment sera venu...le moment viendra bientôt... (75)

Insofern als hier wiederum der jeweilige anaphorische Referent für den Rezipienten nicht zugänglich ist und damit die Relationen lediglich auf die *semantische ‚Leerstelle‘* der relationsdeterminierenden Ausdrücke *cela/le* bzw. *ce* verweisen können, wird die ‚Leere‘ der Botschaft am Ende des Stückes bereits vorweggenommen, durch die sich das hier eingeführte ‚anaphorische Rätsel‘ als definitiv nicht enträtselbar herausstellt.

In den letztzitierten Passagen wird also der Rezipient auf besonders deutliche Weise mit der Tatsache konfrontiert, dass jegliche diskursiven *Leitfäden* im präsentierten dramatischen Universum lediglich subjektiv ‚gesetzte‘ ‚Illusionen‘ der beiden Figuren darstellen, die sich de facto jeder Zugänglichkeit entziehen. Damit können auf diese *Leitfäden* bezogene anaphorische bzw. textdeiktische Relationen ihm zwangsläufig ausschließlich diesen Sachverhalt vor Augen führen, indem sie, anstatt als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ eines stabilen ‚Diskursuniversums‘ interpretierbar zu sein, lediglich auf die *Leerstellen* der relationsdeterminierenden Ausdrücke verweisen, um für ihn über das Aufzeigen der ‚Leere‘ als einzig inferierbarem Gegenstand die unüberwindbare existenzielle ‚Leere‘ der Figuren unmittelbar erfahrbar zu machen.

iii.iii.) Jean Genet: *Le balcon*

Analog zu den beiden vorgängig behandelten Autoren kommt auch bei Genet die existenzielle Orientierungslosigkeit der Figuren im dramatischen Kontext nicht nur auf ‚Situationsebene‘, sondern auch auf ‚Diskursebene‘ in konkretisierter und den Rezipienten direkt konfrontierender Form zum Ausdruck. Dies ist auf die durchgehende ‚Kontextkonkurrenz‘ im Sinne einer Überlagerung des Bühnenkontexts durch fiktive ‚Illusionskontexte‘ zurückzuführen, wodurch der diskursive ‚Referenzrahmen‘, auf welchen sich anaphorische Verweise in ihrer den *Textraum orientierenden* Funktion beziehen, radikal aufgelöst wird, insofern als dieser ebenfalls von Überlagerungen gekennzeichnet ist. Dadurch kommt den Figuren jegliches Unterscheidungsvermögen zwischen authentischen und ‚fiktiven‘ diskursiven Bezugspunkten abhanden, sodass ein orientierender Bezug auf das ‚Diskursuniversum‘ im Sinne einer Herstellung von *Koreferenzrelationen* bzw. einer Etablierung von Verbindungen zwischen Teilen der Rede unmöglich wird. Dieses Phänomen zeigt sich in besonders deutlicher Form im *Cinquième Tableau*, wo IRMA und CARMEN erstmals explizit den *Phantasma*-Charakter der bisher präsentierten Kontexte herausstellen, hierbei allerdings deutlich machen, dass auch für sie, obschon sie das ‚Illusionsgeschehen‘ vordergründig dominieren, eine orientierte Differenzierbarkeit zwischen Elementen des ‚realen‘ und der ‚fiktiven‘ Kontexte nicht mehr möglich ist. Dies manifestiert sich in folgender Passage darin, dass CARMEN die von IRMA geleisteten anaphorischen Bezüge nicht orientiert nachzuvollziehen vermag:

Irma [...] C'est le plombier qui s'en va.

Carmen Lequel?

Irma Le vrai.

Carmen Lequel est le vrai?

Irma Celui qui répare les robinets.

Carmen L'autre est faux?

Irma, elle hausse les épaules [...]. [...] (Cinquième Tableau, 61)

Hier kommt die aus der Überlagerung des ‚realen‘ durch fiktiv ‚gesetzte‘ ‚Situationskontexte‘ resultierende Orientierungslosigkeit der Figuren im ‚Diskursuniversum‘ explizit zum Ausdruck, indem sich CARMEN zunächst als unfähig erweist, den ‚demonstrativdeiktischen‘ *Setzungsakt* IRMAS auf ein Element des außerszenischen Situationsuniversums referenziell zu interpretieren, da ihr dessen zugrunde gelegter Bezugskontext unklar ist, d.h. der Verweis für sie insofern ambig ist, als er sich potenziell sowohl auf ein Element des ‚realen‘ als auch auf ein Element des ‚gesetzten‘ Kontexts beziehen kann. Diese Ambiguität bleibt nun auch nach IRMAS vermeintlich klärendem anaphorischem Bezug auf das von ihr deiktisch identifizierte Referenzobjekt bestehen, da die spezifizierende *Textualisierung* des Bezugselements CARMEN keinen vereindeutigenden Aufschluss über den Referenten geben kann, wie ihre Frage *Lequel est le vrai?* zeigt. Darin drückt sich nun der fundamentale Verlust der Unter-

scheidbarkeit zwischen ‚realem‘ und ‚gesetztem‘ Kontext aus, welcher den Figuren eine orientierte Inferenz anaphorischer Relationen unmöglich macht. Dass dies in gleicher Weise auch für die orientierte Etablierbarkeit anaphorischer Relationen gilt, wird im weiteren Verlauf des Dialogausschnitts deutlich, wo IRMA zwar zunächst ihre durch *Le vrai* eingeführte spezifizierende *Textualisierung* des identifizierten Referenten weiter präzisiert, indem sie ausführt *Celui qui répare les robinets*, aber die daraufhin von CARMEN gestellte Rückfrage *L'autre est faux?* nicht affirmativ beantworten kann. Dadurch wird ihre eingangs vorgenommene *Textualisierung* (*Le vrai*.) und damit der anaphorisch identifizierte Referent radikal in Frage gestellt, insofern als sich zeigt, dass auch ihr jegliches Unterscheidungsvermögen zwischen ‚fiktiven‘ und ‚realen‘ Kontextelementen abhanden gekommen ist. Es wird also deutlich, dass den Figuren angesichts der ‚Kontextkonkurrenz‘ jegliche Voraussetzungen für eine Inferierbarkeit und Etablierbarkeit anaphorischer *Koreferenzrelationen* und damit die Grundlagen für eine Gleichorientierung im ‚Diskursuniversum‘ fehlen, indem die Anapher keinen *Rückbezug* auf einen bereits in diesem Universum verankerten Referenten mehr etablieren kann, sondern vielmehr eine durch Rückfrage erforderliche *Neufokussierung* des intendierten *Antezedens* im Sinne einer ‚Deiktisierung‘ leisten muss, die allerdings ihrerseits wiederum in Frage gestellt wird. Auf diese Weise wird der Rezipient hier und in weiteren, ähnlich gelagerten Fällen im Stück direkt mit der figurenseitigen Orientierungslosigkeit im dramatischen Kontext konfrontiert, insofern als eine Relativierung bzw. Neutralisierung jeglicher *Hinweise* erfolgt, die es ihm ermöglichen könnten, die anaphorischen Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des ‚Diskursuniversums‘ zu interpretieren.

5.2.2. Infragestellung der Origo als Ausgangspunkt der deiktischen Relation

Angesichts des im *Theater des Absurden* und bei seinen ‚Vorläufern‘ vorgeführten Wegfalls bzw. der widerspruchsbedingten Auflösung eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ und der dadurch bedingten Unterminierung der durch den *physischen Kontext* determinierten Orientierung im *kognitiven Kontext* kann im Gegensatz zu Rostands *Cyrano de Bergerac* figurenseits auch keine orientierte ‚Semantisierung‘ der durch *hier, jetzt* und *ich* ‚lokalisierten‘ Origokordinaten als Ausgangspunkt der deiktischen Relation mehr stattfinden, da entweder (1.) jegliche Anhaltspunkte entfallen, die eine Determinierung ermöglichen bzw. den Figuren eine Selbstwahrnehmung an einem bestimmten, sich von anderen Orten unterscheidenden Ort zu einem bestimmten, sich von anderen Zeitpunkten unterscheidenden Zeitpunkt sowie in bestimmten Körpergrenzen gewährleisten, oder aber (2.) diese Anhaltspunkte vorwiegend bedingt durch Kontextüberlagerungen von einem unauflösbaren Widerspruch gekennzeichnet sind, sodass die Origodeterminierung gleichermaßen widersprüchlich ausfällt. Durch den vollständigen Verlust bzw. die Widersprüchlichkeit der Origobestimmung im *inneren Kommunikationssystem* entfällt auch für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* die eindeutige Nachvollziehbarkeit des Ausgangspunkts der deiktischen Relationen im Sinne einer ‚Semantisierung‘ der ‚origolokalisierenden‘ *Grundzeigwörter* und damit nicht nur der zentrale *Hinweis*-Faktor, um von den Figuren ausgehende *imaginativdeiktische Relationen* über die Konstruktion eines *thematischen Kontexts* als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretieren zu können, sondern bereits die notwendige Voraussetzung, um zu einer für den referenziellen Nachvollzug grundlegenden Interpretation der *Versetzungsrelation* zu gelangen, die ihm anzeigt, ‚wohin‘ die reale Origo versetzt werden muss, um den fiktionalen *Phantasma*-Kontext über deiktische Verweise aus Figurenperspektive zu (re-)konstruieren⁵⁰⁰.

i) **Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac***

Aufgrund der in 5.2.1.1. bzw. 5.2.1.2. dargelegten Etablierung eines äußerst detaillierten und wirklichkeitsmimetischen spatiotemporalen ‚Referenzrahmens‘ sind in Rostands Stück *Bezugsort* und *Bezugszeit* wie gesehen jeweils exakt determinierbar, wodurch gleichermaßen die auf diese Größen referierenden ‚origolokalisierenden‘ *Grundzeigwörter* referenziell bestimmbar sind. Damit kommt zum Ausdruck, dass für die Figuren eine Selbstwahrnehmung an einem bestimmten, sich von anderen Orten unterscheidenden Ort zu einem bestimmten, sich

⁵⁰⁰ Die beiden in 2.3.5.3. eingeführten Termini *Versetzungsrelation* bzw. *imaginativdeiktische Relation* werden im Zusammenhang mit diesem Abschnitt wieder aufgegriffen, um den hinsichtlich der Rezeptionsperspektive zentralen Stellenwert einer klaren Origodefinition im *Phantasma*-System des Theaters hervorzuheben.

von anderen Zeitpunkten unterscheidenden Zeitpunkt sowie in bestimmten Körpergrenzen gewährleistet ist. Diese Selbstwahrnehmung ist für den *äußeren* Rezipienten in lokaler und temporaler Hinsicht auf der Grundlage der ‚extralinguistischen‘ sowie der ‚linguistischen‘ *Hinweise* in Form von materiellen *Signifikanten* des Bühnenraums bzw. von figurenseits eingeführten uhrzeitbezogenen und *kalendarischen Landmarken* eindeutig nachvollziehbar. Mit anderen Worten ist eine rezipientenseitige Interpretation der spatiotemporalen *Versetzungsrelation* als Voraussetzung für die Interpretierbarkeit der von den Figuren ausgehenden *imaginativdeiktischen Relationen* als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts möglich. Dasselbe gilt für die personale Dimension, in welcher der jeweilige Referent des ‚origolokalisierenden‘ *Grundzeigworts* analog zur temporalen Dimension eine vereindeutigende *Textualisierung* erfährt, die in lokaler Hinsicht aufgrund der szenisch konkretisierten *Landmarken* des Bühnenraums zumeist entfallen kann. So wird beispielsweise der Protagonist CYRANO, der im ersten Akt für den Zuschauer zunächst lediglich als unbestimmte *voix* wahrnehmbar ist, in folgender Passage explizit durch andere Figuren eingeführt, wodurch das auf seine Person referierende Deiktikon *je* bereits vor der szenischen Konkretisierung der Hauptfigur rezipientenseits eindeutig referenziell inferierbar wird:

Une Voix, *au milieu du parterre*. Coquin, ne t'ai-je pas interdit pour un mois?
Stupeur. *Tout le monde se retourne*. *Murmures*.
[...]
Cuigy C'est lui!
Le Bret, *terrifié*. Cyrano!

Die in den ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakten geleistete *Textualisierung* des Referenten des zuvor völlig referenzoffenen Personaldeiktikons *je* dient dem Rezipienten als referenzdeterminierender *Hinweis* und ermöglicht ihm so eine ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* des ‚origolokalisierenden‘ *Grundzeigworts* und damit den Nachvollzug der personalen *Versetzungsrelation*.

Interessanterweise findet im Gegensatz zur bisher dargestellten Determinierbarkeit der Origo an einer Stelle des dritten Akts eine Vorspiegelung spatiotemporaler Orientierungslosigkeit hinsichtlich der Origo-Koordinaten statt, durch die CYRANO seinen Widersacher DE GUI-CHE aufzuhalten versucht. Im Gegensatz zu den Stücken der Korpusliteratur wird der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* dadurch allerdings nicht seinerseits in eine analoge Orientierungslosigkeit geführt, da ihm durch CYRANOS Stimmverstellung sowie durch den szenischen bzw. linguistischen Kontext eindeutige *Hinweise* übermittelt werden, die ihm dessen *Versetzung* in die *origoexklusive* Perspektive eines zur Erde zurückgekehrten ‚Außerirdischen‘ und damit den taktisch motivierten ‚Illusionscharakter‘ der Orientierungslosigkeit verdeutlichen, wie folgende, auszugsweise zitierte Textstelle erkennen lässt:

[...] *Cyrano saute du balcon [...]. Il feint de tomber lourdement, comme si c'était de très haut, et s'aplatit par terre, où il reste immobile, comme étourdi. De Guiche fait un bond en arrière.*

De Guiche Hein? quoi?

Quand il lève les yeux, [...] il ne voit que le ciel; il ne comprend pas.

D'où tombe donc cet homme?

Cyrano, *se mettant sur son séant, et avec l'accent de Gascogne.* De la lune!

De Guiche De la?...

Cyrano, *d'une voix de rêve.* Quelle heure est-il?

De Guiche N'a-t-il plus sa raison?

Cyrano Quelle heure? Quel pays? Quel jour? Quelle saison?

[...]

De Guiche, *haussant les épaules.* Oui. Laissez-moi passer!

Cyrano, *s'interposant.* Où suis-je? soyez franc! Ne me déguisez rien! En quel lieu, dans quel site, Viens-je de choir, Monsieur, comme un aérolithe?

De Guiche Morbleu!...

[...]

Cyrano, *avec une peur emphatique.* Suis-je en Alger? [...] (III:178-180)

Aufgrund der Stimmverstellung sowie des vorangehend szenisch bzw. linguistisch etablierten spatiotemporalen ‚Referenzrahmens‘, der eine Vereindeutigung des *Bezugsorts* sowie der *Bezugszeit* und damit eine referenzielle Determinierung der ‚origolokalisierenden‘ Deiktika *ici* und *maintenant* zulässt, erzeugt die an dieser Stelle durch CYRANO aus versetzter Perspektive artikulierte Frage nach den Referenten eine Situationskomik, die für den *äußeren* Rezipienten angesichts des Kontrasts zur de facto präzisen Determinierbarkeit des *Orientierungszentrums* der Hauptfigur als solche erfahren wird.

Die hier vorgeführte Orientierungslosigkeit hinsichtlich der Figurenorigo unterscheidet sich also fundamental von derjenigen in den analysierten Korpusstücken, insofern als in Letzteren nicht die Nichtdeterminierbarkeit, sondern die Determinierbarkeit zur ‚Illusion‘ wird.

ii) Diachrone Perspektive

ii.i.) Guillaume Apollinaire: *Les mamelles de Tirésias*

Diese ‚Illusion‘ zeigt bereits Apollinaire auf, insofern als sich in seinem Drama bedingt durch die Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ auch bezüglich der Origodeterminierung bzw. deren Infragestellung deutliche Parallelen zum späteren *Theater des Absurden* erkennen lassen. Dies belegt die wichtige ‚Vorgängerrolle‘ dieses Stückes in technischer Hinsicht, wenn auch die damit verfolgte Intention nicht so sehr in der Konkretisierung der existenziellen Orientierungslosigkeit der Figuren, sondern vielmehr in der auf das *äußere Kommunikationssystem* bezogenen, konsequenten *Zerstörung jeder Eindeutigkeit* als Ausdrucksform der modernen Wirklichkeitssicht zu sehen ist. Diese manifestiert sich, wie in den vorangegangenen Abschnitten gezeigt, zunächst darin, dass durch die komplementären Verfahren von *Ubiquität* und *Simultaneität* eine Überschneidung mehrerer Orte und Zeiten innerhalb eines und

desselben spatiotemporalen Systems vorgeführt wird. Dadurch bedingt ist nicht nur der raumzeitliche ‚Referenzrahmen‘, sondern auch die Origo der Figuren von unauflösbaren Widersprüchen gekennzeichnet. Diese Widersprüchlichkeit bezieht sich nun auf die Ausgangspunkte aller drei deiktisch strukturierten Dimensionen, wobei die Infragestellung der lokalen sowie der temporalen Origo unmittelbar aus den vorangegangenen Abschnitten hervorgeht, insofern als dort festgestellt wurde, dass *Bezugsort* und *Bezugszeit* der deiktischen Relationen nicht mehr eindeutig determinierbar sind. Dies ist nun gleichbedeutend mit der Tatsache, dass die kontextrelative semantische *Leerstelle* der ‚origolokalisierenden‘ *Grundzeitwörter* der entsprechenden Dimensionen, nämlich *ici* und *maintenant*, nicht mehr eindeutig durch kontextuelle Faktoren ‚aufgefüllt‘ werden kann, da Letztere durchgehend widersprüchlich angelegt sind. Während, wie in 5.2.1.2. gesehen, die *Bezugszeit* und damit die Referenz des auf diese verweisenden Deiktikons *maintenant* nur indirekt aufgelöst wird, indem szenisch konkretisierte bzw. linguistisch repräsentierte Sachverhalte in ständiger Spannung zu ihrer durch objektive temporale Begriffskategorien vorgenommenen zeitlichen Einordnung stehen, wird, wie in 5.2.1.1. dargestellt, der *Bezugsort* und damit die Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* direkt aufgelöst, indem sich widersprüchliche ‚Semantisierungsmöglichkeiten‘ in unauflösbare Konkurrenz gegenüberstehen, wie vor allem im absurden Streit zwischen den Nebenfiguren PRESTO und LACOUF deutlich wird. Analog zur Origo der lokalen Dimension wird auch der Ausgangspunkt der personalen Dimension durchgehend explizit in Frage gestellt, insofern als mit J. Grimms (1982:97) Worten „[...] nicht nur Räume und Zeiten [...] durch das Prinzip der Ubiquität und Simultaneität ihre eindeutige Identität [verlieren] [...]“, sondern „die Aufhebung einer festen Perspektive und einer eindeutig fixierten Identität [...] auch vor der naturgegebenen Geschlechtertrennung nicht halt[macht] [...]“. Dadurch bedingt kommt es zu grotesk-widersprüchlichen Selbstidentifizierungen des *Äußerungsträgers* und damit zu konträren Möglichkeiten der ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* des auf diesen jeweils referierenden Deiktikons *je*. Im Gegensatz zu den anderen Dimensionen, wo die Widersprüchlichkeit der Origo rein spielerische Züge trägt und ausschließlich auf das *äußere Kommunikationssystem* bezogen ist, um den durch technische Errungenschaften bedingten Verlust jeglicher *Eindeutigkeit* erfahrbar zu machen, deutet sich hinsichtlich der Auflösung der personalen Origo bereits ansatzweise die in späteren Stücken der anderen Autoren verfolgte Intention an, den Orientierungsverlust im *inneren Kommunikationssystem* zu konkretisieren, insofern als die Figuren in Apollinaires Stück durch die zu Beginn vorgeführte absurde Geschlechtstransformation THÉRÈSES zum Mann in eine allumfassende Orientierungslosigkeit hinsichtlich ihrer Identität geraten:

Thérèse [...] Mais il me semble que la barbe me pousse / Ma poitrine se détache / *Elle pousse un grand cri et entr'ouvre sa blouse dont il en sort ses mamelles, l'une rouge, l'autre bleue et, comme elle les lâche, elles s'envolent, ballons d'enfants [...]* / Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse [...] (1:40)

Diese Transformation hat zunächst zur Konsequenz, dass THÉRÈSE ihre Identität nicht mehr kohärent zu erfassen imstande ist, was in folgender Textpassage dadurch zum Ausdruck kommt, dass widersprüchliche, im Gegensatz zum szenischen Kontext stehende Selbstidentifikationen und damit gegensätzliche Möglichkeiten der Referenzdeterminierung des auf den *Äußerungsträger* verweisenden Deiktikons *je* eingeführt werden:

Thérèse [...] *Au mégaphone* / Je me sens viril en diable / Je suis un étalon / De la tête aux talons / Me voilà taureau [...] (1:42)

Diese widersprüchliche Selbstidentifikation ist gleichzusetzen mit einer widersprüchlichen Versetzung der personalen Origo in linguistisch ‚gesetzte‘ fiktionale Origines, durch die das ‚origolokalisierende‘ *je* gewissermaßen eine Entgrenzung erfährt, die für den Rezipienten angesichts der Nichtdeterminierbarkeit der *Versetzungsrelation* eine eindeutige Determinierung des personalen Ausgangspunkts der deiktischen Relation unmöglich macht. Dies spitzt sich in der Konfrontation THÉRÈSES mit ihrem MARI zu, insofern als hier die Spannung zwischen der ‚realen‘ und der fiktiven Origo, in die sich THÉRÈSE versetzt hat, durch Letztere explizit thematisiert wird (*c'est moi qui suis Thérèse vs. je ne suis plus ta femme*):

Le Mari [...] *Thérèse ma petite Thérèse où es-tu / Il réfléchit la tête dans les mains, puis campé, les poings sur les hanches / Mais toi vil personnage qui t'es déguisé en Thérèse je te tuerai*
Ils se battent, elle a raison de lui

Thérèse Tu as raison je ne suis plus ta femme

Le Mari Par exemple

Thérèse Et cependant c'est moi qui suis Thérèse

[...]

Et comme je suis devenu un beau gars

[...]

Je porterai désormais un nom d'homme / Tirésias (1:44/46)

In diesem Ausschnitt kommt außerdem die aus der Versetzung bzw. Entgrenzung der personalen Origo THÉRÈSES resultierende Orientierungslosigkeit des MARI hinsichtlich des ‚Identitätsuniversums‘ zum Ausdruck, die im weiteren Verlauf zu dessen Verunsicherung hinsichtlich seiner eigenen Identität führt und schließlich in den absurden Entschluss mündet, sich seinerseits in die Rolle einer Frau zu versetzen. Durch diesen Schritt wird seine Origo analog zu derjenigen seiner Partnerin entgrenzt und entzieht sich damit ebenfalls einer eindeutigen Definition, indem die Spannung zwischen ‚realer‘ und fiktiv ‚gesetzter‘ ‚Semantisierung‘ des *je* erhalten bleibt, wie folgende Dialogpassagen zwischen dem MARI und dem GENDARME belegen:

Le Mari *à part* / Ma foi il a raison / Puisque ma femme est homme / Il est juste que je sois femme
/ *Au gendarme pudiquement* / Je suis une honnête femme-monsieur / Ma femme est un
homme-madame [...] (I:58)

Le Gendarme Mademoiselle ou Madame je suis amoureux fou / De vous / Et je veux devenir votre
époux

Le Mari Mais ne voyez-vous pas que je ne suis qu'un homme (I:60)

In der letzten Passage zeigt sich überdies der aus der ‚Spannung‘ zwischen widersprüchlichen Determinierungsmöglichkeiten resultierende Verlust der harmonischen Definierbarkeit der personalen Origo, der nochmals gegen Ende des Stücks zutage tritt, indem der MARI die zu ihm zurückkehrende und wieder ihre Frauenrolle annehmende THÉRÈSE widersprüchlich identifiziert und dadurch nochmals seine Orientierungslosigkeit im ‚Identitätsuniversum‘ zum Ausdruck bringt:

Thérèse *se débarrassant de ses oripeaux de cartomancienne* / Mon cher mari ne me reconnais-tu
pas

Le Mari Thérèse ou bien Tirésias (II:94)

Abschließend sei noch auf eine Stelle am Ende des ersten Akts hingewiesen, wo die Determinierbarkeit der personalen Origo für den Rezipienten nicht nur durch widersprüchliche, sondern durch die Abwesenheit jeglicher *Hinweise* in Frage gestellt wird, indem die ‚origolokalisierenden‘ Deiktika *moi* bzw. *je* vollständig ‚dekontextualisiert‘ im Chor skandiert werden. Dadurch kommt auf parodistisch-überspitzte Weise zum Ausdruck, dass auch hinsichtlich der personalen Dimension die Aufhebung jeder *Eindeutigkeit* als Ausdruck der modernen Wirklichkeitssicht intendiert ist:

Tous *en chœur* [...] / Eh! fumez la pipe Bergère / Moi, je vous jouerai du pipeau [...] (I:66)

Als Fazit kann also formuliert werden, dass in allen drei deiktisch strukturierten Dimensionen ein Verlust der orientierten Definierbarkeit der Origo erkennbar ist, mit welchem der Rezipient direkt konfrontiert wird, insofern als er durchweg nur widersprüchliche oder, wie im letzten Beispiel gesehen, überhaupt keine *Hinweise* erhält, um die semantischen *Leerstellen* der ‚origolokalisierenden‘ *Grundzeigwörter* eindeutig ‚aufzufüllen‘ und darauf aufbauend zu einem Nachvollzug der *Versetzungsrelation* als Voraussetzung für die Interpretierbarkeit *imaginativdeiktischer* Verweise als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu gelangen.

ii.ii.) Roger Vitrac: *Victor ou Les enfants au pouvoir*

Insofern als hinsichtlich Vitrac's Stück analog zum betrachteten Drama Apollinaires eine umfassende Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ als Grundlage der Determinierung des Ausgangspunkts und des Zielpunkts der deiktischen Relation festgestellt werden konnte, ist

auch hier eine radikale Unterminierung der Origodefinition hinsichtlich aller deiktisch strukturierten Dimensionen zu verzeichnen. Allerdings resultiert diese aus der sukzessiven ‚Umkehr‘ der eingangs etablierten bürgerlichen Ordnung und dient im Gegensatz zu Appollinaire der konkretisierenden Darstellung und rezipientenseitigen Erfahrbarmachung der zunehmenden Orientierungslosigkeit der Figuren. Während die Unterminierung in lokaler und temporaler Hinsicht direkt aus den vorangegangenen Abschnitten ableitbar ist, wo gezeigt wurde, dass *Bezugsort* und *Bezugszeit* des *deiktischen Raums* sowohl für die Figuren als auch für den Rezipienten nicht mehr eindeutig bestimmbar sind, was gleichzusetzen ist mit der Tatsache, dass die semantischen *Leerstellen* der ‚origolokalisierenden‘ Deiktika *ici* und *maintenant* nicht mehr kohärent durch kontextuelle Faktoren ‚auffüllbar‘ sind, beruht die Infragestellung der personalen Origo vor allem auf der Tatsache, dass das gesamte Stück hindurch eine Entgrenzung der ‚realen‘ Origo durch figurenseitige Versetzungen in fiktiv ‚gesetzte‘ Origines zu beobachten ist. Dadurch entsteht ein Kontrast zwischen szenisch konkretisierter und imaginerter ‚Semantisierung‘ des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je*, wobei häufig die notwendigen *Hinweise* zu einer orientierten Unterscheidung zwischen Bühnen- und *Phantasma*- Origo entzogen werden, sodass die Grenzen zwischen ‚realer‘ und fiktiver Figurenidentität aufgelöst werden.

Erste Anzeichen der personalen Origoentgrenzung finden sich bereits zu Anfang des Stückes, indem VICTOR im Gespräch mit dem Dienstmädchen LILI seine szenisch konkretisierte und linguistisch definierte Identität negiert:

Lili [...] C'est ainsi qu'agissent les petits garçons loyaux et francs.
Victor Je ne suis pas un petit garçon [...] (I:13)

Während diese Passage für sich genommen noch nicht die Infragestellung der Origo belegt, da sie als Trotzreaktion eines kleinen Jungen aufgefasst werden kann, erhält sie im Zusammenhang mit den nachfolgend näher zu betrachtenden Stellen, in denen VICTOR seine personale Identität aufgibt und sich in verschiedene Erwachsenenrollen versetzt, sowie mit folgender Passage, in der deutlich wird, dass Victor seine Identität nicht mehr zu fassen imstande ist, indem er die *indexikalische Bedeutung* des auf seine Person referierenden Personaldeiktikons *je* explizit in Frage stellt, durchaus eine origorelativierende Signifikanz:

Victor [...] Ah, mais à la fin, qui suis-je? Suis-je transfiguré? Ne m'appelle-je plus Victor? Suis-je condamné à mener l'existence honteuse du fils prodigue? Enfin, dites-le-moi. Suis-je l'incarnation du vice et du remords? Ah! s'il en est ainsi, plutôt la mort que le déshonneur! plutôt le sort tragique de l'enfant prodigue! [...] (II:44)

Diese *pathetische Passage*, in der VICTOR laut J. Grimm (1982:336) „[...] das Fazit aus seinem bisherigen, alle bestehende Ordnung radikal in Frage stellenden Verhalten [zieht]“, in-

dem er seine bisherige, ordnungskonforme Identität in Frage stellt, ist als direktes Resultat seines vorangegangenen, die Ordnung durch Versetzung in deren Repräsentanten parodierenden bzw. als null und nichtig entlarvenden Verhaltens zu sehen. In Letzterem manifestiert sich der Hauptmodus der Infragestellung der personalen Origo, nämlich der einführend bereits beschriebene Gegensatz zwischen ‚realer‘ und fiktiv ‚gesetzter‘ Figurenorigo, aus dem sich die explizite Infragestellung der Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Personaldeiktikons in oben zitierter Passage erklärt. Dieser Gegensatz tritt vor allem in der ersten Szene im Dialog mit LILI zutage, wo VICTOR zunächst punktuell das *Orientierungszentrum* seines Vaters übernimmt, um dessen auf ihn bezogene, im Einklang mit der bürgerlichen Ordnung stehende Rollenzuweisung auf parodistische Weise zu präsentieren, die er im Stückverlauf radikal unterlaufen wird:

Victor [...] Écoute bien. J'ai neuf ans. Jusqu'ici, j'ai été un enfant modèle. Je n'ai rien fait de ce qu'on ma défendu. Mon père le rabâche: c'est un enfant modèle, qui nous donne toutes les satisfactions, qui mérite toutes les récompenses, et pour qui nous sommes heureux de faire tous les sacrifices. [...] (I:10)

Hier wie im folgenden Abschnitt, wo sich VICTOR die gegen LILI gerichteten und für ihn sprechenden Reaktionen seiner Eltern auf eine eventuelle Selbstanklage im Zusammenhang mit der von ihm just mutwillig zerbrochenen *Sèvres*-Porzellanvase ausmalt, werden noch eindeutige linguistische Signale eingeführt, die eine Trennung zwischen ‚realer‘ und fiktiver Figurenorigo ermöglichen:

Victor On ne me croirait pas, parce que je n'ai jamais rien cassé de ma vie. [...] Tandis que toi, tu as déjà à ton actif la pendule, la théière, la bouteille d'eau de noix, etc. Si je m'accuse, voilà mon père: Le cher enfant, il veut sauver Lili. [...] (I:14)

Diese Eindeutigkeit der Trennung schwindet in der folgenden Passage, wo VICTORS eigenes personales *Orientierungszentrum* im Rahmen einer wesentlich umfassenderen Versetzung unvermittelt in das seines Vaters übergeht und sowohl er selbst nicht mehr zwischen seiner ‚realen‘ und der fiktiv ‚gesetzten‘ Rolle zu unterscheiden vermag, als auch LILI diese Trennung nicht mehr vollziehen kann. Ersterer Sachverhalt wird dadurch deutlich, dass VICTOR in der Rolle des Vaters ein Versprechen äußert, das er auch nach der ‚Rückkehr‘ in seine eigene Rolle einzuhalten gelobt, wohingegen sich Letzterer darin zeigt, dass LILI VICTORS Befehl zum Bleiben schließlich hinnimmt, ihn also als ihren ‚*maître*‘ akzeptiert:

Victor Je suis terriblement intelligent. (*S'approchant de Lili et imitant la voix de son père.*) Ne pleurez pas, Lili, ne pleurez pas, chère petite fille.

Lili Victor! qu'est-ce qui te prend?

Victor, *même jeu*. Je vous en supplie ne pleurez pas. Madame veut vous congédier, mais madame n'est rien ici. C'est moi qui suis le maître. D'ailleurs madame m'adore, moins pour tant que je ne vous aime. Je plaiderai pour vous, et j'obtiendrai gain de cause. Je vous le

jure. Chère Lili. (*Il l'embrasse.*) Je vous sauverai. [...]
Lili, *se parlant à elle-même, rageusement.* Non, non, non. Je partirai, je partirai. Je veux partir tout de suite. Victor est devenu fou. Ce n'est plus un enfant.
[...]
Victor Je tiens toujours ce que je promets, et tu ne seras pas inquiétée. Reste.
Lili Non.
Victor, *reprenant le jeu précédent.* Tu resteras. Vous resterez, ma chère Lili. [...]
Lili Eh bien, je resterai! Tu veux me faire chanter, sale gosse! voyou! Je resterai, soit, mais tu me le paieras! (I:14/15)

Während in allen zitierten Textausschnitten eine Auflösung der personalen Origo durch den Kontrast zwischen ‚realem‘ und fiktivem Bezug des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je* festgestellt werden kann, kommt hier darüber hinaus ein desorientierendes *Hin-und Herspringen zwischen verschiedenen Modi des Zeigens* in der personalen Dimension zum Ausdruck, das auf *innerer* Kommunikationsebene eine identitätsbezogene Desorientierung bewirkt. Diese wird für den Rezipienten der *äußeren* Kommunikationsebene direkt erfahrbar, indem ihm jegliche *Hinweise* entzogen werden, um *je* widerspruchsfrei zu kontextualisieren. Parallel dazu kann auch auf intentionaler Ebene eine Verschiebung von ordnungsparodierendem zu -entlarvendem Verhalten durch die Versetzung festgestellt werden, insofern als VICTOR in zuletzt zitierter Passage deutlich macht, welche grotesken Affären sich hinter der augenscheinlich auf Moral bedachten bürgerlichen Ordnung verbergen. Letztere wird also durch VICTOR gleich in doppelter Weise in Frage gestellt: Einerseits durch seine Versetzung in den personalen Kontext der Erwachsenen, wodurch die identitätsbezogene Ordnung relativiert wird, und andererseits durch den aus der Versetzungsperspektive heraus übermittelten Inhalt, wodurch die moralbezogene Ordnung unterminiert wird. Dies kommt nun mit den Worten von R. Daus (1977:14) einer *dramatischen Wende* gleich, indem Vitrac durch die unvermittelte Versetzung VICTORS in das *Orientierungszentrum* seines Vaters „[...] das typische Verhalten von Kindern und Erwachsenen aus[tauscht]“ und damit eine ‚Umkehr‘ der bürgerlichen Ordnung einleitet. Die daraus resultierende, vollständige Orientierungslosigkeit der Figuren manifestiert sich unter anderem in weiteren Versetzungen, so im folgenden Abschnitt in der desorientierenden *Phantasma*-Versetzung des offensichtlich bedingt durch das nachwirkende Trauma des 70er-Krieges psychisch kranken ANTOINE, der gleich mehrere fiktional ‚gesetzte‘ Identitäten annimmt, deren Überlagerung mit seiner ‚realen‘ zu einem identitätsbezogenen Verlust der Orientierung führt. Mit diesem wird der Rezipient wiederum direkt konfrontiert, insofern als das ‚origolokalisierende‘ *je* angesichts widersprüchlicher *Hinweise* auf den verschiedenen *Phantasma*-Ebenen sowie aufgrund des Fehlens jeglicher Anhaltspunkte der Trennung zwischen den Bezugskontexten nicht mehr kohärent in seiner Referenz determinierbar ist:

Antoine, *saisissant un couteau et frappant au milieu de la table.* Ah, je te tiens, Bazaine, je te

tiens, eh bien, tiens, tiens, tiens! (*Pleurant.*) Je vais mourir. Sa photographie! Non, rien de vous, monsieur le curé, pas de lecture, je vous en prie, je commande: Soldats, je vous dois la vérité, je suis cocu, et maintenant, visez, droit au coeur, droit au cocu.

Il s'effondre.

[...]

Victor, *s'approchant d'Antoine*. Antoine, au nom du peuple français, je te fais chevalier de la Légion d'honneur.

Il lui donne l'accolade.

Antoine, *qui est de nouveau très calme*. Tu es gentil, Victor. Moi aussi je t'aime bien. [...] (I:32)

In dieser Passage kommt die Auflösung der personalen Origodeterminierung und die dadurch gestiftete Orientierungslosigkeit durch die Tatsache zustande, dass die *Bühnenwirklichkeit von äußerer Wirklichkeit bedrohlich überlagert* wird⁵⁰¹. Dadurch verschmelzen Elemente des Kriegskontexts mit denen des szenischen Kontexts (ANTOINE hat durch die Versetzung der beiden Kinder ESTHER und VICTOR in Erwachsenenrollen gerade von der Liebschaft seiner Frau mit VICTORS Vater erfahren) auf absurd-groteske Weise (Bsp.: *Soldats* vs. *cocu*), so dass der jeweilige Bezugskontext des ‚origolokalisierenden‘ *je* in ANTOINES Tirade nicht mehr eindeutig bestimmbar ist. Umso komischer fällt angesichts dieser Verwirrung einerseits die anscheinende Nachvollziehbarkeit der übereinander gelagerten *Phantasma*-Identitäten durch VICTOR sowie der abrupte Ausstieg ANTOINES aus dem Versetzungskontext aus. Der bürgerliche Ordnungskontext wird also nicht nur durch das Verhalten VICTORS aufgelöst, sondern auch durch die Erwachsenen selbst, deren Identität bedingt durch in die Gegenwart hineinreichende traumatische Erlebnisse brüchig wird. Beide Auflösungsmodi werden insofern deiktisch konkretisiert, als das ‚origolokalisierende‘ Deiktikon *je* sowohl im *inneren* als auch im *äußeren Kommunikationssystem* nicht mehr kohärent in seiner Referenz determinierbar ist.

Zuletzt sei an dieser Stelle noch auf ein Beispiel verwiesen, in dem die personale Origo bzw. die Referenz des auf diese verweisenden *je* nicht durch versetzungsbedingt widersprüchliche *Hinweise* relativiert wird, sondern sich bedingt durch die Abwesenheit jeglicher interpretationsdeterminierender Anhaltspunkte vollständig einer Determinierung entzieht, wodurch in parodistisch-überspitzter Weise eine radikale Infragestellung jeglicher Identität als zentralem Symptom und Auslöser der allgemeinen Orientierungslosigkeit zum Ausdruck kommt:

Tous Ah, oui, je n'en reviens pas. – Mais aussi... - C'était si bien joué, etc. – Il faut s'attendre à tout. – Quelle heure est-il? – Il est tard. Vous avez bien le temps. – Il faut que je rentre. - Alors, bonsoir, bonne nuit. - Embrassez-vous. [...] (II:58)

In dieser Abschiedsreplik, die bezeichnenderweise auf dem Höhepunkt der durch die Geschehnisse bedingten, allgemeinen Orientierungslosigkeit auftritt, ist eine deutliche Parallele zwischen den inkohärent in ‚dekontextualisierter‘ Form aneinandergereihten Gesprächsfetzen,

⁵⁰¹ Vgl. Grimm (1977), S. 56.

welche Elemente der ersten beiden Akte wieder aufnehmen und den ebenso ‚dekontextualisiert‘ auftretenden ‚origolokalisierenden‘ Personaldeiktika feststellbar. Diese Parallele bringt zum Ausdruck, dass der Verlust der Orientierung als direkte Funktion des Verlusts der Determinierbarkeit der personalen Origo bzw. der Infragestellung der Identität zu interpretieren ist. Der Verlust der Selbstwahrnehmbarkeit der Figuren an einem bestimmten Ort und zu einem bestimmten Zeitpunkt resultiert folglich unmittelbar aus dem Verlust ihrer Selbstwahrnehmbarkeit in bestimmten Körpergrenzen, worin sich mit J. Grimm (1977:36/37) die Verflüchtigung von „[...] Vitrac's Personen zu einer Abfolge einander widersprechender, herkömmliche Individualität aufhebender Ichparzellen“ bzw. das *Konzept einer dramatischen Figur ohne Identität* manifestiert⁵⁰². Mit Letzterem wird nun der Rezipient in allen drei deiktisch strukturierten Dimensionen direkt konfrontiert, indem ihm entweder durch ihre unauflösbare Widersprüchlichkeit oder durch vollständigen Wegfall die notwendigen *Hinweisfaktoren* zur eindeutigen referenziellen Determinierung der ‚origolokalisierenden‘ Deiktika entzogen werden, wodurch er wie hinsichtlich Apollinaires Drama nicht in der Lage ist, die *Versetzungsrelationen* als Grundlage für den referenziellen Nachvollzug der den dramatischen Kontext definierenden und orientierenden *imaginativdeiktischen Relationen* kohärent zu interpretieren. Auch hier entfällt folglich die Basis für die Inferenz der deiktischen Relationen als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts.

ii.iii.) Jean-Paul Sartre: *Huis clos*

Da Sartres Drama wie in den vorangegangenen Abschnitten aufgezeigt analog zu Vitrac's Stück von einer systematischen Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ als kontextuelle Grundlage der Determinierung des Ausgangs- und Zielpunkts der deiktischen Relation gekennzeichnet ist, kann auch hier ein alle deiktischen Dimensionen umfassender Verlust der Bestimmbarkeit der Origo festgestellt werden. Allerdings fällt dieser im Gegensatz zu Vitrac und im Einklang mit Sartres Intention der Darstellung und rezipientenseitigen Erfahrbarmachung einer a priori bestehenden, vollständigen existenziellen ‚Dekontextualisierung‘ des Menschen zumindest auf lokaler und temporaler Ebene wesentlich radikaler aus, insofern als in diesen Dimensionen, wie gesehen, von vorne herein sämtliche orientierenden Faktoren entzogen werden, die einer Definition des *Bezugsorts* und der *Bezugszeit* zugrunde gelegt werden könnten, wodurch auch die auf diese Größen bezogenen ‚origolokalisierenden‘ Deiktika *ici* und *maintenant* a priori nicht mehr referenziell bestimmbar sind.

⁵⁰² Vgl. Grimm (1977), S. 36/37.

So entzieht sich für GARCIN, der ersten in den mit ‚orientierungsnivellierenden‘ *Landmarken* ausgestatteten Handlungsschauplatz eingewiesenen Figur, seine räumliche Origo von Anfang an jeder Determinierbarkeit, was sich darin ausdrückt, dass er den szenisch konkretisierten *Bezugsort* und damit den Referenten des Lokaldeiktikons *ici* nicht orientiert im Sinne einer *Textualisierung* zu identifizieren imstande ist, sondern auf diesen nur durch das unspezifische Deiktikon *ça* zu referieren vermag, wie die beiden ersten in Abschnitt 5.2.1.1. zitierten Passagen deutlich machen. In dem Maße wie GARCIN und in der Folge den anderen mit dem Schauplatz konfrontierten Figuren das notwendige *Identifizierungswissen* zur eindeutigen Festlegung ihrer lokalen Origo abhanden kommt, was noch dadurch verschärft wird, dass der *origoinklusive* nicht mehr vom *origoexklusiven* Bereich abgrenzbar ist, insofern als, wie in 5.2.1.1. dargelegt, nach Aussage des GARÇON sämtliche Anhaltspunkte entfallen, welche den *Bezugsort* von anderen räumlichen Bereichen des *dehors* distinguierbar machen, stellen sich für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* die räumlichen Origokoordinaten und damit die lokale *Versetzungsrelation* als ‚deiktisches Rätsel‘ dar, insofern als auf Erstere mehrfach durch das ‚origolokalisierende‘ Deiktikon *ici* verwiesen wird, ohne dass dieses referenziell bestimmbar ist, wie folgende Passage beispielhaft belegt:

Inès Qu'avez-vous fait? Pourquoi vous ont-ils envoyée ici?

Estelle, *vivement*. Mais je ne sais pas, je ne sais pas du tout! Je me demande même si ce n'est pas une erreur. (*À Inès.*) Ne souriez pas. Pensez à la quantité de gens qui...qui s'absentent chaque jour. Ils viennent ici par milliers et n'ont affaire qu'à des subalternes, qu'à des employés sans instruction. [...] (38/39)

Erst an späterer Stelle wird von den Figuren eine den *Bezugsort* und damit den Referenten von *ici* vereindeutigende *Textualisierung* eingeführt. Allerdings kann diese angesichts ihres Widerspruchs zum szenisch konkretisierten Kontext vom Rezipienten nicht als *Hinweis* zur referenziellen Determinierung des *origoinklusiven* Lokaldeiktikons herangezogen werden, sondern konfrontiert ihn statt dessen noch direkter mit der figurenseitigen Orientierungslosigkeit hinsichtlich ihrer räumlichen Position, da hier der bereits zuvor implizit deutlich gewordene Verlust der orientierenden Funktion räumlicher *Landmarken* in Bezug auf die Origodefinition offensichtlich wird:

Inès [...] Pour qui jouez-vous la comédie? Nous sommes entre nous.

Estelle, *avec insolence*. Entre nous?

Inès Entre assassins. Nous sommes en enfer, ma petite, il n'y a jamais d'erreur et on ne damne jamais les gens pour rien.

Estelle Taisez-vous.

Inès En enfer! Damnés! Damnés! (40/41)

Darüber hinaus wird die Determinierbarkeit der lokalen Origo dadurch aufgelöst, dass sich die Figuren, um der durch den Wegfall orientierender *Leitfäden* bedingten, nach wie vor beste-

henden Nichtdeterminierbarkeit ihrer ‚realen‘ räumlichen Situation zu entrinnen, unvermittelt in *origoexklusive* räumliche *Phantasma*-Kontexte irdischer Vorgänge versetzen und auf diese Weise fiktive lokale Orientierungspunkte ‚setzen‘. Hieraus resultiert nun eine ‚Origodissoziation‘, die sich in einer ‚distanznivellierenden‘ und damit die eindeutige Definierbarkeit der Origo aufhebenden Verschmelzung des *origoinklusiven* und des *origoexklusiven* Bereichs manifestiert, wie folgende Passage exemplarisch belegt, in der sich INÈS in den durch *là-bas* identifizierten Raum ihres ehemaligen Zimmers versetzt:

Inès [...] Il ne reste plus personne là-bas, je suis tranquille; la chambre, simplement. Je vois la chambre, de temps en temps. Vide avec des volets clos. Ah! ah! Ils ont fini par ôter les scellés. A louer...Elle est à louer. Il y a un écriteau sur la porte. C'est...déroisire. (55)

Die hier und an anderen Stellen vorgeführte, ‚distanzneutralisierende‘ Entgrenzung der lokalen Origo, die aus der Überlagerung des ‚realen‘ durch ein imaginativ vergegenwärtigtes *ici* resultiert und den Verlust der räumlichen Orientierung der Figuren akzentuiert, indem die fehlende Unterscheidbarkeit zwischen ‚realem‘ und fiktivem Bezugsbereich bzw. der ‚*Phantasma*-Illusionscharakter‘ jeglicher Origodeterminierung zum Ausdruck kommt, wird an späterer Stelle durch ESTELLE in der fiktiven Anrede ihres Ex-Liebhabers *Pierre* explizit thematisiert:

Estelle [...] Pierre, ne pense qu'à moi, défends-moi; tant que tu penses: mon eau vive, ma chère eau vive, je ne suis ici qu'à moitié, je ne suis qu'à moitié coupable, je suis eau vive là-bas, près de toi. [...] (69)

Insofern als sich alle Figuren bedingt durch ihre origoentgrenzende Versetzung in den *Phantasma*-Kontext des *là-bas* lediglich *ici qu'à moitié* wahrnehmen, um auf diese Weise über die ‚Setzung‘ von fiktiven *Landmarken* zu einer Determinierung ihrer lokalen Origo zu gelangen, was sich hier deutlich darin zeigt, dass sich ESTELLE *topologisch* relativ zur räumlichen Position ihres Liebhabers definiert, kann auch der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* die lokale Origo der Figuren nicht kohärent rekonstruieren, insofern als das ‚reale‘ *ici* ständig durch imaginativ vergegenwärtigte *Bezugsorte* überlagert wird. Statt dessen wird ihm der Kontrast zwischen fiktiver Definierbarkeit und faktischer Nichtdeterminierbarkeit vor Augen geführt, der ihm in deiktisch konkretisierter Form das Verhaftetsein der Figuren in der *mauvaise foi* aufzeigt, die sich durch die Projektion orientierungsstiftender Anhaltspunkte auf ein von völliger *Absurdität* gekennzeichnetes Universum manifestiert. Im weiteren Verlauf des Stückes wird allerdings die Fluchtmöglichkeit in imaginativ ‚gesetzte‘, origoentgrenzende *Phantasma*-Kontexte, in denen eine Definition der lokalen Origo bzw. die referenzielle Determinierung des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* über die ‚Setzung‘ fiktiver Orientierungspunkte möglich erscheint, nach und nach versperrt. Dadurch wird nun endgültig jegliche

Suche nach origodeterminierenden Anhaltspunkten als ‚*Phantasma*-Illusion‘ bzw. als *mauvaise foi* entlarvt, die über die tatsächliche Nichtbestimmbarkeit der lokalen Origo bzw. die vollständige ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren nicht hinwegzutäuschen vermag. Mit anderen Worten werden die Figuren auf brutale Weise mit der referenziellen Nichtdeterminierbarkeit des räumlichen *ici* konfrontiert, indem dessen Überlagerung durch einen subjektiv ‚gesetzten‘, vertrauten räumlichen *Bezugsort* scheitert, wie INÈS zum Ausdruck bringt, als sie feststellt, dass sie nicht mehr fähig ist, irdische Vorgänge zu ‚sehen‘ und damit jeglicher *alibi*-Konstruktion beraubt ist:

Inès [...] Fini. Plus rien: je ne vois plus, je n'entends plus. Eh bien, je suppose que j'en ai fini avec la terre. Plus d'alibi. (*Elle frissonne.*) Je me sens vide. A présent, je suis tout à fait morte. Tout entière ici. [...] (64)

Hier wird deutlich, dass INÈS erstmals die durch den Wegfall orientierungsstiftender Anhaltspunkte bedingte faktische ‚Leere‘ des ‚Realkontexts‘ bewusst wird, indem ihr jegliche Möglichkeit, die semantische *Leerstelle* des ‚origolokalisierenden‘ Lokaldeiktikons *ici* durch die vertrauten Elemente eines *Phantasma*-Kontexts zu ‚füllen‘, abhanden kommt. Diese ‚Leere‘ wird für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* im Gegensatz zu den Interaktanten des *inneren Kommunikationssystems* bereits von Anfang an direkt erfahrbar, indem ihm die notwendigen *Hinweise* zur Determinierung der Referenz des auf den *Bezugsort* verweisenden Deiktikons *ici* das gesamte Stück hindurch systematisch entzogen werden.

Wie in lokaler Dimension wird auch in temporaler Hinsicht die Determinierbarkeit der Figurenorigo radikal in Frage gestellt, insofern als, wie in 5.2.1.2. festgestellt, die *Bezugszeit* des temporalen *deiktischen Raums* nicht mehr definiert werden kann, da jegliche zeitdistinguierenden Merkmale wegfallen, allen voran der zyklische Wechsel von Tag und Nacht, wie in der Passage, in der GARCIN den einweisenden GARÇON nach der Tageszeit als ‚origolokalisierendem‘ Anhaltspunkt und damit als *Hinweis* für die referenzielle Determinierung des Deiktikons *maintenant* fragt, am deutlichsten wird, indem Letzterer nur ‚demonstrativdeiktisch‘ auf die stets gleichbleibende Beleuchtung verweisen kann. Wie die Referenz von *ici* stellt also auch diejenige von *maintenant* ein unlösbares ‚deiktisches Rätsel‘ dar, da der Kontext keinerlei Hinweise bereitstellt, um den Figuren eine ‚Lokalisierung‘ ihrer temporalen Position bzw. dem Rezipienten einen Nachvollzug der zeitlichen *Versetzungsrelation* zu ermöglichen. Wie in lokaler wird allerdings auch in temporaler Dimension versucht, diese Situation durch eine Versetzung in imaginativ vergegenwärtigte *Phantasma*-Kontexte irdischer Vorgänge zu überwinden. Es findet also eine Überlagerung des aufgrund der Abwesenheit distinguierender temporaler Anhaltspunkte nicht mehr definierbaren, ‚realen‘ *maintenant* durch ein fiktives, anhand von ‚gesetzten‘ *Landmarken* determinierbares *maintenant* statt, was

die im Zusammenhang mit Abschnitt 5.2.1.2 zitierte Stelle, wo die Figuren unter Bezug auf den ‚*geozentrischen* Referenzrahmen‘ übereinstimmend feststellen, die Nacht sei angebrochen, deutlich aufzeigt. Indem dadurch nun ein Widerspruch zwischen der *Textualisierung* des Referenten des (impliziten) ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *maintenant* und dem szenisch konkretisierten Kontext zum Ausdruck kommt, der nicht über die entsprechenden, der *Textualisierung* zugrunde gelegten objektiven Anhaltspunkte verfügt, wird dem Rezipienten auf *äußerer* Kommunikationsebene analog zur lokalen Dimension vor Augen geführt, dass jegliche Ansätze der referenziellen Bestimmung des ‚origolokalisierenden‘ Temporaldeiktikons eine ‚*Phantasma*-Illusion‘ darstellt, die im radikalen Kontrast zu einem ‚Realkontext‘ steht, in dem eine orientierte Einordnung der temporalen Origo von vorne herein unterbunden wird. Es wird also auch in temporaler Hinsicht die philosophische Idee der *mauvaise foi* deiktisch konkretisiert, insofern als die Figuren durch die subjektive ‚Setzung‘ orientierender temporaler *Leitfäden* versuchen, sich über ihren tatsächlichen Zustand vollständiger ‚Dekontextualisierung‘ hinwegzutäuschen.

Bedingt durch die faktische ‚Nichtexistenz‘ der Figuren wird nun allerdings nicht nur die spatiotemporale, sondern auch die personale Origo und damit die Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je* einer radikalen Infragestellung unterzogen, was auf besonders deutliche Weise in folgender Passage zum Ausdruck kommt, wo ESTELLE angesichts der Nichtwahrnehmbarkeit ihres Spiegelbilds feststellt:

Estelle, *rouvre les yeux et sourit*. Je me sens drôle. (*Elle se tâte*.) Ça ne vous fait pas cet effet-là, à vous: quand je ne me vois pas, j’ai beau me tâter, je me demande si j’existe pour de vrai. (44)

An dieser Stelle wird deutlich, dass für die Figuren nicht nur in lokaler und temporaler, sondern auch in personaler Hinsicht die notwendigen *Landmarken* abhanden gekommen sind, die eine Definition ihrer Origo erlauben, wobei sie auch in dieser Dimension ihre Situation im ‚Realkontext‘ dadurch zu überwinden suchen, dass sie sich in irdische ‚*Phantasma*-Kontexte‘ versetzen, um sich selbst als ‚existent‘ wahrnehmen bzw. das ‚origolokalisierende‘ Personaldeiktikon *je* referenziell determinieren zu können. Allerdings gelingt dies analog zur lokalen Dimension in immer eingeschränkterem Umfang, da ihnen nach und nach bewusst wird, dass sie auf den Versetzungsraum keinen Einfluss mehr ausüben imstande sind, wie in folgender Replik ESTELLES zum Ausdruck kommt, in der sie angesichts ihrer Machtlosigkeit im Hinblick auf die neue Geliebte ihres Ex-Liebhabers realisiert, dass ihre ‚*Phantasma*-Existenz‘ lediglich eine selbstgesetzte ‚Illusion‘ ist:

Estelle Elle pousse contre lui son énorme poitrine, elle lui souffle dans la figure. Petit Poucet, pauvre Petit Poucet, qu’attends-tu pour lui éclater de rire au nez? Ah! il m’aurait suffi

d'un regard, elle n'aurait jamais osé....Est-ce que je ne suis vraiment plus rien?
Inès Plus rien. Et il n'y a plus rien de toi sur la terre: tout ce qui t'appartient est ici. [...] (69)

Abschließend kann also festgestellt werden, dass den Figuren in allen drei deiktisch strukturierten Dimensionen die kontextuellen Voraussetzungen abhanden kommen, ihre Origo als Ausgangspunkt deiktischer Orientierung zu bestimmen, insofern als im Unterschied zu Vitrac's Stück von vorne herein die notwendigen *Landmarken* bzw. *Leitfäden* entfallen, auf deren Basis sie sich an einem bestimmten, von anderen Orten unterscheidbaren Ort zu einem bestimmten, von anderen Zeitpunkten distinguierbaren Zeitpunkt und in bestimmten Körpergrenzen wahrnehmen können. Mit diesem Zustand wird nun der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* direkt konfrontiert, indem ihm jegliche *Hinweise* entzogen werden, die für eine orientierte referenzielle Interpretation der ‚origolokalisierenden‘ Deiktika bzw. der *Versetzungsrelationen* als Basis der kognitiv relevanten Nachvollziehbarkeit kontextdefinierender *imaginativdeiktischer Relationen* notwendig sind. Dies wird dadurch unterstrichen, dass jede figurenseits vorgespiegelte Wahrnehmbarkeit solcher *Hinweise* für ihn als ‚*Phantasma-Illusion*‘ entlarvt wird, die ihm deren faktische Abwesenheit noch deutlicher ins Bewusstsein rückt und ihm die Gefangenschaft der Figuren in der *mauvaise foi* vor Augen führt, durch die Letztere versuchen, ihre Situation vollständiger ‚Dekontextualisierung‘ zu überwinden.

iii.) Synchrone Perspektive

iii.i.) Samuel Beckett

Becketts Stücke sind analog zum behandelten Drama Sartres, wie gesehen, in spatiotemporaler Hinsicht von einer systematischen Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ als kontextueller Grundlage der Determinierung des Ausgangs- und Zielpunkts der deiktischen Relation gekennzeichnet. Allerdings fällt diese bedingt durch seine radikalisierte Intention der Präsentation und rezipientenseitigen Erfahrbarmachung des ‚Nichts‘ bzw. der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand und durch die Umsetzung dieser Intention über eine zunehmende ‚Kontextreduktion‘ im Sinne einer universalen *Entdifferenzierung* in seinem Werk noch radikaler aus. Dies wirkt sich auf die Determinierbarkeit der Origo insofern aus, als hier nicht nur minimale *Leitfäden* entfallen, die einer orientierten Definition des *Bezugsorts* bzw. der *Bezugszeit* zugrunde gelegt werden können, sondern damit gleichzeitig auch diejenigen kontextuellen Anhaltspunkte vollständig entzogen werden, die für die referenzielle Determinierung der auf diese Größen verweisenden ‚origolokalisierenden‘ Deiktika *ici* und *maintenant* essenziell sind. Aufgrund der fortschreitenden Reduktion des Kontexts und der damit einhergehen-

den ‚Kontext-‘ bzw. ‚Origodissoziation‘ der Figuren gilt dies in zunehmendem Maße auch für das die personale Origo ‚lokalisierende‘ Deiktikon *je*, wie im Folgenden jeweils im Anschluss an die Behandlung der lokalen und temporalen Dimension der drei betrachteten Stücke nachgewiesen werden soll.

iii.i.i.) *En attendant Godot*

Im ersten Stück Becketts wird in den zu Beginn des Abschnitts 5.2.1.1. zitierten Passagen, zum einen durch die von ESTRAGON eingeführte Wüsten-Metapher und zum anderen durch die Parallelisierung der lokalen (Des-)Orientierung des blinden POZZO mit derjenigen der sehenden Protagonisten, explizit deutlich, dass aufgrund der lokalen *Entdifferenzierung* für die Figuren jegliche objektive Grundlage einer harmonischen Determinierung des *Bezugsorts* entfällt, was gleichbedeutend ist mit der Unmöglichkeit der intersubjektiven Definition ihrer lokalen Origo bzw. der eindeutigen Determinierbarkeit der Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici*, womit der Rezipient direkt konfrontiert wird, indem ihm jegliche *Hinweise* entzogen werden, die semantische *Leerstelle* des lokalen *Grundzeigworts* ‚aufzufüllen‘ und darauf aufbauend die lokale *Versetzungsrelation* nachzuvollziehen. Er wird folglich hinsichtlich der räumlichen Origokoordinaten vor ein ‚deiktisches Rätsel‘ gestellt, das sich bereits zu Beginn des Stückes andeutet, als ESTRAGON, aus seinem unbestimmten Nachtquartier kommend, erstmals den Bühnenraum betritt, insofern als an dieser Stelle statt einer die lokale Origo der Figuren definierenden Exposition eine Infragestellung des gemeinsamen räumlichen *ici* der Figuren erfolgt. Dies geschieht dadurch, dass ESTRAGONS Replik auf absurde Weise erkennen lässt, dass er sich, bedingt durch den Wegfall ortsdeterminierender *Landmarken*, nicht in einem bestimmten, von anderen Orten distinguierbaren räumlichen Bereich wahrnimmt:

Vladimir [...] ([...] *A Estragon.*) Alors, te revoilà, toi.
Estragon Tu crois? (1:9)

Während der Rezipient angesichts der expliziten Unterminierung des durch *voilà* repräsentierten *ici* bereits hier auf das fundamentale Problem der Determinierbarkeit der lokalen Origo aufmerksam gemacht bzw. mit diesem direkt konfrontiert wird, lässt sich im weiteren Verlauf des Stückes durch implizite Infragestellung eine weitere Verschärfung der Problematik feststellen. Dies ist insofern der Fall, als deutlich wird, dass den Figuren aufgrund der Abwesenheit eines objektiven ‚Referenzrahmens‘ nicht nur die Basis für eine intersubjektive Gleichdefinition des unmittelbar visuell zugänglichen *physischen Kontexts* entzogen wird, sondern darüber hinaus jegliche Grundlage für ein *harmonisches Orientiertsein* hinsichtlich des lokalen *kognitiven Kontexts* und damit der sprecherseits intendierten Ausdehnung des durch das

‚origolokalisierende‘ Deiktikon *ici* bezeichneten *Bezugsorts* abhanden kommt, da keinerlei kontextuellen Anhaltspunkte zur Verfügung stehen, welche einer Abgrenzung zugrunde gelegt werden könnten. Dadurch kommt es im folgenden Beispiel zu einer absurden Diskrepanz zwischen der von ESTRAGON intendierten und der von POZZO inferierten Referenz:

Pozzo avance, menaçant.

Estragon (*vivement*). Nous ne sommes pas d'ici, monsieur.

Pozzo (*s'arrêtant*). Vous êtes bien des êtres humains cependant. (*Il met ses lunettes.*) A ce que je vois. (*Il enlève ses lunettes.*) De la même espèce que moi. (*Il éclate d'un rire énorme.*) De la même espèce que Pozzo! D'origine divine! (I:30)

Indem ESTRAGON *ici* offensichtlich auf das unmittelbare räumliche Umfeld der Äußerung bezieht, aber POZZO den Referenzraum auf den gesamten Planeten ausdehnt, was aus seiner Bemerkung *Vous êtes bien des êtres humains cependant* abgeleitet werden kann, kommt es zu einer weiteren Zuspitzung der referenziellen Nichtdeterminierbarkeit des lokalen *Grundzeigworts* für den Rezipienten, insofern als eine solche *großraumdeiktische* Interpretation von *ici* laut K. Bühler (²1965:100) nur dann sinnvoll ist, „[...] wenn irgendein Jenseits mit ‚dort‘ angedeutet wird“, d.h. wenn die Existenz eines unbestimmten (metaphysischen?) außerirdischen Raums impliziert wird, wofür sich das gesamte Stück hindurch allerdings keinerlei Anhaltspunkte finden, obschon an späterer Stelle nochmals eine analoge Ausweitung des *origoinklusiven* Raums zum Ausdruck kommt:

Vladimir Le temps s'est arrêté.

Pozzo (*mettant sa montre contre son oreille*). Ne croyez pas ça, monsieur, ne croyez pas ça. [...]

Estragon (*à Pozzo*). Il voit tout en noir aujourd'hui.

Pozzo Sauf le firmament. (*Il rit, content de ce bon mot.*) Patience, ça va venir. Mais je vois ce que c'est, vous n'êtes pas d'ici, vous ne savez pas encore ce que c'est que le crépuscule chez nous. Voulez-vous que je vous le dise? [...]

[...]

[...] derrière ce voile de douceur et de calme (*il lève les yeux au ciel, les autres l'imitent, sauf Lucky*) la nuit galope (*la voix se fait plus vibrante*) et viendra se jeter sur nous (*il fait claquer ses doigts*) pfft! comme ça – (*l'inspiration le quitte*) au moment où nous nous y attendons le moins. (*Silence. Voix morne.*) C'est comme ça que ça se passe sur cette putain de terre. (I:50-52)

Auch hier wird der durch *ici* bzw. durch das lokale *Ersatzdeiktikon* *chez nous* bezeichnete *Bezugsort* auf den gesamten Planeten ausgedehnt, was diesmal aus der expliziten *Textualisierung* des Referenten (*cette putain de terre*) hervorgeht. Allerdings wird diese *Textualisierung* durch szenisch konkretisierte *Hinweise*, d.h. durch die Tatsache, dass VLADIMIR und ESTRAGON, die von POZZO als ‚Fremde‘ in diesem *Bezugsort* wahrgenommen werden, angesichts ihrer menschlichen Gestalt logischerweise ebenfalls Teil dieses Ortes sein müssten, gleichzeitig in Frage gestellt. Dadurch kann das ‚deiktische Rätsel‘ der *Bezugsort*- bzw der Referenzdeterminierung des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* für den Rezipienten trotz des linguistischen *Hinweises* nicht ‚enträtselt‘ werden, sondern erfährt im Gegenteil eine zu-

nehmende ‚Verrätselung‘. Dazu tragen weitere, widersprüchliche *Textualisierungen* des *Bezugsorts* und damit des Referenzgegenstands von *ici* bei, wie sie im folgenden Dialogausschnitt in POZZOS Repliken zum Ausdruck kommen:

Pozzo L'attente? Vous attendiez donc?

Vladimir C'est-à-dire...

Pozzo Ici? Sur mes terres?

Vladimir On ne pensait pas à mal.

Estragon C'était dans une bonne intention.

Pozzo La route est à tout le monde. (I:31)

In diesem Abschnitt wird nicht nur POZZOS ursprüngliche, die gesamte Erde als *origoinklusiven* Raum identifizierende Abgrenzung des *Bezugsorts* relativiert, indem das ‚origolokalisierende‘ *ici* auf das engere oder weitere Äußerungsumfeld bezogen wird, sondern gleichzeitig dieser begrenzende Bezug seinerseits einer Relativierung unterworfen, indem er durch widersprüchliche *Textualisierungen* des Referenzobjekts (*mes terres* vs. *La route*) wiederum in Frage gestellt wird. Dadurch kann der *äußere* Rezipient auch diese linguistischen Definitionsansätze nicht als *Hinweise* zur eindeutigen kontextuellen ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* des ‚origolokalisierenden‘ Lokaldeiktikons bzw. zur kohärenten Determinierung der *Versetzungsrelation* heranziehen, sondern bekommt bedingt durch deren Widerspruch lediglich vor Augen geführt, dass eine eindeutige Definition der lokalen Origo der Figuren in Abwesenheit eines orientierenden ‚Referenzrahmens‘ nicht möglich ist, wobei er hier wie auch an anderen Stellen immer wieder zu Referenzhypothesen verleitet wird, die allerdings sofort wieder entkräftet werden. Hierzu sei noch folgender Abschnitt am Ende des ersten Akts zitiert, wo der Herkunftsort des angeblich von *Godot* entsandten Botenjungen mit *ici* angegeben wird und damit dem Rezipienten zunächst vorgespiegelt wird, die beiden Landstreicher befänden sich im *origoinklusiven* Bereich der mysteriösen Figur, unmittelbar darauf aber durch ESTRAGONS Feststellung eine Entkräftung dieser Hypothese erfolgt:

Vladimir Tu es d'ici?

Garçon Oui, monsieur.

Estragon Tout ça c'est des mensonges! (*Il prend le garçon par le bras, le secoue.*) Dis-nous la vérité!

Garçon (*tremblant*). Mais c'est la vérité, monsieur. (I:70)

Die emphatische, an den Jungen gerichtete Lügenbezeichnung kann nun als Hinweis darauf verstanden werden, dass die beiden Protagonisten hier ihrerseits wie POZZO den Referenzraum des *Grundzeigworts* *ici* auf den gesamten Planeten ausdehnen, um diesen von einem unbestimmten metaphysischen Raum des *ailleurs* abzusetzen, von dem sie sich in der Person *Godots* Erlösung aus ihrer Situation der existenziellen Orientierungslosigkeit erwarten. Vor diesem Hintergrund kommt die Replik des Jungen *Mais c'est la vérité, monsieur* einer Enthüllung des ‚Illusionscharakters‘ jeglicher auf das ‚Jenseits‘ gerichteter Hoffnung gleich, indem

sie deutlich macht, dass ein solcher, vom *ici* objektiv abgrenzbarer metaphysischer Raum des *ailleurs* de facto nicht existiert. Somit kann die folgende Feststellung ESTRAGONS als Manifestation einer resignierten Erkenntnis dieser ‚Illusion‘ gewertet werden:

Vladimir Nous n'avons plus rien à faire ici.

Estragon Ni ailleurs. (I:73)

Indem ESTRAGON hier feststellt, dass jede Abgrenzung von *ici* und *ailleurs* aufgrund der ortsunabhängig für die Figuren bestehenden Handlungsunmöglichkeit obsolet geworden ist, entlarvt er für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* nicht nur jegliche auf ein *ailleurs* gerichtete Hoffnung im Sinne einer Veränderung der Situation als unhaltbare ‚Illusion‘, sondern führt ihm gleichzeitig vor Augen, dass im Rahmen der vorgeführten Bühnensituation jegliche *Hinweise* zur Bestimmung des *Bezugsorts* und damit zur referenziellen Determinierung des auf diesen verweisenden ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* gleichermaßen eine ‚Illusion‘ bleiben müssen, wodurch Letzteres zwangsläufig lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann, um auf diese Weise das lokale *Orientierungszentrum* der Figuren als ‚Leerstelle‘ auszuweisen.

Gleiches gilt für die temporale Origo, insofern als den Figuren, wie in 5.2.1.2. beschrieben, jegliche objektive kontextuelle Grundlage für eine intersubjektive Gleichbestimmung der *Bezugszeit* als Referenzobjekt des ‚origolokalisierenden‘ Temporaldeiktikons *maintenant* abhanden kommt, sondern stattdessen eine absurde ‚Deiktisierung‘ der temporalen Wahrnehmung stattfindet, die dem Rezipienten vor Augen führt, dass die Voraussetzungen für ein *harmonisches Orientiertsein* hinsichtlich der temporalen Origo im präsentierten dramatischen Universum nicht erfüllt sind. Die Monotonie des Wartens bzw. die Auflösung des ‚geozentrischen Referenzrahmens‘ und der daraus resultierende Wegfall der Wahrnehmbarkeit der Zeit als distinguierbare Abschnitte macht es den Figuren unmöglich, sich an einem bestimmten, von anderen Zeitabschnitten unterscheidbaren Zeitpunkt wahrzunehmen. Dies kommt in den folgenden Abschnitten dadurch zum Ausdruck, dass die Figuren in ihrem Verständnis von *maintenant* divergieren, d.h. ein absurder Kontrast zwischen sprecherseits intendierter und hörerseits inferierter Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Temporaldeiktikons eingeführt wird:

Vladimir [...] Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

Estragon On attend. (I:21)

Estragon Et maintenant?

Vladimir (*s'étant consulté*). Maintenant... (*joyeux*) te revoilà... (*neutre*) nous revoilà... (*triste*) me revoilà. (II:82)

Estragon Nous sommes contents. (*Silence.*) Qu'est-ce qu'on fait, maintenant qu'on est content?

Vladimir On attend Godot. (II:84)

Estragon Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

Vladimir On attend Godot. (II:88)

Die Divergenz besteht in allen Beispielen darin, dass der Sprecher jeweils mit *maintenant* auf die nahe Zukunft referiert, während es der Hörer auf den aktuellen Sprechmoment als *Bezugszeit* bezieht, was zum Ausdruck bringt, dass jegliche zeitstrukturierende *Folge von Ereignissen* entfällt, sodass die *Äußerungszeit* nicht mehr als ein von zukünftigen Zeitabschnitten distinguierbarer Zeitpunkt wahrnehmbar ist, wodurch zugleich jegliche Unterscheidung hinfällig wird. Mit dieser Tatsache wird nun der Rezipient auf *äußerer* Kommunikationsebene direkt konfrontiert, insofern als ihm die auf den Sprechmoment bezogene *Textualisierung* des Referenzobjekts vor Augen führt, dass im Rahmen des präsentierten dramatischen Universums jegliche kontextuelle Grundlage für eine orientierte Bestimmung der temporalen Origo und damit für die referenzielle Determinierung des auf diese verweisenden Temporaldeiktikons *maintenant* entfällt. Dies kommt nun im folgenden Abschnitt in noch deutlicherer bzw. absurderer Form zum Ausdruck, insofern als hier eine ‚distanzinkongruente‘ Determinierung der *Bezugszeit* stattfindet, indem die semantische *Suchanweisung* des auf den *origoinklusiven* Temporalbereich gerichteten Deiktikons *maintenant* in einen absurden Kontrast zu der auf den *origoexklusiven* Bereich gerichteten *Textualisierung* des Referenzobjekts gebracht wird:

Vladimir Nous ne sommes plus seuls, à attendre la nuit, à attendre Godot, à attendre – à attendre. [...] Maintenant c'est fini. Nous sommes déjà demain. (II:109)

Wie oben wird hier der *äußere* Rezipient wiederum direkt mit der für die Figuren aufgrund ihres monotonen Wartens bestehenden Unmöglichkeit der orientierten temporalen Origodefinition konfrontiert, insofern als diese sich als unfähig erweisen, eine Unterscheidung zwischen *origoinklusivem* und *origoexklusivem* Temporalbereich vorzunehmen, und dadurch der Zuschauer die *Textualisierung* für Ersteren nicht als *Hinweis* zu einer kognitiv relevanten Referenzdeterminierung des ‚origolokalisierenden‘ Temporaldeiktikons *maintenant* im Sinne eines Nachvollzugs der temporalen *Versetzungsrelation* heranzuziehen vermag, da diese in absurdem Widerspruch zur deiktischen *Suchanweisung* steht. Statt dessen wird ihm gewissermaßen *ad oculos* demonstriert, dass die Referenz des temporalen *Grundzeitworts* angesichts der situativen Gegebenheiten genauso wie diejenige des lokalen zwangsläufig ein ‚deiktisches Rätsel‘ bleiben muss, indem seine semantische *Leerstelle* nicht durch kontextuelle *Hinweise* ‚auffüllbar‘ ist, sondern vollständig offen bleibt, um das temporale *Orientierungszentrum* der Figuren als nicht determinierbare ‚Leerstelle‘ zu entlarven.

Damit wird der Rezipient auch auf zeitlicher Ebene mit der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren in einem dramatischen Universum konfrontiert, das jeglicher Anhaltspunkte entbehrt, welche ihnen eine Selbstwahrnehmbarkeit an einem bestimmten, von anderen Orten unterscheidbaren

Ort zu einem bestimmten, von anderen Zeitpunkten distinguierbaren Zeitpunkt ermöglichen könnten, und in dem folglich jegliche Bestimmung eines *Zentrums* von vorne herein unmöglich ist, sondern nur noch die *Dezentrierung des Subjekts* auf spatiotemporaler Ebene dramatisch dargestellt und für den Rezipienten direkt erfahrbar gemacht werden kann, insofern als diesem sämtliche Voraussetzungen zum orientierten Nachvollzug der *Versetzungsrelationen* als Grundlage der Interpretierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ abhanden kommen.

Diese *Dezentrierung* wird nun neben der Nichtdeterminierbarkeit der ‚origolokalisierenden‘ Deiktika zusätzlich durch die ‚origounabhängige Rahmendeixis‘, also durch bühnentechnische Mittel veranschaulicht, insofern als der in der Mitte der Bühne stehende Baum, der als einziges ortsdeterminierendes Orientierungsmerkmal den Bereich des räumlichen *ici* markiert, von dem aus alles gesehen wird bzw. an den die Figuren unabdingbar gefesselt sind, als *nicht-egozentrische* ‚metaphorische Origo‘ begriffen werden kann. An diese ‚*Als-ob-Origo*‘, die räumliche Stabilität im ansonsten orientierungs- und richtungslosen Raum herstellt⁵⁰³, wird das lokale *Orientierungszentrum* der Figuren gewissermaßen ‚delegiert‘, was mit einer für die *intrinsische* Orientierung charakteristischen Versetzung in das ‚origounabhängige‘ Objekt des Baumes gleichzusetzen ist, das von H. Kenner (1965) bezeichnenderweise als *Null-Koordinate* beschrieben wird⁵⁰⁴. Eine solche ‚Delegierung‘ kommt vor allem wie in folgender Passage durch die gehäufte Verwendung des schwachdeiktischen Bewegungsverbs *venir* zum Ausdruck, das zwangsläufig auf diesen Ausgangspunkt bezogen ist, insofern als er der einzige räumliche Punkt ist, an dem die Figuren ihre lokale Origo festmachen können:

Vladimir Il a dit devant l'arbre. (*Ils regardent l'arbre.*) Tu en vois d'autres?

[...]

Estragon Il devrait être là.

Vladimir Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait.

Estragon Et s'il ne vient pas?

Vladimir Nous reviendrons demain. (I:17)

Die hier deutlich werdende ‚Delegierung‘ der Figurenorigo kommt auch im Zusammenhang mit VLADIMIRS Orientierungsversuchen zu Beginn des zweiten Akts durch die Szenenanweisungen zum Ausdruck:

Entre Vladimir, vivement. Il s'arrête et regarde longuement l'arbre. Puis, brusquement il se met à arpenter vivement la scène dans tous les sens.

[...]

Il s'arrête à nouveau devant l'arbre, va et vient [...] (II:79/81)

⁵⁰³ Vgl. Toro (1995), S. 80.

⁵⁰⁴ Begriff: Kenner, Hugh. *Samuel Beckett*. München: Hanser, 1965, S. 124.

Hier zeigt sich, dass jegliche Orientierung zwangsläufig von diesem Punkt ausgeht, der allerdings aufgrund des in 5.2.1.1. festgestellten Fehlens *intrinsischer Orientierungseigenschaften* metaphorisch die Orientierungslosigkeit der Figuren widerspiegelt und aufgrund der Tatsache, dass er der einzige Fixpunkt im ansonsten landmarkenlosen räumlichen Kontext darstellt, nicht einer orientierten Definition des raumdeiktischen *Zentrums* dienen kann, sondern stattdessen vielmehr die universale *Dezentrierung* der Figuren im dramatischen Universum in szenisch konkretisierter Form aufzeigt, insofern als diese gezwungenermaßen ihr *Orientierungszentrum* an ein Objekt ‚delegieren‘, das seinerseits hinsichtlich seiner räumlichen Position nicht bestimmbar ist.

iii.i.ii.) *Fin de partie*

Während in *En attendant Godot* die ‚Delegierung‘ der räumlichen Figurenorigo an eine ‚origounabhängige‘ *Landmarke* im Bühnenraum noch eine implizite Randerscheinung darstellt, wird sie hier direkt thematisiert, insofern als CLOV durch seinen Blick auf den außerszenischen Bereich den durch Wände objektiv begrenzten Bühnenraum explizit als ‚metaphorische Origo‘ definiert, indem er diesen als *Null-Koordinate* identifiziert, wie in folgender, bereits in Abschnitt 5.1.1.1. zitierter Passage zum Ausdruck kommt:

Clov [...] (*Il monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors.*) Voyons voir...(*Il regarde, en promenant la lunette.*) Zéro...(il regarde)...zéro...(il regarde)...et zéro. (*Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Alors? Rassuré? (45/46)

An dieser Stelle wird allerdings nicht nur der Bühnenraum als ‚*Als-ob-Origo*‘ ausgewiesen, an welche die Figuren ihr räumliches *Orientierungszentrum* ‚delegieren‘, sondern zugleich deutlich gemacht, weshalb diese ‚Delegierung‘ stattfindet, indem CLOVS Feststellungen erkennen lassen, dass dieser Raum, analog zum Baum in *En attendant Godot*, die einzige *Landmarke* im ansonsten von vollständiger Leere gekennzeichneten räumlichen Kontext darstellt, sodass jegliche Raumorientierung zwangsläufig auf diesen bezogen ist. Allerdings bleibt genau aus diesem Grund die ‚Delegierung‘ der räumlichen Figurenorigo wirkungslos, insofern als der Bühnenraum, wiederum wie im vorgängig behandelten Stück der Baum, aufgrund der Nicht-determinierbarkeit seiner Position keinen Aufschluss über das räumliche *Orientierungszentrum* der Figuren geben kann. Dadurch vermag CLOVS Identifizierung des Raums als *Null-Koordinate* dem Rezipienten auf *äußerer* Kommunikationsebene lediglich vor Augen zu führen, dass faktisch aufgrund der lokalen *Entdifferenzierung* jede orientierte Definition dieser *Koordinate* und damit die Determinierung der Referenz des auf diese verweisenden ‚origo-kalisierenden‘ Deiktikons *ici* ausgeschlossen ist, indem er keinerlei *Hinweise* erhält, die es ihm erlauben könnten, dessen semantische *Leerstelle* ‚aufzufüllen‘ und damit zu einer kogni-

tiv relevanten Interpretation der *Versetzungsrelation* zu gelangen. Für den Rezipienten wird also mit anderen Worten jegliche Vorspiegelung der Determinierbarkeit des lokalen *Orientierungszentrums* als eine die faktische *Dezentrierung* der Figuren aufzeigende ‚Parodie‘ entlarvt. Diese erfährt im folgenden, ebenfalls bereits im Zusammenhang mit 5.2.1.1. auszugsweise zitierten Ausschnitt ihren Höhepunkt, insofern als der blinde HAMM hier darauf dringt, von CLOV mit seinem Rollstuhl ins *centre* des Raums gefahren zu werden, das er trotz der für ihn bestehenden Nichtzugänglichkeit orientierender *Landmarken* im Bühnenraum vorgibt, genau bestimmen zu können, indem er vorspiegelt, jede Abweichung seiner Position von diesem deiktisch bzw. durch *relationale Nennwörter* angeben zu können:

Hamm Je suis bien au centre?

Clov Je vais mesurer.

Hamm A peu près! A peu près!

Clov Là.

Hamm Je suis à peu près au centre?

Clov Il me semble.

Hamm Il te semble! Mets-moi bien au centre!

Clov Je vais chercher la chaîne.

Hamm A vue de nez! A vue de nez! (*Clov déplace insensiblement le fauteuil.*) Bien au centre.

Clov Là.

Hamm Je me sens un peu trop sur la gauche. (*Clov déplace insensiblement le fauteuil. Un temps.*) Maintenant je me sens un peu trop sur la droite. (*Même jeu.*) Je me sens un peu trop en avant. (*Même jeu.*) Maintenant je me sens un peu trop en arrière. (*Même jeu.*) [...] (42/43)

An dieser Stelle wird der ‚parodistische‘ Charakter jeglicher Determinierungsansätze des *Orientierungszentrums*, das hier metaphorisch durch das *centre* des (Bühnen-)Raums vertreten wird, offensichtlich, insofern als dem Rezipienten vor Augen geführt wird, dass HAMM faktisch jegliche objektive kontextuelle Grundlage für eine solche Determinierung fehlt. Damit verweist diese Passage nicht nur auf die Nichtdeterminierbarkeit der lokalen Origo, indem zum Ausdruck kommt, dass genausowenig wie für HAMM aufgrund der Nichtzugänglichkeit orientierender *Leitfäden* seine unmittelbare Sprecherposition innerhalb des Zimmers bestimmbar ist, eine orientierte Bestimmbarkeit des Letzteren als *Bezugsort* und damit als Referent des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* möglich ist, sondern veranschaulicht darüber hinaus in räumlich konkretisierter Form die Tatsache, dass das deiktische *Orientierungszentrum* hinsichtlich aller Dimensionen zwangsläufig eine nicht determinierbare ‚Leerstelle‘ bleiben muss, insofern als die semantische *Leerstelle* der auf dieses *Zentrum* verweisenden Deiktika aufgrund der universalen *Entdifferenzierung* nicht mehr durch kontextuelle Faktoren ‚auffüllbar‘ ist.

In temporaler Hinsicht ist dies analog zur lokalen Dimension, wie in 5.2.1.2. festgestellt, vor allem dadurch bedingt, dass angesichts der *leblosen Monotonie* der nur von CLOV über sein Fernrohr zugänglichen Außenwelt den Figuren keinerlei objektive Anhaltspunkte zur Deter-

minierung ihrer temporalen Origo zur Verfügung stehen, was sich daran zeigt, dass CLOV dem blinden HAMM und damit gleichzeitig dem *äußeren* Rezipienten nicht einmal minimale *Hinweise* für die Bestimmung der *Bezugszeit* bzw. für die Referenzdeterminierung des auf diese verweisenden ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *maintenant* zu liefern imstande ist, insofern als aufgrund des vollständigen Wegfalls eines ‚geozentrischen Referenzrahmens‘ selbst die Unterscheidung zwischen Tages- und Nachtzeit unmöglich wird. Dadurch bedingt kann die auf das *öffentliche* Zeitreferenzsystem der Uhrzeit bezogene Determinierung der temporalen Origo noch weniger greifen, sondern lediglich aufzeigen, dass den Figuren die kontextuelle Grundlage für die Unterscheidbarkeit temporaler Abschnitte und damit für die Distinguierbarkeit ihrer temporalen Origo von anderen Zeitpunkten abhanden gekommen ist bzw. die Unterscheidung angesichts der gleichbleibenden Stasis der Situation gleichzeitig obsolet geworden ist, wie folgende, bereits in Abschnitt 5.2.1.2. zitierte Passage deutlich macht:

Hamm [...] Quelle heure est-il?

Clov La même que d'habitude.

Hamm Tu as regardé?

Clov Oui.

Hamm Et alors?

Clov Zéro. (18)

Dieser Dialog verweist nun nicht nur einfürend auf die Tatsache, dass die in 5.2.1.2. bereits ausführlich behandelten, im weiteren Stückverlauf auftretenden Vorspiegelungen der Determinierbarkeit der *Bezugszeit* bzw. des Referenten von *maintenant* unter Rekurs auf das *öffentliche* Zeitreferenzsystem lediglich eine die faktische temporale Orientierungslosigkeit der Figuren akzentuierende ‚Parodie‘ darstellen können, sondern bringt durch die abschließende Replik CLOVS zugleich explizit zum Ausdruck, dass analog zum lokalen auch die Determinierung des temporalen *Nullpunkts* nicht möglich ist, insofern als dieser lediglich ‚tautologisch‘ als solcher identifiziert werden kann, ohne dass für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* eine Spezifizierung im Sinne einer kognitiv relevanten *Textualisierung* erfolgt, die es ihm ermöglichen könnte, zu einem orientierten Nachvollzug der temporalen *Versetzungsrelation* als Basis der Interpretierbarkeit temporaldeiktischer Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu gelangen. Somit verweist das temporale analog zum lokalen *Grundzeitwort* lediglich auf seine eigene *Leerstelle*, um dem Rezipienten die ‚Leerstelle‘ eines nicht mehr determinierbaren *Orientierungszentrums* konkretisierend aufzuzeigen. Angesichts der in temporaler Hinsicht im Vergleich zu *En attendant Godot* weiter reichenden ‚Kontextreduktion‘ verkommen die Ansätze zur *Textualisierung* des Referenten des ‚origolokalisierenden‘ Temporaldeiktikons hier noch deutlicher zu *leeren Worthülsen* und werden dadurch zu einem kontextenthobenen *Spielen mit Begriffsresten von Zeit* degra-

diert. Dem entsprechend wird die Referenz des auf die Origo verweisenden Personaldeiktikons *je* vor dem Hintergrund der stärker ausgeprägten *Entdifferenzierung* in zunehmendem Maße zum Gegenstand des Spiels, da sich die Figuren bedingt durch die Tatsache, dass sie sich nicht mehr an einem bestimmten, von anderen räumlichen Bereichen unterscheidbaren Ort und zu einem bestimmten, von anderen Zeitpunkten unterscheidbaren Zeitpunkt wahrzunehmen imstande sind, auch nicht mehr in bestimmten Körpergrenzen wahrnehmen können. Die spatiotemporale *Entdifferenzierung* führt also zu einer analogen *Entdifferenzierung* der Identität, die sich laut G. Schwab (1981:70) darin manifestiert, dass „[...] die Figuren [...] keiner Identität verhaftet zu sein [scheinen], die über die Körpergrenzen reguliert ist“⁵⁰⁵, da es durchgehend zu ‚Origodissoziationen‘ kommt, die eine referenzielle Determinierung des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je* unterbinden.

In expliziter Form kommt diese ‚Origodissoziation‘ im folgenden Abschnitt zum Ausdruck, wo die direkte kausale Verknüpfung zwischen dem Verlust der Selbstwahrnehmbarkeit in bestimmten Raumgrenzen und dem Verlust der Selbstwahrnehmbarkeit in bestimmten Körpergrenzen deutlich wird, insofern als HAMM hier nicht nur das gemeinsame räumliche *ici*, sondern gleichzeitig sein in diesem Raum verhaftetes *je* in Frage stellt:

Hamm Clov!

Clov (*absorbé*). Mmm.

Hamm Tu sais une chose?

Clov (*de même*). Mmm.

Hamm Je n'ai jamais été là. (*Un temps.*) Clov!

Clov (*se tournant vers Hamm, exaspéré*). Qu'est-ce que c'est?

Hamm Je n'ai jamais été là.

Clov Tu as eu de la veine. (97)

An dieser Stelle wird das auf den Sprecher referierende *je* als referenzlose Floskel entlarvt, da es offensichtlich nicht mehr auf den Sprecherkörper als festen Bezugspunkt im Raum gerichtet ist, sondern abgelöst von diesem *Objekt-Ich* auf ein nicht determinierbares ‚Bewusstseins-*je*‘ zielt. Die ‚Origodissoziation‘ bringt hier folglich eine die *Dezentrierung* der Figur hervorhebende Spaltung zwischen ihrer szenisch konkretisierten Identität und ihrer Bewusstseinsidentität zum Ausdruck, mit welcher der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* desorientierend konfrontiert wird, insofern als sich für ihn analog zu den Figuren das ‚origolokalisierende‘ Deiktikon einer referenziellen Determinierbarkeit entzieht, da ein nicht aufzulösender Widerspruch zwischen szenisch konkretisierten und linguistischen *Hinweisen* eingeführt wird. Die hier aufgezeigte Spaltung wird auch in folgender Passage deutlich, wo CLOV durch die Gegenüberstellung des Objektaldeiktikons *ça* und des Personaldeiktikons *moi* nicht nur den Kontrast zwischen den beiden ‚Ich-Fragmenten‘ explizit zum Ausdruck bringt, son-

⁵⁰⁵ Schwab (1981), S. 70.

dem darüber hinaus erkennen lässt, dass die orientierte Unterscheidung zwischen personaler und objektaler Ebene für ihn nicht mehr möglich ist:

Clov [...] Bon, ça ne finira donc jamais, je ne partirai donc jamais. (*Un temps*.)
Puis un jour, soudain, ça finit, ça change, je ne comprends pas, ça meurt, ou c'est moi,
je ne comprends pas, ça non plus. [...] (108)

In diesem Ausschnitt wird deutlich, dass sich der Sprecher nicht mehr als *Orientierungszentrum* identifizieren kann, da sein *Körper zu einem Objekt unter anderen Objekten* wird⁵⁰⁶, d.h. nicht mehr von Letzteren distinguierbar ist. In dieser Distinguierbarkeit sieht nun F. Madray-Lesigne (1990) die Grundvoraussetzung jeder eindeutigen Identifizierbarkeit des *je*, indem sie feststellt: „Pour s'identifier pleinement, le ‚je‘ doit se démarquer de la totalité du ‚ça‘ [...]“⁵⁰⁷. Die hier explizit zum Ausdruck kommende Tatsache, dass dies für CLOV nicht mehr möglich ist, entspricht daher einer radikalen Infragestellung der Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Personaldeiktikons, mit welcher der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* direkt konfrontiert wird, indem ein Widerspruch zwischen der semantischen *Suchanweisung* des Personaldeiktikons und derjenigen des Objektaldeiktikons etabliert wird, die damit beide nur noch auf ihre semantische *Leerstelle* verweisen können.

Die den Referenten des ‚origolokalisierenden‘ *je* radikal unterminierende ‚Origodissoziation‘ kommt allerdings nicht nur durch die binäre Spaltung von *Objekt-Ich* und ‚Bewusstseins-Ich‘ zum Ausdruck, sondern darüber hinaus vor allem dadurch, dass letztere Komponente angesichts ihrer vollständigen Loslösung vom spatiotemporalen Kontext der Körperposition ihrerseits eine ‚Fragmentierung‘ erfährt. Aufgrund dessen wird sie zum Gegenstand eines mehrschichtigen Spiels, welches die Figuren nicht im Sinne einer Fixierung ihrer Bewusstseinsidentität zu transzendieren in der Lage sind. Während die ‚Fragmentierung‘ des ‚Bewusstseins-Ich‘ in folgender Passage explizit zum Ausdruck kommt:

Hamm Tu te crois un morceau, hein?

Clov Mille. (26)

wird die Tatsache, dass diese durch die Auflösung in mehrere ‚Spiel-Identitäten‘ bedingt ist, bereits in der ersten Replik HAMMS deutlich, indem dieser das ‚origolokalisierende‘ *moi* als ‚Theater-Rolle‘ identifiziert:

Hamm A – (*bâillements*) – à moi. (*Un temps*.) De jouer. (16)

Dadurch wird also gleich zu Beginn des Stückes die referenzielle Determinierbarkeit des personalen *Grundzeigworts* unterminiert, insofern als HAMMS Replik zum Ausdruck bringt,

⁵⁰⁶ Vgl. Schwab (1981), S. 72.

⁵⁰⁷ Madray-Lesigne, Françoise. „L'ici et l'ailleurs de la personne en discours“. In: Morel / Danon (éds.). *La deixis*. Paris: PUF, 1990, S. 403.

dass sein ‚reales‘ personales *Orientierungszentrum* im Sinne einer ‚Origo-Dissoziation‘ durch ein ‚fiktionales‘ *Orientierungszentrum* überlagert wird, d.h. eine identitätsentgrenzende Versetzung in ‚Spiel-Identitäten‘ erfolgt, die weder von ihm selbst noch vom Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* von seiner ‚realen‘ Identität abgrenzbar sind. Die fehlende Abgrenzbarkeit wird im Zusammenhang mit HAMMS laut vorgetragener *histoire* deutlich, insofern als hier wie bei Vitrac ein *desorientierendes Hin-und-Herspringen zwischen verschiedenen Modi des Zeigens* stattfindet, indem HAMM ständig zwischen seinem ‚realen‘, seine Fiktion kommentierenden *je*, dem versetzten *je* des zeitlich distanzierten *narrateur* sowie dem im fiktionalen *hic et nunc* verankerten *je* hin- und herschwankt, ohne zumeist eindeutige *Hinweise* zu einer Trennung der Perspektiven bzw. der jeweiligen Bezugsgrundlage des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons bereitzustellen. Darin zeigt sich, dass für ihn eine orientierte Unterscheidbarkeit zwischen seiner ‚realen‘ und den fiktionalen ‚Spiel-Identitäten‘ unmöglich ist:

Hamm

[...] Allons, c'est l'heure [de mon histoire], où en étais-je? (*Un temps. Ton de narrateur.*) L'homme s'approcha lentement [...] (*Un temps. Ton normal.*) Non, ça je l'ai fait. (*Un temps. Ton de narrateur.*) [...] Je bourrai tranquillement ma pipe – [...] Allons, je vous écoute. (*Un temps.*) Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un froid extraordinairement vif, zéro au thermomètre. [...] (*Un temps.*) Allons, quel sale vent vous amène? Il leva vers moi son visage tout noir de saleté et de larmes mêlées. (*Un temps. Ton normal.*) Ça va aller. (*Ton de narrateur.*) Non, non, ne me regardez pas, ne me regardez pas! [...] (70-74)

Indem hier ein ständiger Wechsel zwischen der innerfiktionalen Bezugsebene und der Erzählerebene sowie ein mehrfaches Aufbrechen dieser Ebenen durch metafiktionale Bemerkungen stattfindet, wird dem ‚origolokalisierenden‘ *je* jegliche stabile Bezugsgrundlage entzogen, wodurch der *äußere* Rezipient direkt mit der im *inneren Kommunikationssystem* bestehenden identitätsbezogenen Orientierungslosigkeit konfrontiert wird, insofern als er angesichts fehlender bezugsdeterminierender *Hinweise* seinerseits nicht mehr in der Lage ist, den jeweiligen Referenten des Personaldeiktikons eindeutig zu identifizieren und darauf aufbauend zu einem orientierten Nachvollzug der *Versetzungsrelation* zu gelangen. Indem hier also ein *permanentes Oszillieren zwischen verschiedenen Spielebenen* mit fließenden Übergängen stattfindet, kommt zum Ausdruck, dass im Rahmen des von vollständiger *Entdifferenzierung* gekennzeichneten fiktionalen Universums ohne jegliche objektive Anhaltspunkte, an denen sich eine Definition der personalen Origo festmachen lassen könnte, nicht nur eine Spaltung zwischen einem *Objekt-Ich* und einem ‚Bewusstseins-Ich‘ erfolgt, sondern Letzteres angesichts seiner Loslösung vom spatiotemporalen Kontext der Körperposition seinerseits nur noch zum Gegenstand eines mehrschichtigen Spiels werden kann, das von den Figuren nicht mehr im Sinne einer Fixierbarkeit ihrer Identität bzw. einer *Textualisierung* des ‚origolokalisierenden‘

Personaldeiktikons *je* transzendierbar ist. Dadurch kann Letzteres wie die *Grundzeigwörter* der lokalen und temporalen Dimension zwangsläufig lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen, um das personale *Orientierungszentrum* als nicht determinierbare ‚Leerstelle‘ auszuweisen und um damit für den Rezipienten die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren in einem dramatischen Universum, das sämtlicher Orientierungsmerkmale entbehrt, die ihnen eine Selbstwahrnehmbarkeit an einem klar determinierbaren Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt und in festen Körpergrenzen ermöglichen könnten, direkt erfahrbar zu machen, indem diesem jegliche *Hinweise* für den Nachvollzug der *Versetzungsrelationen* als Basis für die Interpretierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ entzogen werden.

Dies geschieht nun aufgrund der radikaleren *Entdifferenzierung* in temporaler Hinsicht sowie angesichts der durchgehenden ‚Origo-dissoziation‘ bzw. – ‚fragmentierung‘ in der personalen Dimension im Vergleich zu *En attendant Godot* auf noch deutlichere Weise und wird zudem auf lokaler Ebene durch noch anschaulichere Metaphorik unterstrichen, insofern als die universale *Dezentrierung* der Figuren hier nicht nur durch eine implizite ‚Delegierung‘ ihres *Orientierungszentrums* an origoexterne Objekte, sondern durch eine explizite Thematisierung dieser ‚Delegierung‘ bzw. durch eine ‚Parodie‘ einer faktisch nicht mehr möglichen ‚Zentrierung‘ zum Ausdruck gebracht wird.

iii.i.iii.) *Oh les beaux jours*

Konnte in *Fin de partie* eine explizit thematisierte ‚Delegierung‘ des räumlichen *Orientierungszentrums* der Figuren an den Bühnenraum festgestellt werden, so kann hier von einer absurden ‚Verschmelzung‘ bzw. ‚Identität‘ zwischen dem *mamelon* als einziger *Landmarke* im ansonsten von vollständiger *Entdifferenzierung* gekennzeichneten räumlichen Kontext und der lokalen Origo der Protagonistin WINNIE gesprochen werden. Dies ist dadurch bedingt, dass Letztere im ersten Akt bis zur Taille und im zweiten bis zum Hals in den Hügel eingegraben ist, sodass das Bühnenobjekt unmittelbar die lokale *Null-Koordinate* WINNIES repräsentiert, was auch in den einleitenden Szenenanweisungen zum Ausdruck kommt, indem hier dessen Position auf das *centre* der Bühne festgelegt wird:

Etendue d'herbe brûlée, s'enflant au centre en petit mamelon. [...] Maximum de simplicité et de symétrie.

[...]

Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, WINNIE. (1:9/10)

Im Gegensatz zu *Fin de partie*, wo durch HAMMS ‚Zentrierungsbemühungen‘ im Bühnenraum ohne objektiv zugängliche Grundlage auf ‚parodistische‘ Weise vorgeführt wird, dass

faktisch das *Zentrum* des Raums als Metapher für das deiktische *Orientierungszentrum* nicht mehr determinierbar ist, kann hier also eine szenisch konkretisierte ‚Parodie‘ des *Zentrums* festgestellt werden, insofern als die Position des Erdhügels bzw. die Position WINNIES darin diametral der Tatsache widerspricht, dass für Letztere und damit für den Zuschauer das deiktische *Orientierungszentrum* angesichts der vollständigen *Entdifferenzierung* des spatiotemporalen Kontexts nicht definierbar ist.

Dies kommt nun, wie bereits in 5.2.1.1. dargelegt, in lokaler Hinsicht dadurch zum Ausdruck, dass WINNIE bedingt durch den Wegfall objektiver *Landmarken* versucht, den aufgrund ihrer Immobilität auf das unmittelbare Hügelumfeld begrenzten *Bezugsort* als Referenten des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* zu determinieren, indem sie die Objekte ihrer Handtasche bzw. die Position ihres Partners WILLIE heranzieht, die sie ‚demonstrativdeiktisch‘ identifiziert. Damit wird dem Rezipienten *ad oculos* demonstriert, dass im Rahmen des vollständig destrukturierten dramatischen Kontexts jegliche Versuche WINNIES, zu einer Definition ihrer lokalen Origo zu gelangen, lediglich eine ihre faktische räumliche Orientierungslosigkeit unterstreichende ‚Parodie‘ darstellen, insofern als für ihn die Referenten der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise nicht als *Hinweise* zu einer kognitiv relevanten Rekonstruktion des Referenten von *ici* herangezogen werden können. Diese ‚Parodie‘ erfährt gemäß der Darstellung in 5.2.1.1. im zweiten Akt, wo WINNIE nur noch die Augen zu bewegen vermag und infolgedessen nicht einmal mehr die Objekte ihrer Handtasche, sondern nur noch den Sack bzw. ihre Gesichtsteile sowie Himmel und Erde als vermeintlich ortsindividuierende *Landmarken* der Bestimmung ihrer räumlichen Position zugrunde zu legen imstande ist, ihren Höhepunkt, insofern als hier dem Rezipienten auf noch deutlichere Weise vorgeführt wird, dass angesichts WINNIES Situation sowie aufgrund der radikalen *Entdifferenzierung* des dramatischen Kontexts eine orientierte Determinierbarkeit der lokalen Origo bzw. der Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Raumdeiktikons von vorne herein ausgeschlossen ist. Diese Tatsache wird nun darüber hinaus dadurch aufgezeigt, dass WINNIE wie die Figuren Sartres an mehreren Stellen versucht, ihre Situation zu überwinden, indem sie sich im Sinne einer ‚Kontext‘- bzw. ‚Origodissoziation‘ in räumliche *Phantasma*-Bereiche ihrer Vergangenheit versetzt, um auf diese Weise unter ‚Setzung‘ fiktiver Orientierungspunkte zu einer Determinierung ihrer lokalen Origo bzw. zu einer Bestimmung des Referenten von *ici* zu gelangen. Dieses Phänomen sei anhand folgender beiden Passagen verdeutlichend aufgezeigt, in denen sich neben dem Versuch einer fiktiven Origodeterminierung WINNIES fundamentaleres Bestreben, ihre

Vergangenheit wieder aufleben zu lassen⁵⁰⁸, manifestiert, und zwar durch Vergegenwärtigung ihrer Erinnerungen als *wiederholendes Sehen*⁵⁰⁹:

Winnie

(*Regardant devant elle, toque à la main, ton de fervente réminiscence.*) Charlot Chassepot! (*Un temps.*) Je ferme les yeux – [...] – et suis de nouveau assise sur ses genoux, dans le clos à Fougax-et-Barrineuf, derrière la maison, sous le robinier. (*Un temps. Elle ouvre les yeux, chausse ses lunettes, taquine la toque.*) Oh les beaux jours de bonheur! (I:21/22)

Winnie

Mon premier bal! (*Un temps.*) Mon second bal! (*Un temps. Elle ferme les yeux.*) Mon premier baiser! (*Un temps. Willie tourne la page. Winnie ouvre les yeux.*) Un kinési ou mécano-thérapeute Demoulin...ou Dumoulin...voire Desmoulins, c'est encore possible. Moustache fauve très drue. (*Révèrencieusement.*) Reflets carotte! (*Un temps.*) Dans un réduit de jardinier, mais chez qui, mystère. Point de réduit de jardinier chez nous et chez lui à coup sûr pas l'ombre d'un réduit de jardinier. (*Elle ferme les yeux.*) Je revois les piles de pots à fleurs. (*Un temps.*) Les bottes d'échalotes. (*Un temps.*) L'ombre s'épaissant parmi les poutres. (I:22/23)

Diese beiden Ausschnitte zeigen, dass für die Hauptfigur der subjektiv unter Schließen der Augen vergegenwärtigte *Phantasma*-Kontext ihrer Vergangenheit angesichts der *Entdifferenzierung* des gegenwärtigen ‚Realkontexts‘ zunehmend unzugänglich wird⁵¹⁰, insofern als in der zweiten Passage im Gegensatz zur ersten kein *Vorstellungsraum* mehr konstituiert werden kann. Darüber hinaus führen sie dem *äußeren* Rezipienten vor Augen, dass dadurch auch die im ersten Abschnitt unter Angabe objektiver *Landmarken* im *Phantasma*-Raum geleistete Determinierung der versetzten Origo im zweiten unmöglich wird, sodass diese hier analog zur ‚realen‘ Origo im Bühnenraum zu einem nicht mehr bestimmbar *mystère* wird, da wie im Bühnenkontext nur noch vereinzelt Objekte subjektiv vergegenwärtigt werden können, ohne dass daraus eine Bestimmung der räumlichen Position ermittelbar ist. Mit anderen Worten wird jegliche Determinierbarkeit der lokalen Origo als ‚*Phantasma*-Illusion‘ entlarvt, die den objektiven Gegebenheiten des ‚Realkontexts‘ nicht standhält, indem dem Rezipienten im ersten Fall durch den Kontrast zwischen überdeterminierender Exaktheit der Definition im *Phantasma* und faktischer Nichtdefinierbarkeit im ‚Realkontext‘ bzw. im zweiten Fall durch die Parallele zwischen dem Verlust der Determinierbarkeit im *Phantasma* und dem Verlust der Determinierbarkeit im ‚Realkontext‘ gewissermaßen *ad oculos* demonstriert wird, dass das ‚origolokalisierende‘ Lokaldeiktikon *ici* angesichts der Abwesenheit ortsindividuierender Anhaltspunkte im Bühnenraum de facto lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann. Damit wird deutlich, dass das lokale *Orientierungszentrum* der Figur zwangsläufig eine ‚unauffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ bleiben muss, wodurch ein kognitiv relevanter Nachvollzug der lokalen *Versetzungsrelation* im *äußeren Kommunikationssystem* ausgeschlossen ist.

⁵⁰⁸ Vgl. Lyons, Ch. (1986), S. 87.

⁵⁰⁹ Begriff: Merger (1995), S. 184.

⁵¹⁰ Vgl. Lyons, Ch. (1986), S. 87.

Dass dies für die temporale Dimension gleichermaßen gilt, kommt im folgenden Abschnitt zum Ausdruck, wo durch die Gegenüberstellung der ‚origolokalisierenden‘ Temporaldeiktika *maintenant* und *ici* eine explizite Parallele zwischen temporaler und lokaler Orientierungslosigkeit hinsichtlich der Origo gezogen wird, insofern als beide Deiktika in Negativform auftreten:

Winnie [...]

Par moments je trouve ton attitude un peu étrange, Willie, ça ne te ressemble pas d'être cruel sans nécessité. (*Un temps.*) Etrange? (*Un temps.*) Non. (*Sourire.*) Pas ici. (*Sourire plus large.*) Plus maintenant. (II:77)

Auffälligerweise kommt das Temporaldeiktikon *maintenant* das gesamte Stück hindurch kaum in affirmativer, sondern fast ausschließlich in Frage- bzw. Negativform vor, was nicht nur als deutlicher Hinweis an den *äußeren* Rezipienten zu verstehen ist, dass für die Figur eine Determinierbarkeit ihrer temporalen Origo nicht mehr möglich ist, sondern diesen gleichzeitig direkt mit der temporalen Orientierungslosigkeit der Protagonistin konfrontiert, indem das Referenzobjekt von *maintenant* dadurch explizit als ‚deiktisches Rätsel‘ ausgewiesen wird, das sich angesichts der für die Hauptfigur offensichtlich bestehenden Unmöglichkeit einer *Textualisierung* für ihn als unlösbar herausstellt. Zunächst sei stellvertretend für die insgesamt sieben Stellen, an denen *maintenant* in Frageform auftritt, eine Passage zitiert, die auf besonders aufschlussreiche Weise gleichzeitig den Grund dafür mitliefert, warum sich die temporale Origo für die Figur jeder Determinierbarkeit entzieht:

Winnie [...]

Je ne peux plus rien faire. (*Un temps.*) Plus rien dire. (*Un temps.*) Mais je dois dire plus. (*Un temps.*) Problème ici. (*Un temps.*) Non, il faut que ça bouge, quelque chose, dans le monde, moi c'est fini. [...] (*Un temps.*) Ça pourrait être le noir éternel. (*Un temps.*) Nuit noire sans issue. (*Un temps.*) Simple hasard, je présume, heureux hasard. (*Un temps.*) Ah oui, abondance de bontés. (*Un temps long.*) Et maintenant? (*Un temps.*) Et maintenant, Willie? (*Un temps long*) [...] (II:83)

Hier kommt zum Ausdruck, dass die Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *maintenant* zwangsläufig ein nicht auflösbares ‚deiktisches Rätsel‘ bleiben muss, indem WINNIE deutlich macht, dass für sie in einem dramatischen Universum, das sich, wie in 5.2.1.2. dargelegt, durch den vollständigen Wegfall einer zeitstrukturierenden *Folge von Ereignissen* (*Je ne peux plus rien faire / Non, il faut que ça bouge, quelque chose dans le monde, moi c'est fini*) sowie durch die Abwesenheit eines ‚geozentrischen Referenzrahmens‘ auszeichnet (*Ça pourrait être le noir éternel*), jede kontextuelle Grundlage für die Einordnung ihrer temporalen Origo abhanden gekommen ist. Damit geraten jegliche Ansätze einer Determinierung zwangsläufig zu einer ‚Parodie‘, die sie zumeist selbst durch die Bemerkung *le vieux style* als solche kennzeichnet, was bereits in Abschnitt 5.2.1.2. herausgestellt wurde. Wie in *En attendant Godot*, wo *maintenant* ebenfalls mehrfach in Frageform auftritt, wird also deutlich, dass in einer

vollständig statischen Situation, in der Zeitabschnitte keine distinktiven Merkmale aufweisen, die *Bezugszeit* als Referent des ‚origolokalisierenden‘ Temporaldeiktikons *maintenant* nicht mehr determinierbar ist, was hier sowie in den anderen Passagen, in denen Letzteres als Frage vorkommt, dadurch unterstrichen wird, dass nicht einmal eine Unterscheidung zwischen präsentischem und futurischem Sinn möglich ist. Dass es sich hierbei um eine intendierte Referenzambiguität handelt, welche die destrukturierungsbedingte Obsoletheit dieser Differenzierung zum Ausdruck bringt, wird im folgenden Abschnitt deutlich, wo die Frageform einer verneinten Form gegenübergestellt wird:

Winnie [...]

Ouvre et ferme les yeux, Winnie, ouvre et ferme, toujours ça. (*Un temps.*) Mais non. (*Sourire.*) Plus maintenant. (*Sourire plus large.*) Non non. (*Fin du sourire. Un temps.*) Et maintenant? (*Un temps.*) Et maintenant, Willie? [...] (II:75)

An dieser Stelle wird einerseits die Referenzambiguität aufgelöst, indem die verneinte Form eindeutig auf den Sprechmoment referiert, während die Frageform auf den an diesen angrenzenden futurischen Zeitabschnitt gerichtet ist, andererseits wird gleichzeitig durch die absurde Gegenüberstellung identischer Deiktika die de facto bestehende Nivellierung des Kontrasts zwischen Sprechmoment und Zukunft akzentuiert. Diese führt dem Rezipienten in aller Deutlichkeit die Abwesenheit jeglicher *Hinweise* vor Augen, die er einer ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* des Temporaldeiktikons und dem darauf aufbauenden Nachvollzug der temporalen *Versetzungsrelation* zugrunde legen könnte, sodass Letzteres lediglich das temporale *Orientierungszentrum* ebenfalls als nicht ‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ ausweisen kann.

Während die ‚Kontextreduktion‘ in temporaler Hinsicht bereits mit *Fin de partie* ihren Höhepunkt erreicht, ist in personaler Dimension hier ein weiterer Reduktionsschritt feststellbar, insofern als dieses Stück vorwiegend monologische Struktur aufweist, da WINNIES Partner WILLIE, zumeist regungslos hinter dem Hügel in einem Erdloch hausend, weder als Gesprächspartner in Frage kommt, noch mit WINNIE in Blickkontakt steht. Damit wird Letzterer jegliche Möglichkeit entzogen, „[...] sich in der spiegelnden Wahrnehmung des anderen der eigenen Existenz und Ich-Identität zu vergewissern“. Aus diesem Grund ist WINNIE nicht nur wie die Figuren im vorgängig behandelten Stück mit einer aus der spatiotemporalen *Entdifferenzierung* resultierenden *Entdifferenzierung* ihrer Identität konfrontiert, d.h. mit der Tatsache, dass sie aufgrund der Unmöglichkeit, sich selbst an einem bestimmten, von anderen räumlichen Bereichen unterscheidbaren Ort und zu einem bestimmten, von anderen Zeitpunkten unterscheidbaren Zeitpunkt wahrzunehmen, sich auch nicht mehr in bestimmten Körpergrenzen wahrnehmen kann, sondern zudem vor das Problem gestellt, dass für sie das gerade

in dieser Situation essenzielle Wahrgenommenwerden, das zu einer Selbstidentifizierung führen könnte, im ‚Realkontext‘ nicht mehr gegeben ist. Aus diesem Grund versetzt sie sich durchweg in die *origoexklusiver* Perspektive von fiktionalen Gesprächspartnern bzw. *Beobachtern*, um sich auf diese Weise die Illusion des identitätskonstituierenden Wahrgenommenwerdens zu schaffen. Allerdings führt diese ‚Origodissoziation‘, statt einen Erkenntnisgewinn im Sinne einer orientierten Selbstidentifizierung zu bewirken, zu einer weiteren identitätsbezogenen Verunsicherung, insofern als sie eine desorientierende Entgrenzung der *Ich-Identität* mit sich bringt, die sich darin manifestiert, dass WINNIE nicht mehr zwischen ‚realer‘, *origoinklusive* und fiktiv ‚gesetzter‘ *origoexklusiver* Perspektive zu unterscheiden vermag, wodurch jede referenzielle Determinierbarkeit des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je* unterbunden wird.

Die ‚Origodissoziation‘ kommt gleich zu Beginn des Stückes zum Ausdruck, wo sich WINNIE aus versetzter *origoexklusiver* Perspektive selbst auffordert, ihren ‚Tag‘ zu beginnen:

Winnie [...]

Commence, Winnie. (*Un temps.*) Commence ta journée, Winnie. [...] (I:11)

Was hier als ganz ‚normales‘ Selbstgespräch eingeführt wird, erfährt nun im weiteren Stückverlauf eine desorientierende Komplizierung, insofern als wie oben eingeführt die orientierte Unterscheidung zwischen *origoinklusive* und *origoexklusiver* Perspektive zunehmend aufgelöst und damit die Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je* ambig wird, wie folgende Passagen dokumentieren, deren Reihenfolge den zunehmenden Verlust der Differenzierbarkeit widerspiegelt:

Winnie [...]

Que de fois j'ai dit...(un temps)...je dis, que de fois j'ai dit, Reste sourde, Winnie, t'occupe pas, dors et veille, dors et veille, comme ça te chante, ouvre et ferme les yeux, comme ça te chante, ou comme ça t'arrange le mieux. [...] (II:75)

Winnie [...]

Que de fois j'ai dit, dans les heures noires, Chante maintenant, Winnie, chante ta chanson, il n'y a plus que ça à faire, et ne le faisais pas. (*Un temps.*) Ne le pouvais pas. [...] (I:54)

Winnie [...]

Que de fois j'ai dit, Mets ta toque maintenant, Winnie, il n'y a plus que ça à faire, enlève ta toque, Winnie, sois une grande fille, ça te fera du bien, et ne le faisais pas. (*Un temps.*) Ne le pouvais pas. (*Elle lève la main, dégage de sous la toque une petite mèche de cheveux, l'approche de son oeil, louche vers elle, la lâche, baisse la main.*) D'or, tu as dit, ce jour-là, enfin seuls, cheveux d'or – (*elle lève la main dans le geste de porter un toast*) – à tes cheveux d'or...puissent-ils ne jamais...(Elle baisse la main. Elle baisse la tête. *Un temps. Bas.*) Ce jour-là. (*Un temps. De même.*) Quel jour-là? (*Un temps.*) Les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent. (*Se tournant un peu vers Willie.*) Pas vrai, Willie? (*Un temps. Se tournant un peu plus, plus fort.*) Pas vrai, Willie, que même les mots vous lâchent, par moments? (*Un temps. Elle revient de face.*) Qu'est-ce qu'on peut bien faire alors, jusqu'à ce qu'ils reviennent? [...] (I:32/33)

Bereits im ersten Textausschnitt erfährt das ‚origolokalisierende‘ Personaldeiktikon *je* eine referenzielle Ambiguierung, insofern als WINNIE hier das Verb *dire*, das eine aus eindeutig

versetzter Perspektive heraus stattfindende Selbstanrede einleitet, in nichtreflexiver Form verwendet und damit dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* keinerlei Anhaltspunkte liefert, die es ihm erlauben könnten, die *origoinklusive* von der *origoexklusiven* Perspektive abzugrenzen, wodurch *je* hinsichtlich seiner Bezugsgrundlage für diesen nicht determinierbar ist. Gleiches geschieht nun im zweiten Beispiel, wobei hier allerdings die Ambiguität im Verlauf der Rede nach einer kurzen, eindeutig auf die *origoexklusive* Perspektive festlegbaren Passage wieder aufgenommen wird, indem die sich potenziell auf beide Perspektiven beziehenden Verbformen *faisais* bzw. *pouvais* nicht durch ein deiktisches Pronomen disambiguiert werden, sodass deren Bezugsgrundlage wie diejenige des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons vom Rezipienten nicht bestimmt werden kann. Im letzten Abschnitt hingegen wird darüber hinaus noch ein weiterer Ambiguitätsfaktor eingeführt, insofern als hier neben dem einleitenden *je* und den Verbformen das *origoexklusive* Personaldeiktikon *tu* hinsichtlich seines Bezugs ebenfalls in Frage gestellt wird, indem unklar ist, ob es auf die tatsächliche *origoexklusive* Personalstufe im ‚Realkontext‘, also auf WILLIE, oder aber auf die fiktive *origoexklusive* Stufe referiert, durch die sich WINNIE aus versetzter Perspektive heraus selbst identifiziert. Der Rezipient wird also nicht nur über die zunehmende Referenzambiguität des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je*, dessen Bezug nicht mehr im Sinne einer orientierten Unterscheidung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Perspektive determinierbar ist, direkt mit der *Dezentrierung des Subjekts* konfrontiert, sondern darüber hinaus auch durch ambige Verbformen bzw. durch eine analoge Ambiguität des Bezugs des *origoexklusiven* Personaldeiktikons *tu*, die sich ebenfalls aufgrund des Wegfalls bezugsdeterminierender *Hinweise* nicht mehr eindeutig einer Perspektive zuordnen lassen. Allerdings sind letztere beiden Ambiguitätsfaktoren als direkte Folge des ersteren zu verstehen, insofern als diese aus der grundlegenden Problematik heraus entstehen, dass WINNIE nicht mehr orientiert zwischen ‚realer‘ und versetzter personaler Origo zu unterscheiden imstande ist. Dieser Tatsache wird sich WINNIE nun im letztzitierten Abschnitt offensichtlich bewusst, was sich darin zeigt, dass sie resigniert vom deiktischen in das generische System überwechselt und damit die Unterscheidung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Perspektive durch den Einsatz von perspektivneutralem *vous* und *on* umgeht. Darüber hinaus thematisiert sie dieses Bewusstsein in folgender Passage explizit:

Winnie [...]

Je suis l'une, je dis l'une, puis l'autre. (*Un temps.*) Tantôt l'une, tantôt l'autre. [...] (II:70)

Indem WINNIE hier zum Ausdruck bringt, dass sich für sie ihre Identität jeder Greifbarkeit entzieht, insofern als diese wie aus den vorangegangenen Passagen ersichtlich von einer Spal-

tung gekennzeichnet ist, die sie allerdings nicht im Sinne einer trennenden *Textualisierung* zu definieren imstande ist und deren Grenzen sich für sie daher als fließend darstellen, wird dem Rezipienten deutlich gemacht, dass das ‚origolokalisierende‘ Personaldeiktikon *je* analog zu den *Grundzeigwörtern* der lokalen und temporalen Dimension zwangsläufig ebenfalls lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann. Auf diese Weise wird ihm die nicht ‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ des *Orientierungszentrums* konkretisierend aufgezeigt und für ihn die existenzielle ‚Leere‘ der Protagonistin in einem dramatischen Universum, das jeglicher Anhaltspunkte entbehrt, die ihr eine orientierte Selbstwahrnehmung in einem determinierbaren spatiotemporalen Kontext und in festen Körpergrenzen erlauben könnte, unmittelbar erfahrbar gemacht, indem ihm wie in den vorangehend behandelten Stücken sämtliche *Hinweise* für den Nachvollzug der *Versetzungsrelationen* als Voraussetzung für die kognitiv relevante Interpretierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* als definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts entzogen werden.

Insofern als Letzterer allerdings in lokaler Hinsicht angesichts der Immobilität der Figur sowie in personaler Hinsicht aufgrund des Wegfalls eines objektiven *origoexklusiven* Gegenübers in diesem Stück eine im Vergleich zu *Fin de partie* noch weiterreichende ‚Reduktion‘ erfährt, erfolgt dieser Entzug hier auf noch radikalere Weise, da dadurch auf lokaler Ebene jegliche Ansätze zur Origodeterminierung von vorne herein als absurde ‚Parodie‘ ausgewiesen werden, was durch die räumliche Metapher des Erdhügels im Zentrum der Bühne unterstrichen wird, und auf personaler Ebene eine Selbstidentifizierung mittels des Wahrgenommenwerdens durch eine andere Figur ausgeschlossen ist.

iii.ii.) Eugène Ionesco

In Ionescos Werk wurde wie bei Beckett auf spatiotemporaler Ebene eine systematische Auflösung des objektiven ‚Referenzrahmens‘ als kontextuelle Grundlage der Determinierung des Ausgangs- und Zielpunkts der deiktischen Relation festgestellt, die zwar in Übereinstimmung mit Beckett dem Aufzeigen sowie der rezipientenseitigen Erfahrbarmachung der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand dient, allerdings im Gegensatz zu letzterem Autor durch eine ‚Kontextkonkurrenz‘ bzw. eine ‚Kontextproliferation‘ entsteht, insofern als es dadurch einerseits zu einer von objektiven Gegebenheiten radikal abweichenden oder in sich widersprüchlichen Definition des *Bezugsorts* sowie der *Bezugszeit* und andererseits zu einer vollständig ‚dekontextualisierten‘ Determinierung der beiden deiktischen *Bezugsgrößen* kommt. Aufgrund dieser Tatsache kann nun auch eine radikale Unterminierung der orientierten Definierbarkeit der spatiotemporalen Origo bzw. eine Auflösung der referenziellen Determinierbarkeit der ‚origolokalisierenden‘ Deiktika *ici* und *maintenant* festgestellt werden, da diese

jeweils auf der eindeutigen Definierbarkeit der oben genannten Größen beruht. Darüber hinaus führt der figurenseitige Verlust der orientierten Festlegung ihrer lokalen und temporalen Position gleichzeitig zu einem Verlust der Selbstwahrnehmbarkeit in einer festlegbaren Identität, sodass sich das auf die personale Origo verweisende Deiktikon *je* ebenfalls einer orientierten Referenzdeterminierung entzieht. Im Folgenden soll dieser Sachverhalt anhand der Beispielstücke genauer analysiert werden.

iii.ii.i.) *La cantatrice chauve*

Wie in 5.2.1.1. festgestellt, zeichnet sich dieses erste Stück Ionescos zu Anfang durch eine überdeterminierende, die kanonische Dramenexposition ‚parodierende‘ Bestimmung des *Bezugsorts* aus, insofern als der Handlungsschauplatz durch eine *Textualisierung* geografisch präzise eingeordnet wird, sodass hier das auf diesen *Bezugsort* verweisende ‚origolokalisierende‘ Deiktikon *ici* zunächst referenziell eindeutig determinierbar erscheint:

Mme Smith [...] On n'a pas souvent des choses pareilles ici, dans les environs de Londres.
(Scène I, 44)

Während an dieser Stelle dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* explizite linguistische *Hinweise* an die Hand gegeben werden, die ihm eine ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* von *ici* bzw. eine eindeutige Lokalisierung der räumlichen Figurenorigo erlauben, und damit der Anschein erweckt wird, dass ein Nachvollzug der *Versetzungsrelation* als Basis der Interpretierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* möglich ist, wird diese Nachvollziehbarkeit in der folgenden, auszugsweise zitierten Passage bereits ansatzweise unterminiert, indem hier das *harmonische Orientiertsein* der Figuren hinsichtlich des lokalen Ausgangspunkts insofern in Frage gestellt wird, als diese die Ausdehnung des *Bezugsorts*, auf den sie jeweils mittels des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* bzw. *là* referieren, unterschiedlich definieren:

Mary Madame, monsieur...

Mme Smith Que voulez-vous?

M.Smith Que venez-vous faire ici?

[...]

Le Pompier Oh! Mais c'est elle! Pas possible.

M.Smith Et vous?

Mary Pas possible! Ici?

Mme Smith Qu'est-ce que ça veut dire, tout ça?

M.Smith Vous êtes amis?

Le Pompier Et comment donc!

Mary se jette au cou du pompier.

[...]

M.Smith C'est trop fort, ici, chez nous, dans les environs de Londres.

Mme Smith Ce n'est pas convenable!...

Le Pompier C'est elle qui a éteint mes premiers feux.

[...]

Mme Smith Je n'aime quand même pas la voir là...parmi nous... (Scène IX, 87-89)

Obschon hier keine expliziten Widersprüche hinsichtlich des dem Deiktikon *ici* jeweils zugrunde gelegten Referenten zum Ausdruck kommen, können aus den linguistischen *Hinweisen* dennoch signifikante Abweichungen abgeleitet werden: So referiert M. SMITHS erstes *ici*, wie sich aus dem von ihm eingeführten *Bewegungsverb venir* ergibt, auf den Bereich innerhalb der unmittelbaren Raumgrenzen, während sich sein zweites auf den ausdehnungsmäßig wesentlich größeren geografischen Bereich um London bezieht, wie aus der expliziten *Textualisierung* des *Bezugsorts* hervorgeht. MARYS erstauntes *ici* hingegen ist durch das Fehlen eingrenzender *Hinweise* referenzambig, d.h. es kann sich potenziell auf beide von M. SMITH seinen Referenzakten zugrunde gelegten Bereiche beziehen, während MME SMITHS *là* den *Bezugsort* als eine Art ‚Klassenmikrokosmos‘ auslegt, wie ihrer Bemerkung *parmi nous* entnommen werden kann. Indem hier mehrfach überdeterminierende Verweise auf den *Bezugsort* erfolgen, dieser allerdings gleichzeitig in seiner Ausdehnung widersprüchlich definiert wird, d.h. das ‚origolokalisierende‘ *ici* gewissermaßen einer *Proliferation* unterworfen wird, ohne einem eindeutigen Referenten zugeordnet werden zu können, deutet sich bereits eine die Rezeptionsintention Ionescos konkretisierende ‚Umkehrfunktion‘ des Deiktikons an, insofern als dieses vom Rezipienten angesichts divergierender referenzdeterminierender *Hinweise* nicht mehr einer kohärenten Determinierung der *Versetzungsrelation* zugrunde gelegt werden kann, sondern vielmehr einer Voraugenführung und unmittelbaren Erfahrbarmachung der sich verselbständigenden *Proliferation* einer Sprache dient, die in zunehmendem Maße jeden Kontextbezug verliert. Diese ‚Umkehrfunktion‘ erreicht nun in der bereits in 5.2.1.1. besprochenen Schlusssequenz ihren Höhepunkt, insofern als hier für den Rezipienten jegliche linguistischen bzw. szenischen *Hinweise* vollständig entfallen, welche einer kognitiv relevanten ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* von *ici* und damit einem Nachvollzug der *Versetzungsrelation* zugrunde gelegt werden könnten, da die Figuren bei völliger Dunkelheit im Sprechchor und in immer schnellerem Rhythmus richtungsspezifische lokaldeiktische Oppositionen unter Zugrundelegung eines durch *ici* identifizierten *Bezugsorts* skandieren, der sich allerdings für sie angesichts des vollständigen Wegfalls eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ jeder Definierbarkeit entzieht:

Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux oreilles des autres. La lumière s'est éteinte. Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide.

Tous Ensemble C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici [...]. (Scène XI, 99)

Diese Schlusszene steht nun, wie bereits in 5.2.1.1. deutlich gemacht, in radikalem Gegensatz zur Ausgangsszene, in welcher die referenzielle Definition des ‚origolokalisierenden‘

Lokaldeiktikons eindeutig möglich erscheint. Dadurch wird deutlich, dass jegliche figurenseitigen Ansätze zur Determinierung ihrer lokalen Origo eine ‚Parodie‘ darstellen, welche lediglich den ‚Illusionscharakter‘ einer solchen Bestimmbarkeit vor dem Hintergrund einer sich zunehmend im Sinne einer *Proliferation* verselbständigenden und damit ‚dekontextualisierten‘ Sprache hervorzuheben imstande sind, insofern als *ici* hier seinerseits auf noch absurdere Weise als im vorigen Beispiel einer kontextenthobenen *Proliferation* unterworfen wird und dadurch, statt dem Rezipienten eine Interpretation der *Versetzungsrelation* zu ermöglichen, lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann, um ihn über das Aufzeigen der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand direkt mit der ‚Leere‘ der Sprache zu konfrontieren, angesichts derer das lokale *Orientierungszentrum* der Figuren zwangsläufig eine nicht determinierbare ‚Leerstelle‘ bleiben muss.

Während in lokaler Hinsicht die Definierbarkeit der Origo bzw. die referenzielle Determinierbarkeit des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* in Etappen aufgelöst wird, entzieht sich die temporale Origo bzw. die Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *maintenant* von vorne herein einer orientierten Determinierbarkeit. Dies ist dadurch bedingt, dass Letztere, wie in 5.2.1.2. dargelegt, bereits in der ersten Figurenreplik angesichts der Diskrepanz zwischen der durch die Standuhr indizierten und der durch die Figuren inferierten Festlegung der *Bezugszeit* unterminiert wird, wodurch dem Rezipienten über den Kontrast zwischen akustischer und linguistisch eingeführter *Hinweise* gewissermaßen ‚expositorisch‘ vorgeführt wird, dass sich das fiktionale *maintenant* und damit die temporale *Versetzungsrelation* als nicht definierbar darstellt. Im weiteren Stückverlauf wird er nun auf immer deutlichere Weise mit der Tatsache konfrontiert, dass eine solche Definierbarkeit in einem dramatischen Universum, wo die Sprache im Sinne einer sich verselbständigenden *Proliferation* zunehmend jeglichen Kontextbezug verliert, a priori nicht möglich ist, da die Schläge der Standuhr, wie in 5.2.1.2. festgestellt, einer analogen, vollständig arbiträren und ‚dekontextualisierten‘ *Proliferation* unterworfen sind. Somit können die mehrfach auftretenden temporaldeiktischen Verweise der Figuren, welche durch eine *Textualisierung* die *Bezugszeit* festlegen, vom Rezipienten nicht als *Hinweise* einer ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* von *maintenant* zugrunde gelegt werden, sondern für ihn lediglich die kontextenthobene ‚Leere‘ der Sprache akzentuierend hervorheben und erfahrbar machen, angesichts derer auch das temporale *Orientierungszentrum* der Figuren zwangsläufig eine nicht ‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ bleiben muss.

Hinsichtlich der Bestimmbarkeit der personalen Origo bzw. der referenziellen Determinierbarkeit des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je* ist wie in der lokalen Dimension ein graduel-ler Prozess im Sinne einer zunehmenden Auflösung der orientierten Definierbarkeit festzu-

stellen, dessen detaillierte Analyse allerdings aus Umfangsgründen ausgespart werden muss. Es sei daher zur Verdeutlichung lediglich das Ergebnis des Prozesses anhand eines Beispiels gegen Ende des Stückes dargestellt, in dem wie in Becketts *Fin de partie* eine ‚Origodissoziation‘ zwischen lokalem und personalem *Orientierungszentrum* eingeführt wird, welche das ‚origolokalisierende‘ Deiktikon *je* als referenzleere Floskel ausweist, insofern als dieses offensichtlich nicht mehr zur Referenz auf einen im Raum verhafteten Sprecherkörper verwendet wird:

Mme Martin Ce matin, quand tu t'es regardé dans la glace tu ne t'es pas vu.

M.Martin C'est parce que je n'étais pas encore là... (Scène X, 90)

Hier wird deutlich, dass das auf die personale Origo bezogene Deiktikon analog zum lokalen und temporalen *Grundzeitwort* lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann, um dem Rezipienten die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen zu führen bzw. um für ihn die ‚Leere‘ einer Sprache, die sukzessive einer vollständigen ‚Dekontextualisierung‘ unterworfen wird und angesichts derer das *Orientierungszentrum* der Figuren in allen drei deiktisch strukturierten Dimensionen zwangsläufig eine nicht ‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ darstellt, direkt erfahrbar zu machen, indem ihm jegliche *Hinweise* für den orientierten Nachvollzug der *Versetzungsrelationen* als Basis für die Inferierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ entzogen werden.

iii.ii.ii.) *Les chaises*

Bedingt durch die vor allem auf räumlicher Ebene festgestellte ‚Kontextkonkurrenz‘ im Sinne eines überlagernden Kontrasts zwischen einem subjektiv ‚gesetzten‘ *Bezugsort*, der von der zunehmenden Anzahl von Gästen geprägt ist, und dem objektiv wahrgenommenen, der von vollständiger Leere gekennzeichnet ist, lässt sich in diesem Stück auch die lokale Origo der Figuren bzw. der Referent des auf den *Bezugsort* verweisenden ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* nicht mehr eindeutig determinieren. Dies kommt an mehreren Stellen zunächst dadurch zum Ausdruck, dass die Figuren Elemente des von ihnen ‚gesetzten‘, aber vom *äußeren* Rezipienten nicht wahrnehmbaren räumlichen Kontexts durch *ici* bzw. durch das lokale *Ersatzdeiktikon* *chez nous* räumlich lokalisieren, wie die folgenden beiden Passagen aufzeigen, in denen die beiden Protagonisten den *Empereur* innerhalb der *origoinklusiven* Raumgrenzen wahrnehmen:

La Vieille Mon chou...mon chou...qui est-ce?

Le Vieux Levez-vous!...C'est sa Majesté l'Empereur! L'Empereur, chez moi, chez nous...
Sémiramis...te rends-tu compte?

La Vieille, *ne comprenant pas*. L'Empereur...L'Empereur? mon chou! (*Puis soudain, elle comprend.*) Ah! oui, l'Empereur! Majesté! Majesté! (*Elle fait éperdument des révérences*)

grotesques, innombrables.) Chez nous! Chez nous! (77)

Le Vieux Je suis au comble de la joie...je n'ai pas de parole pour exprimer le démesure de ma gratitude...dans mon modeste logis, oh! Majesté! oh! soleil!...ici...ici...dans ce logis où je suis, il est vrai [...]. (79)

Indem hier durch die ‚origolokalisierenden‘ Raumdeiktika in überdeterminierender Form ein Kontextelement innerhalb des *Bezugsorts* lokalisiert wird, das sich der Wahrnehmbarkeit des Rezipienten entzieht, wird der *Bezugsort* selbst und damit die Referenz von *ici* bzw. *chez nous* für Letzteren radikal in Frage gestellt, insofern als die vorgespiegelten Lokalisierungen lediglich das faktische ‚non-ici‘ des identifizierten Elements hervorheben und damit zum Ausdruck bringen, dass das lokale *Orientierungszentrum* der Figuren eine ‚unauffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ darstellt. Dies wird auch in folgender Textstelle hervorgehoben, insofern als hier das in ‚origolokalisierender‘ Funktion auftretende Deiktikon *là* zusätzlich einer diese Rolle unterminierenden, absurden *Proliferation* unterworfen wird, welche die ‚setzungsbedingte‘ Nichtgreifbarkeit der lokalen Origo der Figuren deutlich macht:

Le Vieux [...] J'ai reçu des coups de pied au cul, mais tout cela, Sire, n'a plus aucune importance...puisque...Sire...Majesté...regardez...je suis là...là...

La Vieille, *écho*. Là...là...là...là...là...là...

Le Vieux Puisque Votre Majesté est là...puisque Votre Majesté prendra en considération mon message... Mais l'Orateur devrait être là... Il fait attendre Sa Majesté... (82/83)

An dieser Stelle wird die den *Bezugsort* und damit den Referenten des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons in Frage stellende Lokalisierung des nicht wahrnehmbaren *Empereur* innerhalb des *origoinklusiven* Raums durch eine vorangehende, mittels desselben Deiktikons geleistete Selbstlokalisierung des VIEUX im gleichen Raum ergänzt. Allerdings wird diese durch das *écho* der VIEILLE radikal unterminiert, insofern als dieses eine *Proliferation* des auf die lokale Origo verweisenden Deiktikons zum Ausdruck bringt, welche die ‚setzungsbedingte‘ ‚Proliferation‘ der Origo widerspiegelt. Auf diese Weise wird dem Rezipienten auf noch absurdere und zugleich einprägsamere Weise deutlich gemacht, dass das lokale *Orientierungszentrum* der Figuren im präsentierten dramatischen Universum zwangsläufig eine ‚unauffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ bleiben muss, da die ‚origolokalisierenden‘ Deiktika, anstatt ihm über die kognitiv relevante ‚Auffüllung‘ ihrer semantischen *Leerstelle* durch Kontextfaktoren eine eindeutige Nachvollziehbarkeit der *Versetzungsrelation* als Basis der orientierten Interpretierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* zu ermöglichen, lediglich auf eben diese *Leerstelle* verweisen können. Über das dadurch erfolgende Aufzeigen der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand konfrontieren sie den Rezipienten unmittelbar mit der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren, die sich nicht durch die subjektive ‚Setzung‘ eines von objektiven Raumverhältnissen divergierenden, sinnstiftenden *Bezugsorts* ‚auffüllen‘ lässt, sondern dadurch erst hervor-

gerufen bzw. akzentuierend hervorgehoben wird, indem sie jede Bestimmbarkeit der lokalen Origo als ‚Illusion‘ entlarvt.

Gleiches wird nun auch in Bezug auf die temporale Dimension deutlich, wo, wie in 5.2.1.2. festgestellt, zu Beginn des Stückes eine ‚Kontextkonkurrenz‘ auf *innerer Kommunikations-ebene* im Sinne einer widersprüchlichen Determinierung der *Bezugszeit* entsteht, da die ‚Setzung‘ vermeintlich objektiver *Landmarken*, auf deren Grundlage die Bestimmung erfolgt, von eklatanten Widersprüchen geprägt ist, wodurch einleitend zum Ausdruck kommt, dass sich das ‚origolokalisierende‘ Temporaldeiktikon *maintenant* ebenfalls jeglicher orientierten referenziellen Determinierbarkeit entzieht. Vor diesem Hintergrund gerät nun die von den Figuren im weiteren Verlauf mehrfach eingeführte *Textualisierung* der *Bezugszeit* (*ce soir*) zu einer kontextenthobenen ‚Parodie‘, insofern als sie vom Rezipienten nicht als *Hinweis* zu einer Referenzdeterminierung des fiktionalen *maintenant* interpretiert werden kann, sondern diesem lediglich die de facto bestehende Unmöglichkeit einer orientierten Origodeterminierung bzw. die Tatsache, dass auch das temporale *Orientierungszentrum* zwangsläufig eine nicht ‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ bleiben muss, akzentuierend vor Augen zu führen vermag. Dadurch wird er, anstatt zu einem kognitiv relevanten Nachvollzug der temporalen *Versetzungsrelation* als Basis der orientierten Interpretierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* zu gelangen, direkt mit der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren konfrontiert, die sich in temporaler Hinsicht genauso wenig wie in lokaler durch die ‚Setzung‘ einer die objektive Chronologie transzendierenden und, durch ihre Verbindung mit dem Eintreffen der Gäste sowie der Botschaft, sinnstiftenden *Bezugszeit* ‚auffüllen‘ lässt, sondern diese wiederum stattdessen erst hervorruft bzw. akzentuierend hervorhebt, indem sie jede orientierte Determinierbarkeit der Origo als ‚Illusion‘ ausweist.

Dies kann nun auch in Bezug auf die personale Dimension festgestellt werden, indem die ‚Subjektivierung‘ des spatiotemporalen ‚Referenzrahmens‘ und die dadurch entstehende figurenseitige Unmöglichkeit, sich an einem bestimmten Ort und zu einem bestimmten Zeitpunkt wahrnehmen zu können, dazu führt, dass sie sich auch hinsichtlich ihrer Identität nicht mehr eindeutig zu definieren in der Lage sind. So kommt es auf personaler Ebene zunächst zu einer ‚Konkurrenz‘ von widersprüchlichen Definitionen der Origo, die sich im folgenden Abschnitt in Form von gegensätzlichen *Textualisierungen* des auf diese verweisenden Deiktikons *je* manifestiert, insofern als die VIEILLE sich gleichzeitig als *femme* und *maman* des VIEUX wahrnimmt, als Letzterer den Verlust seiner Mutter beklagt:

Le Vieux, *sanglots*. Hi, hi, hi! Ma maman! Où est ma maman? Je n'ai plus de maman.
La Vieille Je suis ta femme, c'est moi ta maman maintenant. (39)

Hier zeigt sich, dass infolge des universalen Bestrebens der Figuren, die objektive Realität im Sinne von subjektiven ‚Setzungen‘ zu transzendieren, ihre personale Origo selbst in ihrer eindeutigen Definierbarkeit aufgelöst wird, indem sie analog zur spatiotemporalen Origo einer ‚Setzung‘ unterworfen ist. Dieses Bewusstsein wird nun in der folgenden, an späterer Stelle im Stück auftretenden Replik des VIEUX explizit zum Ausdruck gebracht, insofern als er eine unüberwindbare ‚Origodissoziation‘ in personaler Hinsicht feststellt:

Le Vieux Je ne suis pas moi-même. Je suis un autre. Je suis l'un dans l'autre. (74)

Indem hier deutlich wird, dass der VIEUX das ‚origolokalisierende‘ *je* nicht mehr zur Referenz auf seine durch objektive Körpergrenzen regulierte Identität verwendet, sondern es auf einen durch *un autre* eingeführten, nicht spezifizierbaren *origoexklusiven* Referenten bezieht, den er vom *origoinklusiven* nicht mehr abzugrenzen in der Lage ist, zeigt sich, dass die Figuren angesichts des durchgehenden Versuchs der Transzendierung objektiver Gegebenheiten hinsichtlich ihres personalen *Orientierungszentrums* in eine Situation der Orientierungslosigkeit geraten. Mit dieser wird der *äußere* Rezipient direkt konfrontiert, da er das ‚origolokalisierende‘ *je* nicht mehr in seiner Referenz determinieren kann, sondern dieses lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweist, um für ihn, statt ihm einen orientierten Nachvollzug der personalen *Versetzungsrelation* zu ermöglichen, die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren, die sich nicht durch die ‚Setzung‘ einer sinnstiftenden Identität ‚auffüllen‘ lässt, unmittelbar erfahrbar zu machen. Insofern als die Entlarvung des personalen *Orientierungszentrums* als nicht determinierbare ‚Leerstelle‘ eine direkte Folge der ‚setzungsbedingten‘ Unterminierung der spatiotemporalen Origo der Figuren darstellt, wird dem Rezipienten in allen drei deiktisch strukturierten Dimensionen die Grundlage der Interpretierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ entzogen, da für ihn jeder Ansatz einer orientierten Determinierung des Ausgangspunkts als ‚Illusion‘ ausgewiesen wird.

iii.ii.iii.) *Tueur sans gages*

Analog zu *Les chaises* wird auch hier im ersten Akt, wie in 5.2.1.1. gesehen, eine ‚Kontextkonkurrenz‘ zwischen einem ‚gesetzten‘, durch die Kontextelemente BÉRENGERS ‚Idealstadt‘ geprägten *Bezugsort* und dem objektiv wahrnehmbaren, von vollständiger Leere gekennzeichneten eingeführt, welche eine orientierte Definierbarkeit der räumlichen Figurenorigo bzw. die referenzielle Determinierbarkeit des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* unmöglich macht. Dies manifestiert sich bereits zu Anfang des Stücks, wo durch den Protagonisten eine *Textualisierung* des Referenten eingeführt wird, die in radikalem Kontrast zur szenischen Konkretisierung des Bühnenorts steht:

Bérenger C'est magnifique! (*Il regarde tout autour.*) [...] je savais qu'il existait dans notre ville sombre, au milieu de ses quartiers de deuil, de poussière, de boue, ce beau quartier clair, cet arrondissement hors classe [...] cette cité radieuse dans la cité que vous avez construite... (I:16/17)

Schon in dieser Passage wird dem Rezipienten bewusst gemacht, dass sich der *Bezugsort* und damit der Referent des hier implizit bleibenden ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* jeder orientierten Determinierbarkeit entzieht, da die linguistisch eingeführten *Hinweise* im Widerspruch zu objektiven szenischen Gegebenheiten stehen, wodurch sie lediglich auf den ‚Illusionscharakter‘ jeglicher Definitionsansätze der lokalen Origo verweisen können. Dies wird nun im Rahmen der bereits in 5.2.1.1. thematisierten, figurenseits etablierten ‚demonstrativ-deiktischen‘ Relationen auf Referenten, die sich jeglicher rezipientenseitigen Wahrnehmbarkeit entziehen und daher ebenfalls nicht als origodeterminierende *Hinweise* interpretierbar sind, in den folgenden Passagen dadurch akzentuiert, dass BÉRENGER, der vorhat, sich zusammen mit DANY, der Sekretärin des ARCHITECTE, in dem vermeintlich idealen Stadteil niederzulassen, durch *ici* jeweils einen Gegenstand im *origoinklusiven* Raum lokalisiert, der vom Rezipienten nicht wahrnehmbar ist:

Bérenger [...] (*A Dany.*) Mademoiselle, Mademoiselle, nous habiterons ici, dans ce quartier, dans cette villa! Nous serons enfin heureux. (I:49)

Bérenger [...] (*[...] Bérenger fait deux pas vers l'Architecte et montre dans le vide.*) Je ne renonce pas. Je m'installe ici, avec Dany. J'achèterai cette maison blanche, au milieu de la verdure et qui a l'air d'être abandonnée par ses constructeurs...[...] (I:52/53)

Indem an diesen Stellen wie in *Les chaises* durch das ‚origolokalisierende‘ Raumdeiktikon ein Kontextelement innerhalb des *Bezugsorts* angesiedelt wird, das rezipientenseits visuell nicht zugänglich ist, wird der *Bezugsort* selbst und damit die referenzielle Determinierbarkeit von *ici* in direkter Form als ‚Illusion‘ ausgewiesen, insofern als die vorgespiegelten Lokalisierungen lediglich das faktische ‚non-ici‘ des identifizierten Elements hervorheben. Damit wird deutlich, dass das lokale *Orientierungszentrum* der Hauptfigur eine ‚unauffüllbare‘ ‚Leerstel-

le‘ darstellt, da die semantischen *Leerstellen* der auf Letzteres verweisenden Deiktika vom Rezipienten angesichts des Widerspruchs zwischen linguistisch eingeführten und szenisch konkretisierten *Hinweisen* nicht orientiert ‚auffüllbar‘ sind, sodass diese, anstatt ihm einen Nachvollzug der *Versetzungsrelation* zu ermöglichen, jeweils die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand aufzeigen können, um ihn mit der existenziellen ‚Leere‘ der Hauptfigur direkt zu konfrontieren, die sich nicht durch die ‚Setzung‘ eines von objektiven Gegebenheiten divergierenden, ihren Idealvorstellungen entsprechenden *Bezugsorts* ‚auffüllen‘ lässt, sondern dadurch erst hervorgerufen bzw. akzentuiert wird, indem sie den ‚Illusionscharakter‘ der räumlichen Origodeterminierung deutlich macht.

Gleiches kommt nun auch auf temporaler Ebene zum Ausdruck, insofern als im ersten Akt in dieser Dimension, wie in 5.2.1.2. gesehen, analog zur lokalen eine ‚Kontextkonkurrenz‘ in Form eines Widerspruchs zwischen subjektiver und objektiver Zeitwahrnehmung im Sinne einer die objektive Chronologie transzendierenden ‚Setzung‘ eingeführt wird. Dies manifestiert sich darin, dass der Protagonist die *Kalendereinheit an* nicht als objektive *Landmarke* zur Bestimmung der *Bezugszeit* und der darauf basierenden Einordnung seines Alters begreift, sondern sie einer explizit thematisierten Subjektivierung unterzieht. Dadurch kann sie vom Rezipienten nicht mehr als *Hinweis* zu einer Inferenz der *Bezugszeit* bzw. zur referenziellen Determinierung des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *maintenant* sowie zum Nachvollzug der temporalen *Versetzungsrelation* herangezogen werden, sondern führt ihm statt dessen vor Augen, dass dies im Rahmen des präsentierten Universums, in dem jegliche temporale Orientierung analog zur lokalen eine subjektiv ‚gesetzte‘ ‚Illusion‘ darstellt, nicht möglich ist und damit auch das temporale *Orientierungszentrum* zwangsläufig eine nicht ‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ bleiben muss, um für ihn die unüberwindbare existenzielle ‚Leere‘ des Protagonisten direkt erfahrbar zu machen bzw. ihm wie auf lokaler Ebene die Grundlage der Interpretierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu entziehen.

iii.iii.) Jean Genet: *Le balcon*

Resultierend aus der oben dargelegten Tatsache, dass bei Genet wie in den Dramen Ionescos und Becketts in räumlicher Hinsicht eine Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ als kontextuelle Grundlage der Definition des Ausgangs- sowie des Zielpunkts deiktischer Relationen stattfindet, welche durch eine umfassende ‚Kontextkonkurrenz‘ bedingt ist, die sich in einer die Definierbarkeit des *Bezugsorts* radikal infragestellenden Überlagerung des Bühnenkontexts durch verschiedene von den Figuren ‚gesetzte‘ *Phantasma*-Kontexte manifestiert, kann hier zunächst eine Unterminierung der orientierten Determinierbarkeit der lokalen Origo

bzw. eine Auflösung der referenziellen Definierbarkeit des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* festgestellt werden, da diese eine eindeutige Bestimmbarkeit des *Bezugsorts* voraussetzt. Der figurenseitige Verlust der Selbstwahrnehmbarkeit in einem klar definierbaren räumlichen Umfeld führt nun darüber hinaus gleichzeitig zu einem Verlust der Selbstwahrnehmbarkeit in bestimmten Körpergrenzen, sodass sich die personale Origo bzw. die Referenz von *je* ebenfalls einer orientierten Festlegung entzieht.

Hinsichtlich der räumlichen Origo ist zunächst festzustellen, dass, wie in folgender Passage des *Deuxième Tableau*, die Referenzgrundlage des auf diese verweisenden Deiktikons *ici* aufgrund der ‚Kontextkonkurrenz‘ ambig wird, d.h. keine Unterscheidbarkeit zwischen einem Bezug auf den ‚Realkontext‘ und auf den diesen überlagernden ‚Illusionskontext‘ möglich ist:

Le Bourreau Cet après-midi, juste avant votre arrivée, trois points principaux sont tombées aux mains des révoltés. Ils avaient allumé plusieurs incendies: aucun pompier n'est sorti. Tout a flambé. Le Palais...

Le Juge Et le Préfet de Police? Il se les roule, comme d'habitude?

La Voleuse On est resté sans nouvelles de lui pendant quatre heures. S'il peut s'échapper, il viendra sûrement ici. On l'attend d'un moment à l'autre. (*Deuxième Tableau*, 34)

Wenn auch der dem Verweis vorausgehende linguistische Kontext hier einen Bezug auf den ‚Realkontext‘ nahelegt, indem auf außerszenische Unruhen angespielt wird, kann die ‚origolokalisierende‘ Relation vom Rezipienten aufgrund der fehlenden vereindeutigenden *Textualisierung* des von der VOLEUSE intendierten Referenten und der daraus resultierenden Bezug-sambiguität des Deiktikons *ici*, die darin besteht, dass der Ausdruck einerseits auf den figurenseits ‚gesetzten‘ *Bezugsort* referieren kann, dessen ‚Illusionscharakter‘ bereits im *Premier Tableau* deutlich wurde, und andererseits auf den ‚realen‘ *Bezugsort* verweisen kann, der an dieser Stelle noch keine nähere Spezifizierung erfahren hat, dennoch nicht einer eindeutigen Rekonstruktion der lokalen *Versetzungsrelation* zugrunde gelegt werden. Statt dessen muss die semantische *Leerstelle* des relationsdeterminierenden Deiktikons angesichts des Wegfalls bezugsdeterminierender *Hinweise* für ihn zwangsläufig offen bleiben, wodurch er mit der überlagerungsbedingten Nichtdefinierbarkeit der räumlichen Figurenorigo konfrontiert wird. Dies geschieht nun auch an der bereits in 5.2.1.1. besprochenen Stelle des *Troisième Tableau*, wo durch das Aufspannen des *Phantasma*-Kontexts eines Kriegsschauplatzes für den GÉNÉRAL eine radikal mit dem szenisch konkretisierten Bühnenkontext kontrastierende linguistische Definition des *Bezugsorts* eingeführt wird, die den Rezipienten angesichts des daraus resultierenden Widerspruchs von *Hinweis*-Faktoren wiederum außerstande setzt, eine orientierte ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* des implizit bleibenden Deiktikons *ici* vorzunehmen und auf dieser Grundlage zu einem Nachvollzug der lokalen *Versetzungsrelation* zu gelangen, sondern ihm lediglich auf deutliche Weise die Überlagerung des szenischen

Kontexts durch ‚Illusionskontexte‘ vor Augen führt, welche das räumliche *Orientierungszentrum* der Figuren als nicht ‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ ausweist und für ihn diesen Sachverhalt unmittelbar erfahrbar macht. Abschließend sei noch auf eine weitere, besonders prägnante Form der Entlarvung der lokalen Origo als nicht definierbare ‚Leerstelle‘ verwiesen, die darin besteht, dass die Figuren selbst eine Infragestellung ihrer räumlichen Position vornehmen. Dies kommt im *Neuvième Tableau* gegen Ende des Stückes in einer ebenfalls bereits in 5.2.1.1. analysierten Passage zum Ausdruck, wo ROGER im für den CHEF DE LA POLICE errichteten *Salon du mausolée* mehrmals fragend ‚demonstrativdeiktisch‘ auf den räumlichen Kontext Bezug nimmt und dadurch nicht nur deutlich macht, dass dieser sich für ihn aufgrund seines ‚Illusionscharakters‘ jeglicher orientierter Definierbarkeit entzieht, sondern gleichzeitig die daraus resultierende Tatsache, dass er sich hinsichtlich seiner lokalen Origo in einer Situation vollständiger Orientierungslosigkeit befindet. Mit Letzterer wird nun der Rezipient direkt konfrontiert, indem ihm die fragenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise ROGERS genauso wenig wie CARMENS Antworten einen vereindeutigenden Aufschluss über die Beschaffenheit des Referenten des wiederum implizit bleibenden ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *ici* geben können, sondern ihm, wie an oben erwähnter Stelle, lediglich die Überlagerung des ‚realen‘ durch einen fiktiv ‚gesetzten‘ Kontext aufzeigen, angesichts derer das räumliche *Orientierungszentrum* der Figuren zwangsläufig auch für ihn eine ‚unauffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ bleiben muss und er nicht mehr imstande ist, die lokale *Versetzungsrelation* nachzuvollziehen. Bedingt durch die Nichtdeterminierbarkeit ihrer räumlichen Position geraten die Figuren auch hinsichtlich ihrer personalen Origo in eine Situation der Orientierungslosigkeit. Dies ist deshalb der Fall, weil es aufgrund der Überlagerung des ‚realen‘ Bühnenkontexts durch fiktiv ‚gesetzte‘ Kontexte laufend zu personalen ‚Origodissoziationen‘ kommt, aufgrund derer sich die Figuren nicht mehr in bestimmten Körpergrenzen verhaftet begreifen können und sich ihre Identität in für sie nicht mehr greifbare ‚Spiegelbilder‘ auflöst. Diese Auflösung kommt beispielsweise in folgender Passage zum Ausdruck, in welcher der nach seinem *simulacre* in IRMAS *maison d’illusions* fragende CHEF DE LA POLICE deutlich macht, dass er seine Identität und damit die Referenz des ‚origolokalisierenden‘ Personaldeiktikons *je* nicht durch seine räumliche Position, sondern durch das Vorhandensein eines fiktiven ‚Spiegelbilds‘ definiert:

Le Chef de la Police [...] Je te demande si j’y suis?

Carmen Si vous y êtes?

Irma, *ironique*, *on ne sait à qui*. Vous n’y êtes pas.

Le Chef de la Police Pas encore? (*A Carmen.*) Enfin, oui ou non, y-a-t-il le simulacre?

Carmen, *stupide*. Le simulacre?

Le Chef de la Police Idiote! Oui! Le simulacre du Chef de la Police?

Irma Les temps ne sont pas arrivés. [...]

[...]

Le Chef de la Police [...] (*Très triste.*) Personne encore! Mais j'obligerai mon image à se détacher de moi, à pénétrer, à forcer tes salons, à se réfléchir, à se multiplier. Irma, ma fonction me pèse. Ici, elle m'apparaîtra dans le soleil terrible du plaisir et de la mort. (*Rêveur.*) De la mort... (Cinquième Tableau, 80-82)

An dieser Stelle wird die Referenz von *je* radikal in Frage gestellt, insofern als es offensichtlich nicht mehr auf den Sprecherkörper als festen Bezugspunkt im Raum gerichtet ist, sondern abgelöst von diesem *origoinklusiven Objekt-Ich* auf ein *origoexklusives* ‚Illusions-Ich‘ referiert und dadurch zunächst von CARMEN nicht interpretierbar ist. Dies gilt in gleicher Weise für den Rezipienten, für den eine orientierte Referenzdeterminierung aufgrund des Widerspruchs zwischen szenisch konkretisierten und linguistischen *Hinweisen* (origodeterminierender Sprecherkörper vs. origoentgrenzendes *J'y suis*) ebenfalls nicht möglich ist, sodass er, anstatt zu einem eindeutigen Nachvollzug der personalen *Versetzungsrelation* zu gelangen, unmittelbar mit der ‚Origodissoziation‘ der Figuren konfrontiert wird, die es ihnen unmöglich macht, ihre personale Origo eindeutig zu determinieren, und die ihr personales *Orientierungszentrum* als ‚unauffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ ausweist. Diese Konfrontation erfolgt hier umso deutlicher, als der CHEF DE LA POLICE die ‚Origodissoziation‘ anschließend explizit thematisiert, indem er eine Unterscheidung zwischen dem über seine Körpergrenzen definierten *moi* und dem diese transzendierenden *image* einführt, wobei er durch die von ihm intendierte ‚Multiplikation‘ des Letzteren bereits andeutet, dass die ‚Origodissoziation‘ nicht den gewünschten Effekt der Vergewisserung hinsichtlich seiner eigenen Identität bringen kann, sondern ihn im Gegenteil zum ‚Gefangenen‘ im *Spiegelkabinett* der ‚Illusionen‘ macht, durch welche jegliche authentische Origodefinition und damit die referenzielle Determinierbarkeit des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je* vollständig unmöglich wird. Die Tatsache, dass die personale ‚Origodissoziation‘ zu einer figurenseitigen Orientierungslosigkeit hinsichtlich ihrer Origo führt, kommt nun im *Neuvième Tableau* gegen Ende des Stückes in besonders deutlicher Form zum Ausdruck, indem ROGER, der sich im *Salon du Mausolée* in die Rolle des CHEF DE LA POLICE versetzt und von CARMEN zum Verlassen des Hauses aufgefordert wird, explizit zu verstehen gibt, dass ihm jegliches Unterscheidungsvermögen zwischen ‚realer‘ und ‚gesetzter‘ Identität abhanden gekommen ist, er also keine orientierte Trennung zwischen *origoinklusiver* Eigen- und *origoexklusiver* Fremdperspektive mehr vornehmen kann und daher keine Veranlassung zur Aufgabe seiner selbstgewählten Rolle sieht, die er denn auch in Form einer Selbstkastration in letzter Konsequenz ausfüllt:

Carmen Partez! [...]

Roger Non! Puisque je joue au Chef de la Police, et puisque vous m'autorisez à l'être ici...

Carmen, le tirant. Vous êtes fou! Et vous ne seriez pas le premier qui croit être arrivé au pouvoir
... Venez!

Roger, *se dégageant*. Si le bordel existe, et si j'ai le droit d'y venir, j'ai le droit d'y conduire le personnage que j'ai choisi, jusqu'à la pointe de son destin...non, du mien...de confondre son destin avec le mien...

[...]

Carmen essaye de le faire sortir. [...] Roger a sorti un couteau et, le dos au public, fait le geste de se châtrer. (Neuvième Tableau, 149)

An dieser Stelle wird in besonders anschaulicher und absurder Form deutlich, dass sich die Figuren aufgrund der Kontextüberlagerungen nicht mehr in bestimmten Körpergrenzen verhaftet wahrzunehmen imstande sind und sich ihre Identität folglich unüberwindbar in ‚selbstgesetzte‘ Rollen auflöst. So führt ROGER die Bestrafung des CHEF DE LA POLICE für die Niederschlagung des von ihm geleiteten Aufstands an seinem eigenen Körper durch und demonstriert damit auf aktionaler Ebene, dass für ihn, wie zuvor auf sprachlicher Ebene deutlich gemacht, eine authentische Definition seiner personalen Origo bzw. eine orientierte referenzielle Determinierbarkeit des ‚origolokalisierenden‘ Personaldeiktikons nicht mehr möglich ist, da er Letzteres als auf den Körper des CHEF DE LA POLICE referierend begreift und nicht mehr auf seinen eigenen. Es findet hier also eine vollständige Verschmelzung seiner ‚realen‘ *origoinklusiven* mit einer ‚fiktiven‘ *origoexklusiven* Identität statt, die den Rezipienten unmittelbar mit dem figurenseitigen Verlust der Orientierung im ‚Identitätsuniversum‘ konfrontiert, indem diesem jegliche *Hinweise* zur Trennung der Figurenidentitäten und damit zur orientierten ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons entzogen werden, sodass Letzteres, wie in vorangegangenen Beispielen, lediglich das personale *Orientierungszentrum* der Figuren als nicht mehr determinierbare ‚Leerstelle‘ ausweisen kann. Dies wird im weiteren Verlauf noch dadurch akzentuiert, dass der CHEF DE LA POLICE, der Augenzeuge der Übernahme seiner Identität durch ROGER bzw. der Kastration geworden ist, am Ende selbst nicht mehr zwischen ‚realer‘ personaler Origo und ihrem ‚Spiegelbild‘ unterscheiden kann. Dies wird auf räumlicher Ebene dadurch konkretisiert, dass er sich nicht mehr im durch *ici* bezeichneten *origoinklusiven* Raum zu begreifen vermag, sondern sich fragt, ob er sich nicht vielmehr im durch *là-bas* bezeichneten *origoexklusiven* Bereich des *tombeau* befindet, in dem sich ROGER soeben entmannt hat. Mit anderen Worten gerät auch er in eine unüberwindbare Orientierungslosigkeit hinsichtlich der referenziellen Determinierbarkeit des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je*, indem er dessen Referenz auf seine Körperkoordinaten radikal in Frage stellt und es statt dessen auf diejenigen ROGERS bezieht, wie folgende Passage dokumentiert:

Le Chef de la Police [...]. Alors... Je suis... Où? Ici, ou...mille fois là-bas? (*Il montre le tombeau.*)
[...] (Neuvième Tableau, 151)

Hier wird der Rezipient abschließend unmittelbar mit der kausalen Verknüpfung zwischen der aus der durchgängigen ‚Kontextkonkurrenz‘ resultierenden Tatsache der figurenseitigen Un-

möglichkeit, sich an einem klar definierbaren Ort wahrzunehmen, und ihrer Unfähigkeit, sich in bestimmten Körpergrenzen zu definieren, konfrontiert, indem der CHEF DE LA POLICE das fehlende Unterscheidungsvermögen zwischen tatsächlicher, im *origoinklusiven* Raum verhafteter Identität und deren im *origoexklusiven* Bereich angesiedelten ‚Abbild‘ explizit thematisiert. Damit bringt er zum Ausdruck, dass sowohl das lokale als auch das personale *Orientierungszentrum* der Figuren eine nicht mehr ‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ darstellt, wodurch nicht nur sie als Gefangene des *Spiegelkabinetts* der ‚Illusionen‘ ausgewiesen werden, sondern der Rezipient zum ‚Mitgefangenen‘ wird, insofern als ihm jegliche *Hinweise* entzogen werden, die ihm eine eindeutige Rekonstruktion der lokalen und personalen *Versetzungsrelationen* als Basis der kognitiv relevanten Inferierbarkeit *imaginativdeiktischer Relationen* ermöglichen könnten.

iii.iv.) Arthur Adamov: *La parodie*

Wie in den vorangegangenen Abschnitten zu Adamovs Stück deutlich wurde, kann auch hier eine radikale Auflösung des lokalen und temporalen ‚Referenzrahmens‘ als kontextuelle Grundlage der Determinierbarkeit des Ausgangs- sowie des Zielpunkts deiktischer Relationen festgestellt werden, die sich vorwiegend in Form von ‚*Décalages*‘ zwischen vorgespiegelter Definierbarkeit des *Bezugsorts* sowie der *Bezugszeit* und der faktisch aufgrund des Wegfalls hierfür erforderlicher *Landmarken* bestehenden Nichtdefinierbarkeit manifestiert. Auf gleiche Weise wird nun der Verlust der orientierten figurenseitigen Definition der spatiotemporalen Origo deutlich, der eine direkte Folge der Nichtdeterminierbarkeit der oben genannten Größen als Referenten der ‚origolokalisierenden‘ Deiktika *ici* und *maintenant* darstellt, und welcher in räumlicher Hinsicht bereits zu Beginn des Stückes auf visueller Ebene präfiguriert wird, indem die Abgrenzbarkeit der Ausdehnung des durch *ici* bezeichneten Referenzorts aufgrund fehlender Trennung zwischen Straßenraum und geschlossenem Raum des *salle de spectacle* in Frage gestellt wird. Diese ausdehnungsbezogene Infragestellung der Referenz von *ici* auf vor-sprachlicher Ebene wird in der ersten, im Abschnitt 5.2.1.1. zitierten Replik des EMPLOYÉ durch eine beschaffenheitsbezogene Infragestellung ergänzt und gleichzeitig verschärft, indem eine ‚*Décalage*‘ zwischen vorgespiegelter referenzieller Determinierbarkeit des Deiktikons auf der Grundlage ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierter ortsindividuierender *Landmarken* und faktischer Nichtdeterminierbarkeit eingeführt wird. Diese kommt nicht nur durch den Kontrast zwischen den beiden einleitenden Äußerungen *Cette rue ne ressemble à aucune autre* und *elle ne me rappelle rien* zum Ausdruck, sondern gleichzeitig einerseits dadurch, dass die Gegenstände, auf welche die Figur ‚demonstrativdeiktisch‘ Bezug nimmt, für den Rezipienten nicht zugänglich sind, sodass ihm jeweils lediglich der Wegfall jeglicher ortsindividu-

ierender und damit origodeterminierender *Hinweise ad oculos* demonstriert wird, und andererseits dadurch, dass die Figur diesen Wegfall in ihrer anschließenden Beschreibung des räumlichen Kontexts explizit thematisiert. Auf diese Weise wird nun der Rezipient direkt mit der figurenseitigen Orientierungslosigkeit hinsichtlich ihres lokalen *Orientierungszentrums* konfrontiert, indem für ihn die semantische *Leerstelle* des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons weder durch ortsindividuierende noch durch ortsbegrenzende kontextuelle Faktoren ‚auffüllbar‘ ist, sodass dieses, anstatt ihm einen Nachvollzug der *Versetzungsrelation* zu ermöglichen, lediglich auf die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand verweisen kann, um das *Orientierungszentrum* der Figur als nicht determinierbare ‚Leerstelle‘ auszuweisen. Ab dem *Deuxième Tableau* wird deutlich, dass die figurenseitige Nichtdeterminierbarkeit ihrer lokalen Origo zugleich jegliches orientierte Handeln ausschließt, wie der EMPLOYÉ zu Beginn der Szene explizit zum Ausdruck bringt, indem er, wie in 5.2.1.1. festgestellt, den durch *ici* bezeichneten *Bezugsort* und damit den Referenten des Deiktikons als den für das Rendez-vous mit LILI vereinbarten räumlichen Kontext in Frage stellt. Auf diese Weise wird dem Rezipienten die grundlegende handlungsbezogene ‚*Décalage*‘ bewusst gemacht, insofern als über die Entlarvung der lokalen Origo der Figur als eine sich jeder orientierten Definition entziehende ‚Leerstelle‘ das Rendez-vous selbst als ‚Leerstelle‘ ausgewiesen wird, um der unüberwindbaren existenziellen ‚Leere‘ der Figur konkretisierenden und im *äußeren Kommunikationssystem* unmittelbar erfahrbaren Ausdruck zu verleihen. Diese Unüberwindbarkeit der existenziellen Situation des EMPLOYÉ wird auch im weiteren Verlauf deutlich, indem sich sein räumliches *Orientierungszentrum* angesichts der in 5.2.1.1. festgestellten Nichtzugänglichkeit bzw. Nichtdistinguierbarkeit ortsdeterminierender *Landmarken* durchgehend als nicht determinierbar erweist bzw. jegliche Ansätze der Determinierung aufgrund der ‚*Décalages*‘ zwischen subjektiver und objektiver Kontextwahrnehmung als ‚Illusion‘ ausgewiesen werden.

Auf gleiche Weise wird nun die Determinierbarkeit der temporalen Origo unterminiert. Allerdings kommt auf temporaler Ebene, wie in 5.2.1.2. dargelegt, die Abwesenheit eines objektiven ‚Referenzrahmens‘, welche eine orientierte Bestimmung der *Bezugszeit* und damit die referenzielle Determinierung des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *maintenant* unterbindet, auf wesentlich absurdere Weise als in lokaler Hinsicht zum Ausdruck, insofern als diese von Anfang an dem Rezipienten durch eine Uhr ohne Zeiger bewusst gemacht wird. Aufgrund dieser szenisch konkretisierten ‚Parodie‘ des zeitlichen Referenzsystems wird nun jeglicher Ansatz der figurenseitigen Definition ihres temporalen *Orientierungszentrums* von vorne herein als ‚Parodie‘ bzw. als ‚Illusion‘ entlarvt, die dem Rezipienten lediglich akzentuierend vor Augen führen kann, dass die temporale Origo analog zur lokalen zwangsläufig eine nicht

‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ darstellt. Es wird ihm also sowohl in räumlicher als auch in zeitlicher Hinsicht vorwiegend über die ‚*Décalages*‘ zwischen vorgespiegelter Determinierbarkeit und de facto bestehender Nichtdeterminierbarkeit des *Orientierungszentrums* die Abwesenheit jeglicher *Hinweise* aufgezeigt, die einem orientierten Nachvollzug der *Versetzungsrelation* als Basis der Interpretierbarkeit spatiotemporaler Verweise als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zugrunde gelegt werden könnten. Auf diese Weise wird er mit der existenziellen ‚Leere‘ der Hauptfigur konfrontiert, die nicht durch teleologisch orientiertes Handeln überwindbar ist, da dieses angesichts des vermeintlich mit LILI vereinbarten Treffens zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort eine klare Determinierbarkeit der spatiotemporalen Origo voraussetzt. Indem nun Letztere durchgehend als nichtdefinierbare ‚Leerstelle‘ ausgewiesen wird, wird zugleich der leere ‚Illusionscharakter‘ des Rendez-vous offensichtlich.

5.2.3. Infragestellung der Zielbereiche der deiktischen Relation

Nachdem in den vorangegangenen Abschnitten die Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ als allgemeine Grundlage sowie die daraus resultierende Infragestellung der Origo als Ausgangspunkt der deiktischen Relation besprochen wurde, soll hier untersucht werden, welche Auswirkungen der Entzug sämtlicher Voraussetzungen für die Etablierung eines orientierten deiktischen Verweises auf die Bestimmung der Distanz des jeweiligen Referenzobjekts vom Ausgangspunkt hat. Letztere ist, wie im Theorieteil dargestellt, in der *symbolischen Bedeutung* der Deiktika in Form einer *Suchanweisung*, wie der Referent von der Origo aus identifiziert werden kann, auf unterschiedlich präzise Weise semantisch prädeterniert, sodass hinsichtlich des Spezifizierungsgrads der Distanz drei verschiedene Deixiskategorien zu unterscheiden sind: Den geringsten Grad weisen Deiktika wie *là/ça* auf, die selbst bezüglich der fundamentalen, normalerweise kodierten Distanzopposition *origoinklusiv/origoexklusiv* neutral sind. Diesen folgen Ausdrücke wie *ici/là-bas* bzw. *maintenant*, welche zwar die obligatorische Opposition *origoinklusiv/origoexklusiv* kodieren, aber darüber hinaus keine weiteren distanzspezifizierenden Merkmale enthalten. Von diesen wiederum können die *entfernungswerthaltigen Deiktika* unterschieden werden, welche wie die durch einen *absoluten Entfernungswert* gekennzeichneten Temporaldeiktika *hier/demain/ce soir* etc. neben der semantischen Determinierung der grundlegenden Opposition durch *expliziten* oder *impliziten* Rekurs auf *öffentliche Maßeinheitensysteme* eine Spezifizierung der Distanz beinhalten. Die orientierte Verwendung der entsprechenden Kategorien hängt nun entscheidend von der Zugänglichkeit eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ sowie von der darauf beruhenden Determinierbarkeit des Ausgangspunkts der deiktischen Relation ab, was wie dargestellt im *Theater des Absurden* und bei seinen ‚Vorläufern‘ im Unterschied zu Rostands *Cyrano* nicht gegeben ist. Dadurch ist die deiktische Relation hier von einer ‚Distanzrelativierung‘ bzw. einer ‚Distanzneutralisierung‘ gekennzeichnet, die sich in folgenden fundamentalen Ausprägungen manifestiert: (1.) Die semantisch kodierte *Suchanweisung* der Deiktika befindet sich im Kontrast zu einem Kontext, der entweder jeglicher objektiver Grundlagen zu ihrer Verwendung entbehrt oder aber von einer fundamentalen Widersprüchlichkeit geprägt ist. (2.) Die *Suchanweisung* der Deiktika befindet sich im Widerspruch zur *Suchanweisung* eines anderen deiktischen Ausdrucks oder zum ‚lokalisierten‘ Sachverhalt. (3.) Die *Suchanweisung* der Deiktika wird minimiert, indem vollständig distanzneutrale deiktische Ausdrücke verwendet werden. Dies hat nun im Hinblick auf das *äußere Kommunikationssystem* zur Folge, dass dem Rezipienten der grundlegende semantische *Hinweis*-Faktor zur Konstruktion eines referenzdeter-

minierenden *thematischen Kontexts* und damit zur Interpretierbarkeit figurenseitiger deiktischer Referenzakte als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ entzogen wird.

5.2.3.1. ‚Distanzrelativierung‘ der Relation

i.) **Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac***

Auf der Grundlage des in 5.2.1.2. beschriebenen temporalen ‚Referenzrahmens‘, der uhrzeitbezogene und *kalendarische* Zeitkategorien sowie den indexikalisch angedeuteten tageszeitlichen Wechsel umfasst, ist nicht nur die temporale Figurenorigo jeweils eindeutig determinierbar, sondern davon ausgehend gleichzeitig die Distanz von Sachverhalten im Sinne einer *absoluten* Einordnung mittels von *absoluten Entfernungswerten* gekennzeichnete Deiktika, die auf die *öffentlichen Maßeinheitensysteme* der Uhrzeit bzw. von *Kalendereinheiten* bei der Distanzdeterminierung rekurrieren. So kann der wie CYRANO in ROXANE verliebte CHRISTIAN im ersten Akt Sachverhalte sowohl in der Vergangenheit als auch in der Zukunft mit Hilfe von deiktischen Ausdrücken ‚lokalisieren‘, deren distanzdeterminierender Komponente die *Kalendereinheit jour* zugrunde liegt, wobei das *Kalenderkorrelat* bei der vergangenheitsbezogenen ‚Lokalisierung‘ *explizit* ausgeprägt ist, während es bei der zukunftsbezogenen Einordnung *implizit* bleibt:

Christian [...] je suis à Paris depuis vingt jours à peine.
J'entre aux gardes demain, dans les Cadets. (I:43)

In beiden Fällen dienen die semantisch kodierten *Suchanweisungen* der Deiktika dem *äußeren* Rezipienten als distanzdeterminierende *Hinweise*, die ihm eine kognitiv relevante Interpretierbarkeit der temporaldeiktischen Verweise als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts erlauben, indem durch sie eine eindeutige ‚Lokalisierung‘ der Sachverhalte des Aufenthalts in Paris sowie des Eintretens in die Garde möglich wird. Hinsichtlich des letzteren Sachverhalts wird die Einordnung an späterer Stelle durch szenisch vermittelte *Hinweise* unterstützt, insofern als im zweiten Akt der Beitritt CHRISTIANS zu den *Cadets* vorgeführt wird, wo er denn auch auf CYRANO trifft.

Dem entsprechend leistet die Hauptfigur im zweiten Akt eine auf das *öffentliche* Zeitreferenzsystem der Uhrzeit bezogene *absolute* Distanzeinordnung des Eintreffens ROXANES in der *pâtisserie*, in welcher sie auf die Geliebte wartet, wobei hier, wie bereits in 5.2.1.2. ausgeführt, vorgängig die *Bezugszeit* bzw. die temporale Origo, von der die Distanzdeterminierung ausgeht, durch eine *Textualisierung* eingeführt wird:

Cyrano Quelle heure est-il?
Raguenau, *le saluant avec empressement*. Six heures.
Cyrano, *avec émotion*. Dans une heure! (II:97)

Wie in der vorangegangenen Passage wird hier eine rezipientenseitige Interpretation des Referenzakts als ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts gewährleistet, indem die semantisch kodierte *Suchanweisung* des deiktischen Ausdrucks eine distanzspezifizierende Rolle übernimmt und somit vom Zuschauer zusammen mit der zuvor etablierten *Bezugszeit* als referenzdeterminierender *Hinweis* der Interpretation zugrunde gelegt werden kann. Diese beiden Beispiele, welche die kanonische Funktionsweise der Distanzdeterminierung auf temporaler Ebene einsichtig machen, seien an dieser Stelle durch ein drittes ergänzt, in dem wie in der Korpusliteratur eine ‚Distanzrelativierung‘ erfolgt, indem zwei Deiktika mit gegensätzlichen *absoluten Entfernungswerten* zur ‚Lokalisierung‘ eines Sachverhalts einander gegenüber gestellt werden:

Cyrano Il y a cent ans, ou bien une minute,
- J'ignore tout à fait ce que dura ma chute!
[...] (III:179)

In dieser Replik kommt es bedingt durch den ‚distanzrelativierenden‘ Kontrast der deiktischen Ausdrücke zu einer ‚Relativierung‘ der semantischen *Suchanweisungen* als *Hinweise* zur ‚Lokalisierung‘ des Sachverhalts. Allerdings werden hier dem *äußeren* Rezipienten vorgängig eindeutige *Hinweise* gegeben, die deutlich machen, dass die Verweise nicht als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretierbar sind, da diese Stelle Teil der bereits in 5.2.2. besprochenen Szene ist, in der sich CYRANO in einen orientierungslos zur Erde zurückgekehrten ‚Außerirdischen‘ versetzt, um seinen Widersacher DE GUICHE vom Eintreten in das Haus ROXANES abzuhalten. Dadurch wird der Rezipient hier nicht wie in den nachfolgend untersuchten Stücken in eine zur Figur analoge Orientierungslosigkeit hinsichtlich der Distanzdeterminierung geführt, sondern statt dessen Komik erzeugt, die daraus resultiert, dass sich der Zuschauer gewahr ist, dass CYRANOS *chute* sich de facto lediglich auf den Sprung vom Balkon bezieht und nicht etwa vom Mond, wie er zuvor seinen Gesprächspartner aus versetzter Perspektive heraus glauben macht.

ii.) Diachrone Perspektive

ii.i.) Guillaume Apollinaire: *Les mamelles de Tirésias*

Während in Rostands *Cyrano* die temporale ‚Distanzrelativierung‘ lediglich eine Quelle der Komik darstellt, dient sie in diesem ersten auf diachroner Ebene betrachteten Stück der deiktischen Konkretisierung und rezipientenseitigen Erfahrbarmachung des Verlusts jeder *Eindeu-*

tigkeit, insofern als die durch die Überlagerung mehrerer Zeiten im Sinne der *Simultaneität* entstehende Relativierung objektiver temporaler *Leitfäden* nicht nur zu einer Relativierung der *Bezugszeit* sowie der zeitlichen Origo, sondern gleichzeitig zu einer ‚Relativierung‘ der relativ zur Letzteren und unter Bezug auf die objektiven *Leitfäden* etablierten deiktischen Relation in distanzbezogener Hinsicht führt, wie aus folgender Textpassage auf besonders deutliche Weise ersichtlich wird:

Le Mari Revenez dès ce soir voir comment la nature / Me donnera sans femme une progéniture
Le Gendarme Je reviendrai ce soir voir comment la nature / Vous donnera sans femme une progéniture / Ne faites pas qu'en vain je croque le marmot / Je reviens dès ce soir et je vous prends au mot (I:64)

Hier erfährt die temporaldeiktische Relation aufgrund des Kontrasts zwischen der durch das Deiktikon vorgenommenen *absoluten* Distanzeinordnung *ce soir* und dem durch die Relation ‚lokalisierten‘ Sachverhalt *progéniture*, dessen Beschaffenheit der Einordnung diametral widerspricht, eine absurde ‚Distanzrelativierung‘. Mit dieser wird der *äußere* Rezipient direkt konfrontiert, indem er die semantische *Suchanweisung* des deiktischen Ausdrucks angesichts ihres distanzbezogenen Widerspruchs zum linguistischen Kontext nicht als *Hinweis* einer Interpretation der deiktischen Relation als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ zugrunde zu legen imstande ist, sondern für ihn die aus der simultanen Überlagerung mehrerer Zeiten resultierende *Zerstörung jeder Eindeutigkeit* unmittelbar erfahrbar wird.

ii.ii.) Roger Vitrac: *Victor ou Les enfants au pouvoir*

Wie bei Appollinaire ist auch in Vitrac's Stück auf temporaler Ebene eine ‚Relativierung‘ der distanzbezogenen Beschaffenheit der deiktischen Relation feststellbar, um der Infragestellung der bürgerlichen Ordnung und der daraus resultierenden Orientierungslosigkeit der Figuren im *inneren Kommunikationssystem* Ausdruck zu verleihen sowie diese direkt auf das *äußere Kommunikationssystem* zu übertragen, insofern als sich die durch die Unterminierung objektiver Zeitkategorien bewirkte Auflösung des temporalen ‚Referenzrahmens‘ nicht nur auf die Determinierung der *Bezugszeit* sowie der zeitlichen Origo, sondern gleichzeitig auf die von dieser ausgehenden Bestimmung der *Sachverhaltszeit* relativierend auswirkt. Zur Verdeutlichung sei folgende Passage herangezogen, in der VICTOR einen Kontrast zwischen dem auf die objektive *Kalendereinheit an* rekurrierenden und damit von einem *absoluten Entfernungswert* gekennzeichneten Temporaldeiktikon *l'année prochaine* und dem mit Hilfe dieses Ausdrucks ‚lokalisierten‘ Sachverhalt etabliert:

Lili Victor, tu as neuf ans aujourd'hui. Tu n'es presque plus un enfant.
Victor Alors l'année prochaine, je serai un homme. Hein, mon petit bonhomme? (I:9)

Hier kommt eine ‚Distanzrelativierung‘ zum Ausdruck, welche die Diskrepanz zwischen der subjektiven temporalen Wahrnehmung VICTORS und objektiven Zeitverhältnissen widerspiegelt und damit bereits die Infragestellung der bürgerlichen Ordnung vorwegnimmt, deren treibende Kraft VICTOR sein wird, indem er sich, wie in 5.2.2. gesehen, tatsächlich in die Rolle eines *homme*, genauer seines Vaters, versetzt. Für den Rezipienten wird diese intentionale Zielsetzung direkt erfahrbar, indem er die semantische *Suchanweisung* des temporaldeiktischen Ausdrucks angesichts ihres Widerspruchs zum linguistischen Kontext nicht als *Hinweis* zu einer kognitiv relevanten Interpretation der Relation im Sinne einer ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts heranziehen kann, sondern statt dessen schon an dieser Stelle mit der später offensichtlich werdenden figurenseitigen Orientierungslosigkeit im Bühnenuniversum konfrontiert wird. Letzteres geschieht in der bereits in 5.2.1.2. besprochenen Passage, wo VICTOR sein Alter unter Einführung mehrerer sich widersprechender deiktischer Einordnungen explizit in Frage stellt, in noch deutlicherer Form, insofern als sich darin eine ‚metadeiktische‘ Infragestellung der auf objektive *Kalendereinheiten* rekurrierenden, *absoluten* Distanzeinordnung und damit eine Infragestellung des ‚temporaldeiktischen Systems‘ insgesamt manifestiert, welche als Konkretisierungsform der durch VICTOR systematisch betriebenen Unterminierung der bürgerlichen Ordnung zu interpretieren ist und zugleich auf seine zunehmende Orientierungslosigkeit hinsichtlich seiner eigenen Identität verweist, die durch seine in 5.2.2. beschriebene ordnungsparodierende bzw. -entlarvende Versetzung in die Rolle von Erwachsenen bedingt ist. Dieser Verlust der identitätsbezogenen Orientierung wird nun auf den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* direkt übertragen, insofern als er durch den unauflösbaren Widerspruch der semantischen *Suchanweisungen* der Deiktika sowie durch den deren Validität unterminierenden ‚metadeiktischen‘ Diskurs nicht in der Lage ist, diese als *Hinweise* einer Determinierung VICTORS Alter zugrunde zu legen, sondern statt dessen auf noch direktere Weise als im vorangegangenen Abschnitt mit der ‚Relativierung‘ der *symbolischen Bedeutung* der Temporaldeiktika konfrontiert wird, die ihm jede Grundlage der Interpretierbarkeit temporaldeiktischer Relationen als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ entzieht und für ihn dadurch die Orientierungslosigkeit der Figuren unmittelbar erfahrbar macht.

ii.iii.) Jean-Paul Sartre: *Huis clos*

Analog zu Apollinaire und Vitrac wird auch in Sartres Werk in temporaler Hinsicht angesichts der a priori bestehenden Nichtzugänglichkeit jeglicher Anhaltspunkte, welche einer Definition der *Bezugszeit* bzw. der Origo und damit einer darauf bezogenen Einordnung von Sachverhalten zugrunde gelegt werden könnten, eine ‚Relativierung‘ der distanzbezogenen Beschaffenheit deiktischer Relationen deutlich, um die figurenseitige ‚Dekontextualisierung‘ aufzuzeigen bzw. für den Rezipienten unmittelbar erfahrbar zu machen, wenn auch der Schwerpunkt auf einer vollständigen, alle Dimensionen umfassenden ‚Distanzneutralisierung‘ liegt, wie im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird. Aus diesem Grund sei an dieser Stelle lediglich eine Passage aufgegriffen, in der sich eine besonders offensichtliche ‚Distanzrelativierung‘ manifestiert, indem hier zwei konträre Temporaldeiktika unterschiedlicher semantischer Spezifität zur Einordnung eines Sachverhalts verwendet werden:

Inès Et votre femme, Garcin?

Garcin Eh bien, quoi, ma femme? Elle est morte.

Inès Morte?

Garcin J'ai dû oublier de vous le dire. Elle est morte tout à l'heure. Il y a deux mois environ. (81)

Der distanzbezogene Gegensatz der *Suchanweisungen* der beiden Deiktika bzw. deren unterschiedliche *semantische Potenz* (*absoluter* vs. *relativer Entfernungswert*) macht deutlich, dass im ‚Realkontext‘ jede Grundlage einer entfernungspezifischen temporalen ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten entfällt, bzw. jegliche *absolute*, auf objektive temporale *Leitfäden* rekurrierende Distanzeinordnung eine ‚*Phantasma-Illusion*‘ darstellt. Damit wird der Rezipient direkt konfrontiert, indem einerseits der Rekurs auf die *Kalendereinheit* (*mois*) im Kontrast zum szenisch konkretisierten Kontext ohne zeitdistinguierende Anhaltspunkte steht und andererseits der Kontrast der semantischen *Suchanweisungen* zu einer gegenseitigen ‚Relativierung‘ der distanzdeterminierenden Komponenten der deiktischen Ausdrücke und damit zu einer radikalen Unterminierung der *Hinweise* für die Interpretierbarkeit des temporaldeiktischen Verweises als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts führt, sodass für den Zuschauer die ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren in einem *absurden* Universum bar jeglicher orientierender Anhaltspunkte direkt erfahrbar wird.

iii.) Synchroner Perspektive

iii.i.) Samuel Beckett

Wie in Sartres Drama ist auch in Becketts Werk aufgrund der radikalen ‚Reduktion‘ bzw. *Entdifferenzierung* des dramatischen Kontexts und dem dadurch bedingten Wegfall jeglicher objektiver Kontextfaktoren, welche einer Determinierung der *Bezugszeit* bzw. der Origo und

damit der orientierten ‚Lokalisierung‘ eines temporalen Sachverhalts in Relation zu diesem Ausgangspunkt zugrunde gelegt werden könnten, eine ‚Relativierung‘ der distanzbezogenen Beschaffenheit temporaldeiktischer Relationen festzustellen. Allerdings fällt diese im Verhältnis zu letztbehandeltem Stück und zu den Dramen der diachronen Ebene allgemein nicht nur wesentlich radikaler aus, sondern kommt auch in expliziterer Form zum Ausdruck, insofern als deutlich gemacht wird, dass sich die von *absoluten Entfernungswerten* gekennzeichneten semantischen *Suchanweisungen* der Temporaldeiktika zwangsläufig im Widerspruch zu einem Kontext befinden, der ihre orientierte Verwendung nicht mehr zulässt. Auf diese Weise wird gezeigt, dass im Rahmen der situativen Gegebenheiten für die Figuren der orientierte Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ nicht mehr möglich ist, d.h. für sie die beiden Bühlerschen (²1965:127) *Testfragen* an einen *Kranken*, ob er von seinem momentanen *Augenblicksich* aus „[...] das Nächstvergangene und das Kommende geordnet überblickt oder nicht“ bzw. „[...] was und wieviel von seinen Erinnerungsdaten er geordnet an dieses Augenblicksich anknüpft“, nur noch negativ zu beantworten sind. Damit wird im Sinne der Rezeptionsintention Becketts die ‚Leere‘ als einziger Erkenntnisgegenstand ausgewiesen und für den Rezipienten unmittelbar erfahrbar gemacht.

iii.i.i.) *En attendant Godot*

Hinsichtlich Becketts erstem Stück wurde bereits in Abschnitt 5.2.1.2. gezeigt, dass den Figuren zunächst aufgrund des Wegfalls einer zeitstrukturierenden *Folge von Ereignissen* jegliche objektive Grundlage entzogen wird, die Zeit als distinguierbare Abschnitte wahrzunehmen, da das immer gleichförmige *Warten* laut M. Esslin (¹⁷1996:37) zwar einerseits bedeutet, „[...] das Wirken der Zeit, d.h. den ständigen Wechsel, zu erfahren“, sich andererseits allerdings radikal zeitnivellierend auswirkt, insofern als der *Wechsel* aufgrund der Tatsache, dass *niemals etwas Wirkliches geschieht, selbst auch wieder nur eine Illusion* darstellt. Genau diese *Illusion* des zeitlichen *Wechsels* wird durch die Verwendung entfernungsspezifischer Temporaldeiktika bereits zu Beginn des Stücks, als die beiden Protagonisten VLADIMIR und ESTRAGON sich Gedanken darüber machen, was denn zu tun sei, wenn der erwartete *Godot* nicht kommt, als solche entlarvt:

Estragon Et s'il ne vient pas?

Vladimir Nous reviendrons demain.

Estragon Et puis après-demain.

Vladimir Peut-être.

Estragon Et ainsi de suite. (I:17)

Hier findet eine Komik erzeugende ‚Parodie‘ des ‚temporaldeiktischen Systems‘ statt, indem auf repetitive Weise mittels Temporaldeiktika mit *absolutem*, auf die *Kalendereinheit jour*

rekurrierendem *Entfernungswert* von der temporalen Figurenorigo aus zunächst auf die nähere, dann auf die fernere Zukunft referiert wird, wobei der ‚lokalisierte‘ Sachverhalt stets derselbe bleibt: Das Warten auf *Godot*. Durch diese ‚Parodie‘ wird nun deutlich, dass der Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ in einem Kontext der Wiederkehr des immer Gleichen, wo keine objektiven zeitdifferenzierenden Anhaltspunkte mehr bestehen, sowohl überflüssig als auch unmöglich geworden ist, wodurch die *Suchanweisungen* der Deiktika eine ‚Relativierung‘ ihrer distanzdeterminierenden Funktion erfahren, insofern als sie im Widerspruch zu einem Kontext stehen, der ihre orientierte Verwendbarkeit ausschließt. Diese Tatsache wird nun in folgender Passage, die sich direkt an die vorangehende anschließt, klar ersichtlich, da hier zum Ausdruck kommt, dass die *Suchanweisungen* von den Figuren nicht mehr kohärent auf den dramatischen Kontext beziehbar sind, insofern als sie sich außerstande zeigen, die kontextrelative semantische *Leerstelle* des wiederum distanzspezifischen Temporaldeiktikons *hier* im Sinne der ‚Lokalisierung‘ eines Sachverhalts orientiert und intersubjektiv zugänglich ‚aufzufüllen‘:

Estragon Nous sommes déjà venus hier.

Vladimir Ah non, là tu te goures.

Estragon Qu'est-ce que nous avons fait hier?

Vladimir Ce que nous avons fait hier?

Estragon Oui.

Vladimir Ma foi... (*se fâchant.*) Pour jeter le doute, à toi le pompon.

Estragon Pour moi, nous étions ici.

Vladimir (*regard circulaire*). L'endroit te semble familier?

Estragon Je ne dis pas ça. (I:17/18)

Hier zeigt sich, dass die *Suchanweisung* des distanzspezifischen Ausdrucks nicht mehr auf bestimmte Wahrnehmungsdaten bezogen werden kann, da der präsentierte dramatische Kontext nicht nur im Sinne des Wegfalls einer zeitstrukturierenden *Folge von Ereignissen* von einer *Entdifferenzierung* der Zeit, sondern darüber hinaus im Sinne des Verlusts einer klar erkennbaren *Ordnung der Gegenstände* auch von einer lokalen *Entdifferenzierung* gekennzeichnet ist, welche zusammen die Wahrnehmbarkeit von distinguierbaren Sachverhalten und damit zwangsläufig auch deren temporale ‚Lokalisierbarkeit‘ verhindern. Aus diesem Grund ist die *Suchanweisung* an dieser Stelle auf noch deutlichere Weise als im oben zitierten Beispiel einer radikalen ‚Relativierung‘ ihrer distanzdeterminierenden Funktion unterworfen und damit vom *äußeren* Rezipienten nicht mehr als semantischer *Hinweis* zur Interpretation des temporaldeiktischen Verweises als ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts zugrunde legbar, sondern vermag in ‚Umkehr‘ ihrer kanonischen Rolle nur noch darauf hinzuweisen, dass angesichts des Wegfalls jeglicher kontextueller Voraussetzungen zu ihrer orientierten Verwendbarkeit die distanzspezifischen Deiktika nur noch auf ihre eigene semanti-

sche *Leerstelle* verweisen können, um auf diese Weise die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand zu konkretisieren. Dies kommt nun in folgender Passage im zweiten Akt, in der sich die Figuren analog zum ersten Akt mit dem Problem konfrontiert sehen, die kontextrelative *Leerstelle* des distanzspezifischen Temporaldeiktikons *hier* durch Sachverhalte ‚aufzufüllen‘, noch deutlicher zum Ausdruck, insofern als hier die ‚Leere‘ in räumlicher Hinsicht als einzig möglicher Referenzgegenstand explizit thematisiert wird:

Estragon Je te dis que nous n’étions pas là hier soir. Tu l’as cauchemardé.

Vladimir Et où étions-nous hier soir, d’après toi?

Estragon Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n’est pas le vide qui manque. (II:92)

Hier wird wie im vorangegangenen Beispiel deutlich, dass den Figuren angesichts der ‚Leere‘ (*le vide*), welche sie umgibt, die Möglichkeit abhanden gekommen ist, einen bestimmten Sachverhalt auszumachen, der in temporaler Hinsicht entfernungspezifisch ‚lokalisierbar‘ wäre, sodass das Temporaldeiktikon lediglich auf eben diese ‚Leere‘ verweisen kann, um sie dem *äußeren* Rezipienten konkretisierend vor Augen zu führen. Allerdings erfährt die distanzdeterminierende Funktion des Temporaldeiktikons an dieser Stelle zusätzlich durch den Widerspruch zwischen seiner *Suchanweisung* und dem szenisch konkretisierten Kontext eine radikale ‚Relativierung‘, die der eigentliche Grund für die figurenseitige Unfähigkeit ist, dem Deiktikon einen intersubjektiv zugänglichen Referenten zuzuordnen, insofern als nämlich der im ersten Akt vollständig kahle Baum im zweiten, der sich laut Szenenanweisungen am *Len-demain* abspielt⁵¹¹, plötzlich Blätter trägt, worauf VLADIMIR seinen Partner ESTRAGON im unmittelbar dem letztzitierten vorangehenden Abschnitt hinweist:

Vladimir Mais hier soir il [l’arbre] était tout noir et squelettique! Aujourd’hui il est couvert de feuilles. (II:92)

Angesichts des hier explizit thematisierten Kontrasts zwischen dem *Entfernungswert* des Temporaldeiktikons *hier* und objektiven szenischen Gegebenheiten wird deutlich, dass den Figuren de facto jegliche kontextuelle Grundlage für die Etablierung distanzspezifischer temporaler Relationen abhanden gekommen ist, womit der Rezipient direkt konfrontiert wird, indem er aufgrund des Widerspruchs die *Suchanweisung* des Temporaldeiktikons nicht als *Hinweis* zu einer Interpretation des Referenzakts als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts heranziehen kann.

Die Unterminierung der *Suchanweisungen* von Temporaldeiktika mit *absolutem Entfernungswert* als semantischem *Hinweis*-Faktor erfolgt allerdings nicht nur durch die Unfähigkeit der Figuren, die semantische *Leerstelle* der Letzteren durch kontextuelle Faktoren im

⁵¹¹ Vgl. Beckett, *En attendant Godot*, II:79.

Sinne einer ‚Lokalisierung‘ von Wahrnehmungsdaten ‚aufzufüllen‘ bzw. durch absurde Widersprüche zwischen semantischen und kontextuellen Faktoren, sondern auch dadurch, dass die Figuren nicht in der Lage sind, die wenigen aus der ewigen Monotonie des Wartens als objektiv distinguierbare Ereignisse hervortretenden Wahrnehmungen unter Angabe *absoluter Entfernungsweite* temporaldeiktisch zu ‚lokalisieren‘. Hierzu seien folgende Beispiele angeführt, in denen VLADIMIR seinen Partner ESTRAGON verzweifelt an den Vortag (?) zu erinnern versucht:

Estragon Je me rappelle un énergumène qui m'a foutu des coups de pied. Ensuite il a fait le con.

Vladimir C'était Lucky!

Estragon Ça, je m'en souviens. Mais quand c'était?

Vladimir Et l'autre qui le menait, tu t'en souviens aussi?

Estragon Il m'a donné des os.

Vladimir C'était Pozzo!

Estragon Et tu dis que c'était hier, tout ça? (II:85)

Estragon Le coup de pied? C'est vrai, on m'a donné des coups de pied.

Vladimir C'est Lucky qui te les a donnés.

Estragon C'était hier, tout ça? (II:93)

Hier erfolgt jeweils durch ESTRAGON eine explizite Infragestellung der distanzdeterminierenden Funktion des entfernungspezifischen Temporaldeiktikons *hier* und damit eine ‚Relativierung‘ seiner semantisch kodierten *Suchanweisung*, die analog zu oben zitierten Passagen darauf verweist, dass Letztere vom *äußeren* Rezipienten nicht mehr als *Hinweise* für die Interpretation temporaldeiktischer Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts herangezogen werden können, da für die Figuren ungeachtet der Tatsache, dass hier objektive und folglich theoretisch distanzspezifisch ‚lokalisierbare‘ Sachverhalte vorliegen, die kontextuelle Grundlage für den Aufbau eines orientierten ‚temporaldeiktischen Systems‘ abhanden gekommen ist. Dieses Bewusstsein wird nun von POZZO im zweiten Akt resigniert artikuliert:

Vladimir On s'est vus hier. (*Silence*). Vous ne vous rappelez pas?

Pozzo Je ne me rappelle avoir rencontré personne hier. Mais demain je ne me rappellerai avoir rencontré personne aujourd'hui. [...] (II:124/125)

Desgleichen stellt VLADIMIR wenig später angesichts der situativen Gegebenheiten die Funktionsfähigkeit des ‚temporaldeiktischen Systems‘ explizit in Frage, indem er darüber meditiert, ob sich am darauffolgenden Tag noch konkrete Wahrnehmungen mit dem Äußertag verbinden lassen werden:

Vladimir [...] Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai? [...] (II:128)

In beiden Passagen kommt die allgemeine Infragestellung des ‚temporaldeiktischen Systems‘ durch eine implizite Unterminierung der distanzdeterminierenden Funktion des auf den *origoexklusiven* Temporalbereich des Vortags verweisenden Deiktikons *hier* zum Ausdruck, indem deutlich wird, dass die Figuren, einerseits aufgrund des fehlenden Erinnerungsvermögens an konkrete Wahrnehmungsdaten und andererseits aufgrund der Infragestellung des Realitätsstatus der Wahrnehmungsdaten, die sie mittels des entfernungs-spezifischen Deiktikons ausgehend von ihrer temporalen Origo ‚lokalisieren‘ könnten, unfähig sind, dessen semantisch kodierte *Suchanweisung* orientiert auf den Kontext zu beziehen. Diese Tatsache wird auch im folgenden Abschnitt aufgezeigt, wo im Zusammenhang mit der temporalen Einordnung der Blindheit Pozzos eine absurde Verzerrung des ‚temporaldeiktischen Systems‘ stattfindet:

Pozzo Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin. (*Un temps.*) Je me demande parfois si je ne dors pas encore.

Vladimir Quand ça?

Pozzo Je ne sais pas.

Vladimir Mais plus tard qu’hier...

Pozzo Ne me questionnez pas. Les aveugles n’ont pas la notion du temps. (*Un temps.*) Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus. (II:122)

Da POZZO hier offensichtlich nicht in der Lage ist, eine von VLADIMIR erwartete distanz-spezifische ‚Lokalisierung‘ seines Blindwerdens vorzunehmen, was er explizit zum Ausdruck bringt, unternimmt Letzterer wiederum unter Verwendung des von einem *absoluten Entfernungswert* gekennzeichneten Temporaldeiktikons *hier* selbst den Versuch einer Einordnung. Allerdings führt diese zu einer radikalen Infragestellung der distanzdeterminierenden Funktion des Deiktikons bzw. zu einer Unterminierung seiner semantischen *Suchanweisung*, insofern als *plus tard qu’hier* für VLADIMIR offenbar nicht, wie normalerweise der Fall, zwangsläufig gleichbedeutend mit *aujourd’hui* ist. Dadurch erfährt die Referenz von *hier* auf den dem *origoinklusiven kalendarischen* Zeitabschnitt *aujourd’hui* am nächsten in der Vergangenheit liegenden *origoexklusiven* Abschnitt eine absurde ‚Relativierung‘, die dem *äußeren* Rezipienten einmal mehr verdeutlichend vor Augen führt, dass der durch den Ausdruck kodierte distanzdeterminierende *Hinweis* nicht einer kognitiv relevanten Interpretation des temporaldeiktischen Verweises als ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts zugrunde legbar ist, sondern Letzterer lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand konkretisierend aufzuzeigen vermag. Dass dies zwangsläufig aufgrund der universalen *Entdifferenzierung* des dramatischen Kontexts und dem daraus resultierenden Verlust distanzdeterminierender Anhaltspunkte nicht anders sein kann, kommt einerseits bereits zu Anfang des Stückes auf gestischer Ebene durch einen für den Orientierungssuchenden symptomatischen *regard circu-*

laire zum Ausdruck⁵¹², der den räumlich konkretisierten Versuch des Subjekts reflektiert, Wahrnehmungen von seiner Origo des *Ich-Jetzt-Hier* aus einzugliedern, und wird andererseits durch ständiges Voraugenführen der Tatsache akzentuiert, dass genau diese Eingliederung nicht mehr möglich ist, indem die wiederholten Fragen der Figuren nach einer distanzspezifischen ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten durch die jeweiligen Adressaten wie in letztzitatierter Passage nicht beantwortbar sind:

Estragon Je suis malheureux.

Vladimir Sans blague! Depuis quand?

Estragon J'avais oublié.

Vladimir La mémoire nous joue de ces tours. [...] (I:70)

Estragon Ça fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble?

Vladimir Je ne sais pas. Cinquante ans peut-être. (I:74)

Estragon Il y avait longtemps que je dormais?

Vladimir Je ne sais pas. (II:131)

Hier wird jeweils aufgezeigt, dass den Figuren aufgrund der Nichtzugänglichkeit zeitstrukturierender Anhaltspunkte jegliche Grundlage abhanden gekommen ist, die entsprechenden Sachverhalte unter Verwendung von Temporaldeiktika mit *absoluten Entfernungswerten* relativ zu ihrer temporalen Origo zu ‚lokalisieren‘. Das Bewusstsein, dass die entfernungspezifische deiktische Einordnung von temporalen Wahrnehmungsdaten a priori unmöglich geworden ist, wird durch POZZO explizit zum Ausdruck gebracht, indem er, wütend geworden durch die bohrenden Fragen VLADIMIRS nach distanzspezifischen ‚Lokalisierungen‘ von Sachverhalten, die sich gegenüber dem Zusammentreffen im ersten Akt verändert haben, resignierend vom deiktischen auf ein generisches System überwechselt:

Pozzo Mais il [Lucky] est muet.

Vladimir Muet!

Pozzo Parfaitement. Il ne peut même pas gémir.

Vladimir Muet! Depuis quand?

Pozzo (*soudain furieux*). Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps?

C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? [...] (II:126)

An dieser Stelle lässt sich ein deutlicher Prozess der Veränderung der Zeitauffassung erkennen: Während VLADIMIR offensichtlich eine deiktische Antwort im Sinne einer distanzspezifischen Einordnung erwartet, macht POZZO deutlich, dass eine solche vor dem Hintergrund eines völlig destrukturierten dramatischen Universums von vorne herein ausgeschlossen ist, und geht daher auf ein generisches System mit rekurrierendem *un jour* über, bis am Ende seiner Tirade die Zeit zu einem einzigen *instant* gerinnt. Damit weist dieser Abschnitt explizit

⁵¹² Vgl. Beckett, *En attendant Godot*, I:18.

auf die Situation der Figuren hin und macht darüber hinaus implizit deutlich, dass die *Suchanweisung* des auf den dem *origoinklusiven kalendarischen* Zeitabschnitt am nächsten liegenden *origoexklusiven* Abschnitt der Vergangenheit referierenden Temporaldeiktikons *hier* zwangsläufig eine ‚Relativierung‘ ihrer distanzdeterminierenden Funktion erfahren muss. Die Tatsache, dass dies für die *Suchanweisung* des auf den entsprechenden *origoexklusiven* Zeitabschnitt der Zukunft gerichteten Temporaldeiktikons *demain* in gleicher Weise gilt, kommt nun dadurch zum Ausdruck, dass Letzteres stets gebraucht wird, um die Ankunft *Godots* deiktisch zu ‚lokalisieren‘, obschon sich dieser Sachverhalt nie zum angekündigten Zeitpunkt materialisiert. Dadurch wird dem *äußeren* Rezipienten die ‚Distanzrelativierung‘ der durch dieses Deiktikon etablierten Relation spätestens am Ende des zweiten Akts bewusst, wo der angeblich von *Godot* gesandte Bote den Ankunftsstermin des Erwarteten analog zum ersten Akt auf den Folgetag festlegt:

Vladimir C'est de la part de monsieur Godot?

Garçon Oui, monsieur.

Vladimir Il ne viendra pas ce soir?

Garçon Non, monsieur.

Vladimir Mais il viendra demain?

Garçon Oui, monsieur. (II:129)

Während diese Stelle am Ende des zweiten Akts dem Rezipienten abschließend deutlich macht, dass der distanzspezifische Temporalverweis angesichts des utopischen Sachverhalts, der durch ihn ‚lokalisiert‘ wird, de facto lediglich auf die semantische *Leerstelle* des verweis-determinierenden Deiktikons referieren kann, um ihn mit der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand zu konfrontieren bzw. um aufzuzeigen, dass die stets auf den Folgetag verschobene Hoffnung eine ‚selbstgesetzte‘ ‚Illusion‘ der Protagonisten darstellt, die der faktischen ‚Leere‘ ihrer Existenz nicht standhält, wird diese Tatsache bereits an einer Stelle am Ende des ersten Akts angedeutet, die als ‚metadeiktischer‘ Diskurs verstanden werden kann, insofern als das einen textuellen *Rückbezug* ausdrückende *ça* eine Referenzambiguität aufweist, indem es sich einerseits anaphorisch auf den durch *demain* ‚lokalisierten‘ Sachverhalt der Ankunft *Godots* und andererseits textdeiktisch auf den ‚lokalisierenden‘ Ausdruck selbst beziehen kann:

Vladimir Il [le garçon] a dit que Godot viendra sûrement demain. (*Un temps.*) Ça ne te dit rien? (I:74)

In textdeiktischer und damit die distanzdeterminierende Funktion des Deiktikons *demain* infragestellender Interpretation kommt bereits hier zum Ausdruck, dass Letzteres im Rahmen des präsentierten dramatischen Universums zu einem distanzvariablen ‚Platzhalter‘ einer unbestimmten Zukunft wird, genauso wie *hier* angesichts der temporalen *Entdifferenzierung* als distanzvariablen ‚Platzhalter‘ einer nicht mehr determinierbaren Vergangenheit eingesetzt

wird. Hinsichtlich beider Deiktika, welche für die Figuren die einzigen Referenzmittel darzustellen scheinen, die der Etablierung eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ zugrunde gelegt werden können, wird also ein absurder Kontrast zwischen dem *absoluten Entfernungswert* ihrer semantisch kodierten *Suchanweisungen* und einer tatsächlich bestehenden ‚Entfernungsrelativität‘ erzeugt. Dieser Kontrast verdeutlicht dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* nicht nur, dass für die Figuren der Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ unmöglich geworden ist, sondern konfrontiert ihn direkt mit der daraus resultierenden temporalen Orientierungslosigkeit, insofern als er die distanzdeterminierende Komponente der jeweiligen Deiktika nicht mehr als *Hinweis* zu einer kognitiv relevanten Interpretation temporaldeiktischer Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts heranziehen kann, sodass die entfernungspezifischen analog zu den ‚origolokalisierenden‘ Deiktika nur noch auf ihre semantischen *Leerstellen* verweisen können, um ihm im Sinne der Rezeptionsintention Becketts die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand konkretisierend zu vergegenwärtigen.

iii.i.ii.) *Fin de partie*

Angesichts der noch radikaleren *Entdifferenzierung* der Zeit in diesem Stück, die sich, wie in 5.2.1.2. dargestellt, darin manifestiert, dass nicht einmal mehr die minimale Unterscheidbarkeit zwischen Tages- und Nachtzeit gegeben ist, sodass die auf dieser Unterscheidung beruhende objektive *Kalendereinheit* des ‚Tages‘ als zeitstrukturierende Grundeinheit für den Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ für die Figuren nicht mehr zugänglich ist, erfahren hier die semantischen *Suchanweisungen* der entfernungspezifischen Deiktika eine noch tiefgreifendere ‚Relativierung‘ ihrer distanzdeterminierenden Funktion. Dies bezieht sich wie in *En attendant Godot* vor allem auf das mehrfach rekurrierende Temporaldeiktikon *hier*, das zwangsläufig in radikalem Kontrast zu einem temporalen Kontext steht, der dessen orientierte Verwendung von vorne herein ausschließt, was in impliziter Form bereits zu Anfang des Stückes in einem Dialog zwischen den beiden Nebenfiguren NELL und NAGG zum Ausdruck kommt, wo der Ausdruck unter absurder Verzerrung des ‚temporaldeiktischen Systems‘ als distanzvariabler ‚Platzhalter‘ zur Referenz auf eine unbestimmte Vergangenheit verwendet wird:

Nagg J'ai perdu ma dent.

Nell Quand cela?

Nagg Je l'avais hier.

Nell (*élégiaque*). Ah hier! (30)

Während NELL hier eine distanzspezifische ‚Lokalisierung‘ des Sachverhalts des Zahnverlusts erwartet, zeigt sich NAGG lediglich imstande anzugeben, zu welchem Zeitpunkt er den Zahn noch hatte, woraus sich unter kanonischen Bedingungen der Zeitabschnitt des Verlusts ableiten lassen müsste, nämlich *aujourd’hui*. Die Tatsache, dass dies für NAGG offenbar nicht möglich ist, deutet darauf hin, dass er das distanzspezifische Deiktikon *hier* nicht zur Referenz auf den dem *origoinklusiven kalendarischen* Zeitabschnitt am nächsten liegenden *origoexklusiven* Abschnitt der Vergangenheit, sondern ‚distanzrelativierend‘ zur Referenz auf einen für ihn unter den gegebenen situativen Bedingungen nicht mehr determinierbaren bzw. nicht mehr greifbaren Vergangenheitsabschnitt verwendet, wodurch dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* nicht nur vor Augen geführt wird, dass den Figuren die kontextuellen Grundlagen für den orientierten Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ abhanden gekommen sind, sondern er seinerseits direkt mit dieser Tatsache konfrontiert wird, insofern als er die semantische *Suchanweisung* des Ausdrucks nicht als *Hinweis* einer kognitiv relevanten Interpretation der deiktischen Relation als ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts zugrunde legen kann. Dadurch vermag Letztere angesichts der Offenheit der *Leerstelle* des relationsdeterminierenden Ausdrucks lediglich der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand Ausdruck zu verleihen und verdeutlicht damit, dass die Vergangenheit für die Figuren angesichts ihrer Konfrontation mit einem von radikaler temporaler *Entdifferenzierung* gekennzeichneten dramatischen Kontext eine ‚unauffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ geworden ist, die sich nicht mehr deiktisch im Sinne einer distanzspezifischen ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten strukturieren lässt. Dies wird nun durch NELLs Folgereplik noch akzentuiert, insofern als diese das distanzspezifische Temporaldeiktikon in romantisch verklärter Weise wieder aufnimmt, ohne allerdings mittels des Ausdrucks einen Sachverhalt in der Vergangenheit zu ‚lokalisieren‘. Dadurch wird der Ausdruck als *leere Worthülse* entlarvt, der seine Funktion der *absoluten* Distanzeinordnung von Wahrnehmungsdaten verloren hat, sondern nur noch zur vagen Evokation einer unbestimmten Vergangenheit taugt. Gleiches zeigt sich in der im weiteren Verlauf des Stückes nochmals in identischer Form auftretenden Wiederaufnahme des Temporaldeiktikons durch NELL:

Nagg [...] Hier tu m’as gratté là.

Nell Ah hier! (34)

In deutlicherer Form kommt die Infragestellung der distanzdeterminierenden Funktion des Temporaldeiktikons *hier* in folgendem Dialog zwischen den beiden Protagonisten des Stückes zum Ausdruck, insofern als hier auf ‚metadeiktischer‘ Ebene festgestellt wird, dass der Aus-

druck im Rahmen des vorgeführten Universums bar jeglicher zeitstrukturierender Anhaltspunkte zwangsläufig zu einer *leeren Worthülse* verkommen ist:

Hamm Va chercher la burette.

Clov Pour quoi faire?

Hamm Pour graisser les roulettes.

Clov Je les ai graissées hier.

Hamm Hier! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier!

Clov (*avec violence*). Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. (62)

An dieser Stelle wird dem *äußeren* Rezipienten explizit vor Augen geführt, dass aufgrund der kontextuellen Gegebenheiten die semantischen *Hinweise* zur Interpretation temporaldeiktischer Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts eine radikale distanzbezogene ‚Relativierung‘ erfahren, sodass die distanzspezifischen Temporaldeiktika lediglich auf ihre semantische *Leerstelle* verweisen können, um ihm die ‚Leere‘ als einzig inferierbaren Referenten konkretisierend aufzuzeigen. Dies zeigt sich indirekt auch darin, dass CLOV, wie die Figuren in *En attendant Godot*, durch die Frage *Quand?* mehrfach auf eine distanzspezifische ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten dringt, die HAMM angesichts der temporalen *Entdifferenzierung* des dramatischen Kontexts nicht vorzunehmen in der Lage ist, wie folgende Passagen dokumentieren:

Hamm J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. [...]

Clov Un fou? Quand cela?

Hamm Oh c'est loin, loin. Tu n'étais pas encore de ce monde. (62/63)

Hamm Tu sais ce qui s'est passé?

Clov Où? Quand?

Hamm (*avec violence*). Quand! Ce qui s'est passé! Tu ne comprends pas? Qu'est-ce qui s'est passé? (98)

Während bereits im ersten Beispiel CLOVS Erwartung einer *absoluten* Entfernungsdeterminierung des Sachverhalts durch HAMM nicht entsprochen wird, sondern statt dessen lediglich eine durch das temporale *Ersatzdeiktikon loin* eingeführte *relative* und folglich äußerst vage Distanzdeterminierung erfolgt, die als Hinweis für den Rezipienten zu verstehen ist, dass eine spezifische ‚Lokalisierung‘ aufgrund des vollständigen Wegfalls zeitstrukturierender Anhaltspunkte nicht möglich ist, wird im zweiten Beispiel auf absurde Weise die Unmöglichkeit jeglicher orientierten Distanzdeterminierung aufgezeigt. Diese manifestiert sich darin, dass HAMM dem nach einer solchen fragenden CLOV keinerlei distanzdeterminierenden Anhaltspunkte geben kann, die Letzterem als Hinweis auf die temporale ‚Lokalisierung‘ und damit auf die Beschaffenheit des angesprochenen Sachverhalts dienen könnten, sondern stattdessen seine Frage rein generisch verstanden wissen will, wodurch ihre Beantwortung von vorne herein ausgeschlossen ist. Ein ähnlich absurder Übergang vom deiktischen auf ein generisches

System findet sich bereits an einer früheren Stelle im Stück, wo ebenfalls der Verlust der orientierten Distanzdeterminierung zum Ausdruck kommt, allerdings hier nicht dadurch, dass keine distanzdeterminierenden Anhaltspunkte zur Verfügung gestellt werden, sondern vielmehr dadurch, dass die distanzdeterminierende Funktion der *Suchanweisung* des von einem *relativen Entfernungswert* gekennzeichneten Temporaldeiktikons *autrefois* einer radikalen ‚Relativierung‘ unterworfen wird, indem es von CLOV zunächst deiktisch, danach allerdings generisch im Sinne eines *Symbolworts* zur absoluten Bezeichnung der Vergangenheit verwendet wird:

Hamm Elle [la Mère Pegg] était jolie, autrefois, comme un coeur. Et pas farouche pour un liard.

Clov Nous aussi on était jolis – autrefois. Il est rare qu'on ne soit pas joli – autrefois. (61)

Hier wird durch die generische Absolutsetzung von *autrefois* auf besonders einprägsame und gleichzeitig absurde Weise deutlich, dass den Figuren angesichts des Fehlens zeitstrukturierender Anhaltspunkte jegliche Möglichkeit des orientierten Bezugs der semantischen *Suchanweisungen* distanzspezifischer Temporaldeiktika auf den dramatischen Kontext abhanden gekommen ist und Letztere damit analog zu *En attendant Godot* als distanzvariable ‚Platzhalter‘ zur Referenz auf eine nicht mehr determinierbare Vergangenheit eingesetzt werden. Damit bleibt ihre semantische *Leerstelle* auch für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* zwangsläufig offen, wodurch sie ihm analog zu den ‚origolokalisierenden‘ Deiktika lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand aufzuzeigen imstande sind, anstatt ihm über ihre semantisch kodierte *Suchanweisung* die Interpretation temporaldeiktischer Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu ermöglichen.

iii.i.iii.) *Oh les beaux jours*

Wie in 5.2.1.2. festgestellt, ist das dramatische Universum dieses Stückes von einem mit *Fin de partie* vergleichbaren Niveau temporaler *Entdifferenzierung* gekennzeichnet, insofern als einerseits der naturzyklische Wechsel von Tages- und Nachtzeit nur noch als ‚Parodie‘ auftritt, wodurch für die Protagonistin WINNIE die für den Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ grundlegende *Kalendereinheit* des ‚Tages‘ nicht mehr in kanonischer Weise zugänglich, und andererseits eine orientierte Unterscheidung zwischen den künstlich begrenzten Zeitabschnitten für sie nicht mehr möglich ist, da sowohl aufgrund ihrer Immobilität als auch aufgrund der absurden *Reversibilität der Ereignisse* jegliche zeitstrukturierende *Folge von Ereignissen* entfällt. Dadurch bedingt erfährt die distanzdeterminierende Funktion der semantischen *Suchanweisungen* entfernungsspezifischer Temporaldeiktika hier ebenfalls eine radikale ‚Relativierung‘, welcher sich WINNIE allerdings bewusst ist, wie sie im folgenden, bereits in 5.2.1.2. zitierten Abschnitt zum Ausdruck bringt, der als ‚metadeiktische‘ Reflexion

über den faktischen Verlust jeglicher orientierten Distanzdeterminierung von Sachverhalten zu verstehen ist:

Winnie [...]

Peut-on parler encore de temps? (*Un temps.*) Dire que ça fait un bout de temps, Willie, que je ne te vois plus. (*Un temps.*) Ne t'entends plus. (*Un temps.*) Peut-on? (*Un temps.*) On le fait. (*Sourire.*) Le vieux style! [...] (II:68)

Hier wird auf explizite Weise deutlich, dass jeglicher Versuch der distanzspezifischen ‚Lokalisierung‘ eines Sachverhalts im Rahmen des vorgeführten dramatischen Universums ohne distanzdeterminierende Anhaltspunkte zu einer antiquierten Farce wird, die WINNIE mit der Bemerkung *Le vieux style* als solche kennzeichnet, insofern als die semantische *Suchanweisung* des ‚lokalisierenden‘ Deiktikons, hier repräsentiert durch den Ausdruck *ça fait un bout de temps*, zwangsläufig im Widerspruch zu einem temporalen Kontext stehen muss, der ihre orientierte Verwendung von vorne herein ausschließt. Während an dieser Stelle bereits im Hinblick auf das von einem *relativen Entfernungswert* gekennzeichnete Temporaldeiktikon eine ‚Relativierung‘ seiner distanzdeterminierenden Funktion festgestellt wird, kommt im folgenden, ebenfalls schon in 5.2.1.2. herangezogenen Abschnitt zum Ausdruck, dass die Deiktika mit *absolutem Entfernungswert* dementsprechend einer noch stärkeren ‚Distanzrelativierung‘ ihrer semantischen *Suchanweisungen* unterworfen sind, indem WINNIE hier anhand des immer gleichbleibenden Wetters verdeutlicht, dass ihr angesichts des Wegfalls einer zeitstrukturierenden *Folge von Ereignissen* bzw. deren *Reversibilität* jegliche Voraussetzungen für ihren orientierten Bezug auf den dramatischen Kontext abhanden gekommen sind:

Winnie [...]

Il ne fait pas plus chaud aujourd'hui qu'hier, il ne fera pas plus chaud demain qu'aujourd'hui, impossible, et ainsi de suite à perte de vue, à perte de passé et d'avenir. (*Un temps.*) Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins, alors je n'aurai jamais vu mes seins, personne jamais vu mes seins. [...] (I:51/52)

Analog zu *En attendant Godot* findet hier eine ‚Parodie‘ des ‚temporaldeiktischen Systems‘ statt, indem auf repetitive Weise mittels Temporaldeiktika mit *absolutem Entfernungswert* vom *origoinklusiven kalendarischen* Zeitabschnitt des *aujourd'hui* aus zunächst auf den diesem am nächsten in der Vergangenheit liegenden *origoexklusiven* Abschnitt und danach auf den entsprechenden Abschnitt in der nahen Zukunft referiert wird, wobei der ‚lokalisierte‘ Sachverhalt jeweils die stets gleichbleibende Hitze ist. Insofern als dieser Sachverhalt allerdings die universale Stasis der Situation verdeutlicht, die eine orientierte Unterscheidung der Zeitabschnitte, auf welche die semantischen *Suchanweisungen* der Deiktika rekurrieren, faktisch unmöglich macht, bringt diese ‚Parodie‘ zum Ausdruck, dass der Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ im Rahmen des präsentierten dramatischen Kontexts nicht nur von vorne herein ausgeschlossen ist, da sich die semantischen Komponenten der Temporaldeiktika

zwangsläufig in radikal ‚distanzrelativierendem‘ Widerspruch zu diesem Kontext befinden, sondern gleichzeitig obsolet wird, insofern als die zeitlich geordnete Referenz auf Wahrnehmungsdaten, die keine distinguierenden Merkmale mehr aufweisen, funktionslos ist. Letzteres wird dadurch unterstrichen, dass *passé* und *avenir* für WINNIE distinktionslos mit der Gegenwart verschmelzen und sie schließlich resignierend auf ein durch *un jour* artikuliertes generisches System überwechselt.

Auf die Umöglichkeit bzw. Funktionslosigkeit des Aufbaus eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ wird überdies in der folgenden, ebenfalls bereits im Rahmen der Besprechung des temporalen ‚Referenzrahmens‘ aufgegriffenen Passage hingewiesen, insofern als sich hier zeigt, dass die *absolute* Distanzeinordnung von Wahrnehmungsdaten auch aufgrund der absurden *Reversibilität der Ereignisse* im engeren Sinne zwangsläufig eine radikale ‚Relativierung‘ erfährt:

Winnie [...]

Oui, il semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout, c'est toi qui as raison, Willie. (*Un temps.*) L'ombrelle sera de nouveau là demain, à côté de moi sur ce mamelon, pour m'aider à tirer ma journée. (*Elle ramasse la glace.*) Je prends cette petite glace, je la brise sur une pierre – (*elle le fait*) – je la jette loin de moi – (*elle la jette derrière elle*) – elle sera de nouveau là demain, dans le sac, dans une égratignure, pour m'aider à tirer ma journée [...] (I:52)

Während in oben zitierter Passage anhand des Wetters die absolute zeitnivellierende Stasis der Situation dokumentiert wird, kommt hier die absolute Deckungsgleichheit der Situation des *origoinklusiven* temporalen Abschnitts *aujourd'hui* und derjenigen des *origoexklusiven* Zeitabschnitts *demain* anhand der umherliegenden Objekte zum Ausdruck. Dadurch wird wiederum gezeigt, dass angesichts der Abwesenheit objektiver Distinktionskriterien eine orientierte Referenz auf die entsprechenden Zeitabschnitte nicht nur von vorne herein unmöglich, sondern gleichzeitig funktionslos wird, sodass die distanzdeterminierende *Suchanweisung* des Deiktikons *demain* eine ‚Relativierung‘ erfährt, genauso wie dies im vorangegangenen Abschnitt neben dem zukunftsorientierten Temporaldeiktikon auch hinsichtlich des entsprechenden vergangenheitsorientierten Deiktikons *hier* der Fall ist.

Damit werden in diesem wie in den beiden anderen Stücken Becketts die von *absoluten Entfernungswerten* gekennzeichneten Temporaldeiktika *hier* und *demain* als distanzvariable ‚Platzhalter‘ einer nicht mehr strukturierbaren Vergangenheit und Zukunft ausgewiesen, indem ihre semantischen *Suchanweisungen* durch den Kontrast zu einem Kontext, der ihre orientierte Verwendung nicht mehr zulässt, einer radikalen ‚Distanzrelativierung‘ unterworfen werden. Aufgrund dessen können sie vom Rezipienten nicht mehr als *Hinweise* einer Interpretation entfernungsspezifischer temporaldeiktischer Relationen als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zugrunde gelegt werden, sondern konfron-

tieren ihn direkt mit der temporalen Orientierungslosigkeit der Figur bzw. mit deren Unvermögen des Aufbaus eines ‚deiktischen Systems‘, indem sie verdeutlichen, dass die entfernungs-spezifischen Deiktika unter den gegebenen Bedingungen analog zu den ‚origolokalisierenden‘ nur noch auf ihre semantische *Leerstelle* verweisen können, um für ihn die ‚Leere‘ eines zeitlich nicht mehr strukturierbaren dramatischen Universums als einzig inferierbaren Referenzgegenstand unmittelbar erfahrbar zu machen.

iii.ii.) Eugène Ionesco

Wie in Becketts Werk kann auch bei Ionesco eine radikale Unterminierung der distanzbezogenen Beschaffenheit temporaldeiktischer Relationen festgestellt werden. Im Gegensatz zu ersterem Autor ist die ‚Distanzrelativierung‘ hier allerdings als Resultat der ‚Kontextproliferation‘ bzw. der ‚Kontextkonkurrenz‘ zu begreifen, insofern als diese beiden Kontextausprägungen den Figuren nicht nur die stabile kontextuelle Grundlage zur Determinierung der *Bezugszeit* bzw. zur Definition ihrer temporalen Origo entziehen, sondern gleichzeitig einen Verlust der orientierten Distanzdeterminierung von Sachverhalten relativ zu diesem Ausgangspunkt zur Folge haben, indem erstere Ausprägung vor allem dazu führt, dass die distanzbezogene ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten als vollständig ‚dekontextualisierte‘ ‚Parodie‘ entlarvt wird, und letztere Ausprägung in erster Linie dazu führt, dass diese von Widersprüchen gekennzeichnet ist. In beiden Fällen zeigt sich, dass die Figuren nicht mehr in der Lage sind, die von *absoluten* oder *relativen Entfernungswerten* gekennzeichneten semantischen *Suchanweisungen* der Temporaldeiktika orientiert auf den dramatischen Kontext anzuwenden, um auf diese Weise die ‚proliferations‘- bzw. ‚setzungsbedingte‘ Orientierungslosigkeit der Figuren im dramatischen Universum, die ihnen den orientierten Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ unmöglich macht, aufzuzeigen und den Rezipienten unmittelbar mit der daraus resultierenden ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand zu konfrontieren.

iii.ii.i.) *La cantatrice chauve*

In diesem Stück erfolgt gleich zu Anfang analog zur Bestimmung des *Bezugsorts* eine überdeterminierende Einführung des temporalen ‚deiktischen Systems‘, die allerdings zur ‚Parodie‘ gerät, indem eine ‚lehrbuchhafte‘ Gegenüberstellung von temporaldeiktischen Wendungen mit *relativen Entfernungswerten* erfolgt, mittels derer eine ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten vorgenommen wird, die ohne jegliche Relevanz im Hinblick auf den dramatischen Kontext bleiben:

Mme Smith Mary a bien cuit les pommes de terre, cette fois-ci. La dernière fois elle ne les avait pas bien fait cuire. Je ne les aime que lorsqu'elles sont bien cuites.

[...]

Mme Smith [...] Je regrette de ne pas avoir conseillé à Mary d'y ajouter un peu d'anis étoilé. La prochaine fois, je saurai m'y prendre. (Scène I, 42/43)

Obschon hier noch keine ‚Relativierung‘ der distanzdeterminierenden Funktion der *Suchanweisungen* der Deiktika (*cette fois-ci/la dernière fois/la prochaine fois*) zum Ausdruck kommt, zeigt sich dennoch, dass der Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ in einem dramatischen Universum, wo die Sprache jegliche kontextdefinierende Relevanz verloren hat, vollständig überflüssig geworden ist. Dadurch erhalten die temporaldeiktischen Verweise bereits an dieser Stelle eine ‚Umkehrfunktion‘, indem sie, anstatt vom *äußeren* Rezipienten als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretierbar zu sein, lediglich auf die ‚Leere‘ der Sprache verweisen. Diese ‚Umkehrfunktion‘ tritt in der folgenden, wenig später auftretenden Passage wesentlich deutlicher zutage, insofern als hier die anfänglich vorgespiegelte Orientierung radikal unterminiert wird, indem sich der Todeszeitpunkt ‚eines‘ *Bobby Watson* von den Figuren nicht mehr mittels von *absoluten Entfernungswerten* gekennzeichnete Temporaldeiktika eindeutig ‚lokalisieren‘ lässt, sondern es zu absurden distanzbezogenen Widersprüchen kommt, durch welche die distanzdeterminierende Funktion der deiktischen *Suchanweisungen* eine radikale ‚Relativierung‘ erfährt:

M. Smith, *toujours dans son journal*. Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.

Mme Smith Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort?

M. Smith Pourquoi prends-tu cet air étonné? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi.

Mme Smith Bien sûr que je me rappelle. Je me suis rappelé tout de suite, mais je ne comprends pas pourquoi toi-même tu as été si étonné de voir ça sur le journal.

M. Smith Ça n'y était pas sur le journal. Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. Je m'en suis souvenu par associations d'idées!

Mme Smith Dommage! Il était si bien conservé.

M. Smith C'était le plus joli cadavre de Grande-Bretagne! Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. [...] (Scène I, 46/47)

Indem hier widersprüchliche, auf die *Kalendereinheit an* rekurrierende ‚Lokalisierungen‘ des Todeszeitpunkts eingeführt werden, kommt deutlich zum Ausdruck, dass in einem Universum, in dem die Sprache jeglichen kontextdefinierenden Bezug verloren hat und selbst die Namen nicht mehr als Individuationsmerkmal verstanden werden können, was unmittelbar nach der zitierten Passage deutlich wird und bereits in 5.2.1.3. dargelegt wurde, der orientierte Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ sowie die eindeutige ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten nicht nur überflüssig, sondern zugleich unmöglich ist, da sich Letztere jeglicher Distinguierbarkeit entziehen. Mit diesem Sachverhalt wird der Rezipient direkt konfrontiert, indem er angesichts der gegensätzlichen *Suchanweisungen* der Deiktika bzw. aufgrund des Widerspruchs semantischer *Hinweise* nicht in der Lage ist, die deiktischen Relationen als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren,

son-dern diese ihm jeweils lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen zu führen vermögen, um für ihn dadurch unmittelbar die ‚Leere‘ einer Sprache erfahrbar zu machen, die wie die Deiktika jeden orientierenden Kontextbezug verloren hat und sich statt dessen im Sinne einer absurden, kontextenthobenen *Proliferation* verselbständigt. Dies kommt nun auch im folgenden Abschnitt zum Ausdruck, wo ein eklatanter Widerspruch zwischen der semantisch kodierten *Suchanweisung* des Temporaldeiktikons, durch das M. SMITH den Sachverhalt des Wartens auf M. und MME MARTIN ‚lokalisiert‘ und der durch den vorangegangenen linguistischen bzw. szenischen Kontext deutlich gewordenen Tatsache, dass das Ehepaar SMITH die beiden Besucher überhaupt nicht erwartet hat, etabliert wird:

Mme Smith Bonsoir, chers amis! excusez-nous de vous avoir fait attendre si longtemps. Nous avons pensé qu'on devait vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit et, dès que nous avons appris que vous vouliez bien nous faire le plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite, nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala.

M. Smith, *furieux*. Nous n'avons rien mangé toute la journée. Il y a quatre heures que nous vous attendons. Pourquoi êtes-vous venus en retard? (Scène VII, 62/63)

Auch hier kann das auf das *öffentliche* Referenzsystem der Uhrzeit rekurrierende und damit von einem *absoluten Entfernungswert* gekennzeichnete Deiktikon *il y a quatre heures* lediglich die ‚Leere‘ einer Sprache ohne jeglichen kontextdefinierenden Bezug konkretisierend aufzeigen bzw. den Rezipienten mit dieser direkt konfrontieren, insofern als Letzterer an dieser Stelle genausowenig wie im vorangegangenen Beispiel in der Lage ist, seine semantisch kodierte *Suchanweisung* als *Hinweis* einer Interpretation des temporaldeiktischen Verweises als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts zugrunde zu legen, da vorausgehend der deiktisch ‚lokalisierte‘ Sachverhalt entkräftet wird. Darüber hinaus ist dies hier auf die in 5.2.1.2. dargelegte Tatsache zurückzuführen, dass das *öffentliche Maßeinheitensystem* der Uhrzeit, auf dem die *Suchanweisung* des Deiktikons beruht, aufgrund der sich verselbständigenden *Proliferation* der Schläge der Standuhr von vorne herein für die Figuren nicht mehr zugänglich ist. Somit der Verweis schon allein aus diesem Grund zur ‚dekontextualisierten‘, seine distanzdeterminierende Funktion ‚relativierenden‘ ‚Parodie‘. In der folgenden, bereits im Abschnitt 5.2.1.2. besprochenen und gegen Ende des Stückes auftretenden Passage resultiert nun die distanzbezogene ‚Relativierung‘ der *Suchanweisung* des Temporaldeiktikons allein aus dem Kontrast zwischen der de facto bestehenden Nichtzugänglichkeit des Referenzsystems der Uhrzeit und der unter seiner Zugrundelegung erfolgenden temporalen ‚Lokalisierung‘ eines Sachverhalts, wobei dieser Kontrast absurderweise vom Sprecher selbst explizit herausgestellt wird:

Le Pompier [...] Puisque vous n'avez pas l'heure, moi, dans trois quarts d'heure et seize minutes exactement j'ai un incendie, à l'autre bout de la ville. [...] (Scène XI, 92)

Indem hier die semantische *Suchanweisung* aufgrund ihres Widerspruchs zum szenisch konkretisierten Kontext, der zusätzlich auf linguistischer Ebene hervorgehoben wird, vom Rezipienten wie in obigen Beispielen nicht als *Hinweis* zur kognitiv relevanten Interpretation des deiktischen Verweises als ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts zugrunde gelegt werden kann, sodass die etablierte Relation diesem wiederum lediglich die ‚Leere‘ konkretisierend vor Augen führt, wird abschließend deutlich, dass die Figuren nicht in der Lage sind, die temporaldeiktischen *Suchanweisungen* orientiert auf den dramatischen Kontext anzuwenden. Damit erfahren diese eine radikale ‚Relativierung‘ ihrer distanzdeterminierenden Funktion, um den Rezipienten direkt mit der ‚Relativierung‘ der kontextdefinierenden Funktion der Sprache allgemein zu konfrontieren bzw. um für ihn die ‚Leere‘ der Letzteren unmittelbar erfahrbar zu machen.

iii.ii.ii.) *Les chaises*

Während in *La cantatrice chauve* die ‚Relativierung‘ der distanzdeterminierenden Funktion der deiktischen *Suchanweisungen* wie gesehen eine Konkretisierungsform des ‚proliferationsbedingten‘ Verlusts des Kontextbezugs der Sprache sowie ihrer daraus resultierenden ‚Leere‘ darstellt, ist sie hier als akzentuierende Form der Voraugenführung der Diskrepanz zwischen subjektiver und objektiver Kontextwahrnehmung bzw. als Form der Erfahrbarmachung der existenziellen ‚Leere‘ der beiden Hauptfiguren zu begreifen, die sich nicht durch subjektiv ‚gesetzte‘, sinnstiftende Kontextelemente ‚auffüllen‘ lässt, da Letztere durch die ‚Distanzrelativierung‘ als de facto nicht greifbare ‚Illusion‘ ausgewiesen werden, indem sie sich einer orientierten temporalen Einordnung entziehen. Dies wird bereits zu Beginn des Stückes deutlich, wo die Figuren versuchen, sich einen offenbar längst vergangenen, sinnerfüllten existenziellen Kontext wieder in Erinnerung zu rufen, insofern als hier zum Ausdruck kommt, dass die Elemente dieses Kontexts für sie weder innerhalb des Bezugssystems der Vergangenheit noch innerhalb desjenigen der Gegenwart orientiert hinsichtlich ihrer Distanz ‚lokalisierbar‘ sind. Ersteres zeigt sich an folgender Stelle, wo die Figuren sich als unfähig erweisen, die Dauer ihres durchnässten Zustands bei der Ankunft am Tor zu einem paradiesischen Garten und zur ‚Lichtstadt‘ Paris eindeutig anzugeben, was sich in einer Gegenüberstellung von Deiktika manifestiert, deren semantisch kodierte *Suchanweisungen* sich auf unterschiedliche objektive Temporalkategorien beziehen, welche ihrerseits wiederum Zeitabschnitte unterschiedlichen Umfangs bezeichnen, sodass sich die Deiktika in ihrer distanzdeterminierenden Funktion gegenseitig ‚relativieren‘:

Le Vieux „Alors, on arriva près d’une grande grille. On était tout mouillés, glacés jusqu’aux os,

depuis des heures, des jours, des nuits, des semaines...“
La Vieille „Des mois...“ (36)

Bereits hier wird deutlich, dass sich die Kontextelemente der Vergangenheit für die Figuren jeglicher orientierter Greifbarkeit entziehen, womit der *äußere* Rezipient direkt konfrontiert wird, indem er die *Suchanweisungen* angesichts ihres Widerspruchs nicht als semantische *Hinweise* einer Interpretation der Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des evozierten Kontexts zugrunde legen kann, sondern diese für ihn lediglich die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren unmittelbar erfahrbar machen, indem das eingeführte Kontextelement bedingt durch den Verlust seiner eindeutigen temporalen ‚Lokalisierbarkeit‘ als ‚Illusion‘ entlarvt und somit die ‚Leere‘ zum einzig inferierbaren Gegenstand wird. Dies kommt in der Folge noch deutlicher zum Ausdruck, insofern als sich hier herausstellt, dass das ‚Erlöschen‘ der als zentrales Kontextelement des evozierten Vergangenheitskontexts eingeführten ‚Lichtstadt‘ Paris nicht mehr orientiert in Bezug auf das gegenwärtige Bezugssystem der Figuren ‚lokalisierbar‘ ist, da das Temporaldeiktikon, das die ‚Lokalisierung‘ leistet, von einem absurden *absoluten Entfernungswert* gekennzeichnet ist. Angesichts der daraus resultierenden ‚Relativierung‘ seiner distanzdeterminierenden Funktion kann es dem Rezipienten wiederum lediglich die Nichtgreifbarkeit bzw. den ‚Illusionscharakter‘ des Kontextelements vor Augen führen, was sich bereits in den vorangehenden Repliken andeutet, wo dessen räumliche Nichtlokalisierbarkeit deutlich gemacht bzw. sein Realitätsstatus radikal in Frage gestellt wird:

Le Vieux Comment y arrivait-on, où est la route?

La Vieille Ça n’a jamais existé, Paris, mon petit.

Le Vieux Cette ville a existé, puisqu’elle s’est effondrée... C’était le ville de lumière, puisqu’elle s’est éteinte, éteinte, depuis quatre cent mille ans. [...] (37)

Im folgenden Abschnitt wird nun der temporalen ‚Nichtlokalisierbarkeit‘ von Elementen des Vergangenheitskontexts unter Verwendung eines *Ersatzdeiktikons* der lokalen Dimension expliziter Ausdruck verliehen:

Le Vieux C’est trop loin, je ne peux plus...le rattraper...où était-ce?

La Vieille Mais quoi? (42)

Hier kommt eine ‚pluridimensionale‘ Orientierungslosigkeit hinsichtlich der distanzbezogenen ‚Lokalisierung‘ eines wie in 5.2.1.3. dargestellt vollständig unbestimmt bleibenden anaphorischen Referenten zum Ausdruck, indem die nicht mehr *absolut* determinierbare abstrakte zeitliche Distanz gewissermaßen räumlich konkretisiert wird, worin sich zeigt, dass sich die ‚Nichtlokalisierbarkeit‘ auf beide Ebenen erstreckt. Dadurch wird dem *äußeren* Rezipienten in expliziter Form deutlich gemacht, dass die semantischen *Suchanweisungen* der Deiktika von ihm nicht mehr als *Hinweise* einer kognitiv relevanten Interpretation deiktischer Verweise als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zugrunde gelegt werden können,

da diese aufgrund der Unfähigkeit der Figuren, Sachverhalte orientiert zu ‚lokalisieren‘, zwangsläufig eine distanzbezogene ‚Relativierung‘ erfahren. Damit vermögen die distanzspezifischen deiktischen Relationen, wie hier angesichts des Verlusts der Spezifizierbarkeit des zu ‚lokalisierenden‘ Kontextelements noch deutlicher als in den vorangegangenen Passagen zum Ausdruck kommt, ihm lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand aufzuzeigen, um ihn dadurch direkt mit der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren zu konfrontieren, die sich nicht durch sinnstiftende Kontextelemente ‚auffüllen‘ lässt, da diese durch den Verlust ihrer distanzbezogenen ‚Lokalisierbarkeit‘ als nicht greifbare ‚Illusionen‘ entlarvt werden.

Dies wird allerdings nicht nur im Zusammenhang mit dem evozierten Vergangenheitskontext einer sinnerfüllten Existenz deutlich, sondern auch bezüglich des Gegenwartskontexts, dessen Elemente bereits durch die in 5.2.1.1. festgestellte Diskrepanz zwischen subjektiv durch die Figuren wahrgenommener ‚Fülle‘ und objektiv durch den Rezipienten wahrgenommener ‚Leere‘ als ‚Illusion‘ entlarvt werden, was sich vor allem auf die Gäste bezieht. Dies wird nun in folgender Passage durch die in radikalem Widerspruch zum szenischen Kontext stehende distanzspezifische ‚Lokalisierung‘ der Liebe des VIEUX zur *la Belle* akzentuiert:

Le Vieux, à *la Belle*. Je suis très ému... Vous êtes bien vous, tout de même... Je vous aimais, il y a cent ans... Il y a en vous un tel changement... Il n'y a en vous aucun changement... Je vous aimais, je vous aime... (56)

Indem hier die distanzdeterminierende Funktion des von einem *absoluten Entfernungswert* gekennzeichneten Temporaldeiktikons eine ‚Relativierung‘ erfährt, insofern als dessen semantische *Suchanweisung* zwangsläufig im Kontrast zum objektiven Alter des VIEUX steht, kann Letztere vom Rezipienten wiederum nicht als *Hinweis* zu einer Interpretation der deiktischen Relation als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts herangezogen werden. Statt dessen wird ihm vor Augen geführt, dass sich das Liebesverhältnis jeglicher temporaler Einordnung entzieht, wodurch für ihn nicht nur dieser Sachverhalt, sondern gleichzeitig der ‚gesetzte‘ Gesprächspartner selbst als ‚Illusion‘ ausgewiesen wird, um ihn direkt mit der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren zu konfrontieren, die weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart durch sinnstiftende Kontextelemente ‚auffüllbar‘ ist. Dies kommt in folgender Passage auch durch die temporale ‚Nichtlokalisierbarkeit‘ der Botschaftsverkündung zum Ausdruck, die den vermeintlich existenz erfüllenden Handlungsfokus des Stückes bildet:

Le Vieux [...] Je ne dirai rien pour le moment!... C'est l'Orateur, celui que nous attendons, c'est lui qui répondra pour moi, tout ce qui nous tient à coeur... Il vous expliquera tout... quand?...lorsque le moment sera venu...le moment viendra bientôt... (75)

Hier zeigt sich der VIEUX, obschon er durch die offenbar von seinem Gesprächspartner gestellte Frage *quand?* zu einer distanzspezifischen Einordnung des Zeitpunkts der Botschaftsverkündung veranlasst wird, unfähig, eine solche vorzunehmen. Auf diese Weise wird deutlich, dass die Botschaft ebenso wie die anderen von den Figuren eingeführten Kontextelemente eine nichtgreifbare ‚Illusion‘ darstellt, die für den Rezipienten durchweg als solche entlarvt wird, indem sich die Elemente jeglicher temporalen ‚Lokalisierbarkeit‘ entziehen. Dies manifestiert sich darin, dass die semantischen *Suchanweisungen* der ‚lokalisierenden‘ Deiktika wie aufgezeigt eine ‚Relativierung‘ ihrer distanzdeterminierenden Funktion erfahren, die es dem Rezipienten unmöglich macht, sie als *Hinweise* einer Interpretation der deiktischen Verweise als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zugrunde zu legen, sodass Letztere für ihn lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand ausweisen können, um ihn auf diese Weise mit der unüberwindbaren existenziellen ‚Leere‘ der Figuren zu konfrontieren.

iii.iii.) Arthur Adamov: *La Parodie*

Angesichts des in 5.1.1.2. dargelegten radikalen Entzugs jeglicher temporaler Anhaltspunkte, die einer Determinierung der *Bezugszeit* und damit der Figurenorigo zugrunde gelegt werden könnten, ist in Adamovs Stück wie in den Dramen der vorangehend betrachteten Autoren eine ebenso radikale Infragestellung der distanzbezogenen Beschaffenheit temporaldeiktischer Relationen festzustellen, insofern als die orientierte Determinierung der zeitlichen Distanz eines Sachverhalts zur Origo ebenso wie die Bestimmung der Letzteren die Zugänglichkeit eines objektiven temporalen ‚Referenzrahmens‘ erfordert, welche für die Figuren offensichtlich nicht besteht. Aufgrund dessen befinden sich die von *absoluten Entfernungswerten* gekennzeichneten semantischen *Suchanweisungen* der Temporaldeiktika analog zu Becketts Stücken zwangsläufig im Widerspruch zu einem Kontext, der ihre orientierte Verwendbarkeit von vorne herein ausschließt, um dem Rezipienten die Orientierungslosigkeit der Figuren vor Augen zu führen, für die der Aufbau eines orientierten ‚temporaldeiktischen Systems‘ unmöglich geworden ist, und um ihn gleichzeitig mit ihrer daraus resultierenden unüberwindbaren existenziellen ‚Leere‘ zu konfrontieren.

Signifikanterweise tritt die Unterminierung der distanzdeterminierenden Funktion temporaldeiktischer *Suchanweisungen* in gehäufte Form im *Deuxième Tableau* auf, wo der EMPLOYÉ vorgibt, am vermeintlich mit LILI vereinbarten Ort und zum vermeintlich vereinbarten Zeitpunkt auf ihr Rendez-vous zu warten, obschon sich Letzterer für ihn angesichts des Wegfalls eines *öffentlichen* Zeitreferenzsystems jeder Bestimmbarkeit entzieht. Genau diese Tatsache wird nun dadurch unterstrichen, dass sich die Figur, nachdem sie während ihres

Wartens einen Dialog mit dem passiv daliegenden N. geführt hat, außerstande zeigt, den Sachverhalt ihres Eintreffens vor Ort unter Verwendung von auf das Referenzsystem der Uhrzeit rekurrierenden deiktischen Ausdrücken mit *absoludem Entfernungswert* zu ‚lokalisieren‘. So kommt es zu absurden distanzbezogenen Widersprüchen, durch welche die *Suchanweisungen* der Deiktika eine gegenseitige ‚Relativierung‘ erfahren, die der EMPLOYÉ durch die abschließende Feststellung seiner Orientierungslosigkeit hinsichtlich der Uhrzeit zusätzlich explizit zum Ausdruck bringt:

L'Employé Je vais encore attendre ici un moment. C'est agaçant de ne jamais avoir l'heure exacte. A votre avis, y a-t-il longtemps que nous parlons? Dix minutes, une heure, davantage? Je n'ai pas toujours une notion très précise du temps. [...] (Deuxième Tableau, 21)

An dieser Stelle wird der Rezipient mit dem bereits zuvor offensichtlichen und hier thematisierten temporalen Orientierungsverlust der Figur direkt konfrontiert, indem er die temporaldeiktischen *Suchanweisungen* aufgrund ihres distanzbezogenen Gegensatzes nicht als *Hinweise* einer Interpretation der deiktischen Relationen als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des temporalen dramatischen Kontexts im Sinne einer ‚Lokalisierung‘ der Ankunftszeit des EMPLOYÉ zugrunde legen kann. Statt dessen können ihm die distanzdeterminierenden Komponenten lediglich bewusst machen, dass jegliche orientierte temporale Einordnung von Sachverhalten bzw. der Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ für die Figur von vorne herein ausgeschlossen ist, um ihm über das Aufzeigen der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand den ‚leeren‘ ‚Illusionscharakter‘ des vermeintlich zu einem festen Zeitpunkt vereinbarten Treffens mit LILI zu verdeutlichen und für ihn damit die unüberwindbare existenzielle ‚Leere‘ der Figur erfahrbar zu machen. In der folgenden Passage wird nun dieser ‚Leere‘ noch deutlicher Ausdruck verliehen, insofern als das von einem *absoluten Entfernungswert* gekennzeichnete Temporaldeiktikon *hier* in einem ‚metadeiktischen‘ Diskurs des EMPLOYÉ als *leere Worthülse* entlarvt wird, also explizit in seiner distanzdeterminierenden und damit ‚sachverhaltslokalisierenden‘ Funktion in Frage gestellt wird:

N. L'amour... oui... mais elle n'est pas là. Et j'ai beau savoir qu'elle a été là hier.

L'Employé, agacé. Hier, hier, qu'est-ce que cela veut dire? L'important, c'est demain. Demain, c'est un grand paysage qui vient à vous, court éperdu à votre rencontre pour se jeter dans vos bras. [...] (Deuxième Tableau, 21)

Indem hier deutlich wird, dass für den EMPLOYÉ die Referenz des auf die *Kalendereinheit jour* rekurrierenden distanzspezifischen Temporaldeiktikons völlig unklar ist, er also offensichtlich nicht in der Lage ist, dessen semantische *Suchanweisung* orientiert auf den dramatischen Kontext zu beziehen, wird dem Rezipienten gewissermaßen *ad oculos* demonstriert, dass der Figur jegliche Grundlage zum Aufbau eines ‚temporaldeiktischen Systems‘ und da-

mit die Fähigkeit zur distanzspezifischen ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten abhanden gekommen ist. Allerdings wird er an dieser Stelle auf noch radikalere Weise mit dieser Tatsache konfrontiert, insofern als die distanzbezogene *Suchanweisung* von *hier* durch die explizite Entlarvung der Referenz des Ausdrucks als nicht ‚auffüllbare‘ ‚Leerstelle‘ eine ebenso explizite ‚Relativierung‘ erfährt, wodurch sie von ihm von vorne herein nicht mehr als *Hinweis* zur Interpretation der temporaldeiktischen Relation als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitung‘ herangezogen werden kann, sondern für ihn die ‚Leere‘ als Form der Konkretisierung und Erfahrbarmachung der existenziellen ‚Leere‘ der Figur a priori zum einzig inferierbaren Referenzgegenstand wird. Gleichzeitig klingt an dieser Stelle bereits an, dass nicht nur das vergangenheitsbezogene *hier*, sondern auch das entsprechende zukunftsbezogene Deiktikon *demain* von einer ‚Relativierung‘ seiner distanzbezogenen *Suchanweisung* geprägt ist, indem dieses vom EMPLOYÉ hier offensichtlich nicht mehr zur distanzspezifischen ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten gebraucht, sondern generisch aufgefasst wird und damit wie in Becketts Dramen zu einem distanzvariablen ‚Platzhalter‘ der Zukunft gerät. Diese Tatsache kommt im *Cinquième Tableau* deutlich zum Ausdruck, wo, wie in 5.2.1.2. festgestellt, eine ‚*Décalage*‘ zwischen szenischen und linguistischen zeitdeterminierenden Anhaltspunkten eingeführt wird, indem Erstere einen jahreszeitlichen Wechsel zum Herbst indizieren, während der EMPLOYÉ die Fortdauer desselben Tages suggeriert. Dadurch erfährt nicht nur die *Suchanweisung* des die *origoinklusive* Entfernungsstufe kodierenden Deiktikons *aujourd’hui* eine Infragestellung ihrer distanzdeterminierenden Funktion, sondern zugleich diejenige des auf die *origoexklusive* Stufe verweisenden *demain*, insofern als die *Kalendereinheit jour*, auf welche die semantischen Komponenten beider Deiktika rekurren, einer radikalen ‚Relativierung‘ unterworfen wird, die deutlich macht, dass der Hauptfigur aufgrund der *statischen Situation* des Nichteintreffens LILIS die objektive Grundlage für die Wahrnehmung der Zeit als distinguierbare *kalendarische* Abschnitte abhanden gekommen ist, sodass diese von einer ‚Deiktisierung‘ gekennzeichnet sind, welche die darauf aufbauende distanzspezifische ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten unmöglich macht:

Même décor qu’au Tableau II. Seul, l’arbre a changé d’aspect, son feuillage a jauni. Au pied de l’arbre, N. étendu. Il dort. Entre l’Employé.

L’Employé Elle est venue?

N., *se réveillant, d’une voix mécanique.* Elle ne peut pas ne pas venir.

L’Employé [...] J’y suis. Nous avons bien rendez-vous ici à neuf heures et demie, mais... pas aujourd’hui, demain. (*Pause.*) Demain, demain, voilà, c’est demain. [...] (*Cinquième Tableau, 29*)

Indem hier zunächst die semantische *Suchanweisung* von *aujourd’hui* durch ihren Kontrast zu szenisch konkretisierten Faktoren in ihrer die *Bezugszeit* definierenden Funktion radikal unterminiert wird, erfolgt gleichzeitig eine ‚Relativierung‘ derjenigen von *demain* in ihrer ent-

fernungsdeterminierenden Rolle in Bezug auf die als nicht determinierbare ‚Leerstelle‘ ausgewiesene *Bezugszeit*, sodass sie vom Rezipienten nicht als *Hinweis* zur Interpretation der zukunftsgerichteten temporaldeiktischen Relation als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zugrunde gelegt werden kann. Statt dessen führt sie diesem lediglich vor Augen, dass das relationsdeterminierende Deiktikon der Zukunft analog zum entsprechenden Ausdruck der Vergangenheit, anstatt einer distanzspezifischen ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten zu dienen, lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann, um für ihn über das Aufzeigen der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand die existenzielle ‚Leere‘ der Figur unmittelbar erfahrbar zu machen. Diese wird allerdings hier im Vergleich zu den anderen in diesem Abschnitt besprochenen Passagen, in denen, wie dargestellt, durch die ‚Relativierung‘ der distanzdeterminierenden Funktion temporaldeiktischer *Suchanweisungen* dieselbe Intention zum Ausdruck kommt, auf noch deutlichere Weise als unüberwindbar ausgewiesen, insofern als *demain* als distanzvariabler ‚Platzhalter‘ der Zukunft entlarvt wird und damit abschließend auf die Tatsache verweist, dass sich das Treffen mit LILI jeder ‚Lokalisierbarkeit‘ entzieht, da dieses eine ‚leere‘ ‚Illusion‘ darstellt.

5.2.3.2. ‚Distanzneutralisierung‘ der Relation

i.) **Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac***

Neben der *absoluten* Distanzeinordnung auf temporaler Ebene ist in Rostands Stück auf der Grundlage des ‚objektiven Referenzrahmens‘ in allen Dimensionen eine orientierte figurenseitige Unterscheidbarkeit zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Entfernungsstufe hinsichtlich der deiktischen ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten bzw. Bereichen möglich, wodurch die *Suchanweisungen* der hinsichtlich der minimalen Distanzopposition markierten Deiktika vom *äußeren* Rezipienten als referenzdeterminierende *Hinweise* einer Interpretation der durch Letztere etablierten deiktischen Referenzakte zugrunde gelegt werden können. Zur Dokumentation sei eine Passage der lokalen Dimension herangezogen, die auf deutliche Weise die Relevanz der distanzdeterminierenden Komponente im Hinblick auf die Interpretierbarkeit deiktischer Verweise zeigt. Der Dialogausschnitt entstammt dem dritten Akt, wo DE GUICHE der angebeteten ROXANE kundtut, dass sein Regiment nach *Arras* beordert worden ist, um die Stadt zu belagern:

De Guiche Je viens prendre congé.

Roxane Vous partez?

[...]

De Guiche Des ordres. On assiège Arras.

[...]

- Vous savez que je suis nommé mestre de camp?

Roxane, *indifférente*. Bravo.

De Guiche Du régiment des gardes.

Roxane, *saisie*. Ah? Des gardes?

De Guiche OÙ sert votre cousin, l'homme aux phrases vantardes.

Je saurai me venger de lui, là-bas.

Roxane, *suffoquée*. Comment! Les gardes vont là-bas? (III:148/149)

In diesem Abschnitt wird durch das die *origoexklusive* Entfernungsstufe kodierende Lokaldeiktikon *là-bas* deutlich, dass sich die jeweiligen Sprecher auf die Stadt *Arras* beziehen, insofern als die semantisch kodierte *Suchanweisung* des Ausdrucks zwar lediglich zum Ausdruck bringt, dass die Figuren auf einen *origoexklusiven* lokalen Bereich referieren, aber die vorangehende *Textualisierung* eines mit der *Suchanweisung* kompatiblen Bereichs die Referenz vereindeutigt. Damit wird die distanzdeterminierende Komponente des Deiktikons für den *äußeren* Rezipienten zum entscheidenden *Hinweis*-Faktor, der es ihm erlaubt, die deiktischen Relationen als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren. Dieses Beispiel verdeutlicht somit den zentralen Stellenwert der figurenseitigen Unterscheidung zwischen *origoinklusiver* bzw. *origoexklusiver* Distanzstufe im Hinblick auf die Nachvollziehbarkeit deiktischer Referenzakte. Diese Differenzierung ist allerdings nur dann orientiert möglich, wenn wie in diesem Stück auf der Grundlage von objek-

tiven Anhaltspunkten ein eindeutiger *origoinklusiver* Bezugsbereich festlegbar ist, von dem sich *origoexklusive* Bereiche als *distale* Bereiche absetzen lassen, was in den Werken der Korpusliteratur nicht der Fall ist.

ii.) Diachrone Perspektive

ii.i.) Guillaume Apollinaire: *Les mamelles de Tirésias*

Letzteres Problem stellt sich bereits in Apollinaires frühem, das ‚deiktische System‘ des *Theaters des Absurden* präfigurierendem Stück, da hier neben der auf temporaler Ebene festgestellten ‚Distanzrelativierung‘ der deiktischen Relation die fundamentale Distanzunterscheidung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Entfernungsstufe ebenfalls aufgelöst wird, um der *Zerstörung jeder Eindeutigkeit* auch durch eine vollständige ‚Distanzneutralisierung‘ konkretisierenden und für den Rezipienten direkt erfahrbaren Ausdruck zu verleihen. In diesem Zusammenhang sei auf den zwischen LACOUF und PRESTO nach ihrer ‚Auferstehung‘ von Neuem entbrennenden Streit um den Handlungsort verwiesen⁵¹³, wo die *Tempusmorphemdeixis*, welche die widersprüchliche Identifizierung des Schauplatzes als Sachverhalt der *origoexklusiven* Distanzstufe ‚lokalisiert‘, im Gegensatz zum unveränderten szenischen Kontext steht, nach dem eine ‚Lokalisierung‘ des konträr identifizierten Sachverhalts durch ein *Tempusmorphem* der *origoinklusiven* Distanzstufe erfolgen müsste:

Lacouf Vous voyez bien que vous n'étiez pas à Zanzibar

Presto C'est pourtant là que l'on voudrait vivre [...]

[...]

Lacouf Bref Monsieur Presto / Les paris ne vous réussissent pas / Mais vous voyez bien que vous étiez à Paris

Presto À Zanzibar (1:54/56)

Hier erfolgt eine absurde Nivellierung der Distanz, insofern als die *Suchanweisung* der *Tempusmorphemdeixis* durch ihren Kontrast zum Kontext in ihrer entfernungs determinierenden Rolle ‚neutralisiert‘ wird. Darin manifestiert sich nicht nur eine Überlagerung mehrerer Zeiten im Sinne der temporalen *Simultaneität*, indem der die *origoexklusive* Entfernungsstufe der Vergangenheit kodierende sachverhaltslokalisierende Verweis nicht auf das ‚deiktische System‘ des Bühnenkontexts bezogen sein kann, sondern gleichzeitig die räumliche *Ubiquität*, indem durch das Temporaldeiktikon der *origoexklusiven* Distanzstufe indirekt ein den fiktionalen Raum überlagernder lokaler Kontext eingeführt wird, von dem aus der szenische Kontext rückblickend konträr identifiziert wird. Es kommt also durch die *Tempusmorphemdeixis* in zweifacher Hinsicht eine ‚Distanzneutralisierung‘ zum Ausdruck, nämlich einerseits in

⁵¹³ Vgl. hierzu 5.2.1.1.

temporaler und andererseits in lokaler Hinsicht. Mit dieser wird der *äußere* Rezipient direkt konfrontiert, insofern als er die semantische *Suchanweisung* des deiktischen Morphems angesichts ihres Kontrasts zum szenischen Universum nicht als *Hinweis* einer kognitiv relevanten Interpretation des Verweises als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zugrunde legen kann, sondern diese für ihn lediglich die *Zerstörung jeder Eindeutigkeit* direkt erfahrbar macht, indem sie sowohl auf temporaler als auch auf lokaler Ebene die Existenz konkurrierender ‚deiktischer Bezugssysteme‘ suggeriert.

ii.ii.) Roger Vitrac: *Victor ou Les enfants au pouvoir*

Während im ersten auf diachroner Ebene betrachteten Stück die vollständige ‚Distanzneutralisierung‘ im Sinne einer Aufhebung der orientierten Unterscheidung zwischen *origoinklusive* und *origoexklusive* Entfernungsstufe primär die temporale Dimension betrifft, ist in Vitrac's Drama in Analogie zum späteren *Theater des Absurden* bereits eine Ausweitung dieses dramatischen Mittels auf die lokale und vor allem die personale Dimension zu beobachten, um der Infragestellung der bürgerlichen Ordnung und der daraus resultierenden Orientierungslosigkeit der Figuren konkretisierenden und für den Rezipienten unmittelbar erfahrbaren Ausdruck zu verleihen.

In personaler Hinsicht versagt die Unterscheidung zwischen *origoinklusive* und *origoexklusive* Distanzstufe deshalb, weil sich die Figuren, wie in 5.2.2. ausführlich dargestellt, durchgehend in fiktiv ‚gesetzte‘ personale *Orientierungszentren* versetzen, sich also nicht mehr in bestimmten Körpergrenzen wahrzunehmen imstande sind und folglich häufig keine orientierte Trennung zwischen *origoinklusive* und *origoexklusive* Perspektive mehr vornehmen können. Dies ist gleichzusetzen mit einem absurden ‚Verschwimmen‘ der personalen Distanzstufen, das dem Rezipienten jegliche perspektivdeterminierenden Anhaltspunkte entzieht. Indem dadurch bedingt die semantische *Suchanweisung* des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *je* in ihrer distanzdeterminierenden Funktion ‚neutralisiert‘ wird, kann sie vom Rezipienten nicht mehr als *Hinweis* für die Interpretation personaldeiktischer Verweise als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ im Sinne einer eindeutigen Identifizierung des *Äußerungsträgers* zugrunde gelegt werden. Statt dessen konfrontiert sie ihn direkt mit der Entgrenzung der Figurenidentität und der daraus resultierenden, eine universale Orientierungslosigkeit hervorrufenden Infragestellung der bürgerlichen Ordnung.

Dieser Infragestellung wird an einigen Stellen auch durch eine ‚Distanzneutralisierung‘ auf lokaler Ebene konkretisierender und für den Rezipienten erfahrbarer Ausdruck verliehen. So wird in folgender Passage durch VICTOR ein Kontrast zwischen kanonischer, normalerweise auf der Opposition *In-Field/Out-of-Field* beruhender Verwendung der lokalen Distanzstufen

und deren ‚Redefinition‘ eingeführt, die darin besteht, dass das die *origoinklusive* Stufe kodierende Lokaldeiktikon *ici*, hier vertreten durch das *Ersatzdeiktikon* *chez moi*, auf die unmittelbare Sprecherposition als *Bezugsort* referiert und alle anderen, ebenfalls im Blickfeld des Protagonisten liegenden Bereiche von diesem engen räumlichen Umfeld als *origoexklusiv* abgegrenzt werden:

Victor Ah! C'est toi, Esther, bonjour. (*Un temps.*) Merci.

Esther De rien.

Victor De rien? Alors, pourquoi le dis-tu?

Esther On dit de rien, par politesse.

Victor Chez moi on dit: il n'y a pas de quoi. (I:16)

In diesem Dialogausschnitt verdeutlicht die von der kanonischen abweichende Begrenzung des *Bezugsorts* das ‚Ausbrechen‘ VICTORS aus der bürgerlichen Ordnung (*on*), indem Letzterer durch das Deiktikon *chez moi* einen auf seinen unmittelbaren *Sprechort* begrenzten, subjektiven Ordnungsbereich definiert, der sich auf die sprachliche Ordnung bezieht. Mit anderen Worten tritt hier deutlich der die bürgerliche Ordnung in Frage stellende Nonkonformismus VICTORS zutage, mit welchem der Rezipient über die ‚Neutralisierung‘ der distanzdeterminierenden Funktion des ‚origolokalisierenden‘ lokalen *Ersatzdeiktikons* direkt konfrontiert wird, indem er dessen semantische *Suchanweisung* nicht als *Hinweis* einer kognitiv relevanten Interpretation des deiktischen Verweises als ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts zugrunde legen kann. Statt dessen wird für ihn hier wie auf personaler Ebene die Entgrenzung der eingangs etablierten Ordnung und die daraus resultierende Orientierungslosigkeit unmittelbar erfahrbar.

ii.iii.) Jean-Paul Sartre: *Huis clos*

Wie bereits im vorigen Abschnitt erwähnt, ist in Sartres Stück eine im Vergleich zu den vorgängig behandelten Dramen wesentlich deutlicher ausgeprägte und wie im späteren *Theater des Absurden* alle deiktisch strukturierten Dimensionen umfassende ‚distanzneutralisierende‘ Verwendung der hinsichtlich der Minimalopposition *origoinklusiv/origoexklusiv* markierten Deiktika feststellbar. Dies ist darauf zurückzuführen, dass bedingt durch den Wegfall sämtlicher objektiver Orientierungspunkte und die daraus folgende, a priori bestehende ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren bzw. angesichts der durchgehenden, auf die Behebung dieses Zustands ausgerichteten, imaginären Vergegenwärtigung eines irdischen *Phantasma*-Kontexts jede orientierte Distanzeinordnung zwangsläufig versagt, womit der Rezipient jeweils direkt konfrontiert wird, um für ihn die Figurensituation direkt erfahrbar zu machen. In lokaler Hinsicht wird dies gleich zu Anfang des Stückes deutlich, wo zum Ausdruck kommt, dass aufgrund der Abwesenheit distinguierender *Landmarken* keine orientierte Unterscheidung zwi-

schen *origoinklusivem* und *origoexklusivem* Raum mehr möglich ist, insofern als der einweisende GARÇON deutlich macht, dass der den szenischen Raum umgebende ‚Makrokosmos‘ nicht vom ‚Mikrokosmos‘ differenzierbar ist, wodurch das deiktisch auf ersteren Bereich referierende *dehors* hinsichtlich seiner distanzdeterminierenden Funktion ‚neutralisiert‘ wird:

Garcin [...] Et dehors?

Le Garçon, *ahuri*. Dehors?

Garcin Dehors! de l'autre côté de ces murs?

Le Garçon Il y a un couloir.

Garcin Et au bout de ce couloir?

Le Garçon Il y a d'autres chambres et d'autres couloirs et des escaliers.

Garcin Et puis?

Le Garçon C'est tout. (18/19)

Indem bereits an dieser Stelle jegliche orientierte Unterscheidung zwischen der Distanzopposition *origoinklusiv/origoexklusiv* durch die Beschaffenheit des Kontexts vereitelt wird, gerät auch GARCIN an späterer Stelle auftretende Replik *Je m'en vais*⁵¹⁴, in der er mittels des *Bewegungsverbs aller* seinen Entschluss kundtut, aus dem *origoinklusiven* in den *origoexklusiven* Bereich zu flüchten, zur Farce, insofern als Letzterer ein exaktes Abbild des Ersteren darstellt. Damit kann die distanzdeterminierende Funktion des *Bewegungsverbs* genauso wenig wie diejenige des Adverbs *dehors* greifen, womit der Rezipient direkt konfrontiert wird, indem er die semantischen *Suchanweisungen* der Ausdrücke nicht mehr einer kognitiv relevanten Interpretation der Verweise im Sinne einer Strukturierung des dramatischen Universums zugrunde legen kann, sondern statt dessen in eine zu den Figuren analoge Situation der Orientierungslosigkeit gerät.

Dass in dem auf lokaler Ebene sämtlicher orientierender Anhaltspunkte beraubten *deiktischen Raum* jegliche kanonische Unterscheidbarkeit des *proximalen* von einem *distalen* Bereich und damit die orientierte Verwendung der hinsichtlich der Opposition *origoinklusiv/origoexklusiv* markierten Deiktika versagt, wird neben dem Verweis auf den außerszenischen Raum auch durch die deiktische Referenz auf den szenisch konkretisierten Bereich deutlich: Hier findet nämlich ein nivellierendes ‚Spiel‘ mit den Distanzstufen statt, indem diese wie bei Vitrac im Kontrast zu objektiven kontextuellen Gegebenheiten verwendet werden. Es wird folglich auch hier ein Gegensatz zwischen kanonischer, normalerweise auf der Opposition *in-Field/out-of-Field* beruhenden Verwendung der lokalen Distanzstufen und deren ‚Redefinition‘ eingeführt, insofern als das die *origoinklusive* Stufe kodierende Lokaldeiktikon *ici* extrem *kleinraumdeiktisch* gebraucht wird und auf das unmittelbare Umfeld der Sprecherposition referiert, während alle anderen räumlichen Bereiche, obschon ebenfalls im Sprecherblickfeld liegend, von diesem engen räumlichen *Bezugsort* als *origoexklusiv* abgegrenzt werden. Zur Dokumentation

dieses Phänomens sei folgende Passage herangezogen, in der GARCIN seinen beiden ‚Höllengenossinnen‘ befiehlt, sich in verschiedene Ecken des Raums zu setzen und zu schweigen:

Garcin, *d'une voix douce*. [...] Alors voilà: chacun dans son coin; c'est la parade. Vous ici, vous ici, moi là. Et du silence. Pas un mot: ce n'est pas difficile, n'est-ce pas? [...] (42)

Während GARCIN in der die Figuren isolierenden Aufteilung des szenischen Kontexts in verschiedene Teilräume, welche er durch die distanzbezogene Opposition zwischen dem *origoinklusiven* *ici* und dem hier *origoexklusive* Bedeutung annehmenden *là* deiktisch suggeriert, DIE Lösung schlechthin sieht, um weiteren Streitigkeiten vorzubeugen, wird dem *äußeren* Rezipienten durch die im Gegensatz zum szenisch konkretisierten Kontext stehende distanzbezogene Verwendung der Lokaldeiktika vor Augen geführt, dass eine auf diese Weise vollzogene räumliche Trennung der Figuren illusorisch ist, da sie trotz der subjektiven ‚Redefinition‘ der Distanzstufen innerhalb eines und desselben *origoinklusiven* Bereichs gefangen bleiben. Dadurch erfährt die durch *ici* und *là* ausgedrückte Distanzopposition eine absurde ‚Neutralisierung‘, welche die ‚Höllensituation‘ der Figuren deiktisch konkretisiert und für den Rezipienten direkt erfahrbar macht, indem dieser die semantischen *Suchanweisungen* nicht einer raumstrukturierenden und -differenzierenden Interpretation der Verweise zugrunde zu legen imstande ist. Dieselbe Intention steht hinter einer Passage an späterer Stelle, in der wiederum eine absurde ‚Redefinition‘ der Distanzstufen im Widerspruch zu objektiven kontextuellen Gegebenheiten eingeführt wird, indem INÈS die verzweifelt nach einem Spiegel suchende ESTELLE auf konventionelle Gepflogenheiten parodierende Weise zu sich auf ihre Couch einlädt und dabei das an Stelle von *ici* gebrauchte lokale *Ersatzdeiktikon* *chez moi* ausschließlich auf ihre Sprecherposition referierend begreift, was mittels des *Bewegungsverbs* *venir* ausgedrückt wird, durch das INÈS ihre Gesprächspartnerin entgegen objektiv wahrnehmbarer Distanzverhältnisse zu einer Bewegung aus dem *origoexklusiven* in den *origoinklusiven* Bereich auffordert:

Inès Voulez-vous que je vous serve de miroir? Venez, je vous invite chez moi. Asseyez-vous sur mon canapé. (45)

Hier wird analog zum vorangegangenen Beispiel durch den Kontrast zwischen dem szenisch konkretisierten Kontext und den deiktischen *Suchanweisungen* die distanzdeterminierende Funktion der lokaldeiktischen Ausdrücke ‚neutralisiert‘, um dem *äußeren* Rezipienten deutlich zu machen, dass in der klaustrophobischen ‚Höllensituation‘ die kanonische Unterscheidung zwischen *origoinklusiven* und *origoexklusiven* Bereichen nicht mehr greift. Gleichzeitig kommt in beiden Beispielen das Bestreben der Figuren zum Ausdruck, sich durch Beibehal-

⁵¹⁴ Vgl. Sartre, *Huis clos*, S. 84.

tung der Unterscheidung eben dieser ‚Illusion‘ hinzugeben, um dadurch ihre tatsächliche Situation vollständiger Orientierungslosigkeit zu überwinden. Auf *innerer* Kommunikationsebene von derselben Intention getragen wird allerdings gleichzeitig durchweg die Unterscheidung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* räumlicher Distanzstufe aufgegeben, insofern als sich die Figuren in den imaginativ vergegenwärtigten *Phantasma*-Kontext irdischer Vorgänge versetzen, um sich fiktive Orientierungspunkte zu setzen, die im ‚Realkontext‘ nicht mehr zugänglich sind. Dadurch kommt es zu einer ‚distanzneutralisierenden‘ Verschmelzung des räumlichen Bereichs des *là-bas* mit demjenigen des *ici*, wie folgende, bereits im Zusammenhang mit Abschnitt 5.2.2. zur Dokumentierung der lokalen ‚Origodissoziation‘ zitierte Passage nochmals verdeutlichend zum Ausdruck bringt:

Estelle [...] Pierre, ne pense qu'à moi, défends-moi; tant que tu penses: mon eau vive, ma chère eau vive, je ne suis ici qu'à moitié, je ne suis qu'à moitié coupable, je suis eau vive là-bas, près de toi. [...] (69)

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Figuren nicht imstande sind, orientiert zwischen *origoinklusivem* und *origoexklusivem* Bereich zu unterscheiden, was für den *äußeren* Rezipienten direkt erfahrbar wird, indem für ihn die semantischen *Suchanweisungen* der Lokaldeiktika angesichts ihrer ‚distanzneutralisierenden‘ Gegenüberstellung nicht als *Hinweise* einer Interpretation der deiktischen Verweise als den dramatischen Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zugrundelegbar sind. Statt dessen wird er unmittelbar mit der Tatsache konfrontiert, dass jede räumliche Orientierung zwangsläufig eine ‚*Phantasma*-Illusion‘ darstellt, welche die faktische Orientierungslosigkeit der Figuren nur noch zusätzlich akzentuieren kann.

Auch in personaler Hinsicht versagt für die Figuren die orientierte Unterscheidung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Distanzstufe, insofern als ihre Versetzung in *origoexklusive* räumliche *Phantasma*-Kontexte zum Teil mit einer unvermittelten Versetzung in die *origoexklusive* Personalstufe verbunden ist, was wie in Vitrac's Drama zu einem ‚Verschwimmen‘ der Entfernungsstufen führt, das dem *äußeren* Rezipienten die notwendigen Anhaltspunkte entzieht, welche eine Trennung der ‚realen‘ *origoinklusiven* von der versetzten *origoexklusiven* Perspektive bzw. eine Unterscheidung zwischen auf den ‚realen‘ und auf einen fiktionalen *Äußerungsträger* referierendem *je* ermöglichen könnten. Aufgrund dessen kann er die hinsichtlich ihrer distanzdeterminierenden Funktion ‚neutralisierte‘ *Suchanweisung* des Letzteren nicht mehr als *Hinweis* zu einer kognitiv relevanten Interpretation des Verweises im Sinne einer eindeutigen ‚Lokalisierung‘ des *Äußerungsträgers* heranziehen, sondern wird statt dessen unmittelbar mit der Entgrenzung der Identität der Figuren und ihrer daraus resultierenden Orientierungslosigkeit konfrontiert. Zur Verdeutlichung dieses Sachverhalts sei folgende

Replik ESTELLES herangezogen, in der sie sich in den Kontext ihres Ex-Liebhabs und seiner neuen Partnerin versetzt:

Estelle [...] Pierre, ne pense qu'à moi, défends-moi; tant que tu penses: mon eau vive, ma chère eau vive, je ne suis ici qu'à moitié, je ne suis qu'à moitié coupable, je suis eau vive là-bas, près de toi. [...] Elle est rouge comme une tomate. [...] Je te dis que je te vois. Elle s'en moque, elle danse à travers mon regard. Notre chère Estelle! Quoi, notre chère Estelle? Ah! Tais-toi. Tu n'as même pas versé une larme aux obsèques. [...] Elle lui a tout dit, Garcin: Roger, le voyage en Suisse, l'enfant, elle lui a tout raconté. „Notre chère Estelle n'était pas...“ Non, non, en effet, je n'étais pas...[...] (70)

Hier übernimmt ESTELLE an drei aufeinander folgenden Stellen unvermittelt die *origoexklusive* Perspektive: Zunächst diejenige ihres Ex-Liebhabs (*tant que tu penses: mon eau vive, ma chère eau vive*) und danach zweimal diejenige seiner neuen Geliebten (*Notre chère Estelle! / „Notre chère Estelle n'était pas...“*), wobei die Übergänge von der *origoinklusiven* zur *origoexklusiven* Perspektive und umgekehrt jeweils fließend sind, woraus geschlossen werden kann, dass die Figur selbst nicht mehr orientiert zwischen den personalen Distanzstufen zu unterscheiden vermag.

Während in personaler und zum Teil auch in lokaler Dimension wie gesehen eine versetzungsbedingt ‚distanzneutralisierende‘ Verwendung der hinsichtlich der Distanzopposition *origoinklusiv/origoexklusiv* markierten Deiktika festzustellen ist, kommt die ‚Neutralisierung‘ der distanzdeterminierenden Funktion temporaldeiktischer *Suchanweisungen* wie im folgenden Beispiel vor allem durch den Kontrast mit der *Suchanweisung* eines anderen Temporaldeiktikons zustande, insofern als zwei Deiktika mit inkompatiblen Entfernungsstufen (*origoinklusiv* vs. *origoexklusiv*) nivellierend einander gegenübergestellt werden:

Garcin Vous n'avez pas peur, vous?

Inès Pour quoi faire? La peur, c'était bon *avant*, quand nous gardions l'espoir.

Garcin, *doucement*. Il n'y a plus d'espoir, mais nous sommes toujours *avant*. Nous n'avons pas commencé de souffrir, mademoiselle. (26)

Während INÈS in dieser Passage die Regel der *deixistheoretischen Kongruenz*⁵¹⁵ beachtet, indem sowohl die *Suchanweisung* der *Zeitadverbialdeixis* als auch diejenige der *Tempusmorphemdeixis* auf den *origoexklusiven* temporalen Bereich ihrer ‚irdischen Existenz‘ verweist, bringt GARCIN eine ‚distanzneutralisierende‘ *deixistheoretische Inkongruenz*⁵¹⁶ zum Ausdruck, indem das zitathaft wiederaufgenommene Adverb auf einen *origoexklusiven* Temporalbereich verweist, während das Tempusmorphem die *origoinklusive* Distanzstufe kodiert. Dadurch wird deutlich, dass in einem Kontext, der jeglicher orientierungsstiftender temporaler Anhaltspunkte entbehrt, die orientierte Verwendbarkeit der hinsichtlich der obligatorischen Distanzstufen markierten Temporaldeiktika nicht möglich ist, da die ~~Zeitabschnitte, auf denen~~ die distanzbezogene Kodierung beruht, nicht voneinander

⁵¹⁵ Begriff: Sennholz (1985), S. 124.

denen die distanzbezogene Kodierung beruht, nicht voneinander distinguierbar sind. Der Rezipient auf *äußerer* Kommunikationsebene wird nun direkt mit diesem Sachverhalt konfrontiert, insofern als er den temporaldeiktischen Verweis angesichts der nivellierenden Widersprüchlichkeit der distanzdeterminierenden semantischen *Hinweise* nicht als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ im Sinne einer temporalen Strukturierung des dramatischen Universums interpretieren kann. Statt dessen bekommt er analog zur lokalen und personalen Ebene unmittelbar die Tatsache vor Augen geführt, dass angesichts des Wegfalls jeglicher strukturierender Anhaltspunkte im ‚Realkontext‘ sowie aufgrund der unvermittelten Versetzung der Figuren in subjektiv vergegenwärtigte *Phantasma*-Kontexte die Voraussetzungen hierfür entfallen, um für ihn die aus der vollständigen ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren resultierende Orientierungslosigkeit direkt erfahrbar zu machen.

iii.) Synchrone Perspektive

iii.i.) Samuel Beckett

Hinsichtlich Becketts Werk ist analog zum behandelten Drama Sartres aufgrund der radikalen ‚Reduktion‘ bzw. *Entdifferenzierung* des dramatischen Kontexts eine alle deiktisch strukturierten Dimensionen umfassende ‚distanzneutralisierende‘ Verwendung der Deiktika festzustellen. Diese macht deutlich, dass auch die grundlegende Distanzunterscheidung zwischen *origoinklusiv* und *origoexklusiv* in einem Universum, das jeglicher hierfür erforderlicher Anhaltspunkte entbehrt, nicht mehr orientiert zu vollziehen ist, und konfrontiert darüber hinaus den Rezipienten direkt mit diesem Sachverhalt, um ihm die ‚Leere‘ eines in jeder Hinsicht nicht mehr deiktisch strukturierbaren Universums konkretisierend vor Augen zu führen, wobei hinzugefügt werden muss, dass dies mit fortschreitender ‚Kontextreduktion‘ vor allem in der temporalen und personalen Dimension auf immer umfassendere Weise geschieht.

iii.i.i.) *En attendant Godot*

In diesem ersten Stück Becketts tritt eine ‚distanzneutralisierende‘ Verwendung der Deiktika vor allem in der lokalen Dimension auf, um aufzuzeigen, dass den Figuren angesichts der Abwesenheit ortsdeterminierender bzw. –individuierender *Landmarken* nicht nur die Grundlagen für eine intersubjektive Gleichdefinition ihrer lokalen Origo bzw. des durch *ici* bezeichneten *origoinklusiven Bezugsorts*, sondern gleichzeitig die Basis für eine orientierte Abgrenzung dieses Bereichs von *origoexklusiven* lokalen Bereichen abhanden gekommen ist. Diese Nichtabgrenzbarkeit manifestiert sich zunächst vor allem durch ein gehäuftes Auftreten des in

⁵¹⁶ Begriff: Ebd., S. 126.

2.3.3.3. als *déictique indifférent* eingeführten Deiktikons *là*, das daher an dieser Stelle näher definiert werden muss. H. Vernay (1974:69) stellt diesbezüglich fest:

„D'un point de vue quantitatif, le fr. *là* et l'all. *da* situeront un objet à une distance indéterminée du locuteur [...]“

Auf semantischer Ebene bzw. auf der *Relationsebene* ‚neutralisiert‘ *là* also, wie in 2.3.3.3. unter Bezug auf C. Kerbrat-Orecchioni (1984) festgestellt, die distanzbezogene Opposition von *ici* und *là-bas*, deren semantische *Suchanweisungen* jeweils die *origoinklusive* bzw. *origoexklusive* Distanzstufe kodieren. G. Diewald (1991) bezeichnet *là* daher als *Archideiktikon* mit der Grundfunktion, einen *entfernungs- und dimensionsindifferenten Existenzhinweis* zu geben, d.h. als ein semantisch vollständig offenes Deiktikon, das sich bezüglich aller nennenden Bestandteile neutral verhält. Bezogen auf die lokale *Situationsebene* bedeutet dies, dass der durch *là* denotierte *Verweisort* sich als *origoinklusive* Bereich mit dem unmittelbaren *Sprechort* decken kann, sich innerhalb des von Letzterem ausgehend durch den Sprecher subjektiv begrenzten *Bezugsorts*, oder sich aber außerhalb des *Bezugsorts* im *origoexklusiven* Bereich befinden kann.

Die Inferenz des entsprechenden Referenten des Deiktikons hängt damit angesichts der gegen Null tendierenden *semantischen Potenz* seiner *Suchanweisung* vollständig von der ‚Konstruierbarkeit‘ eines *thematischen Kontexts* ab, die wiederum nur dann möglich ist, wenn der situative und der linguistisch eingeführte Äußerungskontext hierfür genügend *Hinweise* bereitstellen. Da Letzteres in *En attendant Godot* angesichts des von vollständiger *Entdifferenzierung* gekennzeichneten szenischen Kontexts und der daraus resultierenden räumlichen Orientierungslosigkeit der Figuren nicht der Fall ist, bleibt die semantische ‚Distanzneutralität‘ des Deiktikons *là* auch auf der *Situationsebene* bestehen, was sich im Zusammenhang mit VLADIMIRS enigmatischer ‚Heilsgeschichte‘ der *évangélistes* deutlich zeigt:

Vladimir Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon?
Ils étaient cependant là tous les quatre – enfin, pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. [...] (I:15)

Vladimir Ils étaient là tous les quatre. Et un seul parle d'un larron sauvé. Pourquoi le croire plutôt que les autres?

Estragon Qui le croit?

Vladimir Mais tout le monde. On ne connaît que cette version-là.

Estragon Les gens sont des cons. (I:16)

Durch die hinsichtlich der Minimalopposition bestehende Distanzambiguität von *là*, die weder durch linguistische noch durch szenisch konkretisierte *Hinweise* aufgelöst wird, kommt hier eine absurde Parallele zwischen der Bühnenhandlung des ‚Wartens auf *Godot*‘ und der biblischen Geschichte zum Ausdruck, indem Letztere nicht eindeutig im *origoexklusiven* Raum ‚lokalisiert‘ wird und somit potenziell am unmittelbaren *Sprechort* bzw. im *origoinklusive*

Bereich der Figuren angesiedelt sein könnte. Damit macht die hier auftretende ‚Distanzneutralisierung‘ nicht nur deutlich, dass den Figuren angesichts der lokalen *Entdifferenzierung* des dramatischen Kontexts jegliches Unterscheidungsvermögen zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Entfernungsstufe abhanden gekommen ist, sondern entlarvt darüber hinaus die Bühnenhandlung als ‚Parodie‘ der biblischen ‚Heilsgeschichte‘, wodurch Letztere wiederum als absurde ‚Illusion‘ ausgewiesen wird. Mit dieser Tatsache wird der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* direkt konfrontiert, indem er aufgrund der semantisch neutralen *Suchanweisung* des Deiktikons *là*, verbunden mit dem Fehlen notwendiger referenzdeterminierender *Hinweise*, nicht imstande ist, die semantische *Leerstelle* des Ausdrucks ‚aufzufüllen‘, um dadurch zu einer distanzbezogenen Lokalisierung des von VLADIMIR angesprochenen Sachverhalts zu gelangen, sodass ihm das Deiktikon lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führen kann, um auf diese Weise den illusionären Charakter jeglicher ‚Heilshoffnung‘ konkretisierend aufzuzeigen.

Im folgenden Abschnitt wird durch die Verwendung des semantisch distanzneutralen *là*, das wie oben weder durch den szenisch konkretisierten noch durch den linguistischen Kontext eine Distanzpräzisierung erfährt, offengelassen, wo die Verabredung mit *Godot* vereinbart worden ist, insofern als es sich hierbei wiederum um den *Sprechort*, aber auch um einen nichtspezifizierten *origoexklusiven* Bereich handeln könnte:

Estragon Qu'est-ce qu'on lui [Godot] a demandé au juste?

Vladimir Tu n'étais pas là?

Estragon Je n'ai pas fait attention.

Vladimir Eh bien... Rien de bien précis. (I:23)

Indem sich hier der Ort der Verabredung als ebenso wenig *précis* wie die vorgetragene Bitte erweist, wird der *äußere* Rezipient wie im vorangegangenen Abschnitt nicht nur unmittelbar mit der Tatsache konfrontiert, dass den Figuren jegliche Grundlage der Distinguierbarkeit zwischen *origoinklusivem* und *origoexklusivem* Bereich fehlt, insofern als er aufgrund der distanzneutralen und nicht durch kontextuelle *Hinweise* ergänzten *Suchanweisung* des Deiktikons nicht in der Lage ist, die deiktische Relation als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts im Sinne einer Lokalisierung des Verabredungsorts zu interpretieren, sondern darüber hinaus gleichzeitig mit dem ‚Illusionscharakter‘ der Verabredung selbst, insofern als das Deiktikon aufgrund der ‚Nichtauffüllbarkeit‘ seiner semantischen *Leerstelle* diese als ‚leere‘ Hoffnung entlarvt.

Die im ersten Dialogausschnitt durch das semantisch distanzneutrale Deiktikon *là* erzeugte ‚Transzendierung‘ des Bühnengeschehens kommt auch durch das grundsätzlich distanzmarkierte ‚origolokalisierende‘ Deiktikon *ici* zum Ausdruck, dessen distanzdeterminierende

Funktion allerdings in diesem Stück insofern eine radikale ‚Neutralisierung‘ erfährt, als die räumliche Ausdehnung des durch den Ausdruck denotierten Bezugsbereichs wie in 5.2.2. gezeigt durch das Fehlen objektiver ausdehnungsdeterminierender Anhaltspunkte extrem variabel wird und potenziell die gesamte Erde umfassen kann, was vor allem in den besprochenen Repliken POZZOS zum Ausdruck gebracht wird. Dadurch wird wiederum auf absurde Weise die räumliche Orientierungslosigkeit der Figuren in einem von vollständiger *Entdifferenzierung* gekennzeichneten räumlichen Kontext konkretisierend aufgezeigt, in dem jede objektive Grundlage einer orientierten Unterscheidung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Distanzstufe fehlt. Ferner wird der *äußere* Rezipient mit dieser Tatsache direkt konfrontiert, insofern als er die semantische *Suchanweisung* des ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons nicht als *Hinweis* einer den dramatischen Kontext strukturierenden und damit kognitiv relevanten Interpretation des deiktischen Verweises zugrunde legen kann, bzw. dies nur unter der Voraussetzung tun kann, dass durch den Referenzakt ein Kontrast mit dem *ailleurs* im Sinne eines ‚metaphysischen‘ *Jenseits* zum Ausdruck kommt. Dann allerdings müsste dieser *origoexklusive* Bereich im Verlauf des Stückes seinerseits eine Spezifizierung erfahren, was hier nicht der Fall ist. Statt dessen wird in der im Abschnitt 5.2.2. behandelten Passage am Ende des ersten Akts der durch die Figuren implizierte Kontrast ‚neutralisiert‘, indem der angeblich von *Godot* entsandte Botenjunge auf die Frage VLADIMIRS hin seinen Herkunftsort gleichermaßen mit *ici* angibt, und damit deutlich macht, dass ein vom *ici* objektiv abgrenzbarer ‚metaphysischer‘ Raum des *ailleurs*, aus dem sich die Protagonisten in der Person *Godots* eine Erlösung aus ihrer Situation erhoffen, nicht existiert. Darüber hinaus bringt ESTRAGON wie ebenfalls bereits in 5.2.2. dargelegt diese Erkenntnis unmittelbar danach selbst zum Ausdruck, indem er resigniert feststellt, dass jegliche Abgrenzung zwischen *ici* und *ailleurs* und damit zwischen *origoinklusive* und *origoexklusive* Bereich nicht nur in Anbetracht der *Entdifferenzierung* des dramatischen Kontexts von vorne herein ausgeschlossen, sondern überdies angesichts der für die Figuren ortsunabhängig bestehenden Handlungsunmöglichkeit obsolet geworden ist:

Vladimir Nous n'avons plus rien à faire ici.

Estragon Ni ailleurs. (I:73)

Auf diese Weise wird für den Rezipienten das *origoinklusive* Lokaldeiktikon endgültig als ‚distanzneutraler‘ ‚Platzhalter‘ zum Verweis auf einen räumlichen Kontext entlarvt, der von den Figuren nicht mehr deiktisch strukturierbar ist, wodurch es lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann, um dem Rezipienten die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand konkretisierend aufzuzeigen. Über diese Beispiele hinaus, in denen durch das se-

man-tisch distanzneutrale *là* bzw. durch das ‚distanzneutralisierend‘ gebrauchte semantisch distanzmarkierte *ici* nicht nur verdeutlichend aufgezeigt wird, dass den Figuren jegliche Grundlagen zur orientierten Unterscheidung zwischen den beiden fundamentalen Distanzstufen abhanden gekommen sind, sondern zugleich eine absurde ‚Transzendierung‘ des Bühnengeschehens auf biblische Zusammenhänge bzw. auf die gesamte Erde erfolgt, kommt erstere Problematik auch in denjenigen Passagen zum Ausdruck, in denen sich zeigt, dass im Innenverhältnis der Figuren kein Konsens mehr hinsichtlich der Abgrenzung der Distanzstufen herstellbar ist, indem es vor allem bedingt durch die Blindheit POZZOS im zweiten Akt zu divergierenden Interpretationen hinsichtlich des *origoinklusiven* bzw. des *origoexklusiven* Bereichs kommt. Diese begründet V. Ehrich (1982:56) über ihre Aufzählung der *externen Variablen*, welche die subjektiv festgelegte Ausdehnung des *origoinklusiven Bezugsorts* in der jeweiligen Situation determinieren, wie folgt:

„One basic variable is certainly given by spatial distance, but there are other factors besides just physical ones which may also cause distances, like e.g. [...] perceptual obstacles, obstacles for physical contact etc.“

Genau diese Faktoren sind als ausschlaggebend für die Tatsache zu sehen, dass POZZO, der nicht nur unter einer Sichtbehinderung, sondern auch unter einer Mobilitätsbeschränkung leidet, die sich darin manifestiert, dass er sich nicht selbständig aufzurichten vermag, zwangsläufig eine sich von VLADIMIR und ESTRAGON unterscheidende Abgrenzung der Distanzstufen vornimmt, welche in folgender Passage zur Quelle des *Absurden* wird:

Pozzo A moi!
Vladimir Nous sommes là. (II:115)

Während POZZOS Verweis impliziert, dass alles sich außerhalb seiner Körpergrenzen Befindliche bzw. nicht im greifbaren Radius Liegende von ihm als *distal* und somit als *origoexklusiv* aufgefasst wird, geht VLADIMIR von üblichen kanonischen Bedingungen aus, wonach sich die Gesprächspartner sämtlich im zueinander *proximalen* und damit im *origoinklusiven* Bereich des jeweiligen Sprechers befinden. Dieselbe Problematik liegt auch folgender Passage zugrunde:

Pozzo Où est mon domestique?
Vladimir Il est là. (II:122)

Wie im vorangegangenen Beispiel wird hier das semantisch distanzneutrale *là* wie für die Referenz auf einen sich innerhalb des gemeinsamen Blickfelds befindlichen Gegenstand verwendet, dessen *proximale* Lokalisierung durch den Adressaten folglich präsupponierbar ist. Für den blinden POZZO hingegen ist diese Lokalisierung des Referenten nicht nachvollziehbar; vielmehr muss dieser von seiner sicht- und mobilitätsbehinderten Perspektive aus dem

distalen und damit *origoexklusiven* Bereich zugeordnet werden. Es kommt hier also wie in den Dramen Vitrac und Sartres zu einer im Kontrast zu objektiven kontextuellen Gegebenheiten stehenden ‚Redefinition‘ der Distanzstufen, die allerdings aufgrund ihres behinderungsbedingt zwangsläufigen Charakters weniger als absurdes ‚Spiel‘, sondern vielmehr als ‚Dramatisierung‘ räumlicher Distanz zu verstehen ist, die dem *äußeren* Rezipienten auf anschauliche Weise über die Blindheit POZZOS die fundamentale Orientierungslosigkeit sämtlicher Figuren in einem Kontext konkretisierend vor Augen führt, der jeglicher objektiv zugänglicher Anhaltspunkte entbehrt, die einer orientierten Distanzdeterminierung im Einklang mit kanonischen Regeln zugrunde gelegt werden könnten.

An anderer Stelle wird dies dadurch zum Ausdruck gebracht, dass hinsichtlich der Distanzopposition *origoinklusiv/origoexklusiv* markierte Deiktika in einen absurden Kontrast zum Handlungskontext treten und damit nicht nur hinsichtlich ihrer distanzdeterminierenden Funktion ‚neutralisiert‘, sondern gleichzeitig als vollständig *leere Worthülsen* entlarvt werden. Dies betrifft vor allem das *Bewegungsverb aller*, das als *zielorientiertes Verb* nicht mehr zur Referenz auf einen Wechsel vom *origoinklusiven* in einen determinierten *origoexklusiven* Bereich, sondern ziel- und damit ‚distanzneutral‘ verwendet wird; d.h. die für das Verb geltende Verwendungspräsupposition, dass der Zielort der Bewegung nicht mit dem Ursprungsort des Sprechers zum Zeitpunkt *To* koinzidiert, wird aufgelöst. Belege hierfür finden sich in zahlreich auftretenden Redewendungen wie *Je m'en vais*⁵¹⁷ sowie in der Tatsache, dass jeder der beiden Akte mit der Formel *Allons-y* endet⁵¹⁸, ohne dass diese Wendungen bzw. Formeln in Form einer tatsächlichen Bewegung in eine von der Sprecherposition aus gesehen *origoexklusive* räumliche Sphäre umgesetzt werden, was in den Szenenanweisungen durch den Zusatz *Il ne bouge pas* bzw. *Ils ne bougent pas* explizit zum Ausdruck gebracht wird. Außerdem wird zumeist die reflexive Form *s'en aller* verwendet, die im Gegensatz zur nichtreflexiven ohne Zielspezifizierung auskommt⁵¹⁹, worin sich bereits auf linguistischer Ebene eine ‚Distanzneutralität‘ manifestiert, die in allen Wendungen durch den Kontrast zwischen der semantisch kodierten *Suchanweisung* des Verbs und dem szenisch konkretisierten Handlungskontext zum Ausdruck kommt. Dadurch bedingt wird Erstere für den *äußeren* Rezipienten als *Hinweis* zur kognitiv relevanten Interpretation der Wendungen ‚neutralisiert‘, sodass das *Bewegungsverb* analog zum distanzneutralen *là* bzw. zum ‚distanzneutralisierend‘ verwendeten *ici* lediglich auf die ‚Leere‘ eines für die Figuren nicht mehr orientiert strukturierbaren Universums verweisen kann und darüber hinaus deutlich macht, dass den Figuren ange-

⁵¹⁷ Vgl. z.B. Beckett, *En attendant Godot*, I:14

⁵¹⁸ Vgl. ebd., I:75 / II:134.

⁵¹⁹ Vgl. Vernay (1974), S. 131.

sichts dieser situativen Gegebenheiten jede Möglichkeit eines zielgerichteten Handelns entzogen wird.

Letzteres manifestiert sich zusätzlich darin, dass das dynamische *Bewegungsverb aller* wiederholt mit einem statischen Verb kontrastiert wird, sodass wie im folgenden Fall eine *deixistheoretische Inkongruenz* (*aller* vs. *rester*) entsteht, welche die semantische *Suchanweisung* des *Bewegungsverbs* ‚neutralisiert‘ und *aller* damit wie oben als eine die statische Situation akzentuierende *leere Worthülse* entlarvt:

Pozzo [...]

Voyez-vous, mes amis, je ne peux pas me passer longtemps de la société de mes semblables [...]
C'est pourquoi, avec votre permission, je m'en vais rester un moment auprès de vous, avant de m'aventurer plus avant. [...] (I:32)

In einer bereits in 5.2.2. besprochenen Passage ist auch auf temporaler Ebene eine *deixistheoretische Inkongruenz* festzustellen, die allerdings durch eine gegenseitige distanzbezogene ‚Neutralisierung‘ der *Suchanweisungen* zweier Temporaldeiktika zustande kommt, welche gegensätzliche Distanzstufen kodieren:

Vladimir Nous ne sommes plus seuls, à attendre la nuit, à attendre Godot, à attendre – à attendre. [...] Maintenant c'est fini. Nous sommes déjà demain. (II:109)

Die an dieser Stelle deutlich werdende temporale ‚Distanzneutralisierung‘, die konkret dadurch entsteht, dass die semantische *Suchanweisung* des die *origoinklusive* Entfernungsstufe kodierenden Deiktikons *maintenant* derjenigen des entfernungspezifisch auf die *origoexklusive* Stufe verweisenden Deiktikons *demain* nivellierend gegenübergestellt wird, zeigt deutlich auf, dass den Figuren auch in temporaler Hinsicht aufgrund des Wegfalls einer zeitstrukturierenden *Folge von Ereignissen* bzw. genauer aufgrund ihres scheinbar endlosen passiven Wartens, das VLADIMIR hier explizit thematisiert, nicht nur die objektive kontextuelle Grundlage zum Aufbau eines distanzspezifischen ‚temporaldeiktischen Systems‘, sondern gleichzeitig die Basis für eine orientierte Unterscheidbarkeit der beiden fundamentalen Distanzstufen abhanden gekommen ist, da der jeweilige *origoinklusive* nicht mehr von *origoexklusiven* Zeitabschnitten distinguierbar ist. Mit dieser Tatsache wird der Rezipient der *äußeren* Kommunikationsebene wie in lokaler Hinsicht direkt konfrontiert, insofern als er die temporale Relation bedingt durch den Widerspruch der semantischen *Hinweise* nicht als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ im Sinne einer Strukturierung des temporalen Kontexts interpretieren kann, sondern diese nur noch auf die semantischen *Leerstellen* der relationsdeterminierenden Deiktika verweisen kann, um ihm die ‚Leere‘ eines auch in temporaler Hinsicht nicht mehr strukturierbaren dramatischen Universums konkretisierend vor Augen zu führen.

iii.i.ii.) *Fin de partie*

Während sich abgesehen vom letztbehandelten Beispiel die ‚distanzneutralisierende‘ Verwendung der Deiktika in *En attendant Godot* ausschließlich auf die lokale Dimension bezieht, ist in diesem Stück angesichts der bereits in 5.2.1.2. aufgezeigten, noch radikaler ausgeprägten temporalen *Entdifferenzierung* des dramatischen Kontexts auch auf temporaler Ebene eine radikale Unterminierung der distanzdeterminierenden Funktion der hinsichtlich der Minimalopposition *origoinklusiv/origoexklusiv* markierten Deiktika festzustellen, auf die allerdings erst nach einer eingehenden Untersuchung der ‚Distanzneutralisierung‘ in lokaler Hinsicht eingegangen werden soll. Diese kommt vor allem dadurch zum Ausdruck, dass die wenigen distanzdeterminierenden *Landmarken* für die beiden Protagonisten HAMM und CLOV aufgrund der Blindheit und räumlichen Mobilitätseinschränkung des Ersteren nicht in gleicher Weise zugänglich sind, sodass analog zu *En attendant Godot* im Zusammenhang mit dem blinden POZZO zwischen den Figuren kein Konsens mehr hinsichtlich der Abgrenzung des *origoinklusiven* vom *origoexklusiven* Bereich herstellbar ist. Dies äußert sich darin, dass es mehrfach zu einer eklatant divergierenden Definition der Distanzstufen kommt, wie folgende Passage dokumentiert:

Hamm (*avec violence*). Alors bouge! (*Clov va jusqu'au mur du fond, s'y appuie du front et des mains.*) Où es-tu?

Clov Là.

Hamm Reviens! (*Clov retourne à sa place à côté du fauteuil.*) Où es-tu?

Clov Là. (21/22)

Während sich der sehende und räumlich mobile CLOV in beiden Positionen in *proximaler* Nähe zu HAMM, also innerhalb dessen *origoinklusiven* Bereichs befindlich begreift, was durch sein distanzneutrales *là* zum Ausdruck kommt, besteht für Letzteren ein deutlicher Unterschied, den er durch die Verwendung des *Bewegungsverbs revenir* artikuliert, das eine Aufforderung zur Bewegung vom *origoexklusiven* in den *origoinklusiven* Bereich kodiert und damit zum Ausdruck bringt, dass HAMM alles außerhalb seiner Körpergrenzen Befindliche bzw. nicht im unmittelbar greifbaren Radius um diese herum Liegende als *distal* bzw. als *origoexklusiv* einstuft. Dadurch werden wie im folgenden Beispiel die von Letzterem vorgenommenen Distanzeinordnungen radikal ‚neutralisiert‘:

Clov [...] Je te quitte, j'ai à faire.

Hamm Dans ta cuisine?

Clov Oui.

Hamm Hors d'ici, c'est la mort. (*Un temps.*) Bon, va-t-en. [...] (23)

Da HAMMS *origoinklusiver* Bezugsbereich vor dem Hintergrund der oben analysierten Passage zwangsläufig nicht über den unmittelbaren Raum, in dem er sich befindet, hinausreichen

kann und damit die *cuisine* einen für ihn unerreichbaren *origoexklusiven* Bereich darstellt, wird impliziert, auch CLOVS Küchengang sei gleichbedeutend mit *la mort*. Dadurch erfährt die distanzdeterminierende Funktion des Deiktikons *ici* eine radikale ‚Neutralisierung‘, die es dem Rezipienten unmöglich macht, dessen semantische *Suchanweisung* als *Hinweis* einer den dramatischen Kontext strukturierenden Interpretation des Verweises *Hors d’ici, c’est la mort* zugrunde zu legen, sondern ihm statt dessen aufzeigt, dass das Deiktikon unter den gegebenen Umständen lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann, um ihn direkt mit der figurenseitigen Unmöglichkeit einer orientierten Unterscheidbarkeit zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Distanzstufe zu konfrontieren bzw. um ihm die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand in einem deiktisch nicht mehr strukturierbaren dramatischen Universum konkretisierend vor Augen zu führen. Gleiches kommt an späterer Stelle nochmals hinsichtlich des von einem *relativen Entfernungswert* gekennzeichneten Lokaldeiktikons *loin* zum Ausdruck, das aufgrund der Behinderung HAMMS ebenfalls eine ‚Neutralisierung‘ seiner distanzdeterminierenden Funktion erfährt, insofern als es sich sowohl auf den ‚objektiv‘ *origoexklusiven* ‚Makrokosmos‘ der Außenwelt, als auch auf den subjektiv durch HAMM zwangsläufig als *origoexklusiv* eingestuften Bereich der *cuisine* beziehen kann, aus dem CLOV in dieser Passage gerade kommt:

Hamm [...] (*Il siffle. Entre Clov, le réveil à la main. Il s’arrête à côté du fauteuil.*) Tiens! Ni loin ni mort?

Clov En esprit seulement.

Hamm Lequel?

Clov Les deux.

Hamm Loin tu serais mort.

Clov Et inversement.

Hamm Loin de moi c’est la mort. [...] (93)

Hier wird wiederum die semantische *Suchanweisung* des Deiktikons als *Hinweis* für eine kognitiv relevante, den dramatischen Kontext strukturierende Interpretation des Verweises *Loin de moi c’est la mort* ‚neutralisiert‘, um den Rezipienten direkt mit dem figurenseitigen Unvermögen einer orientierten Distanzdifferenzierung zu konfrontieren und um durch die daraus resultierende Relativierung HAMMS Aussage darauf hinzuweisen, dass die außerszenische Welt „[...] vielleicht doch nicht so tot ist, wie es von dem beklemmend engen Bereich Hamms aus gesehen den Anschein hat.“⁵²⁰

Während also in *En attendant Godot* die durch die ‚Redefinition‘ der Entfernungsstufen zum Ausdruck kommende lokale ‚Distanzneutralisierung‘ noch einen die fundamentale distanzbezogene Orientierungslosigkeit der Figuren in einem lokal nicht mehr strukturierbaren Universum akzentuierenden Nebenaspekt darstellt, wird sie in diesem Stück zum Hauptmodus der

Infragestellung der distanzdeterminierenden Funktion der Lokaldeiktika, weshalb sie hier noch weniger als absurdes ‚Spiel‘, sondern in erster Linie als eine bereits von K. Elam (1980: 146) in Bezug auf dieses Stück festgestellte *Dramatisierung des Raums* (*dramatization of spatiality*) zu verstehen ist.

Die ‚Neutralisierung‘ der distanzdeterminierenden Funktion der hinsichtlich der fundamentalen Entfernungsopposition markierten Temporaldeiktika ist nun wie einführend festgestellt als direkte Folge der im Vergleich zum vorgängig behandelten Stück noch radikaler ausgeprägten *Entdifferenzierung* der Zeit zu begreifen, die den Figuren nicht nur jegliche objektive Grundlage zum Aufbau eines distanzspezifischen ‚deiktischen Systems‘, sondern gleichzeitig die Basis für eine orientierte Unterscheidbarkeit zwischen *origoinklusiven* und *origoexklusiven* Temporalbereichen entzieht. Dies wird gleich zu Beginn des Stückes in der ersten Replik CLOVS deutlich, die einer Ankündigung der universalen Stasis der Situation gleichkommt, welche jegliche Handlung im Sinne einer Veränderung des Zustands der Figuren ausschließt:

Clov (*regard fixe, voix blanche*). Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. [...] (15)

Bereits an dieser Stelle wird eine temporale ‚Distanzneutralisierung‘ eingeführt, indem durch die nivellierende Gegenüberstellung zweier gegensätzliche Entfernungsstufen kodierender deiktischer *Tempusmorpheme* (*origoinklusiv* durch *c'est fini* vs. *origoexklusiv* durch *ça va finir*) eine *deixistheoretische Inkongruenz* entsteht, welche die distanzdeterminierende Funktion der semantischen *Suchanweisungen* ‚neutralisiert‘. Damit kann sie der *äußere* Rezipient nicht als *Hinweise* einer kognitiv relevanten Interpretation des deiktischen Verweises im Sinne einer temporalen ‚Lokalisierung‘ des Sachverhalts (*fini*) zugrunde legen, sondern wird statt dessen unmittelbar mit der Tatsache konfrontiert, dass für die Figuren aufgrund des Wegfalls einer zeitstrukturierenden *Folge von Ereignissen* bzw. der statischen Situation des ‚Endens‘ auf temporaler Ebene die orientierte Differenzierbarkeit zwischen *origoinklusive* und *origoexklusive* Distanzstufe nicht nur unmöglich, sondern ohnehin obsolet wird, da in ihrer Situation die Unterscheidung in einzelne Zeitabschnitte sowie deren distanzbezogene Abgrenzung funktionslos geworden ist. Dadurch können die hinsichtlich der binären Distanzopposition markierten Deiktika analog zu den distanzspezifischen nur noch die ‚Leere‘ eines temporal nicht mehr strukturierbaren Universums konkretisierend vor Augen führen.

Dies kommt an späterer Stelle in Form einer identischen ‚distanzneutralisierenden‘ *Inkongruenz*, lediglich mit einem anderen zu ‚lokalisierenden‘ Sachverhalt, der allerdings als synonym zum obigen zu verstehen ist, noch einmal zum Ausdruck:

⁵²⁰ Esslin (¹⁷1996), S. 53/54.

Hamm [...] C'est cassé, nous sommes cassés. (*Un temps.*) Ça va casser. [...] (70)

Ein weiteres Beispiel, in dem sich zeigt, dass die Distanzdifferenzierung angesichts der Unveränderlichkeit der Situation unmöglich und gleichzeitig überflüssig geworden ist, findet sich im folgenden absurden Dialog:

Hamm [...] Tu crois à la vie future?

Clov La mienne l'a toujours été. (69)

Hier wird deutlich, dass unter den gegebenen situativen Umständen jegliche Zeitreferenz, vor allem diejenige auf die Zukunft, welche für die Figuren angesichts ihres passiven Wartens auf ihr Lebensende von vorne herein nicht mehr zugänglich ist, nur noch ein absurdes *Spielen mit Begriffsresten von Zeit* darstellen kann, insofern als die Trennung zwischen *origoexklusiver* Stufe der Vergangenheit und derjenigen der Zukunft genausowenig möglich ist wie eine orientierte Abgrenzung zwischen Letzterer und der *origoinklusiven* Stufe der Gegenwart. Mit anderen Worten wird aufgezeigt, dass sich Vergangenheit und Gegenwart für die Figuren nicht mehr von der Zukunft unterscheiden, womit der Rezipient auf *äußerer* Kommunikationsebene wiederum direkt konfrontiert wird, indem er aufgrund der *deixistheoretischen Inkongruenz* zwischen dem auf die *origoexklusive* Stufe der Zukunft gerichteten Sachverhalt (*la vie future*) und der ‚Lokalisierung‘ dieses Sachverhalts durch die *origoexklusive* Stufe der Vergangenheit (*La mienne l'a toujours été*) nicht in der Lage ist, die semantische *Suchanweisung* des ‚lokalisierenden‘ *Tempusmorphems* als *Hinweis* einer kognitiv relevanten Interpretation des deiktischen Verweises im Sinne einer Strukturierung des temporalen dramatischen Kontexts zugrunde zu legen, insofern als diese in ihrer distanzdeterminierenden Funktion ‚neutralisiert‘ wird.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sämtliche hinsichtlich der Minimalopposition markierten Lokal- und Temporaldeiktika angesichts des kontextenthobenen Charakters ihrer *Suchanweisungen* und der daraus resultierenden ‚Neutralisierung‘ des semantischen *Hinweisfaktors* zur Interpretation der durch sie geleisteten Referenzakte als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts dem Rezipienten lediglich die ‚Leere‘ eines dramatischen Universums konkretisierend vor Augen führen können, das sich jeder orientierten deiktischen Strukturierbarkeit entzieht.

iii.i.iii.) *Oh les beaux jours*

In Becketts drittem Stück umfasst die ‚distanzneutralisierende‘ Verwendung der Deiktika im Gegensatz zu den beiden vorgängig behandelten alle deiktisch strukturierten Dimensionen, insofern als hier deutlich wird, dass auch hinsichtlich der personalen Dimension eine orientierte Unterscheidung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Distanzstufe nicht mehr möglich ist. Dies ist dadurch bedingt, dass sich die Protagonistin WINNIE, wie in 5.2.2. dargestellt, im Sinne einer ‚Origodissoziation‘ durchweg in die *origoexklusive* Perspektive von fiktionalen Gesprächspartnern bzw. *Beobachtern* versetzt, um sich auf diese Weise die Illusion des identitätskonstituierenden Wahrgenommenwerdens zu schaffen, was im ‚Realkontext‘ ausgeschlossen ist. Bevor allerdings auf diese ‚Origodissoziation‘ und die daraus resultierende ‚Neutralisierung‘ der distanzdeterminierenden Funktion der Personaldeiktika näher eingegangen wird, muss zunächst analog zu den beiden anderen Stücken die ‚Distanzneutralisierung‘ in lokaler bzw. temporaler Dimension näher untersucht werden.

Erstere stellt sich als unmittelbare Folge der Tatsache dar, dass es bedingt durch WINNIES Immobilität bzw. aufgrund der objektiven bühnentechnischen Begrenzung ihres *Bezugsorts ici* auf das unmittelbare Hügelumfeld sowie dessen Abgrenzung vom für die Figur unerreichbaren *ailleurs* des Bühnenumfelds zwangsläufig wie in den vorgängig behandelten Dramen zu einer ‚Redefinition‘ der lokalen Distanzstufen im Gegensatz zu objektiven Distanzverhältnissen kommt, die wiederum als *Dramatisierung des Raums* zu verstehen ist. Diese manifestiert sich zunächst darin, dass das semantisch distanzneutrale Deiktikon *là* im Gegensatz zu *En attendant Godot* eindeutig zum Verweis auf den *origoexklusiven*, da für die Protagonistin unerreichbaren räumlichen Bereich WILLIES gebraucht wird, wie aus folgendem Dialog hervorgeht, in dem WINNIE testet, ob WILLIE sie von seiner unmittelbar hinter dem Hügel befindlichen Position aus noch verstehen kann:

Winnie [...] Est-ce que tu m’entends de là? (*Un temps.*) Je t’en supplie, Willie, seulement oui ou non, est-ce que tu m’entends de là, seulement oui ou rien?

Un temps:

Willie (*Maussade.*) Oui.

Winnie (*Revenant de face, même voix.*) Et maintenant?

Willie (*Agacé.*) Oui.

Winnie (*Moins fort.*) Et maintenant?

Willie (*Encore plus agacé.*) Oui!

Winnie (*Encore moins fort.*) Et maintenant? (*Un temps. Un peu plus fort.*) Et maintenant?

Willie (*Violemment.*) Oui! (1:34/35)

An dieser Stelle kann von einer absurden ‚Parodie‘ der Distanz gesprochen werden: Da keine tatsächliche Bewegung WINNIES in den *distalen* Bereich mehr möglich ist, muss Distanz durch Lautstärkeveränderung der Stimme vorgespiegelt werden, indem jede Referenz auf den unmittelbaren Sprechzeitpunkt (*maintenant*) eine Veränderung der lokalen Position sugge-

riert. Dadurch wird dem *äußeren* Rezipienten vor Augen geführt, dass der Protagonistin jegliche Voraussetzungen abhanden gekommen sind, das dramatische Universum von ihrem *origoinklusiven* Bereich aus durch Verweise auf *origoexklusive* Bereiche zu strukturieren bzw. jeder Versuch der Strukturierung zwangsläufig eine ‚Parodie‘ darstellen muss. Damit ist auch die eingangs durch *là* etablierte deiktische Relation vom Rezipienten nicht als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts interpretierbar, insofern als sie ihm nicht die Identifizierung eines tatsächlich *origoexklusiven* Bereichs des außerszenischen ‚Makrokosmos‘ bzw. die Lokalisierung eines dramatischen Kontextelements darin ermöglicht, sondern lediglich einen ‚tautologischen‘ Verweis auf einen ohnehin wahrnehmbaren, von seiner Perspektive aus als *origoinklusiv* eingestuften Bereich leistet. Das relationsdeterminierende Deiktikon wird dadurch als ‚distanzneutraler‘ ‚Platzhalter‘ für sämtliche lokale Bereiche entlarvt, die für WINNIE aufgrund ihrer Immobilität nicht zugänglich sind und verweist damit faktisch auf die ‚Leere‘ eines für die Figur nicht mehr orientiert strukturierbaren dramatischen Universums. Gleiches kommt auch in folgender Passage zum Ausdruck, wo das semantisch distanzneutrale *là* wiederum durch den Kontext auf die *origoexklusive* Distanzstufe festgelegt wird, wobei hier wie im vorangegangenen Beispiel ein distanznivellierender Kontrast zwischen WINNIES Einordnung des *Verweisorts* und objektiven Distanzverhältnissen etabliert wird:

Winnie [...]

Peux-tu me voir de là, je me le demande, je me le demande toujours. (*Un temps.*) Non? (I:37/38)

Indem also die *proximale* bzw. *origoinklusiv In-Field* Stufe der kanonischen Sprechsituation hier durch bühnentechnische Hindernisse für WINNIE zur visuell nicht zugänglichen *distalen* bzw. *origoexklusiven Out-of-Field* Stufe wird, kommt es zwangsläufig zu einer ‚distanzneutralisierenden‘ Verwendung der Lokaldeiktika. Diese zeigt nicht nur, dass der Figur angesichts ihrer Situation die Voraussetzungen einer orientierten Unterscheidbarkeit der Distanzstufen abhanden gekommen ist, sondern konfrontiert den *äußeren* Rezipienten direkt mit dieser Tatsache, indem er die lokaldeiktischen Verweise nicht als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretieren kann, insofern als sie ohne definitorische bzw. strukturierende Relevanz bleiben und ihm angesichts dieser ‚Relevanzleere‘ lediglich die ‚Leere‘ eines in lokaler Hinsicht nicht mehr strukturierbaren Universums vor Augen führen können. Darin ist auch die hinter folgender, gegen Ende des Stücks auftretender Passage stehende Intention zu sehen, in der es WILLIE, sich mühevoll vor den Hügel schleppend, schließlich gelingt, in das Blickfeld WINNIES vorzudringen, insofern als hier analog zu den

vorangegangenen Beispielen eine ‚distanzneutralisierende‘ ‚Redefinition‘ der Distanzstufen feststellbar ist:

Winnie [...]

Tu penses venir vivre de ce côté maintenant... une petite saison peut-être? (*Un temps.*) Non? (*Un temps.*) Tu ne faisais que passer? [...] (II:86)

Wie oben das zwar von WINNIE zur Referenz auf einen *origoexklusiven* Bereich gebrauchte, aber angesichts des Kontrasts zum szenisch konkretisierten Kontext faktisch ‚distanzneutralisierend‘ verwendete *là*, ist auch die hier auftretende Wendung *de ce côté*, welche zusammen mit dem *Bewegungsverb* *venir* der deiktischen Referenz auf den *origoinklusiven* Raum dient, vom *äußeren* Rezipienten nicht als kognitiv relevante, den dramatischen Kontext strukturierende ‚Konstruktionsanleitung‘ interpretierbar, insofern als die implizite Abgrenzung vom *origoexklusiven* Bereich *de l'autre côté* zwangsläufig wiederum im Kontrast zu objektiven Entfernungsverhältnissen erfolgt, da sie unter Zugrundelegung von WINNIES eingeschränktem Blickfeld vorgenommen wird, wodurch bereits der Bereich hinter dem Hügel, der vom Rezipienten noch als *origoinklusiver* Raum wahrgenommen wird, für die Hauptfigur bereits als *origoexklusiv* eingestuft wird. Somit bleibt auch die hier von WINNIE über die deiktische Wendung vorgenommene Strukturierung des räumlichen Kontexts für den Rezipienten ohne definitorische bzw. strukturierende Relevanz, wodurch sie ihm wiederum lediglich die Orientierungslosigkeit der Figur in einem Universum konkretisierend vor Augen führen kann, das sich jeglicher orientierter Strukturierung entzieht und in dem folglich die ‚Leere‘ der einzig greifbare Gegenstand darstellt.

Während die ‚Neutralisierung‘ der distanzdeterminierenden Funktion der Lokaldeiktika wie beschrieben in erster Linie eine Folge von WINNIES Immobilität darstellt, resultiert diejenige der hinsichtlich der fundamentalen Entfernungsopposition markierten Temporaldeiktika direkt aus der radikalen *Entdifferenzierung* der Zeit, welche der Hauptfigur in diesem analog zum vorgängig behandelten Stück nicht nur jegliche objektive Grundlage zum Aufbau eines distanzspezifischen ‚deiktischen Systems‘, sondern gleichzeitig die Basis für eine orientierte Unterscheidbarkeit zwischen *origoinklusiven* und *origoexklusiven* Temporalbereichen entzieht. Dadurch kommt es zu einem ‚Verschwimmen‘ der Distanzstufen, das bis zur vollständigen *Nivellierung der Zeiteinteilung*⁵²¹ reicht. B. Clément (1994:268) stellt zunächst eine *coupure en deux époques* fest, da das gesamte Stück hindurch eine Gegenüberstellung des die *origoexklusive* Stufe der Vergangenheit kodierenden Temporaldeiktikons *autrefois* und des auf die *origoinklusive* Stufe verweisenden ‚origolokalisierenden‘ Deiktikons *maintenant* erfolgt. Allerdings sind diese hinsichtlich ihrer Funktion der Distanzdeterminierung eines Sach-

verhalts zur Origo nicht voneinander abgrenzbar, wie WINNIE in folgenden Passagen zum Ausdruck bringt:

Winnie [...]

Je priais autrefois. (*Un temps.*) Je dis, je priais autrefois. (*Un temps.*) Oui, j'avoue. (*Sourire.*) Plus maintenant. (*Sourire plus large.*) Non non. (*Fin du sourire. Un temps.*) Autrefois...maintenant... comme c'est dur, pour l'esprit. (*Un temps.*) Avoir été toujours celle que je suis – et être si différente de celle que j'étais. (*Un temps.*) Je suis l'une, je dis l'une, puis l'autre. (*Un temps.*) Tantôt l'une, tantôt l'autre.

[...]

Hé oui...autrefois...maintenant...ombre verte...ceci...Charlot...baisers...ceci...tout ca...très troublant pour l'esprit. (*Un temps.*) Mais le mien n'est pas troublé. (*Sourire.*) Plus maintenant. (*Sourire plus large.*) Non non. [...] (II:69-71)

Während WINNIE im ersten Teil des ersten Abschnitts noch eine Differenzierbarkeit der Entfernungsstufen vorspiegelt, indem sie den Sachverhalt des Betens mittels des Temporaldeiktikons *autrefois* eindeutig in der *origoexklusiven* Vergangenheit ‚lokalisiert‘ und diesen Zeitabschnitt vom *origoinklusive*, mittels des Deiktikons *maintenant* bezeichneten absetzt, wird im weiteren Verlauf durch die ‚distanzneutralisierende‘ Gegenüberstellung der gegensätzliche Entfernungsstufen kodierenden Deiktika deutlich, dass eine orientierte Differenzierung im Rahmen eines von vollständiger temporaler *Entdifferenzierung* gekennzeichneten dramatischen Kontexts faktisch unmöglich geworden ist. Dies kommt auch im zweiten Abschnitt durch eine identische nivellierende Gegenüberstellung zum Ausdruck, wobei beide Passagen deutlich ‚metadeiktischen‘ Charakter aufweisen, insofern als WINNIE durch die Äußerungen *comme c'est dur, pour l'esprit* bzw. *très troublant pour l'esprit* ihr Bewusstsein bezüglich des Versagens einer orientierten Unterscheidung zwischen den Distanzstufen bzw. ihrer daraus resultierenden temporalen Orientierungslosigkeit explizit zum Ausdruck bringt. Mit dieser Orientierungslosigkeit wird der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* in den beiden Passagen direkt konfrontiert, insofern als der distanzbezogene Kontrast zwischen den beiden Deiktika zu einer ‚Neutralisierung‘ ihrer semantischen *Suchanweisungen* als *Hinweise* für eine kognitiv relevante Interpretation der deiktischen Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des temporalen dramatischen Kontexts führt, sodass die relationsdeterminierenden Deiktika, anstatt dem Rezipienten die temporale ‚Lokalisierung‘ eines Sachverhalts zu ermöglichen, jeweils lediglich auf ihre semantische *Leerstelle* verweisen können, um ihm auf diese Weise die ‚Leere‘ eines auch auf temporaler Ebene nicht mehr strukturierbaren dramatischen Universums konkretisierend vor Augen zu führen.

Die hier explizit deutlich werdende Tatsache, dass für WINNIE angesichts ihrer Situation die *origoinklusive* nicht mehr orientiert von der *origoexklusiven* Distanzstufe zu trennen ist, äußert sich darüber hinaus durch mehrfach auftretende *deixistheoretische Inkongruenzen*, die

⁵²¹ Begriff: Merger (1995), S. 194.

dadurch entstehen, dass *origoinklusive* und *origoexklusive* Tempusstufen nivellierend nebeneinander gestellt werden. Hierzu sei zunächst das Beispiel von WINNIES inkohärenter *histoire* zitiert, in der drei verschiedene Zeitstufen, nämlich Futur, Präsens und das nichtdeiktische Erzähltempus des *passé simple*, desorientierend miteinander vermischt werden:

Winnie [...]

Commençant dans la matrice, comme au temps jadis, Mildred se souvient, elle se souviendra, de la matrice, avant de mourir, la matrice maternelle. (*Un temps.*) Elle a déjà quatre ou cinq ans et vient de se voir offrir une grande poupée de cire. [...] (*Ton narrateur.*) Le soleil dépassait à peine l'horizon que Millie se leva, descendit... [...] (II:75/76)

Während hier zunächst durch die *origoinklusive* Tempusstufe vorgespiegelt wird, der temporale Verankerungspunkt der Geschichte sei das *hic et nunc* WINNIES, wobei dieser allerdings bereits durch das auf die *origoexklusive* Stufe verweisende Futur gebrochen wird, erfolgt im weiteren Verlauf eine durch die *origoexklusive* bzw. perspektivneutrale Tempusstufe des *passé simple* zum Ausdruck kommende Verlagerung in die Vergangenheit. Durch diese distanznivellierende Gegenüberstellung unterschiedlicher Tempusstufen wird der *äußere* Rezipient in eine zu WINNIE analoge Situation der temporalen Orientierungslosigkeit gebracht, insofern als die *Suchanweisungen* der *Tempusmorpheme* durch ihren Kontrast eine radikale distanzbezogene ‚Neutralisierung‘ erfahren, wodurch sie nicht als *Hinweise* einer eindeutigen temporalen ‚Lokalisierung‘ der Geschichte zugrunde gelegt werden können, sondern stattdessen vielmehr darauf verweisen, dass eine solche ‚Lokalisierung‘ unter den gegebenen situativen Bedingungen unmöglich ist.

Gleiches kommt auch im Hinblick auf Sachverhalte des Bühnenkontexts durch *deixistheoretische Inkongruenzen* zum Ausdruck, wie folgende, im Stückverlauf mehrfach auftretende Wendung belegt:

Winnie Win! (*Un temps.*) Oh le beau jour encore que ça aura été. (*Un temps.*) Encore un. (*Un temps.*) Après tout. (*Fin de l'expression heureuse.*) Jusqu'ici. (II:88)

Auch an dieser Stelle werden *origoinklusive* und *origoexklusive* Entfernungsstufen ‚distanzneutralisierend‘ nebeneinandergestellt, indem der zunächst auf den *origoexklusiven* Temporalbereich gerichtete, durch ein *Tempusmorphem* geleistete Referenzakt durch einen auf den Sprechmoment referierenden Verweis mittels des temporalen *Ersatzdeiktikons* *ici* gebrochen wird. Hierdurch wird abermals der Verlust einer orientierten Unterscheidbarkeit zwischen den Distanzstufen bzw. die daraus resultierende temporale Orientierungslosigkeit der Protagonistin deutlich, mit welcher der *äußere* Rezipient wiederum direkt konfrontiert wird, indem die semantischen *Suchanweisungen* der Deiktika durch ihren Kontrast in ihrer distanzdeterminierenden Funktion ‚neutralisiert‘ werden, wodurch sie nicht mehr als *Hinweise* zu einer temporalen ‚Lokalisierung‘ des Sachverhalts (*le beau jour*) herangezogen werden können. Statt des-

sen wird deutlich, dass eine solche ‚Lokalisierung‘ im präsentierten Universum nicht mehr orientiert stattfinden kann, wobei dies nicht nur auf die in 5.2.1.2. festgestellte Abwesenheit zeitstrukturierender Anhaltspunkte im Sinne einer *geozentrischen* Abgrenzung des Tagesabschnitts zurückzuführen ist, sondern auch darauf, dass die Charakterisierung des eingeführten Sachverhalts in diametraler Opposition zum szenisch konkretisierten Kontext steht. Mit anderen Worten entlarvt die ‚distanzneutralisierende‘ *Inkongruenz* der deiktischen *Suchanweisungen* den Sachverhalt selbst als eine im ‚Realkontext‘ unhaltbare ‚Illusion‘. Dies wird auch an anderer Stelle deutlich, wo ein ‚distanzneutralisierender‘ Kontrast zwischen der *origoexklusiven* temporalen Einordnung desselben Sachverhalts und dem szenisch konkretisierten Kontext eingeführt wird, aufgrund dessen eigentlich eine *origoinklusive* Einordnung stattfinden müsste:

Winnie (*Revanant de face, joyeuse.*) Oh il [Willie] va me parler aujourd'hui, oh le beau jour que ça va être! (I:31)

Obschon der *beau jour*, auf den WINNIE hier verweist, längst angebrochen ist, findet durch die *origoexklusive* Tempusstufe des Futurs eine ‚Lokalisierung‘ des Sachverhalts in der Zukunft statt. Dadurch kommt wiederum nicht nur zum Ausdruck, dass WINNIES Unterscheidungsvermögen zwischen den Distanzstufen in einem Kontext, in dem die kalendarische Einheit des ‚Tages‘ nicht mehr in kanonischer Weise zugänglich ist, zwangsläufig versagen muss, sondern wird gleichzeitig darauf hingewiesen, dass der ‚lokalisierte‘ Sachverhalt selbst in diametralem Gegensatz zum szenisch konkretisierten Kontext steht und sich angesichts seines daraus resultierenden ‚Illusionscharakters‘ jeder orientierten Einordnung entzieht.

Im folgenden Abschnitt wird eine Parallele zwischen dem Verlust der orientierten Distanzunterscheidung in temporaler und personaler Dimension deutlich, indem hinsichtlich beider Ebenen eine *deixistheoretische Inkongruenz* eingeführt wird: In temporaler Hinsicht wird diese durch den ‚distanzneutralisierenden‘ Kontrast zwischen der durch die Tempusstufe des passé composé ausgedrückten *origoexklusiven* und der durch das Präsens realisierten *origoinklusive* Entfernungsstufe geleistet, während sie sich in personaler Hinsicht durch den nivellierenden Gegensatz von *origoinklusive* *je* und *origoexklusive* *tu* manifestiert:

Winnie [...]

Que de fois j'ai dit...(un temps)...je dis, que de fois j'ai dit, Reste sourde, Winnie, t'occupe pas, dors et veille, dors et veille, comme ça te chante, ouvre et ferme les yeux, comme ça te chante, ou comme ça t'arrange le mieux. [...] (II:75)

Während die temporale *Inkongruenz* deutlich macht, dass WINNIE angesichts der gleichbleibenden Stasis des dramatischen Kontexts auch ihre Worte nur tausendfach wiederholen kann, wodurch hier die temporale ‚Lokalisierung‘ ihrer Äußerung nicht nur von vorne herein un-

möglich, sondern zugleich überflüssig wird, bringt die personale *Inkongruenz* die bereits in 5.2.2. thematisierte und in der Einleitung zu diesem Abschnitt wieder aufgenommene Tatsache zum Ausdruck, dass sich WINNIE angesichts der Abwesenheit eines objektiven *origoexklusiven* Gegenübers durchweg in eine fiktiv ‚gesetzte‘ *origoexklusive* Perspektive versetzt, was dazu führt, dass sie Letztere nicht mehr von ihrer ‚realen‘ *origoinklusiven* Perspektive zu trennen imstande ist. Dadurch kann auch in der personalen Dimension von einem ‚Verschwimmen‘ der Distanzstufen bzw. von einer ‚Distanzneutralisierung‘ die Rede sein, mit welcher der *äußere* Rezipient wie in lokaler und temporaler Hinsicht direkt konfrontiert wird, indem er bedingt durch die Abwesenheit perspektivtrennender *Hinweise* selbst keine eindeutige Differenzierung der Distanzstufen vornehmen kann. Dies ist hier wie bereits in 5.2.2. beschrieben insofern der Fall, als WINNIE das Verb *dire*, welches eine aus eindeutig *origoexklusiver* Perspektive heraus stattfindende Selbstanrede einleitet, in nichtreflexiver Form verwendet und damit dem Rezipienten keinerlei Anhaltspunkte liefert, die es ihm erlauben könnten, die *origoinklusiv*e von der *origoexklusiv*en Perspektive abzugrenzen, wodurch die *Suchanweisung* des Personaldeiktikons *je* von Letzterem nicht mehr als *Hinweis* zu einer ‚Lokalisierung‘ des *Äußerungsträgers* herangezogen werden kann. Gemäß der Darstellungen in 5.2.2. wird diese ‚Lokalisierungsproblematik‘ in anderen Passagen noch dadurch akzentuiert, dass nicht nur wie oben das einleitende Verb *dire*, sondern auch die nachfolgenden Verbformen *faisais* und *pouvais* nicht auf eine bestimmte Distanzstufe bzw. Perspektive festlegbar sind, indem sie nicht durch ein deiktisches Pronomen disambiguiert werden. An einer Stelle wird die Problematik auf den *Sachverhaltsträger* ausgeweitet, indem neben dem Pronomen *je* bzw. den Verbformen auch das deiktische Pronomen *tu* ‚distanzneutralisierend‘ verwendet wird, insofern als unklar ist, ob es auf die tatsächliche *origoexklusive* Distanzstufe (also auf WILLIE), oder aber ‚pseudo‘-*origoexklusiv* auf den Sprecher selbst referiert. Damit können beide Personaldeiktika lediglich auf ihre semantische *Leerstelle* verweisen, um dem Rezipienten die ‚Leere‘ eines Universums konkretisierend aufzuzeigen, das kein objektives *origoexklusives* Gegenüber mehr enthält, welches einer abgrenzenden Selbstwahrnehmung der Figurenidentität und damit einer orientierten Unterscheidung zwischen den personalen Distanzstufen zugrunde gelegt werden könnte.

Die personale ‚Distanzneutralität‘ kann folglich als Symptom eines Identitätsverlusts begriffen werden, den S. L. Artuk (1990) folgendermaßen beschreibt:

„Plus le sujet n'est plus indubitablement identique à soi-même, plus un ensemble cohérent, plus la limite du sujet envers ce qui est dehors, s'efface insensiblement.“⁵²²

⁵²² Artuk, Simone Luise. *La conscience dans le néant à la lumière de la problématique d'identité*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1990, S. 140.

Diese bereits im Zusammenhang mit Vitracs Stück festgestellte Entgrenzung der Identität ist in Bezug auf dieses Drama wiederum auf die folgende Feststellung F. Madray-Lesignes (1990:403) zurückzuführen:

„Pour s'identifier pleinement, le ‚je‘ doit [...], à l'intérieur du couple intersubjectif, se démarquer de son autre, le ‚tu‘.“

Genau diese *démarquage* ist für WINNIE nicht möglich, da bedingt durch den Wegfall der Existenz eines objektiven *origoexklusiven* Gegenübers das zentrale Abgrenzungskriterium zwischen den beiden personalen ‚Bereichen‘ fehlt. E. Benveniste (1966) bemerkt in diesem Zusammenhang:

„La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*.“⁵²³

Das Bewusstsein eines Sprecher-*je* konstituiert sich also erst durch die Existenz eines als *tu* identifizierbaren Kommunikationspartners, der im Stück faktisch nicht zugänglich ist. Damit entfällt für WINNIE nicht nur das Kriterium, sondern gleichzeitig jeglicher Grund der Abgrenzung, da keine dialogische Kommunikation mehr zustande kommt, die eine solche erforderlich macht. Insofern als analog dazu in der temporalen und lokalen Dimension aufgrund der Immobilität der Protagonistin sowie aufgrund der *Entdifferenzierung* des dramatischen Kontexts jegliche distanzdeterminierenden Abgrenzungskriterien fehlen, wodurch die Unterscheidung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Entfernungsstufe nicht nur unmöglich, sondern zugleich von vorne herein obsolet wird, sind die semantischen *Suchanweisungen* der Deiktika aller Dimensionen von einer radikalen ‚Neutralisierung‘ ihrer distanzdeterminierenden Funktion gekennzeichnet, sodass sie vom Rezipienten nicht mehr als *Hinweise* einer Interpretation deiktischer Relationen als den dramatischen Kontext strukturierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zugrundelegbar sind. Damit vermögen ihn Letztere nur noch mit der ‚Leere‘ eines auf allen Ebenen nicht mehr strukturierbaren Universums zu konfrontieren.

iii.ii.) Eugène Ionesco

Analog zu Beckett ist auch in Ionescos Stücken eine vorrangig auf die spatiotemporale Ebene bezogene ‚distanzneutralisierende‘ Verwendung der hinsichtlich der binären Distanzopposition *origoinklusiv/origoexklusiv* markierten Deiktika festzustellen. Allerdings ist diese wiederum als Folge der ‚Kontextproliferation‘ bzw. der ‚Kontextkonkurrenz‘ zu sehen, insofern als erstere Kontextausprägung die binäre distanzbezogene Einordnung als ‚dekontextualisierte‘ und damit ‚distanzneutralisierende‘ ‚Parodie‘ entlarvt, während letztere Ausprägung diese vor

⁵²³ Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966, S. 260.

allem unauflösbaren ‚distanznivellierenden‘ Widersprüchen unterwirft. Beide Fälle führen damit dem Rezipienten die ‚proliferations‘- bzw. ‚setzungsbedingte‘ Orientierungslosigkeit der Figuren vor Augen, die ihnen eine Unterscheidung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Entfernungsstufe bzw. die orientierte Anwendung der diese kodierenden Deiktika auf den dramatischen Kontext unmöglich macht, und konfrontieren ihn gleichzeitig unmittelbar mit diesem Sachverhalt, indem für ihn die ‚Leere‘ als einzig greifbarer Gegenstand in einem sich selbst minimaler deiktischer Strukturierbarkeit entziehenden dramatischen Universum ausgewiesen wird.

iii.ii.i.) *La cantatrice chauve*

In Ionescos erstem Stück manifestiert sich die ‚Distanzneutralisierung‘ auf besonders absurde Weise in der lokalen Dimension, indem in der bereits mehrfach herangezogenen Passage am Ende des Stückes durch die im Sprechchor artikulierte Gegenüberstellung der Deiktika *ici* und *là* eine Differenzierung zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Entfernungsstufe vorge spiegelt wird, obschon jede Grundlage der Differenzierbarkeit angesichts der in vollständige Dunkelheit gehüllten Bühnenraums vollständig entfällt, sodass die Lokaldeiktika an dieser Stelle zwangsläufig eine ‚Neutralisierung‘ ihrer distanzdeterminierenden Funktion erfahren:

[...] *Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide.*

Tous Ensemble C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici [...]. (Scène XI, 99)

Hier wird der Rezipient direkt mit der Tatsache konfrontiert, dass sich das dramatische Universum in lokaler Hinsicht für die Figuren jeglicher Strukturierbarkeit entzieht, indem er die semantischen *Suchanweisungen* der Deiktika einerseits aufgrund ihres Widerspruchs zum szenisch konkretisierten Kontext, der ihre orientierte Verwendbarkeit von vorne herein ausschließt, und andererseits aufgrund der fehlenden linguistischen Spezifizierung des zu lokalisierenden Referenzobjekts nicht als *Hinweise* einer Interpretation der Verweise als den dramatischen Kontext strukturierend definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ heranziehen kann. Statt dessen vermögen die verweisdeterminierenden Deiktika lediglich auf ihre semantische *Leerstelle* zu verweisen, um für ihn die ‚Leere‘ einer Sprache unmittelbar erfahrbar zu machen, die jeden Kontextbezug verloren hat und damit jeglichen Ansatz der deiktischen Strukturierung des dramatischen Universums zwangsläufig als kontextenthobene ‚Parodie‘ ausweist.

iii.ii.ii.) *Les chaises*

Im Gegensatz zu *La cantatrice chauve* ist die ‚Neutralisierung‘ der distanzdeterminierenden Funktion der deiktischen *Suchanweisungen* in diesem Stück als akzentuierende Ausdrucksform der Diskrepanz zwischen subjektiver und objektiver Kontextwahrnehmung und damit als Form der unmittelbaren Konfrontation des Rezipienten mit der existenziellen ‚Leere‘ der beiden Hauptfiguren zu begreifen, insofern als deren Versuche, diese durch ‚Setzung‘ sinnstiftender Kontextelemente ‚aufzufüllen‘, nicht nur durch die im vorigen Abschnitt besprochene ‚Distanzrelativierung‘, sondern gleichermaßen durch eine umfassende ‚Distanzneutralisierung‘ als im Gegensatz zum ‚Realkontext‘ stehende ‚Illusionen‘ entlarvt werden. Dies manifestiert sich auf temporaler Ebene an mehreren Stellen im Zusammenhang mit der bevorstehenden, vermeintlich existenz erfüllenden Botschaftsverkündung, die sich über eine distanzspezifische ‚Lokalisierung‘ hinaus auch einer orientierten Wahrnehmbarkeit als *origoinklusiver* bzw. *origoexklusiver* Gegenstand entzieht, wie folgende Passage deutlich macht, in der es zu einer ‚distanzneutralisierenden‘ Einordnung der Verkündung kommt:

Le Vieux Je les ai convoqués. (*Silence.*) Je vais leur communiquer mon message...Toute ma vie, je sentais que j'étouffais; à présent, ils sauront tout, grâce à toi, à l'orateur, vous seuls m'avez compris. (43)

Hier wird eine *deixistheoretische Inkongruenz* etabliert, um deutlich zu machen, dass der existenz erfüllende Moment zwar unmittelbar bevorsteht, sich jedoch gleichzeitig für die Figuren in ungreifbarer Ferne befindet. Mit anderen Worten wird der faktischen Nichtgreifbarkeit bzw. dem ‚Illusionscharakter‘ des zu ‚lokalisierenden‘ Gegenstands konkretisierender und für den Rezipienten direkt erfahrbarer Ausdruck verliehen, indem die Gegenüberstellung des auf den *origoinklusiven* Sprechmoment referierenden Deiktikons *à présent* und des auf die *origoexklusive* Temporalstufe der Zukunft gerichteten *Tempusmorphems* eine ‚Neutralisierung‘ der deiktischen *Suchanweisungen* als semantische *Hinweise* und damit als Grundlage zur rezipientenseitigen Interpretierbarkeit des deiktischen Verweises als den temporalen dramatischen Kontext strukturierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zur Folge hat, um über das Voraugenführen der temporalen ‚Nichtlokalisierbarkeit‘ der Botschaftsverkündung deren inhaltliche ‚Leere‘ vorwegzunehmen, welche am Ende des Stückes offenbar wird. Ein solcher Vorverweis erfolgt auch auf lokaler Ebene, insofern als an späterer Stelle im Stück eine ‚distanzinkongruente‘ Lokalisierung des das gesamte Stück hindurch erwarteten *Orateur* eingeführt wird, der die Botschaft der beiden Alten übermitteln und damit die ‚(Er-)Lösung‘ bringen soll. Diese ‚Inkongruenz‘ manifestiert sich hier im Rahmen eines absurden, deiktisch artikulierten Prozesses des Übergangs des erwarteten Objekts vom *origoexklusiven* Bereich des außerszenischen ‚Makrokosmos‘ in den *origoinklusiven* Raum des szenischen ‚Mikrokosmos‘:

La Vieille L'Orateur doit venir, Majesté...

Le Vieux Il viendra, l'Orateur.

La Vieille Il viendra.

Le Vieux Il viendra.

[...]

La Vieille Il vient.

Le Vieux Il vient.

La Vieille Il vient, il est là.

Le Vieux Il vient, il est là.

La Vieille Il vient, il est là.

Le Vieux et La Vieille Il est là...

La Vieille Le voilà!... (*Silence; [...] Pétrifiés, les deux Vieux fixent du regard la porte n° 5; la scène immobile dure assez longtemps, une demi-minute environ; très lentement, très lentement, la porte s'ouvre toute grande, silencieusement; puis l'Orateur apparaît; c'est un personnage réel. [...]*) Le voilà! (84/85)

Durch anfängliche Verwendung des *Bewegungsverbs venir* in der *origoexklusiven* Tempusstufe des Futur und nachfolgender Verwendung in *origoinklusivem* Präsens, gefolgt von der Vorspiegelung einer *ad-oculos*-Wahrnehmbarkeit, wird der Prozess des Herannahens des *Orateur* suggeriert. Allerdings ist dieser Prozess durch die ‚distanzneutralisierende‘ Gegenüberstellung des auf eine Bewegung vom *origoexklusiven* in den *origoinklusiven* lokalen Bereich referierenden *Bewegungsverbs venir* in Präsensform und der auf ein sich bereits im *origoinklusiven* Bereich befindliches Objekt referierenden deiktischen Wendungen *il est là* bzw. *Le voilà* von *deixistheoretischen Inkongruenzen* geprägt. Durch diese *Inkongruenzen* wird wie in der oben besprochenen Passage der Kontrast zwischen unmittelbarer Greifbarkeit und faktischer Nichtgreifbarkeit der Botschaftsverkündung deutlich, mit welchem der Rezipient direkt konfrontiert wird, indem er die semantischen *Suchanweisungen* der lokalisierenden Deiktika einerseits aufgrund ihres ‚distanznivellierenden‘ Widerspruchs in sich und andererseits aufgrund ihres ‚distanzneutralisierenden‘ Widerspruchs zum szenisch konkretisierten Kontext, der zunächst keine Wahrnehmbarkeit des im *origoinklusiven* Bereich lokalisierten Referenzobjekts ermöglicht, nicht als *Hinweise* einer kognitiv relevanten Lokalisierung des *Orateur* zugrunde legen kann. Dadurch sind die Deiktika lediglich imstande, ihm die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen zu führen, um für ihn auf diese Weise die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren, die nicht durch sinnstiftende Kontextelemente ‚auffüllbar‘ ist, unmittelbar erfahrbar zu machen. Dieser Interpretation wird im weiteren Verlauf zwar vordergründig durch das in radikalem Gegensatz zur Zuschauererwartung stehende Eintreffen einer *personnage réel* widersprochen, doch weist die Verzögerung dieses Eintreffens, welche im Widerspruch zu den vorangegangenen deiktischen Lokalisierungen steht, dennoch auf die Nichtgreifbarkeit des lokalisierten Referenzobjekts und damit auf den ‚Illusionscharakter‘ bzw. die ‚Leere‘ der vermeintlich existenz erfüllenden Botschaft hin.

Darüber hinaus finden sich im Stück mehrfach lokale ‚Distanzneutralisierungen‘, welche nicht die Botschaft selbst, sondern den Kontext ihrer Verkündung als ‚selbstgesetzte‘ ‚Illusion‘ der Figuren ausweisen. Dies ist insofern der Fall, als Letztere eine im Widerspruch zu objektiven szenischen Gegebenheiten stehende ‚Redefinition‘ der Distanzstufen einführen, die daraus resultiert, dass sie das fundamentale distanzdeterminierende Kriterium *In-Field/Out-of-Field* aufgrund ihrer Wahrnehmung eines von Gästen überfüllten Bühnenraums in radikaler Abweichung zum Rezipienten ansetzen, der den *In-Field*-Bereich aufgrund der seinerseits wahrgenommenen Leere auf den gesamten Bühnenraum bezieht. Indem also die vom Zuschauer zugrunde gelegte *origoinklusive In-Field*-Stufe durch die imaginären Gäste für die Figuren zur visuell nicht zugänglichen *origoexklusiven Out-of-Field*-Stufe wird, kommt es zwangsläufig zu einer ‚distanzneutralisierenden‘ Verwendung der Lokaldeiktika, insofern als deren semantisch kodierte *Suchanweisungen* in einen Kontrast zum objektiv wahrnehmbaren szenischen Kontext gebracht werden. Dieses Phänomen soll anhand folgender Passage dokumentiert werden:

La Vieille Mon chou! (*Puis accaparée par des amis:*) Oui, mon mari est là, c'est lui qui organise...
là-bas...oh! vous n'y arriverez pas...il faudrait pouvoir traverser, il est avec des amis...
(74)

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Beispielen wird hier mittels der distanzbezogenen ‚Neutralisierung‘ des Deiktikons *là-bas* nicht der zu lokalisierende Sachverhalt, sondern die Lokalisierung selbst durch ihren Widerspruch zu objektiven szenischen Verhältnissen als ‚Illusion‘ entlarvt, welche ihrerseits den ‚Illusionscharakter‘ der Gäste bzw. des von den Alten ‚gesetzten‘ Kontexts akzentuierend hervorhebt. Der *äußere* Rezipient wird mit diesem Sachverhalt direkt konfrontiert, indem er nicht imstande ist, die semantische *Suchanweisung* des Deiktikons als *Hinweis* der Interpretation des deiktischen Verweises als kognitiv relevante, den dramatischen Kontext strukturierend definierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zugrunde zu legen, sondern diese ihm statt dessen lediglich den Kontrast zwischen seiner eigenen Wahrnehmung der Figuren im zueinander *proximalen*, also *origoinklusive* Umfeld und der davon abweichenden gegenseitigen Wahrnehmung der beiden Alten im zueinander *distalen* und damit *origoexklusiven* Umfeld vor Augen führt, um ihm die faktische ‚Leere‘ des Bühnenraums bewusst zu machen und für ihn auf diese Weise die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren, die sich nicht durch subjektiv ‚gesetzte‘ Kontextelemente ‚auffüllen‘ lässt, unmittelbar erfahrbar zu machen.

Zuletzt sei noch auf ein Beispiel hingewiesen, in dem die im Gegensatz zum Realkontext stehende ‚Illusion‘ der Gäste durch eine ‚Distanzneutralisierung‘ auf personaler Ebene hervor gehoben wird, die darauf beruht, dass es bei der Begrüßung des ersten Gasts durch die VIE-

ILLE zu einem ‚Verschwimmen‘ der *origoinklusiven* und der *origoexklusiven* Distanzstufe kommt, indem diese im Sinne einer fiktiven Dialogisierung sowohl Sprecher- als auch Adressatenrolle übernimmt, wodurch das *origoexklusive vous* eine ‚Neutralisierung‘ seiner distanzdeterminierenden Funktion erfährt:

Le Vieux, à la Dame invisible. Vous avez eu beau temps?

La Vieille, à elle-même. Vous n’êtes pas trop fatiguée?... Si, un peu. (46)

Während in der Replik des VIEUX das deiktische Pronomen *vous* noch eindeutig auf die *origoexklusive* imaginäre Adressatin gerichtet ist, wird es in der Replik der VIEILLE in seiner Referenz ambig, insofern als unklar ist, ob es auf die ‚tatsächliche‘ *origoexklusive* Distanzstufe, also wiederum auf die *Dame invisible*, oder aber ‚pseudo-origoexklusiv‘ auf die Sprecherin referiert, die sich aus der versetzten Perspektive der *Dame* heraus selbst anredet, da sie beide Rollen übernimmt, ohne eindeutige Anhaltspunkte der Trennung bereitzustellen. Darin manifestiert sich die Tatsache, dass die VIEILLE selbst nicht mehr in der Lage ist, orientiert zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Perspektive zu unterscheiden, da ihr bedingt durch den Wegfall eines objektiven *origoexklusiven* Adressaten das zentrale Abgrenzungskriterium zwischen den beiden personalen ‚Bereichen‘ fehlt. Mit diesem Verlust des Unterscheidungsvermögens wird der Rezipient direkt konfrontiert, indem er die semantische *Suchanweisung* des deiktischen Pronomens angesichts des Fehlens perspektivtrennender Anhaltspunkte nicht als *Hinweis* zur ‚Lokalisierung‘ des *Sachverhaltsträgers* heranziehen kann, sondern das *origoexklusive* Personaldeiktikon lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann, um analog zu den hinsichtlich der Minimalopposition *origoinklusiv/origoexklusiv* markierten Deiktika der temporalen und lokalen Dimension die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand auszuweisen und damit für den Rezipienten den ‚Illusionscharakter‘ jeglicher von den Figuren subjektiv vergegenwärtigter Kontextelemente aufzuzeigen, mit Hilfe derer sie versuchen, ihre existenzielle ‚Leere‘ zu überwinden.

iii.iii.) Jean Genet: *Le balcon*

Wie im letztbehandelten Stück Ionescos hat auch bei Genet die ‚Kontextkonkurrenz‘ eine ‚distanzneutralisierende‘ Verwendung der hinsichtlich der minimalen Distanzopposition *origoinklusiv/origoexklusiv* markierten Deiktika zur Folge, um den Rezipienten mit der aus der Überlagerung des ‚Realkontexts‘ durch subjektiv ‚gesetzte‘ Kontexte resultierenden Orientierungslosigkeit der Figuren zu konfrontieren. Allerdings manifestiert sich hier die ‚Distanzneutralisierung‘ vorwiegend in der personalen Dimension, hinsichtlich derer bereits im Zusammenhang mit Abschnitt 5.2.2. festgestellt wurde, dass es angesichts der umfassenden Kontextüberlagerungen zu ‚Origodissoziationen‘ kommt, insofern als sich die Figuren nicht

mehr in ihren Körpergrenzen verhaftet wahrnehmen, sondern sich statt dessen mit ihren Rollen bzw. ‚Spiegelbildern‘ in IRMAS *Palast der Illusionen* identifizieren, was zu einem ‚Verschwimmen‘ der *origoinklusiven* und der *origoexklusiven* personalen Distanzstufe führt. In folgender, bereits in 5.2.2. analysierter und daher hier nur auszugsweise wieder aufgegriffener Passage thematisiert ROGER dieses ‚Verschwimmen‘ in expliziter Form, indem er deutlich macht, dass ihm jegliches Unterscheidungsvermögen zwischen seiner ‚realen‘ und der ‚gesetzten‘ Identität des CHEF DE LA POLICE, in die er sich im *Salon du mausolée* versetzt, abhanden gekommen ist:

Roger, *se dégageant*. Si le bordel existe, et si j'ai le droit d'y venir, j'ai le droit d'y conduire le personnage que j'ai choisi, jusqu'à la pointe de son destin... non, du mien... de confondre son destin avec le mien... (Neuvième Tableau, 149)

Indem hier auf linguistischer Ebene die ‚confusion‘ zwischen der durch *mien* bezeichneten *origoinklusiven* Eigenperspektive und der durch *son* bezeichneten *origoexklusiven* Fremdperspektive und damit gleichzeitig die fehlende Unterscheidbarkeit der personalen Distanzstufen durch die Figur zum Ausdruck gebracht wird, welche sodann auf aktionaler Ebene in Form einer Selbstkastration veranschaulicht wird, die eigentlich auf den Körper des CHEF DE LA POLICE bezogen ist, erfährt das die *origoinklusive* Entfernungsstufe kodierende Personaldeiktikon eine ‚Neutralisierung‘ seiner distanzdeterminierenden Funktion. Dadurch kann seine semantische *Suchanweisung* vom Rezipienten nicht mehr als *Hinweis* zur ‚Lokalisierung‘ des *Äußerungsträgers* herangezogen werden, sondern konfrontiert ihn statt dessen lediglich mit der Tatsache, dass sich die Figuren angesichts der Kontextüberlagerung in personaler Hinsicht in einer Situation vollständiger Orientierungslosigkeit befinden. In der folgenden, ebenfalls bereits in 5.2.2. besprochenen Replik des CHEF DE LA POLICE wird der ‚distanzneutralisierenden‘ Verwendung von *je* räumlich konkretisierter Ausdruck verliehen, insofern als hier zum Ausdruck kommt, dass der Polizeichef angesichts seiner Konfrontation mit seinem ‚Spiegelbild‘ (ROGER) nicht mehr in der Lage ist, das ‚origolokalisierende‘ Personaldeiktikon eindeutig auf seine durch *ici* bezeichneten *origoinklusiven* Körperkoordinaten zu beziehen, sondern diesen Bezug radikal in Frage stellt, indem er es gleichermaßen auf die durch *là-bas* bezeichnete *origoexklusive* Position ROGERS bezieht:

Le Chef de la Police [...]. Alors... je suis... Où? Ici, ou... mille fois là-bas? (*Il montre le tombeau.*) [...]. (Neuvième Tableau, 151)

In beiden Passagen wird also der distanzbezogene *Hinweis*-Faktor des Personaldeiktikons radikal ‚neutralisiert‘, um dem Rezipienten den figurenseitigen Verlust der Differenzierbarkeit zwischen *origoinklusiver* und *origoexklusiver* Distanzstufe sowie die daraus resultierende Orientierungslosigkeit im ‚Identitätsuniversum‘ vor Augen zu führen bzw. ihn mit diesem

Sachverhalt direkt zu konfrontieren und ihn selbst zum ‚Mitgefangenen‘ im *Spiegelkabinett* der ‚Illusionen‘ zu machen, indem das Deiktikon, anstatt ihm eine ‚Lokalisierung‘ des *Äußerungsträgers* zu ermöglichen, lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann und für ihn dadurch die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand in einem aufgrund der Kontextüberlagerungen in personaler Hinsicht nicht mehr strukturierbaren Universum aufzeigt.

5.2.4. Infragestellung der referenzidentifizierenden Funktion der deiktischen Relation

Nachdem in den vorangegangenen Teilkapiteln dargelegt wurde, dass aufgrund der Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ sowohl die Origo als Ausgangspunkt der deiktischen Relation als auch deren distanzbezogene Beschaffenheit radikal in Frage gestellt wird und damit die in 2.3.4.2. definierte ‚kontextualisierende‘ Funktion der Deixis eine ‚Umkehr‘ erfährt, um den Rezipienten unmittelbar mit der Orientierungslosigkeit der Figuren zu konfrontieren, ist im Folgenden zu untersuchen, inwiefern dies auch für die zweite Deixisfunktion gelten kann, die in 2.3.4.1. als ‚demonstrative‘ Funktion charakterisiert wurde. Letztere zeichnet sich gegenüber der ‚kontextualisierenden‘ dadurch aus, dass sie nicht in erster Linie eine auf die Position des Sprechers bezogene ‚Lokalisierung‘ von Sachverhalten einschließlich der Origo selbst, sondern vielmehr eine ‚Identifizierung‘ von Referenzgegenständen relativ zur Sprecherposition im Sinne einer potenziell durch Zeiggesten unterstützten *Orientierungshandlung* leistet, mit dem Ziel, Letztere auf den Hörer zu übertragen und auf diese Weise die jeweiligen Objekte für diesen identifizierbar zu machen. Es kann also von einer ‚Referenzdemonstration‘ gesprochen werden, die auf die konkrete lokale Dimension beschränkt ist und aufgrund dieser Tatsache wie in 3.4.1. gesehen im Theater sowohl auf ‚origoabhängiger‘ als auch auf ‚origou-nabhängiger‘ Ebene erfolgen kann, um eine ‚Konkretisierung‘ des dramatischen Kontexts herbeizuführen bzw. eine *referentielle Illusion* zu schaffen. Hinsichtlich der Bezugsräume, auf die sich diese ‚Konkretisierung‘ bezieht, kann zunächst eine Unterscheidung zwischen szenischem ‚Mikrokosmos‘ und außerszenischem ‚Makrokosmos‘ erfolgen, wobei sie hinsichtlich des Letzteren in Form von *Setzungsakten* vorgenommen wird, was gleichermaßen für die ‚Konkretisierung‘ von imaginär durch Objektversetzung vergegenwärtigten ‚Makrokosmen‘ innerhalb des szenischen Bereichs gilt.

Allerdings beruht die auf das *äußere Kommunikationssystem* bezogene ‚Konkretisierungsfunktion‘ der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise hinsichtlich der unterschiedenen Bezugsräume auf ihrer orientierten Etablierbarkeit und Interpretierbarkeit im *inneren Kommunikationssystem*, was im *Theater des Absurden* und bei seinen ‚Vorgängern‘ im Gegensatz zu Rostands Stück nicht möglich ist, da sich die Referenten aufgrund der Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ jeder orientierten Zugänglichkeit entziehen. Dies wird einerseits dadurch deutlich, dass bereits die grundlegende Unterscheidbarkeit zwischen den Bezugsebenen versagt, und andererseits dadurch, dass die Figuren nicht imstande sind, die von ihnen identifizierten Referenzobjekte im Sinne einer *Textualisierung* zu spezifizieren bzw. die eingeführten *Textualisierungen* von eklatanten Widersprüchen in sich oder zum szenisch konkretisier-

ten Kontext geprägt sind. Darüber hinaus treten auch Fälle auf, in denen zwar eine Referenzidentifikation möglich ist, aber diese jeglichen *Relevanzbezugs* entbehrt.

Diese systematische Unterminierung der ‚referenzdemonstrativen‘ bzw. ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise hat nun im Hinblick auf das *äußere Kommunikationssystem* zur Folge, dass dem Rezipienten jegliche *Hinweise* entzogen werden, um die Relationen als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren. Stattdessen wird er direkt mit dem ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung zwischen den Figuren und dem dramatischen Universum konfrontiert, indem ihm dieser als einziger Erkenntnisgegenstand gewissermaßen *ad oculos* demonstriert wird.

i.) Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*

Analog zur ‚kontextualisierenden‘ Relation ist auch die ‚demonstrative‘ aufgrund der Bereitstellung eines detaillierten ‚objektiven Referenzrahmens‘, auf den sich die figurenseitige Referenzidentifizierung beziehen kann, vom *äußeren* Rezipienten jeweils auf kognitiv relevante Weise interpretierbar. So erfährt der Bezugsraum des szenischen ‚**Mikrokosmos**‘ gleich zu Beginn des ersten Akts durch das bereits vor der Vorstellung anwesende Theaterpublikum eine ‚demonstrativdeiktische‘ ‚Konkretisierung‘ hinsichtlich der eintreffenden Personen:

Le Marquis Ah! [...] Je suis dans une humeur...

Un Autre Console-toi, marquis, car voici l'allumeur!

La Salle, *saluant l'entrée de l'allumeur*. Ah!... (I:41)

Premier Marquis, *regardant les personnes qui entrent dans les loges*. Voilà
La présidente Aubry!

[...]

Guigy, *à Christian, lui désignant la salle qui se garnit*. Du monde!

Christian Eh! oui, beaucoup.

Premier Marquis Tout le bel air!

Ils nomment les femmes à mesure qu'elles entrent, très parées, dans les loges.

Envois de saluts, réponses de sourires.

Deuxième Marquis Mesdames de Guéméné...

Guigy De Bois-Dauphin...

[...]

Lignière Tiens, monsieur de Corneille est arrivé de Rouen.

Le Jeune Homme, *à son père*. L'Académie est là?

Le Bourgeois Mais...j'en vois plus d'un membre; Voici Boudu, Boissat, et Cureau de la Chambre [...] (I:43/44)

Aufgrund der referenziellen Vereindeutigung der Verweise durch *Textualisierungen* sowie durch die szenische Visualisierung der identifizierten Referenzobjekte erhält der *äußere* Rezipient ausreichende *Hinweise*, um die Referenzakte als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts im Sinne einer Konkretisierung des Theaterpublikums zu interpretieren. Gleiches gilt für die folgende Replik CYRANOS am Ende des ersten Akts, in der dieser eine ‚demonstrativdeiktische‘ Konkretisierung des Bühnenraums leistet:

Le portier ouvre à deux battants. Un coin du vieux Paris pittoresque et lunaire paraît.

Cyrano Ah!... Paris fuit, nocturne et quasi nébuleux;
Le clair de lune coule aux pentes des toits bleus;
Un cadre se prépare, exquis, pour cette scène;
Là-bas, sous des vapeurs en écharpe, la Seine [...] (I:88)

Auch hier ist auf der Grundlage der referenzdeterminierenden *Hinweise*, bestehend aus *Textualisierungen* der identifizierten Referenten sowie deren Repräsentation in Form von materiellen *Signifikanten* eine rezipientenseitige Interpretation der Verweise als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des *szenischen Raums* gewährleistet. Mit anderen Worten wird durch die Referenzakte eine *referentielle Illusion* geschaffen, welche es dem Zuschauer erlaubt, die *Signifikanten* der Bühne mental in Referenten der *dramatischen Welt* umzuwandeln. Dasselbe leisten diejenigen deiktischen Relationen, die sich auf ‚rahmendeiktische‘ Elemente der Kulisse beziehen, wie in folgendem Beispiel:

La Duègne, à Raguena, lui montrant la porte d'en face. C'est là qu'on nous attend, en face.
Chez Clomire. Elle tient bureau, dans son réduit. [...] (III:143)

Hier wird unter Kooperation des ‚origounabhängigen‘ ‚rahmendeiktischen‘ Verweismediums der Tür und des ‚origoabhängigen‘ verbal-gestischen Referenzakts ein konkretisierender *Setzungsakt* in den **außerszenischen ‚Makrokosmos‘** geleistet. Dieser schafft eine *referentielle Illusion* in Bezug auf Letzteren, indem der Referent als *Diskursobjekt* eingeführt und durch die nonverbalen Verweismedien der Tür sowie der Zeiggeste hinsichtlich seiner Position spezifiziert wird. Wiederum unter Zusammenwirken von ‚origounabhängigen‘ und ‚origoabhängigen‘ Verweismitteln wird am Ende des dritten bzw. zu Beginn des vierten Akts eine ‚demonstrativdeiktische‘ Konkretisierung des außerszenischen Raums eingeführt:

On entend au loin des tambours qui battent une marche.
De Guiche, qui est remonté au fond. C'est le régiment qui part! (III:188)

On entend au loin quelques coups de feu.
Carbon Ah! maugrébis des coups de feu!... [...] (IV:193)

Statt eines visuellen Zeichens leistet an diesen Stellen jeweils ein akustisches Zeichen den ‚origounabhängigen‘ Verweis auf den ‚Makrokosmos‘, der durch ‚origoabhängige‘ Referenzakte in Form einer *Textualisierung* referenziell vereindeutigt wird. Dies erlaubt dem *äußeren* Rezipienten eine kognitiv relevante Interpretation der Verweise im Sinne einer ‚Kontextualisierung‘ des *szenischen* im umfassenderen *dramatischen Raum* eines Kriegschauplatzes. Der akustische Verweis des zweiten Abschnitts leitet darüber hinaus eine Verbindung zwischen außerszenischem ‚Makrokosmos‘ und szenischem ‚Mikrokosmos‘ ein, insofern als durch ihn das Eintreffen CYRANOS angekündigt wird, was die darauf Bezug nehmenden ‚origoabhängigen‘ *Setzungsakte* deutlich machen:

On se recouche. Nouveaux coups de feu plus rapprochés.

Un Cadet, *s'agitant*. Diantre! Encore!

Carbon Ce n'est rien! C'est Cyrano qui rentre!

Les têtes qui s'étaient relevées se recouchent.

[...]

La Sentinelle, *qui est sur le talus*. Ventrebieu! Qui va là?

Cyrano, *paraissant sur la crête*. Bergerac, imbécile! (IV:193/194)

Aufgrund ihrer Ankündigungsfunktion, die durch die Visualisierung des angekündigten Objekts im szenischen ‚Mikrokosmos‘ bestätigt wird, erhalten die akustischen und verbalen Referenzakte für den *äußeren* Rezipienten nicht nur Relevanz hinsichtlich der Konkretisierung des außerszenischen Raums, sondern gleichzeitig in Bezug auf den *szenischen Raum*. Nachdem diese Beispiele deutlich gemacht haben, dass in Rostands Stück sowohl die ‚referenzdemonstrative‘ als auch die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion sämtlicher ‚origoabhängiger‘ und ‚origounabhängiger‘ ‚demonstrativdeiktischer‘ Referenzakte erfüllt sind, d.h. dem Zuschauer jeweils ausreichende *Hinweise* zur Verfügung stehen, um die Verweise als kognitiv relevante, den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren, sei abschließend noch eine Textstelle angeführt, in der die beiden komplementären Funktionen vordergründig nicht erfüllt sind, da es sich um die ‚Projektion‘ eines **imaginativ vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘** auf den Bühnenraum handelt:

Cyrano, *se croisant les bras*.

Ah çà! Mais vous ne pensez qu'à manger?...

- Approche, Bertrandou le fifre, ancien berger;

[...]

Le vieux commence à jouer des airs languedociens.

Ecoutez, les Gascons... Ce n'est plus, sous ses doigts

Le fifre aigu des champs, c'est la flûte des bois!

Ce n'est plus le sifflet du combat, sous ses lèvres,

C'est le lent galoubet de nos meneurs de chèvres!...

Ecoutez... C'est le val, la lande, la forêt,

Le petit pâtre brun sous son rouge béret,

C'est la verte douceur des soirs sur la Dordogne,

Ecoutez, les Gascons: c'est toute la Gascogne! (IV:200/201)

In dieser Passage nimmt CYRANO ‚demonstrativdeiktisch‘ auf Referenzgegenstände Bezug, die der szenischen Konkretisierung des Bühnenraums radikal widersprechen. Aufgrund des daraus resultierenden Widerspruchs zwischen ‚linguistischen‘ und ‚extralinguistischen‘ referenzdeterminierenden *Hinweisen* ist der *äußere* Rezipient nicht imstande, die Referenzakte als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren. Allerdings werden ihm einerseits durch die ebenfalls ‚demonstrativdeiktisch‘ geleistete Bewusstmachung des Kontrasts zwischen ‚Real‘- und ‚Phantasma‘-Kontext (*Ce n'est plus...*) und andererseits durch die mittels der Aufforderung *Ecoutez* zum Ausdruck gebrachte figurenseitige Versetzung in die von der Melodie evozierten Erinnerungen eindeutige *Hinweise*

gegeben, welche die Referenz auf einen ‚sekundären‘ *Vorstellungsraum* deutlich machen, durch dessen Vergegenwärtigung der Sprecher die Soldaten von den ‚realen‘ Verhältnissen am Kriegsschauplatz abzulenken versucht. Aufgrund dieser *Hinweise* wird der *äußere* Rezipient durch die Referenzakte nicht wie in den Korpusstücken, in denen die bezugsdeterminierenden Anhaltspunkte häufig fehlen, in eine Orientierungslosigkeit hinsichtlich des dramatischen Kontexts geführt, sondern wird sich lediglich des Kontrasts zwischen der idyllischen Heimat der Soldaten und ihrer verzweifelten Lage in einem ‚Realkontext‘ bewusst, der zuvor auf eindeutige Weise szenisch und ‚demonstrativdeiktisch‘ eingeführt worden ist.

ii.) Diachrone Perspektive

ii.i.) Guillaume Apollinaire: *Les mamelles de Tirésias*

Im Unterschied zu Rostands Drama fällt in diesem wichtigen ‚Vorgängerstück‘ des *Theaters des Absurden* als Konsequenz der Widersprüchlichkeit des ‚objektiven Referenzrahmens‘ sowie der daraus resultierenden Gegensätzlichkeit der durch ‚kontextualisierende‘ Relationen geleisteten ‚Origo-lokalisierung‘ und Distanzdeterminierung von Sachverhalten auch die durch ‚demonstrative‘ Relationen vorgenommene Referenzidentifizierung widersprüchlich aus. Obschon diese Widersprüche im Gegensatz zu späteren Stücken nicht in erster Linie einer Konkretisierung und rezipientenseitigen Erfahrbarmachung der Orientierungslosigkeit der Figuren dienen, sondern dazu, dem durch die moderne Lebenserfahrung bedingten Verlust jeder *Eindeutigkeit* Ausdruck zu verleihen, sind einige davon durchaus auf die vor allem hinsichtlich der Identität entstehende Verwirrung der Figuren zurückzuführen. Dies sei anhand folgender Passage gezeigt, in welcher der MARI seine Frau THÉRÈSE, die sich dazu entschlossen hat, eine Männerrolle zu übernehmen, im Widerspruch zum szenisch konkretisierten Kontext identifiziert:

Thérèse Mange tes pieds à la Sainte-Menehould

Le Mari [...] / Ah mais ce n'est pas Thérèse ma femme / *Un temps puis sévèrement. Au mégaphone* / Quel malotru a mis ses vêtements / *Il va l'examiner et revient. Au mégaphone* / Aucun doute c'est un assassin et il l'a tuée / [...] (I:44)

Hier wird auf grotesk-absurde Weise die figurenseitige Verwirrung im ‚Identitätsuniversum‘ deutlich, die bedingt durch die Widersprüchlichkeit von szenisch konkretisierten und linguistischen *Hinweise* zur Identifizierung des deiktischen Referenten auf den Zuschauer übertragen wird, insofern als es diesem nicht möglich ist, den ‚demonstrativen‘ Referenzakt im Sinne einer den dramatischen Kontext konkretisierenden ‚Konstruktionsanleitung‘ eindeutig nachzuvollziehen. Ein ähnlich gelagerter Fall kommt nochmals an späterer Stelle zum Ausdruck,

als der GENDARME den MARI im Gegensatz zu konkreten kontextuellen Anhaltspunkten als *belle fille* identifiziert:

Le Gendarme *Femme légère / Il cligne de l'oeil / Qu'importe puisque c'est une belle fille (I:58)*

In diesen Beispielen zeigt sich, dass der verquere Rollentausch und der dadurch entstehende Verlust der identitätsbezogenen *Eindeutigkeit* insofern ‚demonstrativdeiktisch‘ konkretisiert wird, als die *Textualisierung* des identifizierten Referenten jeweils im Widerspruch zu dessen objektiver Beschaffenheit steht, wodurch die Relationen eine radikale Auflösung ihrer ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion erfahren. Allerdings ist dies nicht nur hinsichtlich der Identität, sondern auch bezüglich banaler Gegenstände festzustellen, wo der Widerspruch angesichts des Fehlens jeglicher handlungsbezogener Motivation noch grotesker ausfällt. So in folgendem Beispiel, wo THÉRÈSE alias TIRÉSIAS den gesamten Hausrat auf die Straße wirft, der vom MARI im Gegensatz zu seiner in den Szenenanweisungen indizierten, konkretisierten Beschaffenheit identifiziert wird:

Voix de Tirésias *Je déménage*

Le Mari *Adiousias*

Elle jette successivement par la fenêtre un pot de chambre, un bassin et un urinal. Le mari ramasse le pot de chambre

Le piano

Il ramasse l'urinal

Le violon

Il ramasse le bassin

L'assiette au beurre la situation devient grave (I:46)

Auch hier kommt analog zur Identität der allumfassende Verlust der *Eindeutigkeit* in ‚demonstrativdeiktisch‘ konkretisierter Form zum Ausdruck und wird für den Rezipienten direkt erfahrbar, indem die subjektive Identifizierung auf *innerer* der objektiven Identifizierung auf *äußerer* Kommunikationsebene diametral entgegengesetzt ist. Damit widerspricht die *Textualisierung* des jeweiligen Referenten wiederum seiner szenischen Visualisierung; es stehen also gegensätzliche *Hinweise* für die Referenzdeterminierung zur Verfügung, wodurch die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen unterminiert wird, sodass Letztere nicht mehr als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar sind. Dies ist gleichermaßen im zweiten Akt festzustellen, wo der MARI dem extra aus Paris angereisten JOURNALISTE seinen reichen Kindersegen ‚demonstrativdeiktisch‘ durch *Setzungsakte* präsentiert und es zu absurden Widersprüchen zwischen den als *Diskursobjekten* nennend eingeführten Referenzobjekten und dem visuell sowie akustisch konkretisierten Kontext kommt, wie folgende Passagen exemplarisch dokumentieren:

Le Mari *Celui-là Joseph l'enfant crie est romancier / Le journaliste va voir Joseph / Son dernier*

roman s'est vendu à 600000 exemplaires / Permettez que je vous en offre un (II:74)

Le Mari Si fait celle-ci est divorcée / *Elle crie. Le journaliste va la voir / Du roi des pommes de terre / En reçoit une rente de 100000 dollars / Et celle-ci (Elle crie) plus artiste que qui-conque à Zanzibar / Le journaliste s'exerce à boxer / Récite de beaux vers par les mornes soirées / Ses feux et ses cachets lui rapportent chaque an / Ce qu'un poète gagne en cinquante mille ans (II:76)*

Hier wird jeweils das mittels Demonstrativpronomina ‚gesetzte‘ Referenzobjekt aufgelöst, indem der szenisch konkretisierte *Verweisort*, der das Objekt enthält und auf dessen Beschaffenheit hinweist, nämlich die Kinderkrippe (*le berceau*), sowie akustische Anhaltspunkte, welche das Objekt spezifizieren (*L'enfant crie*), in einen unauflösbaren Gegensatz mit der linguistischen Beschreibung des Referenzgegenstands (Lebenslauf / Karriere) gebracht werden. Dadurch entsteht wiederum ein fundamentaler Widerspruch zwischen extralinguistischen und linguistischen *Hinweisen*, der es dem Rezipienten unmöglich macht, das jeweilige Referenzobjekt eindeutig zu bestimmen, sondern ihn direkt mit der *Zerstörung jeder Eindeutigkeit* konfrontiert, die hier auf der *Simultaneität* unterschiedlicher Tempi innerhalb eines temporalen Systems beruht. Neben der systematischen Auflösung der ‚referenzdemonstrativen‘ Komponente der ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen kann allerdings auch eine Infragestellung ihrer ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion festgestellt werden, indem zwar ihr Referenzobjekt eindeutig determinierbar ist, aber dessen *Relevanzbezug* hinsichtlich des dramatischen Kontexts unklar bleibt, da es sich offensichtlich um ‚tautologisch‘ identifizierende Verweise ohne jegliche *kontextuellen Effekte* für den Rezipienten handelt. Diese absurde Art der *Fokussierung* ohnehin wahrgenommener bzw. für den dramatischen Kontext unerheblicher Gegenstände kommt vor allem dadurch zum Ausdruck, dass einige der Figurenrepliken durch ein Megaphon laut ins Publikum gerufen werden, wie die einführenden Szenenanweisungen festlegen:

[...] tout ce qui est indiqué comme devant être dit au mégaphone doit être crié au public (I:36)

Nun handelt es sich bei diesen akustisch fokussierten Repliken allerdings nicht um die für den weiteren Stückverlauf wichtigsten, sondern um offensichtlich nach dem Zufallsprinzip selektierte Äußerungen, die zum Teil lediglich Inhalte wiederholend wiedergeben, die bereits vorher auf identische Weise über andere Codes vermittelt worden sind, wie folgende Passage zeigt, wo der JOURNALISTE über das *mégaphone* eine Passage aus dem Roman des Schriftsteller-Sohnes des MARI vorliest, die für den Rezipienten unmittelbar zuvor bereits über den visuellen Kanal zugänglich geworden ist:

Le Mari Lisez à votre aise

Le journaliste se couche, le mari tourne les autres feuillets sur lesquels on lit à raison d'un mot par feuillet

UNE DAME QUI S'APPELAIT CHAMBRON

Le Journaliste *se relève et au mégaphone / Une dame qui s'appelait Chambron / Il rit au mégaphone sur les quatre voyelles: a, é, i, o (II:74)*

Hier zeigt sich auf besonders deutliche Weise, dass die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion akustisch fokussierender Verweise aufgehoben wird, insofern als der Gegenstand der *Fokussierung* ohne *Relevanzbezug* hinsichtlich des dramatischen Kontexts bleibt.

Es ist also festzuhalten, dass die verbalen ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakte und deren Äquivalente allesamt durch den Verlust ihrer den dramatischen Kontext konkretisierenden Funktion gekennzeichnet sind, indem systematisch ihre ‚referenzdemonstrative‘ bzw. ‚relevanzdemonstrative‘ Komponente aufgelöst wird. Dadurch ist der Rezipient nicht in der Lage, sie als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren, sondern gerät statt dessen in eine Situation der Orientierungslosigkeit hinsichtlich des dramatischen Universums, die dem modernen Lebensgefühl des technisch bedingten Verlusts jeglicher *Eindeutigkeit* entspricht.

ii.ii.) Roger Vitrac: *Victor ou Les enfants au pouvoir*

In Vitrac's Stück kann analog zu Apollinaires betrachtetem Drama eine systematische Infragestellung der kanonischen Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Relationen festgestellt werden, die auch hier als ‚logische‘ Folge der Auflösung des ‚objektiven Referenzrahmens‘ und der daraus resultierenden Nichtbestimmbarkeit der Origo sowie der ‚Relativierung‘ bzw. ‚Neutralisierung‘ der semantischen Distanzkodierung, welche sich in den ‚kontextualisierenden‘ Relationen manifestiert, zu verstehen ist. Allerdings stellt sie sich komplexer dar, insofern als sie nicht nur wie oben aus dem Widerspruch, sondern ansatzweise bereits aus einem vollständigen Wegfall von Anhaltspunkten resultiert, die einem referenziellen Nachvollzug der Verweise zugrunde gelegt werden können, um für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* in erster Linie die zunehmende Orientierungslosigkeit der Figuren und den damit einhergehenden ‚Abbruch‘ der Verbindung zum Kontext direkt erfahrbar zu machen. Ersterer Modus der Unterminierung ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise findet sich zunächst in denjenigen Passagen, wo die Entgrenzung der Figurenidentität als Auslöser bzw. Symptom der progressiven Auflösung der bürgerlichen Ordnung zum Ausdruck kommt, und damit gleich zu Anfang des Stückes im Dialog zwischen VICTOR und dem Dienstmädchen LILI, indem Letztere den bereits an dieser Stelle die Ordnung in Frage stellenden Protagonisten im Widerspruch zum Kontext identifiziert, wodurch der Kontrast zwischen der stereotypischen Rollenzuweisung und dem tatsächlichen, diametral dieser Rolle entgegengesetzten Verhalten VICTORS offenbar wird:

Lili [...] Je veux partir tout de suite. Victor est devenu fou. Ce n'est plus un enfant.
Victor Il n'y a plus d'enfants. Il n'y a jamais eu d'enfants. (I:15)

Hier kann von einer ‚demonstrativdeiktischen‘ Konkretisierung der Identitätsentgrenzung gesprochen werden, indem die Identifizierung VICTORS von LILI nur noch ex negativo vorgenommen werden kann, wobei die durch VICTOR bekräftigte *Textualisierung* im Kontrast zum szenisch konkretisierten Kontext steht, der Letzteren als kleinen Jungen ausweist. Damit sieht sich der Rezipient mit widersprüchlichen *Hinweisen* konfrontiert, die es ihm unmöglich machen, den Verweis als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren. Stattdessen wird ihm über die Auflösung seiner ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion gewissermaßen *ad oculos* demonstriert, dass sich der Referent auf *innerer* Kommunikationsebene angesichts seines kontratypischen Verhaltens jeder orientierten Identifizierbarkeit entzieht.

Auf dazu analoge Weise kommt der die Identitätsentgrenzung VICTORS deiktisch *fokussierende* Kontrast zwischen szenisch konkretisierten und linguistisch eingeführten *Hinweisen* auch in der Versetzung des Letzteren in die Rolle seines Vaters zum Ausdruck, wie folgende Passage belegt, wo er sich aus *origoexklusiver* Perspektive heraus selbst als *enfant modèle* bezeichnet, um die ihm zugeschriebene Rolle in parodistischer Form als unzutreffend zu entlarven, indem er sie bewusst mit seinem realen Verhalten zum Äußerungszeitpunkt kontrastiert:

Victor [...] J'ai neuf ans. Jusqu'ici j'ai été un enfant modèle. Je n'ai rien fait de ce qu'on m'a défendu. Mon père le rabâche: c'est un enfant modèle, qui nous donne toutes les satisfactions, qui mérite toutes les récompenses, et pour qui nous sommes heureux de faire toutes les sacrifices. [...] (I:10)

Indem VICTOR hier einen Gegensatz zwischen dem *Phantasma*- und dem Bühnenkontext etabliert, macht er deutlich, dass die aus versetzter Perspektive heraus vorgenommene *Textualisierung* des ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierten Referenten in Wirklichkeit nur eine ‚*Phantasma*-Illusion‘ seines Vaters ist, die seiner tatsächlichen Identität widerspricht.

Während in den bisher angeführten Beispielen durch den Widerspruch zwischen szenischen und linguistischen *Hinweisen* eine ‚demonstrativdeiktische‘ Konkretisierung der Identitätsentgrenzung erfolgt, treten auch Passagen auf, in denen der referenzielle Bezug der ‚demonstrativen‘ Relationen aufgrund des Wegfalls jeglicher *Hinweise* von vorne herein nicht inferierbar ist, sodass hier der allumfassenden Nichtgreifbarkeit der Situation und der daraus resultierenden Orientierungslosigkeit der Figuren konkretisierender und für den Rezipienten direkt erfahrbare Ausdruck verliehen wird. Dieser Fall wird in folgender Replik von CHARLES besonders deutlich, insofern als Letzterer hier nach der erfolgreichen Suche ESTHERS mittels des in 2.3.3.2. als *quasi-referentiellen, entfernungs- und dimensionsindifferenten Existenz-*

hinweis eingestuften Deiktikons *cela* eine hinsichtlich ihrer Referenz nicht spezifizierte deiktische Relation etabliert:

Charles Ah! comme tout cela est pénible.

Victor Je me demande ce que je pourrais bien dire? (II:56)

An dieser Stelle bleibt der ‚demonstrativdeiktische‘ Verweis für den Rezipienten auf *äußerer* Kommunikationsebene vollständig opak, indem ihm sowohl durch das Fehlen einer die Referenz vereindeutigenden *Textualisierung* als auch durch die minimale *semantische Potenz* des deiktischen Ausdrucks selbst die notwendigen *Hinweise* entzogen werden, die einem kognitiv relevanten Nachvollzug zugrunde gelegt werden könnten, sodass hier von einer ‚demonstrativdeiktischen‘ Konkretisierung bzw. direkten Erfahrbarmachung der Tatsache gesprochen werden kann, dass sich für die Figuren ihre Situation jeder orientierten Greifbarkeit entzieht, was VICTORS Replik akzentuierend hervorhebt.

Im Gegensatz zu diesem Beispiel findet an anderen Stellen die Infragestellung des ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierten Referenten analog zu den eingangs analysierten Passagen wiederum dadurch statt, dass dieser durch eine den objektiven szenischen Verhältnissen diametral widersprechende *Textualisierung* definiert wird. Allerdings dient der Widerspruch hier der ‚metadramatischen‘ Verdeutlichung des Kontrasts zwischen konventionellen Genreerwartungen der Boulevard-Komödie und dem tatsächlich vorgeführten Geschehen. Dies kommt am deutlichsten und zugleich am absurdesten in der Passage zum Ausdruck, wo VICTOR durch den *quasi-referentiellen* Ausdruck *voilà* das gesamte stereotypische Figurenarsenal der Boulevard-Komödie *ad oculos* ‚präsentiert‘, das allerdings auf der Bühne nicht *ad oculos* wahrnehmbar ist:

Victor [...] (*Annonçant*). Les voilà: L'Enfant Terrible, le Père Indigne, la Bonne Mère, la Femme Adultère, le Cocu, le vieux Bazaine. [...] (I:20)

Ein ähnlicher, allerdings weniger radikaler Kontrast zwischen der *Textualisierung* der jeweiligen Referenten und dem szenischen Kontext wird im dritten Akt etabliert, wo ÉMILIE die im Schlafzimmer versammelten Figuren wie oben durch das *quasi-referentielle* Deiktikon *voici* als Boulevard-Ensemble ‚präsentiert‘, indem sie jede einzelne ‚demonstrativdeiktisch‘ als im Einklang mit der Boulevardkonvention stehende Typen identifiziert, wodurch dem Rezipienten wiederum der tatsächlich bestehende Kontrast zwischen dem Boulevardstück und der diametral dessen Konventionen entgegengesetzten Handlung des vorliegenden Stücks *ad oculos* demonstriert wird:

Émilie [...] Nous voici réunis par la plus touchante des invraisemblances. Vous, la femme adultère, ne vous récriez pas! Toi, le père indigne! moi, la mère infortunée! vous, mes enfants, témoins inévitables et porteurs de la rédemption! (III:80)

An dieser Stelle wird zudem der Kontrast zwischen der strukturellen ‚Sinnhaftigkeit‘ konventioneller Dramaturgie, die hier als *invraisemblance* entlarvt wird, und dem auf dem Strukturprinzip des ‚Zufalls‘ basierenden dramatischen Werk Vitrac's deutlich. Dies geht auch aus dem folgenden Abschnitt hervor, in dem VICTOR durch seine ‚demonstrativdeiktische‘ Identifizierung IDAS, die sich auf die Vorrede seines Vaters CHARLES bezieht, einen absurden Gegensatz zwischen der gemäß des konventionellen Dramenmusters auf vermeintlich ‚metaphysischer‘ Vorhersehung beruhenden *Textualisierung* des Referenten und dessen tatsächlicher ‚Zufälligkeit‘ etabliert:

Charles [...] Mais comprenez qu'il est impossible de vivre toute une soirée ainsi. Il faudrait un miracle.[...]

[...]

Tout à coup, au milieu du désordre général, entre une femme d'une grande beauté, en robe du soir.

Victor, *criant*. Le miracle! (II:46)

Derselbe Gegensatz kommt nochmals am Ende des Stücks unmittelbar nach dem Tode VICTOR'S zum Ausdruck, wo ein Kontrast zwischen der auf dramatischen Konventionen der ‚Sinnhaftigkeit‘ basierenden *Textualisierung* des durch das *quasi-referentielle voilà* ‚demonstrativ‘ identifizierten Referenzobjekts und dem diesen Konventionen widersprechenden, durch ‚Zufall‘ gekennzeichneten szenischen Kontext hergestellt wird:

Le Docteur Et voilà le sort des enfants obstinés.

Wesentlich deutlicher noch als in diesem, die Konvention der poetischen Gerechtigkeit parodierenden und ihre Artifizialität *ad oculos* demonstrierenden Beispiel kommt im ‚Schlusswort‘ des Dienstmädchens LILI durch ihren ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis ein ‚metadramatischer‘ Kommentar zum Ausdruck, der durch den Kontrast zwischen der mit konventionellen Genrekategorien im Einklang stehenden *Textualisierung* des Referenten des Stücks und dessen szenisch konkretisiertem Verlauf dem Rezipienten *ad oculos* aufzeigt, dass Vitrac's Dramaturgie nicht in tradierte Schemen zu pressen ist:

Lili Mais c'est un drame! (III:90)

Diese Beispiele, in denen bedingt durch die ‚metadramatische‘ Qualität der *Textualisierungen* der ‚demonstrativdeiktisch‘ im Gegensatz zum szenisch konkretisierten Kontext identifizierten Referenten die Grenze zwischen *fiktionalem* und *realem deiktischem Bezugssystem* überschritten wird, machen deutlich, dass die systematisch betriebene Auflösung der referenzidentifizierenden Funktion ‚demonstrativer‘ Relationen in diesem Stück nicht nur der deiktischen Konkretisierung des sukzessiven ‚Abbruchs‘ der orientierten Verbindung der Figuren zum Kontext und dessen Erfahrbarmachung für den Zuschauer dient, sondern gleichzeitig der

Konfrontation des Letzteren mit der gegen jegliche (Boulevard-) Konventionen verstoßenden Dramaturgie des Autors. Der Rezipient gerät folglich durch den Widerspruch bzw. den Entzug referenzdeterminierender *Hinweise*, der für ihn eine Interpretation ‚demonstrativer‘ Relationen als kognitiv relevante, den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ unmöglich macht, nicht nur in eine zu den Figuren analoge Orientierungslosigkeit hinsichtlich des präsentierten Universums, sondern gleichzeitig in eine genrebezogene Orientierungslosigkeit. Vitrac bringt damit die Auflösung der bürgerlichen Ordnung gleich auf doppelte Weise in deiktisch konkretisierter Form zum Ausdruck.

ii.iii.) Jean-Paul Sartre: *Huis clos*

Wie bei Vitrac kann auch in Sartres Werk eine durchgehende Auflösung der ‚referenzdemonstrativen‘ Rolle ‚demonstrativdeiktischer‘ Relationen festgestellt werden, die allerdings analog zur Unterminierung der ‚origo‘- und ‚sachverhaltslokalisierenden‘ Funktion ‚kontextualisierender‘ Verweise wesentlich radikaler ausfällt, insofern als sie bedingt durch den vollständigen Wegfall orientierungsstiftender Merkmale im dramatischen Kontext vor allem dadurch zustande kommt, dass sich die identifizierten Referenten jeder Zugänglichkeit bzw. Definierbarkeit entziehen. Dies wiederum steht im Einklang mit Sartres Intention der Darstellung einer von vorne herein bestehenden ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren in einem *absurden* Universum, das keinerlei Anhaltspunkte aufweist, auf die ein orientierter bzw. orientierender Bezug stattfinden kann. Folglich dient die Unterminierung der referenzidentifizierenden Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Relationen der konkretisierenden und für den Rezipienten direkt erfahrbaren *demonstratio ad oculos* des ‚Abbruchs‘ jeder Verbindung zum dramatischen Kontext. Im Gegensatz zu den vorgängig betrachteten Autoren und in Übereinstimmung mit den späteren Dramatikern des *Theaters des Absurden* ist allerdings nicht nur eine aus der intentionalen Verschiebung heraus entstehende Radikalisierung der Ausprägung des ‚Verbindungsabbruchs‘, sondern überdies eine Ausweitung der Bezugsebene über den szenisch konkretisierten ‚Mikrokosmos‘ hinaus auf den angrenzenden ‚Makrokosmos‘ bzw. auf den imaginativ vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘ festzustellen, sodass es in der folgenden Analyse sinnvoll erscheint, eine Gliederung in diese drei ‚Referenzräume‘ vorzunehmen. Hinsichtlich des szenisch konkretisierten ‚**Mikrokosmos**‘ kann gleich zu Anfang des Dramas eine Auflösung der ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion deiktischer Relationen festgestellt werden, insofern als GARCIN angesichts seiner Konfrontation mit einem von ‚orientierungsnivellierenden‘ *Landmarken* gekennzeichneten Raum wie bereits in 5.2.1.1. gezeigt nicht in der Lage ist, das durch das Präsentativ *voilà* bzw. das Deiktikon *ce* identifizierte Objekt des Bühnenkontexts adäquat zu *textualisieren*:

Garcin, *il entre et regarde autour de lui*. Alors voilà.

Le Garçon Voilà.

Garcin C'est comme ça...

Le Garçon C'est comme ça. (13)

Aufgrund der Tatsache, dass für GARCIN das Referenzobjekt offenbar nicht greifbar ist, was durch seine absurd-, tautologische 'Textualisierung' (*ça*) zum Ausdruck kommt, wird bereits an dieser Stelle *ad oculos* demonstriert, dass die Figuren mit einem Universum konfrontiert sind, das sich jeglicher Definierbarkeit entzieht, und daher jegliche orientierte Verbindung zu diesem ‚abbricht‘. Dies wird für den Rezipienten direkt erfahrbar, indem er in Anbetracht des Fehlens referenzspezifizierender linguistischer *Hinweise* nicht imstande ist, den ‚demonstrativen‘ Verweis auf den materiellen *Signifikanten* des Bühnenkontexts im Sinne einer ‚Konstruktion‘ eines imaginären Referenten nachzuvollziehen. Dies gilt für die folgende, ebenfalls bereits in 5.2.1.1 behandelte Passage gleichermaßen, in der GARCIN abermals den szenisch konkretisierten Kontext ‚demonstrativdeiktisch‘ identifiziert, ohne das Referenzobjekt im Sinne einer *Textualisierung* zu spezifizieren, obschon der einweisende GARÇON durch seine Frage eine solche nahelegt:

Garcin Ah! bon. Bon, bon, bon. (*Il regarde autour de lui.*) Tout de même, je ne me serais pas attendu... Vous n'êtes pas sans savoir ce qu'on raconte là-bas?

Le Garçon Sur quoi?

Garcin Eh bien... (*avec un geste vague et large*) sur tout ça.

Le Garçon Comment pouvez-vous croire ces âneries? Des personnes qui n'ont jamais mis les pieds ici. Car enfin, si elles y étaient venues... (14)

Da die von GARCIN in folgender Replik beteuerte *Fokussierbarkeit* bzw. Identifizierbarkeit seiner *situation* in radikalem Kontrast zu der ‚demonstrativdeiktisch‘ vorgeführten Nichtdeterminierbarkeit des dramatischen Universums steht, wird diese als ‚Illusion‘ ausgewiesen, was durch den im Nebentext indizierten orientierungssuchenden Rundumblick hervorgehoben wird:

Garcin, *calmé*. [...] (*Il regarde autour de lui.*) [...] je vous dis que je n'ignore rien de ma position. [...] Mais rappelez-vous qu'on ne me prend pas au dépourvu, ne venez pas vous vanter de m'avoir surpris; je regarde la situation en face. [...] (16)

Dass auch in temporaler Hinsicht die *situation* für die erste mit dem mysteriösen Schauplatz konfrontierte Figur faktisch nicht determinierbar ist, zeigt sich in folgender schon in Abschnitt 5.2.1.2. zitierter Passage, wo der einweisende GARÇON auf die Frage GARCINS, ob es denn Tag sei, ‚demonstrativdeiktisch‘ die Wahrnehmbarkeit des ‚Tages‘ vorspiegelt, die allerdings de facto nicht gegeben ist, insofern als sein Verweis auf das künstliche Licht des Raums referiert, das keinesfalls als Distinktionskriterium für die naturzyklische Opposition von Tag und Nacht gelten kann. Es liegt hier also neben der Auflösung der ‚referenzdemonstrativen‘ eine

Infragestellung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Komponente des ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises vor, die GARCIN durch den seinerseits geleisteten Referenzakt auf das identifizierte Objekt gewissermaßen *ad oculos* demonstriert, indem er Letzteres ironisch im Widerspruch zu szenisch konkretisierten Gegebenheiten *textualisiert*:

Garcin [...] *Fait-il jour?*

Le Garçon *Vous voyez bien, les lampes sont allumées.*

Garcin *Parbleu. C'est ça votre jour. [...]* (18)

Auch hier wird der Rezipient direkt mit dem ‚demonstrativdeiktisch‘ vermittelten ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung zwischen Figuren und Kontext konfrontiert, insofern als er analog zu GARCIN den durch den GARÇON zum Ausdruck gebrachten Verweis nicht als kognitiv relevante, den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren vermag.

Darüber hinaus wird die Nichtdefinierbarkeit der Situation insofern ‚demonstrativdeiktisch‘ akzentuiert, als die Figuren mittels des *Präsentativs voilà* wie in folgenden Abschnitten Gegenstände bzw. vermeintliche ‚Lösungen‘ *ad oculos* ‚präsentieren‘, die durch ihren Gegensatz zum Kontext als ‚Illusionen‘ ausgewiesen werden:

Garcin, le regardant. [...] *Et pourquoi m'a-t-on ôté ma brosse à dents?*

Le Garçon *Et voilà. Voilà la dignité humaine qui vous revient. C'est formidable.* (15)

Inès [...] *En somme, il y a quelqu'un qui manque ici: c'est le bourreau.*

Garcin, à mi-voix. *Je le sais bien.*

Inès *Eh bien, ils ont réalisé une économie de personnel. Voilà tout.[...]*

[...]

Garcin, d'une voix douce. [...] *Alors voilà: chacun dans son coin; c'est la parade. Vous ici, vous ici, moi là. Et du silence. [...]* (41/42)

Während im ersten Abschnitt eine Unterminierung der ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion des Verweises stattfindet, indem der GARÇON eine *demonstratio ad oculos* der *dignité humaine* vorspiegelt, die in radikalem Kontrast zum banalen linguistischen Kontext steht, und folglich der Referenzakt dem Rezipienten auf *äußerer* Kommunikationsebene statt eines kognitiv relevanten Referenten lediglich die Absurdität, dass sich die Figur an alltägliche Gegenstände klammert bzw. die Tatsache, dass jegliche konventionelle *dignité humaine* in der ‚Höllensituation‘ aufgehoben ist, vor Augen führen kann, erfolgt in den beiden anderen Passagen jeweils eine Auflösung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion der eigentlich als textdeiktisch einzustufenden Verweise, indem ‚Lösungen‘ *ad oculos* demonstriert werden, die im Kontrast zur tatsächlichen Situation der Figuren stehen. Dadurch kann dem *äußeren* Rezipienten lediglich bewusst gemacht werden, dass für die Figuren jeglicher Lösungsansatz im Sinne einer Erklärung ihrer Situation bzw. einer Abhilfe aus dieser Situation illusorisch ist.

In folgender Passage kommt der Verlust der Determinierbarkeit der Situation durch die Infragestellung eines von GARCIN ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierten, banalen Referenzobjekts zum Ausdruck:

Garcin [...] Qu'est-ce que c'est que ça?

Le Garçon Vous voyez bien: un coupe-papier.

Garcin Il y a des livres, ici?

Le Garçon Non.

Garcin Alors à quoi sert-il? (*Le garçon hausse les épaules.*) C'est bon. Allez-vous-en. (21)

Dieser Abschnitt kann als beispielhaft für die Tragweite der figurenseitigen Orientierungslosigkeit in einem von absoluter *Absurdität* gekennzeichneten Universum gewertet werden, wo selbst die alltäglichsten Gegenstände rätselhaft werden, insofern als sie wie der Salon in seiner Gesamtheit ihrer kanonischen Funktion beraubt sind, wodurch sie als ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierte Referenten für die Figuren nicht mehr in gewohnter Weise *textualisierbar* sind. Die darin deutlich werdende Orientierungslosigkeit wird für den *äußeren* Rezipienten wiederum direkt erfahrbar, indem die zunächst aufgrund ihres mimetischen Charakters eindeutig identifizierbaren materiellen *Signifikanten* des Bühnenraums durch den Verlust ihrer *Textualisierbarkeit* im ‚demonstrativen‘ Referenzakt als stabile Referenten und damit als visuelle Anhaltspunkte für die ‚Konstruktion‘ des dramatischen Kontexts in Frage gestellt werden.

Abschließend sei noch auf ein Beispiel verwiesen, wo INÈS durch das distanzneutrale Deiktikon *là* zunächst vorspiegelt, *la vie* ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizieren zu können, im gleichen Atemzug allerdings den Referenzakt selbst entkräftet, indem sie erklärt, das Leben sei beendet:

Inès On meurt toujours trop tôt – ou trop tard. Et cependant la vie est là, terminée: le trait est tiré, il faut faire la somme. Tu [Garcin] n'es rien d'autre que ta vie. (90)

Durch den Widerspruch zwischen vorgespiegelter *ad-oculos*-Demonstrierbarkeit des Referenten und der direkt anschließend festgestellten Unmöglichkeit, Letzteren wahrnehmen zu können, wird die referenzidentifizierende Funktion der ‚demonstrativen‘ Relation radikal unterminiert, um dem Rezipienten statt einem dramatischen Kontextelement die Tatsache vor Augen zu führen, dass für die Figuren das Leben genausowenig wie ihre momentane Situation greifbar ist, sie sich also in einem Zustand vollständiger ‚Dekontextualisierung‘ befinden. Darin besteht auch die durch INÈS zum Ausdruck gebrachte, an GARCIN gerichtete Botschaft, insofern als sie darauf hinweist, dass jegliche postume Einflussnahme auf das ein für allemal beendete Leben unmöglich ist. Diese Erkenntnis tritt allerdings erst am Ende des Stückes ein, als den Figuren jegliche Möglichkeit der *Phantasma*-Vergegenwärtigung irdischer Vorgänge abhanden gekommen und damit die ‚Illusion‘ zerstört worden ist, weiterhin ihre an

gewohnten kontextuellen *Landmarken* ausgerichtete Existenz zu führen. Dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* wird der illusorische Charakter dieser *Phantasma*-Existenz allerdings von Beginn des Stückes an gewissermaßen *ad oculos* demonstriert, indem die auf den imaginären *Phantasma*-Raum bezogenen ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakte angesichts der Nichtzugänglichkeit der durch sie identifizierten Objekte für ihn nicht nachvollziehbar sind.

Mit anderen Worten findet auch hinsichtlich des **imaginativ vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘** eine systematische Auflösung der ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Relationen statt, die sich am deutlichsten in dem bereits in 5.2.1.2. zitierten Beispiel manifestiert, wo die Figuren allesamt durch das Deiktikon *ce* die *ad oculos*-Wahrnehmbarkeit der Nacht vorspiegeln und sich damit der ‚Illusion‘ einer temporalen Orientierung hingeben, die für den Rezipienten als solche entlarvt wird, da die *Textualisierung* des ‚demonstrativ‘ identifizierten Referenten in diametralem Gegensatz zum szenisch konkretisierten Kontext steht, der von gleichbleibend künstlichem Licht erhellt ist:

Garcin [...] Moi, je passais mes nuits dans les salles de rédaction. Il y faisait toujours une chaleur de cloporte. (*Un temps.[...]*) Il y fait une chaleur de cloporte. C'est la nuit.

Estelle Tiens, oui, c'est déjà la nuit. Olga se déshabille. Comme le temps passe vite, sur terre.

Inès C'est la nuit. Ils ont mis les scellés sur la porte de ma chambre. Et la chambre est vide dans le noir. (33/34)

Während hier bedingt durch den gleich dreifach geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis auf einen im ‚Realkontext‘ der Bühne nicht wahrnehmbaren Gegenstand dem Rezipienten wohl am einprägsamsten der ‚*Phantasma*-Illusionscharakter‘ jeglicher an objektiven *Leitfäden* festgemachter Orientierung vorgeführt wird, kommt diese ‚Illusion‘ zwar in weniger deutlicher Form, aber dennoch auf gleiche Weise auch in anderen Passagen zum Ausdruck. So zum Beispiel an der Stelle, wo GARCIN durch *voilà* die *ad oculos*-Wahrnehmbarkeit seiner Frau vorspiegelt, die sowohl für die anderen Figuren, als auch für den Rezipienten nicht gegeben ist:

Garcin [...] Je suis ici parce que j'ai torturé ma femme. C'est tout. Pendant cinq ans. Bien entendu, elle souffre encore. La voilà; dès que je parle d'elle, je la vois. [...] (53)

Auch in dieser Replik wird die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion des deiktischen Verweises durch den Widerspruch zwischen der *Textualisierung* des Referenten und dem szenisch konkretisierten Kontext, in dem kein solcher Referent wahrnehmbar ist, aufgelöst, um dem Rezipienten die auf *innerer* Kommunikationsebene aufrecht erhaltene ‚Illusion‘ der an gewohnten lebensweltlichen Anhaltspunkten festgemachten Orientierung als im ‚Realkontext‘ unhaltbares *Phantasma* vorzuführen und damit die de facto bestehende ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren akzentuierend hervorzuheben. Neben den beiden besprochenen Bezugsbereichen des

szenischen ‚Mikrokosmos‘ sowie des imaginativ vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘ wird der Zustand vollständiger ‚Dekontextualisierung‘ allerdings auch hinsichtlich des an den szenischen Bereich angrenzenden **außerszenischen ‚Makrokosmos‘**, ‚demonstrativdeiktisch‘ konkretisiert, insofern als durch ‚origounabhängige‘ Codes vorgeführt wird, dass jegliche Verbindung der Figuren zu diesem Raum ‚abbricht‘. In diesem Zusammenhang ist zunächst das akustische Verweismedium der *sonnette* zu nennen, das seiner kanonischen Funktion der ‚Verbindungsherstellung‘ zum ‚Makrokosmos‘ beraubt wird, wie gleich zu Beginn des Stückes im Dialog zwischen GARCIN und dem einweisenden GARÇON zum Ausdruck kommt:

Garcin, *sursautant*. Vous vous en allez? Au revoir. (*Le garçon gagne la porte.*) Attendez. (*Le garçon se retourne.*) C'est une sonnette, là? (*Le garçon fait un signe affirmatif.*) Je peux vous sonner quand je veux et vous êtes obligé de venir?

Le Garçon En principe, oui. Mais elle est capricieuse. Il y a quelque chose de coincé dans le mécanisme.

Garcin va à la sonnette et appuie sur le bouton. Sonnerie.

Garcin Elle marche!

Le Garçon, *étonné*. Elle marche. (*Il sonne à son tour.*) Mais ne vous emballez pas, ça ne va pas durer. Allons, à votre service. (20/21)

Hier wird bereits angedeutet, dass den Figuren neben der in 5.2.1.1. aufgezeigten Nichtdeterminierbarkeit des räumlichen Bereichs des *dehors* auch jegliche Möglichkeit genommen wird, auf diesen Bereich zu referieren, indem das stellvertretend für den verbalen ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis einsetzbare akustische Verweismedium der Klingel hinsichtlich seiner ‚demonstrativen‘ Funktion in Frage gestellt wird. Im weiteren Verlauf bestätigt sich diese Infragestellung, insofern als die Klingel tatsächlich nicht funktioniert, wodurch ein vollständiger ‚Abbruch‘ der Verbindung zwischen Figuren und außerszenischem ‚Makrokosmos‘ deutlich wird:

Garcin, seul. Il va au bronze et le flatte de la main. Il s'assied. Il se relève. Il va à la sonnette et appuie sur le bouton. La sonnette ne sonne pas. Il essaie deux ou trois fois. Mais en vain. Il va alors à la porte et tente de l'ouvrir. Elle résiste. Il appelle. (22)

An dieser Stelle wird noch ein anderes, stellvertretend für den ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis auf den außerszenischen Bereich referierendes ‚origounabhängiges‘ Medium eingeführt, nämlich das der Tür, deren ‚referenzdemonstrative‘ Rolle allerdings insofern in Frage gestellt wird, als der Bereich, auf den sie ‚rahmendeiktisch‘ verweist, nicht durch ‚origounabhängige‘ deiktische Referenzakte bzw. durch eine *Textualisierung* des Referenten spezifiziert werden kann. Somit besteht ihre Funktion analog zu derjenigen der Klingel nicht so sehr in der einführenden Definition des ‚Makrokosmos‘ sowie in der Herstellung einer Verbindung zwischen szenischem und außerszenischem Bereich, sondern vielmehr in der *demonstratio ad oculos* des ‚Abbruchs‘ jeder definierenden Verbindung zwischen Figuren und dem sie umgebenden ‚Makrokosmos‘. Analog dazu dienen die in Bezug auf die beiden vorgängig behandel-

ten *Verweisräume* stattfindenden verbalen ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise statt der orientierenden und definierenden Einführung dramatischer Kontextelemente einer deiktischen Konkretisierung des ‚dekontextualisierten‘ Zustands der Figuren und ihrer daraus resultierenden Orientierungslosigkeit, die für den *äußeren* Rezipienten direkt erfahrbar wird, indem jegliche *Hinweise* entzogen werden, die ihm eine orientierte Interpretation der ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen als konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts ermöglichen könnten.

iii.) Synchrone Perspektive

iii.i.) Samuel Beckett

Wie bei den Autoren der diachronen Analyseebene ist auch in Becketts Werk infolge der radikalen *Entdifferenzierung* des dramatischen Universums, welche wie gesehen dazu führt, dass die ‚kontextualisierenden‘ Relationen, anstatt eine Verankerung des Subjekts im ‚hic et nunc‘ des dramatischen Kontexts bzw. eine ‚Lokalisierung‘ von kontextuellen Sachverhalten relativ zu dieser Position zu ermöglichen, lediglich auf die semantische *Leerstelle* des jeweiligen relationsdeterminierenden Deiktikons verweisen können, um dem Rezipienten die ‚Leere‘ eines deiktisch nicht mehr strukturierbaren dramatischen Kontexts konkretisierend vor Augen zu führen, eine systematische Unterminierung der ‚demonstrativen‘ Relation konstatierbar. Diese kommt allerdings bei Beckett gerade aufgrund des beispiellosen Niveaus der ‚Kontextreduktion‘, das den Figuren jegliche Anhaltspunkte zur Definition des sie umgebenden dramatischen Universums entzieht, noch deutlicher zum Ausdruck, indem sie sich nicht nur wie bei Sartre auf sämtliche einleitend aufgeführten Bezugsräume bezieht, sondern darüber hinaus in verstärktem Maße neben der ‚referenzdemonstrativen‘ auch die ‚relevanzdemonstrative‘ Komponente der Relationen betrifft, um dem Rezipienten über die ‚Referenz‘- bzw. ‚Relevanzleere‘ den vollständigen ‚Abbruch‘ jeder orientierten figurenseitigen Verbindung zum dramatischen Kontext *ad oculos* zu demonstrieren und ihn mit der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand zu konfrontieren.

iii.i.i.) *En attendant Godot*

Im ersten Stück Becketts fällt hinsichtlich des szenischen ‚**Mikrokosmos**‘ zunächst auf, dass durchweg ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise auf konkretisierte bzw. auf als *Diskursobjekte* eingeführte Referenzobjekte erfolgen, die zwar aufgrund ihrer visuellen Wahrnehmbarkeit bzw. ihrer expliziten *Textualisierung* für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* eindeutig inferierbar sind, aber die Referenzidentifizierung entgegen dem dramatischen *Konstruktionsprinzip* dennoch nicht zu einer Interpretierbarkeit der deiktischen Relationen als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts führt. Dies ist dadurch bedingt, dass Letztere keinerlei *kontextuellen Effekte* aufweisen, da die figurenseitige Identifizierung des jeweiligen Referenzgegenstands ohne *Relevanzbezug* im Sinne einer Erläuterung der damit verfolgten *Informationsintention* erfolgt. Folglich wird wie bereits in Apollinaires Drama die ‚relevanzdemonstrative‘ Komponente des ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises radikal in Frage gestellt, insofern als der grundlegenden kommunikativen Voraussetzung für dessen Verwendung, die laut G. Sitta (1991:146/147) darin besteht, dass über den ‚demonstrativ‘ identifizierten Gegenstand *etwas für den Adressaten Informatives ausgesagt wird*, nicht entsprochen wird. Dadurch *fühlt sich der Adressat mit Recht in die Irre geführt*, da *Erwartungen aufgebaut werden, die nicht eingelöst werden*. Aufgrund dieser Tatsache lässt sich eine interessante und verdeutlichende Parallele zur Kindersprache ziehen, in der ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise, wie J. Lyons (1975:65) feststellt, häufig um ihrer selbst Willen eingesetzt werden.

Zur Dokumentation dieses Phänomens sei zunächst folgende Passage herangezogen, in der POZZO durch ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise wie *Regarde-moi* die Aufmerksamkeit seiner Adressaten auf seinen Körper als Referenzobjekt lenkt, was nur unter der Bedingung sinnvoll ist, dass damit eine *Informationsintention* über den Gegenstand bzw. von diesem Gegenstand ausgehend verbunden ist, was offensichtlich nicht der Fall ist:

Pozzo C'est parfait. Tout le monde y est? Tout le monde me regarde? (*Il regarde Lucky, tire sur la corde. Lucky lève la tête.*) Regarde-moi, porc! (*Lucky le regarde.*) Parfait. [...] Je suis prêt. Tout le monde m'écoute? (*Il regarde Lucky, tire sur la corde.*) Avance! (*Lucky avance.*) Là! (*Lucky s'arrête.*) Tout le monde est prêt? (*Il les regarde tous les trois, Lucky en dernier, tire sur la corde.*) Alors quoi? (*Lucky lève la tête.*) Je n'aime pas parler dans le vide. Bon. Voyons. (*Il réfléchit.*)

Estragon Je m'en vais.

Pozzo Qu'est-ce que vous m'avez demandé au juste? (I:40/41)

Während in diesem Beispiel die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises eindeutig erfüllt ist, wird seine ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion radikal neutralisiert, insofern als POZZO durch seine abschließende Bemerkung deutlich macht, dass er die mit dem Verweis intendierte *Informationsintention*, also deren *Relevanzbezug*, selbst

nicht mehr im Kopf hat. Dadurch ist für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* die Interpretierbarkeit der deiktischen Relation als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts ausgeschlossen, insofern als er lediglich in der Lage ist, das Referenzobjekt zu identifizieren, nicht aber, die Relevanz dieser Identifizierung im Hinblick auf den dramatischen Kontext zu inferieren, da sie keinerlei *kontextuelle Effekte* im Sinne einer konkretisierenden Definition des Kontexts aufweist. Damit zielt der Verweis faktisch ins ‚Leere‘, um diese als einzig greifbaren Gegenstand in einem dramatischen Universum, das sich jeglicher Konkretisierbarkeit entzieht, *ad oculos* zu demonstrieren.

Gleiches gilt für die folgende Passage, in der ESTRAGON durch einen ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakt seinen Partner VLADIMIR zur *Fokussierung* einer Wolke veranlasst, ohne allerdings die dadurch adressatenseits präsupponierte *Informationsintention* kenntlich zu machen:

Estragon [...] Regarde-moi ce petit nuage.

Vladimir (*levant les yeux*). Où?

Estragon Là, au zénith.

Vladimir Eh bien? (*Un temps*.) Qu'est-ce qu'il a de si extraordinaire?

Silence.

Estragon Passons maintenant à autre chose, veux-tu? (II:118)

Hier kommt eine noch radikalere Neutralisierung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises zum Ausdruck, insofern als VLADIMIR durch seine Frage ESTRAGON explizit zu einer Spezifizierung des intendierten *Relevanzbezugs* der *Orientierungshandlung* bzw. des durch sie identifizierten Referenzobjekts auffordert, was allerdings nicht geschieht. Stattdessen schlägt ESTRAGON einen Themawechsel vor, der deutlich macht, dass er sich selbst über die mit dem Verweis verbundene *Informationsintention* nicht im Klaren ist, und damit gleichzeitig dem *äußeren* Rezipienten vor Augen führt, dass die ‚demonstrativdeiktische‘ Relation trotz der durch die *Textualisierung* eindeutig möglichen Identifizierbarkeit des Referenten nicht als konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts interpretierbar ist, sondern angesichts des fehlenden *Relevanzbezugs* wiederum nur auf die ‚Leere‘ eines für die Figuren nicht mehr orientiert definierbaren dramatischen Universums verweisen kann. Diese durch die ‚Relevanzleere‘ ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise als einzig greifbarer Gegenstand ausgewiesene ‚Leere‘ kommt im folgenden Abschnitt auf noch explizitere Weise zum Ausdruck, insofern als hier POZZO die Relevanz seiner *Orientierungshandlung*, durch die er seine Adressaten zu einer *Fokussierung* des Himmels veranlasst, (zunächst) selbst in Frage stellt:

Pozzo [...] Ah oui, la nuit. (*Lève la tête*.) Mais soyez donc un peu plus attentifs, sinon nous n'arriverons jamais à rien. (*Regarde le ciel*.) Regardez. (*Tous regardent le ciel, sauf Lucky, qui s'est remis à somnoler. Pozzo, s'en apercevant, tire sur la corde*.) Veux-tu regarder le

ciel, porc! (*Lucky renverse la tête.*) Qu'est-ce qu'il a de si extraordinaire? En tant que ciel?
Il est pâle et lumineux, comme n'importe quel ciel à cette heure de la journée. [...] (I:51)

Der ‚demonstrativdeiktische‘ Referenzakt wird also in allen bisher behandelten Beispielen auf absurde Weise um seinen *Relevanzbezug* beraubt auf seine ‚Primärfunktion‘ der ‚Referenzdemonstration‘ reduziert, wodurch seine auf das *äußere Kommunikationssystem* bezogene kanonische Rolle der Konkretisierung des dramatischen Kontexts eine parodistische Aushöhlung erfährt. Diese erreicht in folgender Passage, in der auf ohnehin *ad oculos* Wahrgenommenes ‚demonstrativdeiktisch‘ referiert wird, ihren Höhepunkt, insofern als hier die Verweise vollständig ‚tautologisch‘ werden:

Vladimir Gogo!
Estragon Didi!
Vladimir Ta main!
Estragon La voilà!
Vladimir Viens dans mes bras!
Estragon Tes bras?
Vladimir (*ouvrant les bras*). Là-dedans!
Estragon Allons-y.
Ils s'embrassent. Silence. (II:106/107)

Auf absurde Weise wird an dieser Stelle gleich zweimal eine ‚demonstrativdeiktische‘ Relation auf zwangsläufig ohnehin wahrgenommene Referenzgegenstände etabliert, indem Körperteile durch *La voilà* bzw. *Là-dedans* identifiziert werden. Im zweiten Fall wird diese Identifizierung, wie die Rückfrage ESTRAGONS zum Ausdruck bringt, sogar notwendig, da eine *intersubjektive Orientierung* hinsichtlich der Körperteile erst durch den expliziten Ausdruck einer deiktischen *Orientierungshandlung* bzw. einer *Fokussierung* herstellbar ist. In Bezug auf das *äußere Kommunikationssystem* findet hier folglich eine besonders absurde Auflösung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises statt, um dem Rezipienten vor Augen zu führen, dass eine Konkretisierung des dramatischen Kontexts von vorne herein nicht möglich ist, da auf *innerer* Kommunikationsebene selbst hinsichtlich der banalsten Gegenstände keine harmonische Orientierung mehr präsupponierbar ist. Diese Tatsache kommt auch in folgender Passage zum Ausdruck, in der ESTRAGON durch eine ‚demonstrativdeiktische‘ Relation fragend auf den Baum verweist, was von VLADIMIR dahingehend interpretiert wird, dass sein Partner nicht in der Lage ist, den visuell konkretisierten Gegenstand als solchen zu erkennen:

Estragon (*regardant l'arbre*). Qu'est-ce que c'est?
Vladimir C'est l'arbre.
Estragon Non, mais quel genre?
Vladimir Je ne sais pas. Un saule. (II:132)

Hier wird ebenfalls deutlich, dass sogar die Identifizierbarkeit von objektiv erkennbaren Bühnenelementen für die Figuren keine Selbstverständlichkeit mehr darstellt, wodurch von einer

‚Parodie‘ der konkretisierenden Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise gesprochen werden kann, insofern als der identifizierende Referenzakt für den *äußeren* Rezipienten von einem absurd-, tautologischen‘ Charakter gekennzeichnet ist. Dies ist auch im folgenden Dialogausschnitt der Fall, wo der durch *voilà* geleistete ‚demonstrativdeiktische‘ Verweis auf ein bereits in der Vorrede identifiziertes Referenzobjekt gerichtet ist:

Vladimir D’où viennent tous ces cadavres?

Estragon Ces ossements.

Vladimir Voilà.

Estragon Evidemment. (II:90)

Hier bringt ESTRAGON die Unterminierung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion des Verweises explizit zum Ausdruck, indem er durch die Feststellung *Evidemment* auf dessen ‚tautologischen‘ Charakter hinweist und damit dem *äußeren* Rezipienten unter Widerspiegelung seiner eigenen Reaktion deutlich macht, dass dieser ihm angesichts seiner ‚Relevanzleere‘ lediglich die ‚Leere‘ eines für die Figuren nicht mehr orientiert definierbaren Universums konkretisierend vor Augen führen kann. Allerdings, so muss im Zusammenhang mit diesem Beispiel einschränkend bemerkt werden, ist das im deixistheoretischen Teil als *quasi-referentielles Présentativ* eingeführte *voilà* grundsätzlich polysem, insofern als es einerseits zum Verweis auf *eine Entität oder einen Ort*, andererseits aber auch in rein affirmativer Funktion verwendet werden kann. Damit deutet sich hier bereits das in den folgenden Passagen zum Ausdruck kommende ‚Spiel mit der Deixis‘ an, das auf eben dieser Polysemie beruht, indem erstere Interpretation nahegelegt wird, um auf diese Weise eine ‚demonstrativdeiktische‘ *demonstratio ad oculos* von faktisch nicht wahrnehmbaren Referenzgegenständen vorzuspiegeln, wodurch im Gegensatz zu oben zitiertem Abschnitt die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion des ‚demonstrativen‘ Verweises radikal in Frage gestellt wird:

Vladimir Attendons voir ce qu’il va nous dire.

Estragon Qui?

Vladimir Godot.

Estragon Voilà. (I:23)

Estragon (*bas*). C’est lui?

Vladimir Qui?

Estragon Voyons...

Vladimir Godot?

Estragon Voilà.

Pozzo Je me présente: Pozzo. (I:29)

Durch die Verwendung des *Präsentativs voilà* wird im ersten Textbeispiel suggeriert, die Botschaft Godots sei ESTRAGON bereits bekannt und würde gewissermaßen von ihm ‚präsentiert‘, im zweiten hingegen wird die Wahrnehmung des Erwarteten selbst vorgespiegelt. In beiden Fällen wird die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion des Verweises durch einen eklatan-

ten Kontrast zum weiteren linguistischen bzw. szenisch konkretisierten Kontext unterminiert, insofern als dieser deutlich macht, dass de facto keine Wahrnehmbarkeit des jeweils identifizierten Referenzobjekts gegeben ist. Dadurch können die verweisdeterminierenden Deiktika, anstatt einen Referenten ins dramatische Universum einzuführen, lediglich auf ihre semantische *Leerstelle* verweisen, um auf diese Weise dem Rezipienten den ‚Illusionscharakter‘ des Erwarteten samt seiner erlösenden Botschaft bzw. die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand aufzuzeigen. Letzteres ist auch in folgenden Passagen der Fall, wo wiederum die Polysemie des *quasi-referentiellen* Ausdrucks *voilà* genutzt wird, um eine textdeiktisch einzustufende *demonstratio ad oculos* nicht wahrnehmbarer Gegenstände zu suggerieren:

Vladimir Dis quelque chose!

Estragon Je cherche.

[...]

Vladimir Quand on cherche on entend.

Estragon C'est vrai.

Vladimir Ça empêche de trouver.

Estragon Voilà.

Vladimir Ça empêche de penser. (II:88/89)

Estragon Passons maintenant à autre chose, veux-tu?

Vladimir J'allais justement te le proposer.

Estragon Mais à quoi?

Vladimir Ah, voilà!

Silence. (II:118)

Im Gegensatz zu obigen Passagen wird hier jeweils die ‚demonstrativdeiktische‘ ‚Präsentation‘ eines möglichen Unterhaltungsthemas vorgespiegelt, welche allerdings durch den weiteren linguistischen Kontext, der keine *Textualisierung* des scheinbar gefundenen Gegenstands enthält, radikal unterminiert wird, um dem *äußeren* Rezipienten über die Offenheit der semantischen *Leerstelle* der Deiktika die ‚Leere‘ als einzigen Referenzgegenstand in einem dramatischen Kontext, der sowohl auf situativer als auch auf diskursiver Ebene die Wahrnehmbarkeit jeglicher die Stasis der Figurensituation aufbrechender und Orientierung ermöglichender Elemente als ‚Illusion‘ ausweist, *ad oculos* zu demonstrieren. Durch das ‚Spiel‘ mit der Polysemie des *Präsentativs* *voilà* entstehen also zwei mögliche Bedeutungsebenen: Eine (‚demonstrativ‘-)deiktische, die eine Orientierung und damit eine Handlungsdynamik vorgespiegelt, die offensichtlich nicht mehr besteht, und eine nicht-deiktische, welche die bestehende Orientierungslosigkeit und damit die Stasis der Situation resignierend-affirmativ hinnimmt. Der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* versucht jeweils zunächst erstere Ebene seiner Interpretation zugrunde zu legen und gelangt erst über die Unmöglichkeit, daraus einen kognitiv relevanten Referenten ableiten zu können, zur letzteren Interpretationsebene, die ihm deutlich aufzeigt, dass den Figuren jegliche Voraussetzungen einer orientierten Verbindungsherstellung zum dramatischen Kontext abhanden gekommen sind, was sich ne-

ben dem situativen auch auf den diskursiven Kontext bezieht, der angesichts der Stasis des Ersteren seinerseits nicht mehr durch ‚demonstrative‘ textdeiktische Verweise auf kognitiv relevante Weise orientierbar ist.

In der folgenden, bereits im Zusammenhang mit Abschnitt 5.2.1.1. besprochenen Passage des zweiten Akts kommt durch den Einsatz des wie *voilà* in deiktischer Funktion lediglich einen *entfernungs- und dimensionsindifferenten Existenzhinweis* leistenden Deiktikons *ça* die figurenseitige Orientierungslosigkeit in Bezug auf den szenisch konkretisierten räumlichen Kontext zum Ausdruck, indem dieses sowohl vom blinden POZZO als auch vom sehenden VLADIMIR zur Etablierung einer ‚demonstrativdeiktischen‘ Relation auf den Bühnenraum gebraucht wird, ohne den Referenten im Sinne einer *Textualisierung* zu spezifizieren, obschon POZZO, der auf externe Orientierung angewiesen ist, eine solche verlangt:

Pozzo Où sommes-nous?

Vladimir Je ne sais pas.

Pozzo Ne serait-on pas au lieudit la Planche?

Vladimir Je ne connais pas.

Pozzo A quoi est-ce que ça ressemble?

Vladimir (*regard circulaire*). On ne peut pas le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien.
Il y a un arbre. (II:122)

Indem hier VLADIMIR lediglich den durch *ça* geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis in identischer Form wieder aufnehmen und dem blinden POZZO, statt eine *Textualisierung* des Referenzobjekts vorzunehmen, die Unmöglichkeit einer solchen klarmachen kann, wodurch die Relation eine radikale Unterminierung ihrer ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion erfährt, wird auf besonders einprägsame Weise deutlich, dass den sehenden Figuren wie den blinden angesichts des Fehlens ortsdeterminierender *Landmarken* jegliche Voraussetzungen zur Etablierung einer orientierten Verbindung zum Kontext abhanden gekommen sind. Mit dieser Tatsache wird der *äußere* Rezipient, dessen Rezeptionssituation der Situation POZZOS entspricht, direkt konfrontiert, insofern als die ‚demonstrative‘ Relation auf den materiellen *Signifikanten* des Bühnenkontexts, anstatt über referenzdeterminierende linguistische *Hinweise* die kognitiv relevante ‚Konstruktion‘ eines fiktionalen Referenten zu ermöglichen, ihm lediglich den ‚Abbruch‘ der Verbindung zwischen Figuren und Kontext vor Augen führen kann, da er die semantische *Leerstelle* des relationsdeterminierenden Deiktikons nicht mehr durch kontextuelle Faktoren ‚auffüllen‘ kann und damit die ‚Leere‘ zum einzig inferierbaren Gegenstand wird.

Gleiches ist in Bezug auf den angrenzenden **außerszenischen ‚Makrokosmos‘** festzustellen, insofern als hier ebenfalls eine systematische Unterminierung der ‚referenzdemonstrativen‘ bzw. der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises vorliegt. Diese dient nun wiederum dazu, dem Rezipienten auf *äußerer* Kommunikationsebene

den ‚Abbruch‘ der Verbindung zwischen Figuren und Kontext konkretisierend aufzuzeigen und ihn mit diesem direkt zu konfrontieren, indem er nicht in der Lage ist, figurenseitige *Setzungsakte* als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitungen‘ außerszenischer Kontextelemente zu interpretieren, um auf diese Weise zu einer orientierten Einbettung des *szenischen* in den umfassenderen *dramatischen Raum* zu gelangen.

Allgemein ist hinsichtlich dieses Stückes festzustellen, dass der zentrale Handlungsgegenstand des Wartens sich zwangsläufig auf die Ankunft eines wie auch immer gearteten Elements aus dem ‚Makrokosmos‘ bezieht, wodurch sowohl seitens der Figuren als auch des Rezipienten das gesamte Stück hindurch die Aufmerksamkeit auf den außerszenischen Raum gerichtet ist. Durch ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise kommt es nun zu einer ständigen Erneuerung bzw. Aufrechterhaltung dieser *Fokussierung*, was sich bereits zu Anfang der beiden Akte zeigt:

Il [Estragon] se lève péniblement, va en boitillant vers la coulisse gauche, s'arrête, regarde au loin, la main en écran devant les yeux, se retourne, va vers la coulisse droite, regarde au loin. Vladimir le suit des yeux [...]

[...]

Estragon revient au centre de la scène, regarde vers le fond.

Estragon Endroit délicieux. (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.*)

Aspects riants. (Il se tourne vers Vladimir.) Allons-nous-en. (I:16)

Entre Vladimir, vivement. [...] Il s'arrête près de la coulisse droite, regarde longuement au loin, la main en écran devant les yeux. Va et vient. S'arrête près de la coulisse gauche, même jeu. [...] (II:79)

Wie aus diesen Passagen hervorgeht, findet einleitend zu jedem Akt ein *Setzungsakt* eines über den Bühnen-, ‚Mikrokosmos‘ hinausgehenden außerszenischen ‚Makrokosmos‘ statt, der in den Szenenanweisungen sprachlich durch das raumdeiktische *au loin* zum Ausdruck kommt, im Aufführungskontext jedoch über den rein nonverbalen ‚demonstrativen‘ Zeigakt geleistet wird, wobei die Richtung des Zeiggegenstands hier statt durch den ausgestreckten Zeigefinger durch die *main en écran* bzw. die Blickrichtung indiziert wird. Allerdings ist festzustellen, dass einerseits diese Richtungsspezifizierung jeweils äußerst vage ausfällt, und andererseits überhaupt nicht bzw. nicht auf eindeutige und relevante Weise von einer Spezifizierung des Referenzgegenstands im Sinne seiner Einführung als *Diskursobjekt* in Form einer *Textualisierung* begleitet wird. Aus diesem Grund wirken die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise nicht referenzdeterminierend, sondern reflektieren vielmehr die allgemeine Unbestimmtheit des Raums sowie das Fehlen der räumlichen Orientierung der Figuren, die es ihnen unmöglich macht, eine orientierende Verbindung zum außerszenischen ‚Makrokosmos‘ zu etablieren. Mit dieser Tatsache wird nun der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* direkt konfrontiert, indem er bedingt durch das Fehlen referenzdeterminierender *Hinweise* die Verweise nicht als den außerszenischen Raum konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘

zu interpretieren vermag, sondern diese ihm statt dessen lediglich die ‚Leere‘ eines für die Figuren nicht greifbaren dramatischen Universums konkretisierend aufzeigen können.

Die systematische Auflösung der ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion der auf den außerszenischen Bereich gerichteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise kommt überdies dadurch zum Ausdruck, dass im Gegensatz zu den hier besprochenen Beispielen zwar eine nennende Einführung des Referenzgegenstands als *Diskursobjekt* stattfindet, aber diese nicht von einer für den *Setzungsakt* in den ‚Makrokosmos‘ unverzichtbaren richtungsindizierenden Zeiggeste begleitet wird, wie folgende Passage exemplarisch dokumentiert, in der ESTRAGON den im Bühnenbereich verbliebenen VLADIMIR über die Geschehnisse im außerszenischen Bereich unterrichtet:

Vladimir Tu as été loin?

Estragon Jusqu’au bord de la pente.

Vladimir En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau.

Estragon On vient par là aussi. (II:104)

Obschon durch das unspezifische Lokaldeiktikon *par là* allein kein für die Lokalisierung des *Diskursobjekts* (*On vient*) im ‚Makrokosmos‘ notwendiger richtungsspezifischer ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweis geleistet wird, zumal sich die Figuren offenbar auf einem (gemeinhin runden) *plateau* befinden, bleibt eine begleitende Zeiggeste aus bzw. wird zumindest durch die ansonsten sehr präzisen Szenenanweisungen nicht *verbalisiert*⁵²⁴, wodurch die Richtung des angeblichen ‚Kommens‘ ebenso unbestimmt bleibt wie die Personen. Auch hier wird deutlich, dass sich der außerszenische ‚Makrokosmos‘ aufgrund seiner Unbestimmtheit für die Figuren jeder orientierenden Definierbarkeit entzieht, womit der *äußere* Rezipient wiederum direkt konfrontiert wird, indem er aufgrund des Wegfalls richtungsspezifizierender *Hinweise* nicht in der Lage ist, zu einer kognitiv relevanten Interpretation der ‚demonstrativdeiktischen‘ Relation im Sinne einer den außerszenischen Raum konkretisierenden Lokalisierung des *textualisierten* Referenzgegenstandes zu gelangen, sondern stattdessen lediglich den ‚Abbruch‘ jeglicher Verbindung zum ‚Makrokosmos‘ vor Augen geführt bekommt. Dies wird im weiteren Verlauf dadurch unterstrichen, dass die durch das *Bewegungsverb venir* angekündigte Visualisierung des Referenzobjekts im szenischen Raum ausbleibt, sodass neben der ‚referenzdemonstrativen‘ auch die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion des Verweises radikal unterminiert wird.

Gleich zu Anfang des Stückes erfährt die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion des wiederum durch das unspezifische Deiktikon *par là* geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakts

⁵²⁴ Begriff: Sitta (1991), S. 105.

auf den außerszenischen Bereich eine noch deutlichere Neutralisierung, indem hier durch die Szenenanweisungen explizit auf die Abwesenheit einer für die orientierte Etablierung eines *Setzungsakts* notwendigen richtungsspezifisierenden Zeiggeste hingewiesen wird, obwohl von VLADIMIR nach der exakten Lokalisierung des durch ESTRAGON linguistisch eingeführten Sachverhalts rückgefragt wird:

Vladimir (*froissé, froidement*). Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit?

Estragon Dans un fossé.

Vladimir (*épaté*). Un fossé? Où ça?

Estragon (*sans geste*). Par là. (I:10)

W. Harweg (1990:303) bemerkt hierzu, dass „Ausdrücke des Typus *da hinten* [...], wenn sie, alleinstehend, auf derartige Rückfragen antworten, immer eine Zeiggeste haben [müssen].“ Es wird hier also bewusst nicht nur gegen die im Theaterdiskurs im Hinblick auf den *Setzungsakt* geltenden, sondern auch gegen die im Alltagsdiskurs üblichen deiktischen Regeln verstoßen, um die Unbestimmtheit des ‚Makrokosmos‘ zu unterstreichen, die jede orientierte Verbindung zu diesem unmöglich macht, und um den *äußeren* Rezipienten durch den Entzug richtungsde-terminierender *Hinweise* wie oben unmittelbar mit diesem Sachverhalt zu konfrontieren.

Über die fehlende Richtungsspezifizierung hinaus wird die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion des durch das unspezifische *là* bzw. *par là* geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises auch dadurch unterminiert, dass der identifizierte *Verweisort* nicht im Sinne einer *Textualisierung* spezifiziert wird, wie in folgender Passage am deutlichsten zum Ausdruck kommt, in der die Protagonisten vor einer sich offenbar auf den Bühnenkontext zubewegenden Person, die sie als *Godot* identifizieren, paradoxerweise zu fliehen versuchen:

Estragon On vient par là aussi.

Vladimir Nous sommes cernés! (*Affolé, Estragon se précipite vers la toile de fond, s'y empêtre, tombe.*) Imbécile! Il n'y a pas d'issue par là. (*Vladimir va le relever, l'amène vers la rampe. Geste vers l'auditoire.*) Là il n'y a personne. Sauve-toi par là. Allez. [...] (II:104)

Hier wird zwar die Richtung des jeweils identifizierten räumlichen Bereichs durch die Position ESTRAGONS bzw. durch die Zeiggeste VLADIMIRS spezifiziert, allerdings bleibt die für den orientierten *Setzungsakt* gleichermaßen fundamentale *Textualisierung* des *Verweisorts* aus, wodurch auch hier zum Ausdruck kommt, dass die Figuren aufgrund der Unbestimmtheit des außerszenischen Bereichs nicht in der Lage sind, eine orientierende Verbindung zu diesem zu etablieren. Diese Unfähigkeit wird für den Rezipient direkt erfahrbar, indem er angesichts des Wegfalls referenzidentifizierender *Hinweise* die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen nicht als den dramatischen ‚Makrokosmos‘ konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren vermag, da er die semantischen *Leerstellen* des jeweils relationsdeterminierenden Ausdrucks *là* nicht durch kontextuelle Faktoren ‚auffüllen‘ kann, wodurch Letzterer

der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand konkretisierenden Ausdruck verleiht. Zudem wird durch das referenzoffene Deiktikon an dieser Stelle ein ‚Spiel‘ mit der Wirklichkeitsillusion des Theaters möglich, indem sich die jeweils identifizierten *Verweisorte* mit den Bereichen des realen außerszenischen Bereichs decken können, d.h. es wird implizit ‚demonstrativdeiktisch‘ auf die faktische Nichtexistenz eines dramatischen ‚Makrokosmos‘ verwiesen. Während in bisher behandelten Beispielen vor allem die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise unterminiert wird, kommt an mehreren Stellen, wie bereits oben angesprochen, gleichzeitig eine Auflösung ihrer ‚relevanzdemonstrativen‘ Rolle zum Ausdruck, insofern als eine Visualisierung des Referenzobjekts angekündigt wird, die sich allerdings nicht materialisiert. Indem dadurch Erwartungen hinsichtlich des außerszenischen Bereichs aufgebaut werden, die sich als ‚leer‘ erweisen, wird dem Rezipienten vor Augen geführt, dass faktisch jeglicher handlungsstiftende Impuls aus dem ‚Makrokosmos‘, der die statische Situation der Figuren aufbrechen könnte, ausgeschlossen ist. Der Erwartungsaufbau bezieht sich vor allem auf die mysteriöse Figur des *Godot*, der in folgender Passage als Referenzobjekt eines ‚demonstrativdeiktischen‘ *Setzungsakts* identifiziert wird, wodurch in Verbindung mit dem auf eine gerichtete Bewegung vom *origoexklusiven* ‚Makrokosmos‘ in den *origoinklusiven* ‚Mikrokosmos‘ verweisenden Verb *venir* die unmittelbar bevorstehende Ankunft des Objekts suggeriert wird:

Vladimir Où as-tu été? Je t'ai cru parti pour toujours.

Estragon Jusqu'au bord de la pente. On vient.

Vladimir Qui?

Estragon Je ne sais pas.

Vladimir Combien?

Estragon Je ne sais pas.

Vladimir (*trionphant*). C'est Godot! Enfin! (*Il embrasse Estragon avec effusion.*) Gogo! C'est Godot! Nous sommes sauvés! Allons à sa rencontre! Viens! [...]

[...]

Estragon Toi tu vas te poster là. (*Il entraîne Vladimir vers la coulisse gauche, le met dans l'axe de la route, le dos à la scène.*) Là, ne bouge plus et ouvre l'oeil. (*Il court vers l'autre coulisse. Vladimir regarde par-dessus l'épaule. Estragon regarde au loin, se retourne. Les deux se regardent par-dessus l'épaule.*) Dos à dos comme au bon vieux temps! (*Ils continuent à se regarder un petit moment, puis chacun reprend le guet. Long silence.*) Tu ne vois rien venir?

Vladimir (*se retournant*). Comment?

Estragon (*plus fort*). Tu ne vois rien venir?

Vladimir Non.

Estragon Moi non plus. (II:103-105)

Indem hier der über eine längere Passage durch nonverbale Verweise auf den außerszenischen Raum aufrecht erhaltene *Setzungsakt* im abschließenden Dialog aufgehoben wird, erfährt sowohl die ‚referenzdemonstrative‘ als auch die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakts eine radikale Neutralisierung, um wie in oben besprochenen Beispielen deutlich zu machen, dass den Figuren jegliche Voraussetzungen zur Etab-

lierung einer orientierenden und relevanten Verbindung zum ‚Makrokosmos‘ abhanden gekommen sind. Dieser Sachverhalt wird für den *äußeren* Rezipienten, der durch den *Setzungsakt* in eine Erwartungshaltung versetzt wird, noch direkter als in den bisher angeführten Beispielen erfahrbar, da sich seine Erwartung hinsichtlich des außerszenischen Raums als ‚leer‘ herausstellt, insofern als die ‚demonstrativdeiktische‘ Relation, bedingt durch die nicht eintretende Visualisierung des Referenzobjekts, statt eine kognitiv relevante Konkretisierung des ‚Makrokosmos‘ bzw. eine Verbindung zum szenischen ‚Mikrokosmos‘ zu leisten, lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand ausweisen kann, um jede Hoffnung auf eine Veränderung der statischen Situation durch das Eintreffen eines Elements aus dem ‚Makrokosmos‘ als von den Figuren ‚selbstgesetzte‘ ‚Illusion‘ zu entlarven.

In etwas abgewandelter Form kommt dies auch in folgender Passage am Ende des ersten Akts zum Ausdruck, in welcher der angeblich von *Godot* entsandte Botenjunge durch die Wendung *C'est Godot* zunächst suggeriert, es handle sich um einen ‚demonstrativdeiktischen‘ *Setzungsakt* des Erwarteten selbst und damit um seine unmittelbar bevorstehende Visualisierung, im weiteren Verlauf allerdings diese zunächst nahegelegte Interpretation durch den linguistischen Kontext, aus dem sich der kataphorische Gebrauch der Wendung erschließt, entkräftet wird:

VOIX EN COULISSE Monsieur!

Estragon s'arrête. Tous les deux regardent en direction de la voix.

Estragon Ça recommence.

Vladimir Approche, mon enfant.

Entre un jeune garçon, craintivement. Il s'arrête.

[...]

Vladimir Qu'est-ce qu'est?

Garçon C'est monsieur Godot – (*Il se tait.*)

Vladimir Evidemment. (*Un temps.*) Approche.

[...]

Garçon Monsieur Godot m'a dit de vous dire qu'il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain. (I:68-71)

An dieser Stelle kann aufgrund des deutlich werdenden Vorverweischarakters der Wendung zwar nicht wie in oben besprochener Passage von einer direkten Auflösung der ‚referenz‘- bzw. ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises gesprochen werden, allerdings dennoch von einem identischen Effekt, der darauf beruht, dass dem *äußeren* Rezipienten durch die Enttäuschung seiner Visualisierungserwartungen vorgeführt wird, dass diese im Hinblick auf einen ‚Makrokosmos‘, in dem die ‚Leere‘ der einzig greifbare Gegenstand darstellt, zwangsläufig ‚leer‘ bzw. ‚illusorisch‘ bleiben müssen. Damit konfrontiert ihn dieser Verweis indirekt ebenfalls mit dem ‚Abbruch‘ jeglicher orientierten Verbindung zwischen Figuren und dem außerszenischen Bereich, indem er deutlich macht, dass jeder situationsverändernde Impuls aus Letzterem ausgeschlossen ist. Dies kommt im folgenden Ab-

schnitt wiederum auf direkte Weise dadurch zum Ausdruck, dass VLADIMIR eine zwar akustische, allerdings dennoch als ‚demonstrativdeiktisch‘ einzustufende *Fokussierung* des ‚Makrokosmos‘ leistet, deren ‚referenz‘- und ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion er unmittelbar danach selbst entkräftet und damit dem Rezipienten entgegen der durch den Referenzakt aufgebauten Erwartungen hinsichtlich der Einführung eines kognitiv relevanten Referenten wiederum lediglich die statische ‚Leere‘ des ‚Makrokosmos‘ vor Augen führen kann, angesichts derer das in allen behandelten Beispielen vorgespiegelte Eintreffen *Godots*, auf welches hier wiederum explizit Bezug genommen wird, zwangsläufig eine ‚Illusion‘ darstellen muss.

Vladimir (*levant la main*). Ecoute!

Ils écoutent, grotesquement figés.

Estragon Je n'entends rien.

Vladimir Hsst! (*Ils écoutent [...], tassés l'un contre l'autre, les yeux dans les yeux.*) Moi non plus.

Soupirs de soulagement. Détente. Ils s'éloignent l'un de l'autre.

Estragon Tu m'as fait peur.

Vladimir J'ai cru que c'était lui.

Estragon Qui?

Vladimir Godot. (I:25)

Nachdem an dieser Stelle noch einmal auf besonders absurde Weise deutlich geworden ist, dass die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen auf den an den Bühnenbereich angrenzenden außerszenischen ‚Makrokosmos‘ im Gegensatz zu ihrer kanonischen kontextkonkretisierenden und -verbindenden Rolle lediglich den ‚Abbruch‘ der Verbindung bzw. die Unmöglichkeit jeglicher Konkretisierung vor Augen führen können, da ihre ‚referenz‘- bzw. ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion analog zu den ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweisen auf den szenisch konkretisierten ‚Mikrokosmos‘ systematisch unterminiert wird, bleibt abschließend noch zu untersuchen, inwiefern dies auch für den **imaginativ vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘** gelten kann. Hierzu ist einleitend festzustellen, dass eine solche Vergegenwärtigung im Gegensatz zu den nachfolgend zu analysierenden Stücken, in denen es häufig zu ‚Kontext‘- bzw. ‚Origo-dissoziationen‘ kommt, lediglich an einer Stelle im Sinne einer Subjektversetzung stattfindet, die zudem nicht durch ‚demonstrativdeiktische‘, sondern rein durch ‚kontextualisierende‘ Relationen geleistet wird. Allerdings ist sie hinsichtlich der vorangegangenen Besprechung des ‚demonstrativdeiktisch‘ konkretisierten Verbindungsabbruchs zum ‚Makrokosmos‘ einerseits insofern signifikant, als hier eine imaginäre Versetzung aus dem fiktionalen *deiktischen Bezugssystem* des Theaterdiskurses heraus in das ‚pseudo‘-reale *deiktische Bezugssystem* der Welt hinter den Kulissen, also dem *real off-stage* stattfindet⁵²⁵, wodurch die wirklichkeitsmimetische Illusion der Existenz eines außerszenischen ‚Makrokosmos‘ aufgelöst wird. Andererseits ist die Stelle insofern interessant, als sie ironischerweise die einzige ist, in wel-

cher durch eine *Wegbeschreibung* im Sinne einer *imaginären Wanderung* unter Übernahme des *Orientierungszentrums* des sich im beschriebenen Raum Bewegenden⁵²⁶ eine orientierte Definition des bühnenexternen Raums erfolgt, die allerdings vom *äußeren* Rezipienten genauso wenig wie die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise als kognitiv relevante, den ‚Makrokosmos‘ konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ interpretiert werden kann, da sie aus versetzter Perspektive heraus lediglich die ‚realen‘ Verhältnisse hinter der Bühne reflektiert und damit „[...] zu einer kalkulierten Verunsicherung des Publikums über die Grenzen von Sein und Schein, von Realität und Fiktionalität [...]“führt⁵²⁷, was bereits aus der einführenden Parallelisierung des Bühnenraums mit einem ‚Theaterort‘ resultiert:

Vladimir On se croirait au spectacle.

Estragon Au cirque.

[...]

Vladimir Je reviens. (*Il se dirige vers la coulisse.*)

Estragon Au fond du couloir, à gauche.

Vladimir Garde ma place. (*Il sort.*) (I:47/48)

Indem hier für den Rezipienten jegliche kognitiv relevante Konkretisierbarkeit des außerszenischen Raums als ‚*Phantasma-Illusion*‘ ausgewiesen wird, ist als Fazit festzuhalten, dass er hinsichtlich des Letzteren genauso wie in Bezug auf den szenischen Bereich direkt mit der figurenseitigen Orientierungslosigkeit im dramatischen Universum konfrontiert wird. Dies geschieht abgesehen von obigem Beispiel dadurch, dass die auf den entsprechenden Bezugsraum referierenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise, statt eine kognitiv relevante ‚Konkretisierung‘ dramatischer Kontextelemente zu ermöglichen, ihm lediglich die ‚Leere‘ eines nicht mehr greifbaren dramatischen Universums konkretisierend aufzeigen, da entweder durch den Wegfall referenzdeterminierender *Hinweise* ihre ‚referenzdemonstrative‘ Funktion aufgelöst wird, oder aber durch den fehlenden *Relevanzbezug* ihre ‚relevanzdemonstrative‘ Rolle radikal unterminiert wird, wobei auch Fälle auftreten, in denen beide Funktionskomponenten neutralisiert werden.

⁵²⁵ Vgl. Worth, Katharine. „The space and the sound in Beckett’s theatre“. In: Worth (ed.). *Beckett the Shape Changer*. London: Routledge & Kegan, 1975, S. 187.

⁵²⁶ Vgl. Sitta (1991), S. 63.

⁵²⁷ Vgl. dazu allgemeine Ausführungen von Pfister (⁶1988), S. 300.

iii.i.ii.) *Fin de partie*

Angesichts der im Vergleich zu *En attendant Godot* noch weiter reichenden ‚Reduktion‘ der Situation, die sich, wie im einleitenden Abschnitt zu diesem Stück festgestellt, dadurch auszeichnet, dass jegliche Entwicklung durch die Ausrichtung des passiven Wartens der Figuren auf das ‚Ende‘ von vorne herein ausgeschlossen und folglich ihre Hoffnung buchstäblich auf ein ‚Nichts‘ geschrumpft ist, was durch einen annähernd auf ein ‚Nichts‘ reduzierten dramatischen Kontext szenisch konkretisiert wird, können hier die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen ihrerseits zwangsläufig nur noch auf dieses ‚Nichts‘ verweisen. Deshalb erfährt vor allem ihre ‚referenzdemonstrative‘ Funktion eine radikale Auflösung, um dem Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems*, anstatt ihm eine kognitiv relevante ‚Konkretisierung‘ des dramatischen Kontexts zu erlauben, dessen ‚Leere‘ und damit die figurenseitige Ungreifbarkeit eines Universums konkretisierend vor Augen zu führen, das jeglicher die fundamentale Stasis der Situation aufbrechender Elemente entbehrt. Dies wird gleich zu Anfang des Stückes deutlich, wo CLOV, auf eine Trittleiter steigend und durch die beiden winzigen Fenster schauend, auf gestischer Ebene zunächst einen ‚demonstrativdeiktischen‘ *Setzungsakt* des außerszenischen Raums leistet und danach ‚demonstrativdeiktisch‘ auf Elemente des szenisch konkretisierten Raums verweist, ohne allerdings die jeweiligen Referenten zu spezifizieren:

Il [...] monte dessus [sur l'escabeau], regarde par la fenêtre. Rire bref. Il descend de l'escabeau, fait un pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, regarde par la fenêtre. Rire bref. Il descend de l'escabeau, va vers les poubelles [...]. Il soulève un couvercle, se penche et regarde dans la poubelle. Rire bref. Il rabat le couvercle. Même jeu avec l'autre poubelle. Il va vers Hamm, enlève le drap qui le recouvre [...]. Clov le regarde. Rire bref. Il va à la porte, s'arrête, se retourne, contemple la scène, se tourne vers la salle. (14/15)

Bereits durch diese einleitenden Szenenanweisungen bzw. durch deren Umsetzung im *Aufführungstext* kommt zum Ausdruck, dass die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise hier nicht ihre kanonische kontextdefinierende Rolle wahrnehmen, sondern lediglich den ‚Abbruch‘ jeglicher orientierter Verbindung zwischen Figur und Kontext *ad oculos* demonstrieren können, insofern als CLOVS durch Blickrichtung geleistete *Fokussierung* des außerszenischen Bereichs bzw. von Elementen des szenischen Bereichs nicht von einer *Textualisierung* der *fokussierten* Elemente, sondern nur von einem *Rire bref* begleitet wird, sodass diese jeweils nicht referenzdeterminierend wirken kann, sondern vielmehr die allgemeine Unbestimmtheit des Raums sowie seine Ungreifbarkeit für die Figur reflektiert. Der *äußere* Rezipient wird mit dieser Tatsache direkt konfrontiert, indem er angesichts fehlender referenzdeterminierender *Hinweise* die Verweise nicht als den außerszenischen bzw. den szenischen Raum konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren vermag, sondern diese ihm statt dessen

lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand im dramatischen Universum aufzeigen können. Statt eine kognitiv relevante Exposition dramatischer Kontextelemente zu leisten, verweisen die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen folglich einzig und allein darauf, dass eine solche im Rahmen der situativen Gegebenheiten nicht möglich ist und damit gleichzeitig auf ihre das gesamte Stück hindurch bestehende ‚Umkehrfunktion‘. Diese bezieht sich allerdings im Gegensatz zum vorgängig behandelten Stück nicht nur wie im oben besprochenen Beispiel auf den szenischen bzw. den angrenzenden außerszenischen Bereich, sondern gleichermaßen auf den imaginär vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘, durch den die Figuren mehrfach versuchen, ihre statische Situation zu durchbrechen, wobei wie in *En attendant Godot* zunächst untersucht wird, wie sie sich im Hinblick auf den szenischen ‚Mikrokosmos‘ gestaltet.

Dies lässt sich bereits anhand der ersten Figurenreplik zeigen, insofern als CLOV hier durch das unspezifische Deiktikon *ça* ‚demonstrativdeiktisch‘ auf die Bühnensituation Bezug nimmt, ohne diese Situation im Sinne einer *Textualisierung* des Referenzobjekts zu spezifizieren:

Clov (*regard fixe, voix blanche*). Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. [...] (15)

An dieser Stelle wird deutlich, dass für CLOV die Situation von einer fundamentalen Ungreifbarkeit gekennzeichnet ist, die es ihm nicht erlaubt, eine orientierende Verbindung zum Kontext zu etablieren, sodass der ‚demonstrativdeiktische‘ Verweis lediglich deren ‚Abbruch‘ vor Augen führen kann. Mit diesem wird nun der *äußere* Rezipient insofern konfrontiert, als er angesichts des Fehlens referenzdeterminierender *Hinweise* nicht in der Lage ist, die unspezifische Relation als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren. Statt dessen kann Letztere lediglich auf die semantische *Leerstelle* des relationsdeterminierenden Ausdrucks verweisen, um ihm auf diese Weise die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand in einem nicht mehr greifbaren dramatischen Universum konkretisierend aufzuzeigen, das nur noch auf das Ende der Figuren ausgerichtet ist.

Insofern als sich in HAMMS erster Replik eine annähernd identische, durch das Deiktikon *cela* geleistete ‚demonstrativdeiktische‘ Bezugnahme auf die Bühnensituation ohne *Textualisierung* des Referenten findet, kann von einem ‚demonstrativdeiktischen Rätsel‘ gesprochen werden:

Hamm [...]

Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (*Un temps.*) Et cependant j'hésite, j'hésite à...à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à – (*bâillements*) – à finir. [...] (17)

Dieses ‚Rätsel‘ bleibt das gesamte Stück hindurch aufrecht erhalten, ohne dass eine rezipientenseitige ‚Enträtselung‘ im Sinne einer Determinierung der Situation der Figuren möglich ist. Statt dessen erfolgt bereits an dieser Stelle eine weitere ‚Verrätselung‘, die sich aus der in 5.2.1.3. festgestellten Tatsache ergibt, dass *cela* hinsichtlich seiner Bezugsgrundlage ambig ist, sich also sowohl anaphorisch auf das ‚Diskursuniversum‘, als auch ‚demonstrativdeiktisch‘ auf das ‚Situationsuniversum‘ beziehen kann. Mit anderen Worten wird eine Ausweitung der rezipientenseitigen Nichtdeterminierbarkeit des Referenten von *cela* eingeführt, insofern als ihm weder fundamentale bezugsdeterminierende *Hinweise* zur Verfügung gestellt werden, welche ihm eine eindeutige Bestimmung der Referenzgrundlage des Ausdrucks ermöglichen könnten, noch die notwendigen referenzdeterminierenden *Hinweise* an die Hand gegeben werden, welche ihm eine kognitiv relevante Inferenz des Verweisgegenstands auf der entsprechenden Referenzebene erlauben könnten. Die Tatsache, dass die Figuren ihrerseits auf beiden Ebenen nicht in der Lage sind, den durch die Relation identifizierten Referenten zu spezifizieren, wird in folgender Passage noch deutlicher, indem hier der relationsetablierende Sprecher durch eine Rückfrage zu einer *Textualisierung* des Gegenstands aufgefordert wird, sich aber außerstande zeigt, eine solche zu leisten, sondern durch *cette chose* lediglich eine ‚tautologisch‘-absurde Präzisierung einführt, die deutlich macht, dass eine solche de facto unmöglich ist:

Hamm Tu ne penses pas que ça a assez duré?

Clov Si! (*Un temps.*) Quoi?

Hamm Ce...cette...chose.

Clov Je l'ai toujours pensé. (*Un temps.*) Pas toi? (63/64)

Indem CLOV hier im Gegensatz zu der von HAMM vorgeführten Unmöglichkeit der Referenzspezifizierung von *ça* vorspiegelt, den Gegenstand ermitteln zu können, wird dem *äußeren* Rezipienten umso drastischer vor Augen geführt, dass sich Letzterer jeder orientierten Greifbarkeit entzieht und somit das relationsdeterminierende Deiktikon lediglich auf seine semantische *Leerstelle* verweisen kann, um die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand auszuweisen und den ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung zum dramatischen Kontext erfahrbar zu machen.

Dies wird im folgenden Dialogausschnitt weiter akzentuiert, insofern als hier durch HAMMS Versetzung in die *origoexklusive* Perspektive eines sinnerfassenden Beobachters das Bestreben zum Ausdruck kommt, seine Situation und damit den Referenten des auf diese verweisenden Deiktikons *ça* zu definieren:

Hamm Clov!

Clov (*agacé*). Qu'est-ce que c'est?

Hamm On n'est pas en train de...de...signifier quelque chose?

Clov Signifier? Nous, signifier! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne!

Hamm Je me demande. (*Un temps.*) Une intelligence, revenue sur terre, ne serait-elle pas tentée de se faire des idées, à force de nous observer? (*Prenant la voix de l'intelligence.*) Ah, bon, je vois ce que c'est, oui, je vois ce qu'ils font! ([...] *Voix normale.*) Et même sans aller jusque là, nous mêmes... (*avec émotion*)... nous mêmes... par moments... (*Véhément.*) Dire que tout cela n'aura peut-être pas été pour rien! [...] (49/50)

An dieser Stelle zeigt sich deutlich, dass HAMM auch aus versetzter Perspektive der *intelligence* heraus nicht in der Lage ist, seine einleitende Frage zu beantworten, d.h. zu einer Definition der Bühnensituation und damit zu einer Referenzdeterminierung des durch *ça* bzw. hier durch *ce* ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierten Gegenstands zu gelangen, obschon der Erkenntnis vorspiegelnde Ausruf dies suggeriert. Dadurch wird der *äußere* Rezipient noch direkter als in den vorangegangenen Beispielen mit der figurenseitigen Ungreifbarkeit der Situation konfrontiert, insofern als der Ausruf von ihm unweigerlich als ‚Parodie‘ seiner Reaktion auf die Rezeption des Stückes verstanden wird, aber faktisch in diametralem Gegensatz zu dieser steht, da für ihn angesichts des Fehlens jeglicher referenzdeterminierender *Hinweise* eine orientierte und die Bühnensituation definierende Inferenz des Referenten von *ça* durchweg unmöglich ist. Das auf diese Weise als unlösbar ausgewiesene ‚demonstrativdeiktische Rätsel‘ ist somit als Kern der dramatischen ‚Botschaft‘ Becketts zu sehen, indem es der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand in einem von vollständiger Stasis gekennzeichneten Universum konkretisierenden und für den Zuschauer direkt erfahrbaren Ausdruck verleiht. Die folgende Passage dient einer ‚demonstrativdeiktischen‘ Voraugenführung der den Auslöser für die Nichtgreifbarkeit der Situation darstellenden Stasis selbst, insofern als der von CLOV in seinem Rollstuhl unter die Fenster geschobene HAMM ‚demonstrativdeiktisch‘ eine Veränderung der Lichtverhältnisse suggeriert, die de facto nicht gegeben ist:

Hamm Quelle fenêtre c'est?

Clov La terre.

Hamm Je le savais! (*Avec colère.*) Mais il n'y a pas de lumière par là! L'autre! (*Clov pousse le fauteuil vers l'autre fenêtre.*) La terre! (*Clov arrête le fauteuil sous l'autre fenêtre. Hamm renverse la tête.*) Ça c'est de la lumière! (*Un temps.*) On dirait un rayon de soleil. (*Un temps.*) Non?

Clov Non. (86)

Hier wird die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises radikal unterminiert, indem HAMM die *demonstratio ad oculos* eines für ihn schon allein aufgrund seiner Blindheit, aber auch objektiv nicht *ad oculos* wahrnehmbaren Referenzobjekts vorspiegelt. Dadurch wird der *äußere* Rezipient direkt mit der faktisch bestehenden Stasis der Situation, hier repräsentiert durch die unveränderliche Beleuchtung, konfrontiert, insofern als er den Verweis angesichts des Widerspruchs zwischen linguistischer und szenisch konkretisierter *Hinweise* nicht als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanlei-

tung' zu interpretieren vermag, sondern dieser lediglich auf die semantische *Leerstelle* des verweisdeterminierenden Deiktikons referieren und damit die ‚Leere‘ als einzig inferierbaren Gegenstand in einem Universum ausweisen kann, in dem jede Situationsveränderung eine ‚Illusion‘ darstellt.

Hinsichtlich der auf den **außerszenischen ‚Makrokosmos‘** gerichteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise ist ebenfalls vorwiegend eine Unterminierung ihrer ‚referenzdemonstrativen‘, daneben aber auch ihrer ‚relevanzdemonstrativen‘ Komponente festzustellen, um die sich auf diesen Bezugsraum gleichermaßen beziehende Nichtgreifbarkeit der Situation als unmittelbare Folge der ‚orientierungsnivellierenden‘ Stasis des dramatischen Universums verdeutlichend darzustellen. Darüber hinaus wird der *äußere* Rezipient wiederum mit diesem Sachverhalt direkt konfrontiert, indem diesem statt orientierender *Setzungsakte*, die ihm eine kognitiv relevante ‚Konkretisierung‘ des unsichtbaren außerszenischen Raums ermöglichen könnten, lediglich der ‚Abbruch‘ jeglicher orientierter Verbindung zum ‚Makrokosmos‘ vorgeführt wird, wodurch er im Gegensatz zum kanonischen Theaterdiskurs nicht imstande ist, zu einer Einbettung des *szenischen* in den umfassenderen *dramatischen Raum* zu gelangen.

Hierzu ist einleitend zu bemerken, dass bereits durch die feste ‚origounabhängige‘ ‚Rahmendeixis‘ in Form von kleinen Fensterluken eine durchgehende *Fokussierung* des außerszenischen Bereichs erfolgt, wodurch die Aufmerksamkeit das gesamte Stück hindurch auf diesen Raum gerichtet ist, zumal dieser wie in *En attendant Godot* der einzige Bereich ist, aus dem potenziell ein situationsveränderndes Ereignis eintreten kann. Durch ‚origoabhängige‘ ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise kommt es folglich auch hier zu einer ständigen Akzentuierung der ‚rahmendeiktischen‘ *Fokussierung*, wie sich bereits in der Eingangs besprochenen Passage zu Beginn des Stückes zeigt, wo CLOV auf rein gestischer Ebene ‚demonstrativdeiktisch‘ auf den ‚Makrokosmos‘ verweist, ohne aber dadurch einen für den *äußeren* Rezipienten kognitiv relevanten *Setzungsakt* im Sinne einer den außerszenischen Raum konkretisierenden Identifizierung eines dramatischen Kontextelements zu leisten. Stattdessen wird lediglich der ‚Leere‘ eines figurenseits nicht mehr greifbaren und folglich rezipientenseits nicht mehr konkretisierbaren dramatischen Universums Ausdruck verliehen. Gleiches geschieht im folgenden Abschnitt, in dem HAMM von CLOV verlangt, mit seinem Rollstuhl so dicht wie nur möglich an die Trennwand zwischen ‚Mikro‘- und ‚Makrokosmos‘ herangeschoben zu werden, um sodann mittels eines gestisch unterstützten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises auf letzteren Bereich Bezug zu nehmen:

Hamm Stop! (*Clov arrête le fauteuil tout près du mur du fond. Hamm pose la main contre le mur. Un temps.*) – Vieux mur! (*Un temps.*) Au-delà c'est... l'autre enfer. (*Un temps. Avec violence.*) Plus près! Plus près! Tout contre!

Clov Enlève ta main. (*Hamm retire sa main. Clov colle le fauteuil contre le mur.*) Là.
Hamm se penche vers le mur, y colle l'oreille.

Hamm Tu entends? (*Il frappe le mur avec son doigt replié. Un temps.*) Tu entends? Des briques creuses. (*Il frappe encore.*) Tout ça c'est creux! (*Un temps. Il se redresse. Avec violence.*) Assez! On rentre. (41/42)

Mittels des gestischen Verweismittels des Ohrs erfolgt hier eine *Fokussierung* des als *l'autre enfer* charakterisierten Setzungsobjekts, das verbaldeiktisch durch *au-delà* eingeführt wurde. Damit ist zwar die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der deiktischen Relation erfüllt, allerdings wird ihre ‚relevanzdemonstrative‘ Rolle umso radikaler unterminiert, insofern als sie keine Spezifizierung des identifizierten Referenzgegenstands im Sinne einer Präzisierung der Beschaffenheit des außerszenischen Bereichs leistet, sondern unter ‚Setzung‘ eines neuen, absurden Referenzgegenstands lediglich eine Definition der Beschaffenheit der Mauer liefert. Aus diesem Grund ist der Verweis für den Rezipienten nicht als kognitiv relevante, den außerszenischen Raum konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ interpretierbar, sondern referiert bedingt durch seine ‚Relevanzleere‘ lediglich auf die ‚Leere‘ eines für die Figuren nicht mehr greifbaren ‚Makrokosmos‘ und bringt auf diese Weise den ‚Abbruch‘ der orientierten Verbindung zu diesem Bereich zum Ausdruck. Noch deutlicher wird dies in folgender, bereits in Abschnitt 5.2.1.1. besprochener Passage, in der CLOV auf Veranlassung HAMMS hin mittels gestisch durch sein Fernrohr geleisteter ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise auf den ‚Makrokosmos‘ Bezug nimmt, was einer Art ‚Parodie‘ der deiktischen *Fokussierung* durch technische Mittel gleichkommt:

Clov [...] (*Il monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors.*) Voyons voir...(*Il regarde, en promenant la lunette.*) Zéro...(*il regarde*)...zéro...(*il regarde*)...et zéro. (*Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Alors? Rassuré?

Hamm Rien ne bouge. Tout est...

Clov Zér-

Hamm (*avec violence*). Je ne te parle pas! (*Voix normale.*) Tout est...tout est...tout est quoi? (*Avec violence.*) Tout est quoi?

Clov Ce que tout est? En un mot? C'est ça que tu veux savoir? Une seconde. (*Il braque la lunette sur le dehors, regarde, baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Mortibus. (*Un temps.*) Alors? Content?

[...]

Clov (*regardant toujours*). Le fanal est dans le canal.

Hamm (*soulagé*). Pah! Il l'était déjà.

Clov (*de même*). Il en restait un bout.

Hamm La base.

Clov (*de même*). Oui.

Hamm Et maintenant?

Clov (*de même*). Plus rien.

[...]

Hamm Et le soleil?

Clov (*regardant toujours*). Néant. (45-48)

An dieser Stelle wird im Unterschied zur vorangegangenen die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise radikal aufgelöst, indem CLOV, statt je-

weils einen *Setzungsakt* im Sinne der nennenden Einführung eines dramatischen Kontextelements als *Diskursobjekt* zu leisten, das ‚Nichts‘ als einzigen Referenzgegenstand festzustellen in der Lage ist, wie sich aus seinen Bemerkungen *Zéro, Mortibus, Plus rien, Néant* entnehmen lässt. Dadurch wird der *äußere* Rezipient hier noch direkter als im obigen Abschnitt mit der figurenseitigen Nichtgreifbarkeit des außerszenischen Raums sowie dem daraus resultierenden ‚Abbruch‘ jeder Verbindung zu diesem konfrontiert, insofern als er sich wie der blinde HAMM, dessen Situation der Rezeptionssituation des Zuschauers entspricht, vor die Frage *Tout est quoi?* gestellt sieht, ohne darauf eine zufrieden stellende Antwort zu erhalten, da er die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise nicht als den ‚Makrokosmos‘ konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretieren kann, sondern diese ihm lediglich explizit die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führen. Im Gegensatz zu dieser Passage wird an einer späteren Stelle im Stück, wiederum durch das Verweismittel des Fernrohrs, ein spezifischer *Setzungsakt* geleistet, indem CLOV die Wahrnehmbarkeit eines *quelqu'un* feststellt, dessen Distanz zum *Sprechort* sogar unter Angabe eines *absoluten Entfernungswerts* spezifizierbar ist:

Clov [...] Voyons voir... (*Il promène la lunette.*) Rien... rien... bien... très bien... rien... parf- (*Il sursaute, baisse la lunette, l'examine, la braque de nouveau. Un temps.*) Aieaieaie!

[...]

Hamm C'est une feuille? Une fleur? Une toma- (*il bâille*) – te?

Clov (*regardant*). Je t'en foutrai des tomates! Quelqu'un! C'est quelqu'un!

Hamm [...] Quelle distance?

Clov Soixante...quatorze mètres.

[...]

Hamm Sexe?

Clov Quelle importance? [...]

Hamm Occupation?

Clov Quoi?

Hamm (*avec violence*). Qu'est-ce qu'il fait?

Clov (*de même*). Je ne sais pas ce qu'il fait! [...]

[...]

Hamm Il est peut-être mort.

Clov Je vais y aller. [...]

Hamm Pas la peine.

Clov s'arrête.

Clov Pas la peine? Un procréateur en puissance?

Hamm S'il existe il viendra ici ou il mourra là. Et s'il n'existe pas ce n'est pas la peine. (102-105)

Während es hier zunächst den Anschein hat, sowohl die ‚referenzdemonstrative‘ als auch die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakts seien erfüllt, wird im weiteren Verlauf des Dialogs, in dem HAMM nach einer Spezifizierung des durch das indefinite Pronomen als *personne totalement indéfinie*⁵²⁸ eingeführten Setzungsobjekts fragt, aber von CLOV keine präzisierenden Antworten erhält, erstere Funktion wieder syste-

⁵²⁸ Vgl. *Le nouveau Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993, S. 1837.

matisch unterminiert, insofern als die durch den *Setzungsakt* zum Ausdruck kommende Existenzpräsupposition des Referenten in Frage gestellt wird, was die abschließende Replik HAMMS explizit unterstreicht. Damit kommt auch hier eine grundsätzliche Relativierung der orientierenden Verbindung zum außerszenischen Bereich zum Ausdruck, mit welcher der *äußere* Rezipient direkt konfrontiert wird, indem er durch die Infragestellung der referenzdeterminierenden *Hinweise* nicht in der Lage ist, den ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakt als kognitiv relevante, den ‚Makrokosmos‘ konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren. Statt dessen weist dieser ihn lediglich darauf hin, dass angesichts der statischen ‚Leere‘ des außerszenischen Raums jegliche Hoffnung auf ein situationsveränderndes Kontextelement zwangsläufig eine ‚Illusion‘ darstellt.

Deutlicher als an dieser Stelle wird der ‚Illusionscharakter‘ jeglichen Aufbrechens der statischen und dadurch ungreifbaren Figurensituation in denjenigen Passagen, wo die Figuren einen **imaginativ vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘** aufspannen, insofern als sie auf diesen bezogen Referenzobjekte identifizieren, welche im Bühnenraum zwangsläufig de facto nicht wahrnehmbar sind. Damit kann analog zum ‚demonstrativdeiktischen‘ Bezug auf den szenischen ‚Mikrokosmos‘ bzw. auf den außerszenischen ‚Makrokosmos‘ lediglich die ‚Leere‘ eines von vollständiger Stasis geprägten dramatischen Kontexts konkretisierend aufgezeigt und der imaginativ vergegenwärtigte Raum als radikal mit diesem Kontext kontrastierende ‚Illusion‘ entlarvt werden, wie sich in folgendem Beispiel zeigt, in dem HAMM im Sinne einer Objektversetzung ‚demonstrativdeiktisch‘ die *beauté* eines temporal und lokal distanzierten Ortes evoziert:

Hamm J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde! Là! Tout ce blé qui lève! Et là! Regarde! Les voiles des sardinières! Toute cette beauté! (*Un temps.*) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Epouvanté. Il n'avait vu que des cendres. [...] (62/63)

Wie bei Sartre wird hier die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise dadurch aufgelöst, dass diese sich jeweils auf Referenzobjekte beziehen, deren *Textualisierung* in diametralem Kontrast zu einem szenisch konkretisierten Kontext steht, der von öder Leere gekennzeichnet ist. Dadurch wird der *äußere* Rezipient mit Letzterer direkt konfrontiert, indem er bedingt durch den Widerspruch zwischen linguistischen und szenisch konkretisierten *Hinweisen* nicht in der Lage ist, die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren, sondern diese ihm die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führen, um auf diese Weise jegliche Versuche der Figuren, ihre statische Situation und damit deren Nichtgreifbarkeit zu überwinden, als ‚selbstgesetzte‘ ‚Phantasma-Illusion‘ auszuweisen. Gleiches gilt für folgende

Passage, in der CLOV wiederum im Sinne einer Objektversetzung, die allerdings hier jeweils durch eine nennend indizierte Subjektversetzung in die *origoexklusive* Perspektive eines unbestimmten Sprechers eingeleitet wird, ‚demonstrativdeiktisch‘ die Wahrnehmbarkeit harmonischer zwischenmenschlicher Beziehungen suggeriert, welche durch den Kontrast zum ‚Realkontext‘, der gerade durch deren Abwesenheit gekennzeichnet ist, als ‚Phantasma-Illusion‘ entlarvt wird:

Clov (*regard fixe, voix blanche*). On m'a dit, Mais c'est ça, l'amour, mais si, mais si, crois-moi, tu vois bien que –

Hamm Articule!

Clov (*de même*). – que c'est facile. On m'a dit, Mais c'est ça, l'amitié, mais si, mais si, je t'assure, tu n'as pas besoin de chercher plus loin. On m'a dit, C'est là, arrête-toi, relève la tête et regarde cette splendeur. Cet ordre! [...] (107/108)

Folglich, so das abschließende Fazit zu Becketts zweitem Stück, bringen die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen in ‚Umkehr‘ ihrer kanonischen Funktion nicht nur in ihrem Bezug auf den szenischen ‚Mikrokosmos‘ und auf den außerszenischen ‚Makrokosmos‘, sondern auch in ihrer Referenz auf imaginativ vergegenwärtigte ‚Makrokosmen‘ den ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung zum dramatischen Kontext zum Ausdruck. Dieser wird jeweils für den *äußeren* Rezipienten direkt erfahrbar, insofern als er die auf den entsprechenden Bezugsraum referierenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise vor allem aufgrund des Entzugs referenzdeterminierender, aber zum Teil auch aufgrund fehlender relevanzdeterminierender *Hinweise* nicht als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren vermag, sondern ihm diese stattdessen lediglich die ‚Leere‘ eines für die Figuren angesichts seiner universalen Stasis nicht mehr greifbaren dramatischen Universums vor Augen führen, in dem das ‚Nichts‘ den einzig konkretisierbaren Gegenstand darstellt.

iii.i.iii.) *Oh les beaux jours*

Wurde bereits in Bezug auf *Fin de partie* gegenüber *En attendant Godot* eine signifikante ‚Reduktion‘ der Situation hin zu nur noch auf ein ‚Ende‘ zusteuender Stasis festgestellt, erreicht sie in diesem Stück ihren vorläufigen Höhepunkt im dramatischen Schaffen Becketts, insofern als sich die vollständig statisch in einen Erdhügel eingegrabene Protagonistin WINNIE mit einem ebenso statischen dramatischen Universum konfrontiert sieht. Dadurch ist für sie die Herstellung einer orientierten Verbindung zum Kontext a priori noch unmöglicher als für die Figuren des vorgängig behandelten Stückes, sodass die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise ebenso nur noch den ‚Abbruch‘ jeglicher Verbindung bzw. die ‚Leere‘ konkretisierend vor Augen führen und den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* direkt mit dieser Tatsache konfrontieren können, indem ihre ‚referenzdemonstrative‘ bzw. ihre ‚rele-

vanzdemonstrative‘ Funktion radikal unterminiert wird, um ihre Interpretierbarkeit als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu unterbinden. Dies bezieht sich wiederum auf alle drei unterschiedenen Bezugsräume, wobei in Analogie zu den anderen Stücken zunächst der szenische ‚**Mikrokosmos**‘ betrachtet wird, hinsichtlich dessen sich der ‚demonstrativdeiktisch‘ geleistete ‚Verbindungsabbruch‘ auf besonders deutliche Weise manifestiert. Zunächst ist dies auf den von K. A. Blüher (1991:229) festgestellten Gegensatz zwischen *visuellen* und *verbalen Zeichen* zurückzuführen, d.h. genauer auf die Opposition zwischen dem szenisch konkretisierten Kontext und der *Textualisierung* ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierter Referenten. Diese tritt gleich in der ersten Replik WINNIES auf, welche durch einen gestisch realisierten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis auf den *zénith* eingeleitet und begleitet wird:

Elle [...] rejette la tête en arrière et fixe le zénith. Un temps long.
Winnie (*fixant le zénith*). Encore une journée divine. [...] (1:10/11)

Bereits hier wird die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der durch die Blickrichtung geleisteten Relation radikal aufgelöst, indem die *Textualisierung* des identifizierten Referenten in einen diametralen Gegensatz zur Beschaffenheit des konkreten Kontexts gebracht wird, der auf indexikalischer Ebene das genaue Gegenteil signalisiert. Darin drückt sich ein ‚Abbruch‘ der orientierenden Verbindung zum Kontext aus, der für den *äußeren* Rezipienten direkt erfahrbar wird, insofern als er angesichts des Kontrasts zwischen szenischer und linguistischer *Hinweise* nicht in der Lage ist, den ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis als eine den dramatischen Kontext expositorisch konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren. Stattdessen führt ihm dieser die ‚Leere‘ eines sich für die Figur jeglicher Greifbarkeit bzw. für ihn jeglicher Konkretisierbarkeit entziehenden dramatischen Universums einleitend vor Augen und entlarvt damit zugleich die Glücksbekundung WINNIES als ‚selbstgesetzte‘ ‚Illusion‘, durch die sie versucht, sich über ihre ‚reale‘ Situation hinwegzutäuschen. Im weiteren Verlauf wird dies durch weitere, den Signalen des szenischen Kontexts widersprechende ‚demonstrativdeiktische‘ Relationen auf die Bühnensituation akzentuiert, wobei die durch *ça* geleistete und auf denselben Referenzgegenstand wie oben gerichtete am häufigsten festzustellen ist:

Winnie [...] (*[...] Expression heureuse.*) Oh le beau jour encore que ça va être! (*Un temps. Fin de l'expression heureuse. [...]*) (1:20)

An dieser Stelle wird die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Relation wiederum radikal unterminiert, um den Rezipienten mit dem dadurch zum Ausdruck kommenden ‚Verbindungsabbruch‘ der Figur zum Kontext zu konfrontieren, indem für diesen

angesichts widersprüchlicher referenzdeterminierender *Hinweise* die semantische *Leerstelle* des relationsdeterminierenden Deiktikons nicht ‚auffüllbar‘ ist und ihm Letzteres damit lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führen kann, um der figurenseitigen Nichtdefinierbarkeit ihrer Situation konkretisierenden Ausdruck zu verleihen bzw. um ihre euphorischen Definitionsversuche als absurde ‚Illusionen‘ zu entlarven.

Dies manifestiert sich auf noch deutlichere Weise in einer weiteren Passage des ersten Akts, wo sich WINNIE in die *origoexklusive* Perspektive eines externen *Beobachters* versetzt, sich also die ‚Illusion‘ des objektiven *Wahrgenommenwerdens* gibt⁵²⁹, um so zu einer orientierten Definition ihrer durch *ça* ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierten Situation zu gelangen:

Winnie [...]

Enfin – peu importe – ce Cooker – Piper – peu importe – et la femme – main dans la main – chacun une sacoche – genre fourre-tout – marron – plantés là à me fixer – bouche bée – puis lui – Piper – Cooker – peu importe – A quoi qu'elle joue? dit-il – à quoi que ça rime? dit-il – fourrée jusqu'aux nés – dans le pissenlit – grossier personnage – ça signifie quoi? dit-il – c'est censé signifier quoi? – et patati – et patata – [...] (I: 57)

Hier wird WINNIES grundlegendes Dilemma deutlich, das einerseits darin besteht, dass jegliches identitätskonstituierende *Wahrgenommenwerden* im Rahmen des präsentierten dramatischen Universums zwangsläufig eine ‚*Phantasma*-Illusion‘ darstellt, worauf unten noch näher einzugehen sein wird, und andererseits darin zu sehen ist, dass sich unmittelbar damit verknüpft gleichzeitig ihre Situation jeder orientierten Greifbarkeit entzieht, wie die aus versetzter Perspektive des *Beobachters* heraus etablierten, durch *ça* geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise (*à quoi ça rime?/ ça signifie quoi?*) zeigen, die hier in Frageform auftreten und damit zum Ausdruck bringen, dass jegliche situationsdefinierende Verbindung zum Kontext ausgeschlossen ist. Wie oben, allerdings in radikalierter Form, wird der *äußere* Rezipient mit diesem Sachverhalt wiederum direkt konfrontiert, insofern als er durch die Verweise, anstatt sie als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretieren zu können, lediglich seine eigene Rezeptionssituation vor Augen geführt bekommt, die sich durch die Nichtdefinierbarkeit des dramatischen Kontexts auszeichnet.

Während an dieser Stelle wie im vorangegangenen Beispiel die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der durch *ça* geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Relation in Frage gestellt wird, um auf diese Weise den ‚Abbruch‘ jeder Verbindung zum dramatischen Kontext konkretisierend aufzuzeigen, wird an anderen Stellen, getragen von der Intention, die für den ‚Abbruch‘ ursächliche Stasis der Situation zu akzentuieren, deren ‚relevanzdemonstrative‘ Rolle radikal unterminiert. Dies geschieht zunächst im Zusammenhang mit der fundamentalen Problematik, dass für die Figuren aufgrund ihrer Immobilität keine für den ‚demonstrativdeiktischen‘ Refe-

⁵²⁹ Begriff: Becker (1998), S. 187 / 188.

renzakt grundlegende Situation der *intersubjektiven Orientierung* im Sinne einer Gleichrichtung des Blickfelds mehr herstellbar ist, obschon sich WINNIE stets um deren Herstellung bemüht, wie folgende Passage dokumentiert:

Winnie [...]

Tu pourrais me voir, Willie, d'où tu es, si tu levais les yeux vers moi? (*Elle se tourne un peu plus.*) Lève les yeux jusqu'à moi, Willie, et dis si tu peux me voir, fais ça pour moi, je me renverse tout ce que je peux. [...] (I:38)

Erst am Ende des Stücks wird schließlich eine gemeinsame Orientierung ermöglicht, indem sich WILLIE um den Hügel herum in WINNIES Blickfeld schleppt. Insofern als darin sowie im dadurch herstellbaren Blickkontakt die einzige konkrete Handlung des Dramas zu sehen ist, nimmt WINNIE auf diese im folgenden Abschnitt mittels durch *ça* bzw. *voilà* geleisteter ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise mehrfach überdeterminierend Bezug und spiegelt damit die *ad oculos*-Wahrnehmbarkeit eines Auswegs aus der statischen Situation vor, die de facto allerdings nicht gegeben ist:

Winnie (*Mondaine*). Ça par exemple! Voilà un plaisir auquel je ne m'attendais guère. [...] (*Il lève les yeux vers elle.*) C'est ça, Willie, regarde-moi. (*Un temps.*) [...] Regarde-moi encore, Willie. (*Un temps.*) Encore une fois, Willie. (*Il lève les yeux vers elle. Heureuse.*) Ah! (II:85/86)

An dieser Stelle findet eine radikale Unterminierung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise statt, insofern als der durch diese identifizierte Blickkontakt ohne Konsequenzen für das Stück im Sinne einer Situationsveränderung bleibt. Folglich wird hier lediglich der unüberwindbaren Stasis akzentuierender und für den Rezipienten unmittelbar erfahrbarer Ausdruck verliehen, indem die Relationen für Letzteren aufgrund des fehlenden *Relevanzbezugs* nicht auf kognitiv relevante Weise interpretierbar sind und ihm dadurch gewissermaßen *ad oculos* demonstrieren, dass nichts mehr zu ‚zeigen‘ ist, was einen Ausweg aus der Situation der Figuren ermöglichen könnte. Mit anderen Worten wird deutlich, dass jede zielorientierte und situationsverändernde Dynamik, die hier vorgespiegelt wird, im Rahmen des präsentierten dramatischen Universums von vorne herein unmöglich ist.

Dies kommt analog zu *En attendant Godot* auch durch textdeiktisch einzustufende ‚demonstrative‘ Relationen auf das ‚Diskursuniversum‘ zum Ausdruck, allerdings hier in wesentlich umfassenderer Form, insofern als, wie in Abschnitt 5.2.1.3. festgestellt, von einer durchgehenden ‚Deiktisierung‘ der Anapher gesprochen werden kann, da das vorwiegend zur Herstellung diskursiver Bezüge verwendete *ça* sowohl den *Rückbezug* auf ein bereits *fokussiertes* ‚thematisches‘ Element der Rede als auch die *Neufokussierung* eines ‚linguistischen‘ Elements ausdrücken kann. In letzterer Eigenschaft dient es gewissermaßen der ‚demonstrativdeiktischen‘ ‚Präsentation‘ von Redeteilen, deren *Relevanzbezug* allerdings für den *äußeren*

Rezipienten wie im obigen Beispiel zumeist völlig unbestimmbar bleibt. Somit kann auch in Bezug auf das ‚Diskursuniversum‘ von einer radikalen Auflösung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Komponente ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise die Rede sein, um die ‚Leere‘ eines dramatischen Universums konkretisierend aufzuzeigen, in dem nichts mehr zu ‚präsentieren‘ ist, was die statische Situation der Figuren aufbrechen könnte. Der das gesamte Stück über auftretende ‚deiktisierende‘ Gebrauch von *ça* bzw. die darüber hinaus an einigen Stellen vorkommende eindeutig textdeiktische Verwendung des *quasi-referentiellen* Ausdrucks *voilà* stellt ein wichtiges Mittel dar, um durch Vorspiegelung zielgerichteter Dynamik im Quasi-Monolog WINNIES diese als ‚Illusion‘ zu entlarven und die tatsächliche Kreisbewegung der Rede sowie die universale Stasis akzentuierend hervorzuheben.

Es kann also festgehalten werden, dass durch die systematische Unterminierung der ‚referenzdemonstrativen‘ sowie der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise in Bezug auf den szenischen ‚Mikrokosmos‘ analog zu *Fin de partie* sowohl der figurenseitigen Nichtgreifbarkeit der Situation als auch der vorwiegend in der situativen Stasis liegenden Ursache für diese Nichtgreifbarkeit konkretisierender und für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* unmittelbar erfahrbarer Ausdruck verliehen wird. Im Hinblick auf den **außerszenischen ‚Makrokosmos‘** kann bedingt durch die Immobilität der Figur, die es ihr von vorne herein unmöglich macht, den über das unmittelbare Hügelumfeld hinausgehenden Bereich im Sinne einer Etablierung ‚demonstrativdeiktischer‘ *Setzungsakte* orientierend zu definieren, von einem a priori bestehenden ‚Abbruch‘ der Verbindung gesprochen werden, der es dem *äußeren* Rezipienten nicht erlaubt, zu einer ‚Konkretisierung‘ des außerszenischen Bereichs sowie zu einer darauf basierenden Einbettung des *szenischen* in den umfassenderen *dramatischen Raum* zu gelangen. Allerdings wird dieser ‚Abbruch‘ der Verbindung mehrfach durch das unerklärlich von außerhalb des szenischen Raums ertönende Klingelsignal akzentuiert, das in ‚rahmendeiktischer‘ Funktion einen ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis auf den ‚Makrokosmos‘ im Sinne eines akustischen Existenzhinweises leistet, ohne dass dieser ‚origounabhängige‘ Verweis allerdings durch ‚origoabhängige‘ *Setzungsakte* in seiner Referenz determinierbar wird. Dadurch erhält dieser eine ‚Umkehrfunktion‘ und führt die Nichtgreifbarkeit des außerszenischen Raums vor Augen. Dies kommt gleich zu Anfang des Stückes zum Ausdruck, wo WINNIE, durch das Klingelsignal aufgeweckt, ihren Blick auf den vertikalen außerszenischen Raum richtet, ohne allerdings eine Spezifizierung dieses Bereichs im Sinne einer *Textualisierung* zu leisten:

[...] *Une sonnerie perçante se déclenche, cinq secondes, s'arrête. Winnie ne bouge pas. Sonnerie plus perçante, trois secondes. Winnie se réveille. La sonnerie s'arrête. Elle lève la tête, regarde devant elle. Un temps long. Elle [...] rejette la tête en arrière et fixe le zénith. Un temps long.*

Winnie (*fixant le zénith*). Encore une journée divine. [...] (I:10/11)

Indem WINNIE hier, anstatt den Herkunftsort des Klingelsignals als *Diskursobjekt* einzuführen, eine radikal mit dem szenisch konkretisierten Kontext kontrastierende *Textualisierung* des ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierten Referenten einführt, wird deutlich, dass für sie der außerszenische Raum genauso ungreifbar ist wie der szenische, sodass der Verweis nicht nur wie eingangs dargelegt einen ‚Abbruch‘ der orientierten Verbindung zu Letzterem, sondern gleichzeitig einen ‚Abbruch‘ zu Ersterem zum Ausdruck bringt. Mit diesem wird der *äußere* Rezipient ebenfalls direkt konfrontiert, indem er die ‚demonstrativdeiktische‘ Relation angesichts des Fehlens referenzdeterminierender *Hinweise* nicht als den außerszenischen Raum konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren in der Lage ist, sondern ihm diese lediglich die ‚Leere‘ eines sich jeder orientierten Definition entziehenden ‚Makrokosmos‘ vor Augen führt und das Klingelsignal infolgedessen als ‚demonstrativdeiktisches Rätsel‘ ausweist, dessen ‚Enträtselung‘ unmöglich ist.

Die ‚Leere‘ wird zusätzlich durch diejenigen ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise akzentuiert, die sich auf einen **imaginativ vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘** beziehen, obschon WINNIE wie die Figuren in *Fin de partie* durch die Vergegenwärtigung bestrebt ist, diese zu überwinden, indem sie versucht, Erinnerungen gewissermaßen als *wiederholendes Sehen* zu evozieren. Dies manifestiert sich nicht nur, wie in 5.2.2. aufgezeigt, in einer Subjektversetzung, sondern gleichzeitig analog zum vorgängig behandelten Stück in Form einer Objektversetzung, die dergestalt ausgeprägt ist, dass ‚demonstrativdeiktisch‘ auf den Bühnenraum als analoge Verweisgrundlage verwiesen wird, wobei die identifizierten Gegenstände zwangsläufig für den *äußeren* Rezipienten nicht wahrnehmbar sind. Dadurch wird ein absurder Kontrast zwischen vorgespigelter *ad-oculos*-Wahrnehmbarkeit und faktischer Nichtwahrnehmbarkeit etabliert, der lediglich die ‚Leere‘ eines sich jeder Greifbarkeit entziehenden, da von vollständiger Stasis geprägten, dramatischen Universums hervorheben kann.

Dies zeigt sich deutlich in folgendem Beispiel, wo WINNIE interessanterweise die Objektversetzung durch einen expliziten Hinweis auf die von K. Bühler (²1965) als charakteristisch für die *Deixis am Phantasma* beschriebene *Zitierung* vor das *geistige Auge* einleitet:

Winnie [...]

J'appelle devant l'oeil de l'esprit...Monsieur Piper...ou Cooker. (*Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt.*) Main dans la main, saccoches. (*Un temps.*) Entre deux âges. (*Un temps.*) Plus jeunes, pas vieux. (*Un temps.*) Plantés là à me fixer, bouche bée. [...] Je les regarde s'éloigner. (*Un temps.*) Main dans la main, saccoches. (*Un temps.*) Flous. Puis plus. (*Un temps.*) Derniers humains – à s'être fourvoyés par ici. (*Un temps.*) Jusqu'ici. (*Un temps.*) Et maintenant? (*Un temps. Bas.*) A moi. (*Un temps. De même.*) A moi, Willie. (*Un temps. De même.*) Non? [...] (II:80/81)

Durch diese in gleicher Form ohne die versetzungsindizierende Bemerkung nochmals im ersten Akt stattfindende, ‚demonstrativdeiktisch‘ durch *là* herbeigeführte ‚Projektion‘ von fak-

tisch *Abwesendem* in den szenischen Bereich hinein wird die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Relation aufgelöst, indem sie sich auf ein Referenzobjekt bezieht, dessen *Textualisierung* in diametralem Gegensatz zu einem szenisch konkretisierten Kontext steht, der von vollständiger Leere gekennzeichnet ist. Dadurch wird der *äußere* Rezipient mit Letzterer direkt konfrontiert, insofern als er aufgrund der Widersprüchlichkeit zwischen linguistischen und szenisch konkretisierten *Hinweisen* nicht in der Lage ist, die ‚demonstrativdeiktische‘ Relation als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren. Statt dessen wird ihm durch die Relation, welche lediglich auf die semantische *Leerstelle* des relationsdeterminierenden Ausdrucks verweisen kann, die ‚Leere‘ eines dramatischen Universums akzentuierend vor Augen geführt, das angesichts seines ‚Endstations‘-Charakters, den WINNIE durch die Parallelisierung zwischen eindeutig lokaldeiktisch intendiertem *par ici* und eigentlich temporaldeiktisch intendiertem, aber durch den vorausgehenden Ausdruck ebenfalls lokaldeiktische Bedeutung erlangendem *jusqu’ici* deutlich macht, jeglicher situationverändernder Dynamik entbehrt und damit den Auftritt eines externen *Beobachters*, der WINNIE Gewissheit hinsichtlich ihrer Identität bzw. ihrer Situation vermitteln könnte, als ‚Phantasma-Illusion‘ entlarvt. Diesen ‚Illusionscharakter‘ bringt sie denn auch durch ihre abschließenden, auf sich selbst bezogenen Verweise zum Ausdruck, insofern als diese ihr einsetzendes Bewusstsein bezüglich der faktischen ‚Leere‘ des dramatischen Kontexts reflektieren, der kein situations- und identitätsidentifizierendes Gegenüber mehr aufweist.

Somit lässt sich als Fazit in Bezug auf Becketts drittes Stück analog zum zweiten feststellen, dass die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen hinsichtlich aller drei unterschiedenen Bezugsräume in ‚Umkehr‘ ihrer kanonischen Funktion den ‚Abbruch‘ jeder Verbindung zum dramatischen Kontext zum Ausdruck bringen. Mit diesem wird der Rezipient jeweils direkt konfrontiert, insofern als er die auf den entsprechenden ‚Referenzraum‘ bezogenen ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise aufgrund widersprüchlicher oder fehlender referenzdeterminierender *Hinweise* bzw. aufgrund fehlender relevanzdeterminierender *Hinweise* nicht als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretieren kann. Statt dessen führen ihm die Referenzakte lediglich die ‚Leere‘ eines für die Hauptfigur angesichts seiner im Vergleich zu *Fin de partie* noch weitergehenden situativen Stasis nicht mehr greifbaren dramatischen Universums als einzig konkretisierbaren Gegenstand vor Augen.

iii.ii.) Eugène Ionesco

Wie bei Beckett kann auch in Ionescos Dramen eine umfassende Auflösung der kanonischen Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Relationen festgestellt werden. Hier ist sie allerdings wiederum durch die beiden fundamentalen Kontextausprägungen der ‚Konkurrenz‘ bzw. der ‚Proliferation‘ bedingt, die nicht nur zur Folge haben, dass die Origo nicht orientiert determinierbar ist und damit keine eindeutige ‚Lokalisierung‘ kontextueller Sachverhalte relativ zur Sprecherposition erfolgen kann, sodass die ‚kontextualisierenden‘ Relationen analog zu Becketts Stücken lediglich auf die semantische *Leerstelle* des jeweiligen relationsdeterminierenden Deiktikons verweisen können, sondern gleichzeitig dazu führen, dass die Referenten der ‚demonstrativen‘ Verweise entweder nicht mehr zugänglich sind oder aber jeglichen *Relevanzbezugs* hinsichtlich des dramatischen Kontexts entbehren. Dem *äußeren* Rezipienten wird in beiden Fällen, zum einen aufgrund der ‚Referenzleere‘ und zum anderen aufgrund der ‚Relevanzleere‘ der Relationen, die ‚Leere‘ und damit der vollständige ‚Abbruch‘ jeder orientierten figurenseitigen Verbindung zum dramatischen Kontext *ad oculos* demonstriert, was sich nicht nur auf den szenisch konkretisierten ‚Mikrokosmos‘, sondern gleichermaßen auf den daran angrenzenden sowie auf den durch die Figuren imaginativ vergegenwärtigten ‚Makrokosmos‘ bezieht, wobei Letzterer in *Les chaises* sowie in *Tueur sans gages* Ersteren im Sinne der festgestellten ‚Kontextkonkurrenz‘ überlagert.

iii.ii.i.) *La cantatrice chauve*

In Ionescos erstem Stück, in dem der dramatische Fokus vor allem auf der Voraugenführung und rezipientenseitigen Erfahrbarmachung der ‚Leere‘ einer Sprache liegt, die angesichts ihrer sich verselbständigenden *Proliferation* jeglichen kontextdefinierenden Bezug verliert, kommt den textdeiktisch einzustufenden ‚demonstrativen‘ Verweisen auf den diskursiven Kontext, der hier wie in Becketts Dramen dem szenischen ‚**Mikrokosmos**‘ zugerechnet wird, eine besonders zentrale Rolle in der *demonstratio ad oculos* des ‚Abbruchs‘ der orientierenden Verbindung zwischen Figuren und dramatischem Kontext zu. Diese manifestiert sich in erster Linie darin, dass die vorwiegend durch das *Präsentativ voilà* etablierten Relationen allesamt eine absurde Auflösung ihrer ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion erfahren, indem sie entweder logisch-kausale Bezüge zwischen ‚linguistischen Einheiten‘ der Rede suggerieren, die aufgrund des Kontrasts zwischen dem identifizierten Bezugselement und dem daran angeknüpften Sachverhalt als absurd entlarvt werden, oder diskursive Einheiten ‚präsentieren‘, die jeglichen Kontextbezugs entbehren. Zur Dokumentation des ersteren Falles sei das bereits in 5.2.1.3. analysierte Beispiel nochmals aufgegriffen, in dem M. SMITH seiner Frau den vermeintlich logischen Grund ‚präsentiert‘, warum ein Arzt mit seinem Patienten sterben muss:

M.Smith Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent pas guérir ensemble. Le commandant d'un bateau périt avec le bateau, dans les vagues. Il ne lui survit pas.

Mme Smith On ne peut pas comparer un malade à un bateau.

M.Smith Pourquoi pas? Le bateau a aussi ses maladies; d'ailleurs ton docteur est aussi sain qu'un vaisseau; voilà pourquoi encore il devait périr en même temps que le malade comme le docteur et son bateau. (Scène I, 45)

Obschon hier der Referenzgegenstand des durch *voilà* geleisteten ‚demonstrativen‘ Verweises für den Rezipienten eindeutig inferierbar ist, also die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion erfüllt ist, vermag er die textdeiktische Relation aufgrund des Wegfalls des kohärenzstiftenden *Relevanzbezugs*, der sich aus dem absurden Gegensatz zwischen dem zu beweisenden Sachverhalt und dem zur Beweisführung identifizierten Referenten ergibt, nicht als kognitiv relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts im Sinne des Aufbaus eines logisch einsichtigen ‚Diskursuniversums‘ zu interpretieren. Damit kann der ‚demonstrativdeiktische‘ Referenzakt aufgrund seiner ‚Relevanzleere‘ lediglich der konkretisierenden *demonstratio ad oculos* der ‚Leere‘ einer Sprache dienen, die jeden kontextdefinierenden Bezug verloren hat und angesichts derer jegliche logisch fortschreitende Dynamik der Sprechhandlung zur ‚Parodie‘ gerät. Gleiches gilt für diejenigen oben angesprochenen Fälle, in denen durch das ‚demonstrativdeiktische‘ *voilà* ein vollständig kontextenthobener diskursiver Gegenstand ‚präsentiert‘ wird. Hier fällt die Konfrontation des Rezipienten mit der sprachlichen ‚Leere‘ nicht nur aufgrund des ‚dekontextualisierten‘ Charakters der ‚linguistischen Einheit‘ selbst, sondern gleichzeitig angesichts der Tatsache, dass die Vorrede jeweils die Erwartung einer unmittelbar bevorstehenden Einführung eines kognitiv relevanten Gegenstands erzeugt, welche durch seine ‚Präsentation‘ auf absurde Weise enttäuscht wird, noch radikaler aus, wie folgender Textausschnitt exemplarisch belegt:

Le Pompier Je vais vous prier de vouloir bien excuser mon indiscrétion (*très embarrassé*); euh (*il montre du doigt les époux Martin*)...puis-je...devant eux...

Mme Martin Ne vous gênez pas.

M.Martin Nous sommes de vieux amis. Ils nous racontent tout.

M.Smith Dites.

Le Pompier Eh bien, voilà. Est-ce qu'il y a le feu chez vous? (Scène VIII, 75/76)

An dieser Stelle wird bedingt durch den Kontrast zwischen dem vorangegangenen linguistischen Kontext, welcher den Rezipienten einen *Relevanzbezug* des Verweises präsupponieren lässt, und der durch den Verweis zum Ausdruck kommenden ‚Präsentation‘ einer aufgrund ihres ‚dekontextualisierten‘ Charakters jeglichen *Relevanzbezugs* entbehrenden ‚linguistischen Einheit‘ noch deutlicher, dass angesichts des Verlusts des Kontextbezugs der Sprache auf diskursiver Ebene nichts mehr zu ‚präsentieren‘ ist, was zu einer dynamischen Entwicklung der Sprechhandlung führen könnte und folglich die ‚Leere‘ zum einzig textdeiktisch

identifizierbaren Gegenstand wird. Letzteres wird ab Szene VII auch durch die akustischen Signale der Standuhr deutlich, insofern als diese statt ihrer kanonischen, den objektiven temporalen ‚Referenzrahmen‘ indizierenden Rolle eine durch die folgenden Szenenanweisungen festgelegte Alternativfunktion im Sinne einer akustischen Unterstreichung der Figurenrepliken erhalten und somit gewissermaßen eine ‚Stellvertreterrolle‘ für die ‚origoabhängigen‘ textdeiktischen Verweise auf diskursive Elemente übernehmen:

[...] *La pendule souligne les répliques, avec plus ou moins de force, selon le cas.* [...] (Scène VII, 63)

Diese Anweisungen, welche die Art der akustisch hervorzuhebenden Repliken vollständig undeterminiert lassen, geben zu verstehen, dass die Unterstreichung im weiteren Verlauf vollständig arbiträr ist, d.h. auch die ‚origoabhängigen‘ Verweise auf den diskursiven Kontext ohne jegliche ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion im Sinne einer Hervorhebung von für den Rezipienten kognitiv relevanten Repliken bleiben und damit in Bezug auf das *äußere Kommunikationssystem* wie die ‚origoabhängigen‘ lediglich einer *demonstratio ad oculos* der ‚Leere‘ einer Sprache dienen, die jeden kontextdefinierenden Bezug verloren hat. Analog zur diskursiven Ebene wird diese ‚Sprachleere‘ auch auf situativer Ebene ‚demonstrativdeiktisch‘ hervorgehoben, was in besonders deutlicher Form in der bereits mehrfach zur Besprechung der ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis herangezogenen Schlussesequenz des Stückes der Fall ist, wo die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion des ‚demonstrativen‘ Verweises ad absurdum geführt wird. So wird bereits der erste Schritt des Referenzdeterminierungsprozesses, bestehend in der sprecherseitigen *Fokussierung* des Referenzgegenstandes, nicht mehr vollzogen. Statt dessen brüllen sich die Figuren im Sprechchor und in vollständiger Dunkelheit durch *ce* geleistete ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise gegenseitig in die Ohren, ohne eine *Textualisierung* des identifizierten Objekts einzuführen:

Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux oreilles des autres. La lumière s'est éteinte. Dans l'obscurité, on entend sur un rythme de plus en plus rapide.

Tous Ensemble C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici [...] (Scène XI, 99)

An dieser Stelle bringen die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise einen vollständigen ‚Abbruch‘ der sprachlich vermittelten Verbindung zum Kontext zum Ausdruck. Dieser wird für den *äußeren* Rezipienten unmittelbar erfahrbar, indem er, anstatt die Relationen als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretieren zu können, aufgrund fehlender linguistischer bzw. extralinguistischer *Hinweise* und der daraus resultierenden Unmöglichkeit der kontextuellen ‚Auffüllung‘ der semantischen *Leerstelle* der relationsdeterminierenden Deiktika mit der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand und damit wiederum gleichzeitig mit der ‚Leere‘ einer Sprache konfrontiert wird, die jeglichen kontext-

definierenden Bezug verloren hat. Interessanterweise wird hier die oben angesprochene Unmöglichkeit jeder sprachlichen Handlungsdynamik ‚demonstrativdeiktisch‘ durch die außersprachliche Fokussierungsrichtung der Figuren, welche deutlich macht, dass jede Zielgerichtetheit ausgeschlossen ist, räumlich hervorgehoben.

Während wie gesehen bereits bezüglich des szenischen ‚Mikrokosmos‘ eine radikale Unterminierung der ‚referenzdemonstrativen‘ sowie der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion situations- oder diskursbezogener ‚demonstrativer‘ Relationen zum Ausdruck kommt, kann hinsichtlich des **außerszenischen ‚Makrokosmos‘** anhand des stellvertretend für den ‚origoabhängigen‘ ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis auftretenden Klingelsignals, das seine kanonische Funktion der akustischen *Fokussierung* eines außerszenischen Referenzgegenstands offensichtlich verloren hat, eine explizite Thematisierung der Auflösung der ‚referenzdemonstrativen‘ und damit gleichzeitig der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Relationen konstatiert werden. Diese Thematisierung beginnt an der Stelle, wo das Klingelsignal erstmals ertönt und die Figuren daraus in Übereinstimmung mit kanonischen Bedingungen ableiten, dass dieses einen akustischen *Setzungsakt* einer vor der Tür stehenden Person leistet, was allerdings absurderweise nicht der Fall ist:

On entend sonner à la porte d'entrée.

M.Smith Tiens, on sonne.

Mme Smith Il doit y avoir quelqu'un. Je vais voir. (*Elle va voir. Elle ouvre et revient.*) Personne.
(Scène VII, 67)

Bereits in dieser und in der unmittelbar darauf folgenden Passage, in der sich der hier zum Ausdruck kommende Vorgang auf identische Weise wiederholt, wird die ‚referenzdemonstrative‘ sowie die ‚relevanzdemonstrative‘ Rolle des Klingelsignals auf absurde Weise unterminiert, insofern als dieses, statt einen *Setzungsakt* und damit eine Verbindung zwischen szenischem und außerszenischem Raum zu leisten, lediglich den ‚Abbruch‘ einer solchen Verbindung zum Ausdruck bringt. Mit diesem wird der *äußere* Rezipient direkt konfrontiert, indem er die akustische ‚demonstrativdeiktische‘ Relation aufgrund der expliziten figurenseitigen Feststellung des Fehlens referenzdeterminierender *Hinweise* nicht als eine den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ im Sinne der Einführung eines kognitiv relevanten dramatischen Kontextelements zu interpretieren vermag, sondern diese ihm stattdessen die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führt. In der folgenden Passage kommt es denn auch im *inneren Kommunikationssystem* zu einer Divergenz hinsichtlich der Interpretation des deiktischen Signals:

Sonnette.

M.Smith Tiens, on sonne.

Mme Smith Je ne vais plus ouvrir.

M.Smith Oui, mais il doit y avoir quelqu'un!

Mme Smith La première fois, il n'y avait personne. La deuxième fois, non plus. Pourquoi crois-tu qu'il y aura quelqu'un maintenant?

M.Smith Parce qu'on a sonné!

Mme Martin Ce n'est pas une raison.

M.Martin Comment? Quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un à la porte, qui sonne pour qu'on lui ouvre la porte.

Mme Martin Pas toujours. Vous avez vu tout à l'heure!

M.Martin La plupart du temps, si.

M.Smith Moi, quand je vais chez quelqu'un, je sonne pour entrer. Je pense que tout le monde fait pareil et que chaque fois qu'on sonne c'est qu'il y a quelqu'un. (Scène VII, 68)

Während M. SMITH und M. MARTIN weiterhin auf der ‚referenzdemonstrativen‘ bzw. der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion des Signals bestehen, beginnen MME SMITH und MME MARTIN auf der Grundlage empirischer Beobachtungen diese Funktion in Frage zu stellen, was schließlich nach nochmaligem Ertönen des Klingelzeichens zu einer ‚Umkehr‘ der Interpretation führt:

On entend de nouveau sonner.

M.Smith Tiens, on sonne. Il doit y avoir quelqu'un.

Mme Smith, *qui fait une crise de colère.* Ne m'envoie plus ouvrir la porte. Tu as vu que c'était inutile. L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne. (Scène VII, 69)

Indem hier das ‚demonstrativdeiktische‘ Signal gewissermaßen zu einem ‚Nichts‘-Signal uminterpretiert wird, das seine ‚referenzdemonstrative‘ sowie ‚relevanzdemonstrative‘ Rolle verloren hat, wird dem Rezipienten stellvertretend für die ‚origoabhängigen‘ ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise im Stück *ad oculos* demonstriert, dass diese für ihn nicht mehr als konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretierbar sind, also nicht mehr der Einführung kognitiv relevanter Kontextelemente dienen, sondern in ‚Umkehr‘ ihrer kanonischen Funktion lediglich der ‚Leere‘ konkretisierenden Ausdruck zu verleihen imstande sind. Auf diese Weise wird er sowohl hinsichtlich des szenisch konkretisierten ‚Mikrokosmos‘ als auch hinsichtlich des angrenzenden ‚Makrokosmos‘ direkt mit dem ‚Abbruch‘ jeder orientierten, sprachlich vermittelten Verbindung zwischen Figuren und dem dramatischen Kontext und damit zugleich mit der ‚Leere‘ einer Sprache konfrontiert, die jegliche kontextdefinierende bzw. –verändernde Funktion verloren hat, wodurch jede Handlungsdynamik, welche durch die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise vorgespiegelt wird, zu einer absurden ‚Illusion‘ gerät.

iii.ii.ii.) *Les chaises*

Im Gegensatz zu *La cantatrice chauve* stellt in diesem Stück die radikale Unterminierung der ‚referenz‘- bzw. ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Relationen die direkteste Form des Aufzeigens des Kontrasts zwischen subjektiver und objektiver Kontextwahrnehmung sowie der Konfrontation des *äußeren* Rezipienten mit der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren dar, insofern als diesem *ad oculos* demonstriert wird, dass sich Letztere nicht durch subjektiv ‚gesetzte‘ Kontextelemente ‚auffüllen‘ lässt, da für ihn die identifizierten Elemente nicht zugänglich sind und damit als ‚Illusionen‘ ausgewiesen werden. Insofern als mit anderen Worten der gesamte dramatische Effekt des Stückes vorwiegend auf der *demonstratio ad oculos* von visuell nicht wahrnehmbaren Referenzgegenständen beruht, indem ein Kontrast zwischen der *Binnenperspektive* der Figuren und der *Zuschauerperspektive* aufgebaut wird, ist aus letzterer Sicht heraus jeweils die ‚Leere‘ der einzig ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierbare Gegenstand, wodurch die objektive Beschaffenheit des Bühnenraums als Spiegel der existenziellen Situation der Figuren unterstrichen bzw. in einen radikalen Gegensatz zur subjektiv von den Figuren wahrgenommenen ‚Fülle‘ gebracht wird. Dieser Gegensatz im Sinne einer Hervorhebung der ‚Leere‘ manifestiert sich daher vor allem ab dem Moment, wo es zu einer Überlagerung des szenischen ‚**Mikrokosmos**‘ durch den unsichtbaren ‚**Makrokosmos**‘ der zur vermeintlich sinnstiftenden Botschaftsverkündung geladenen Gäste kommt und wird auf verschiedene Weise ‚demonstrativdeiktisch‘ konkretisiert: Zunächst geschieht dies durch Verweise auf die hereingetragenen Stühle, welche zwar vordergründig den Bereich der Gäste auf objektaler Ebene repräsentieren, aber in erster Linie durch ihren unbesetzten Charakter die faktische Abwesenheit der zur Botschaftsverkündung Geladenen optisch vor Augen führen, sodass ihre in folgenden Passagen erfolgende ‚demonstrativdeiktische‘ *Fokussierung* einer Akzentuierung dieser Voraugenführung gleichkommt:

La Vieille, à la [...] [*Dame invisible*]. En attendant, prenez cette chaise. (*Elle indique une des deux chaises et s'assoit sur l'autre à droite de la Dame invisible.*) (46)

La Vieille, montrant la chaise qu'elle vient d'apporter au Colonel. Prenez donc cette chaise...

Le Vieux, à la Vieille. Mais non, tu vois bien que le Colonel veut s'asseoir à côté de la Dame!...

Le Colonel s'assoit invisiblement sur la troisième chaise à partir de la gauche de la scène; la Dame invisible est supposée se trouver sur la deuxième; [...] (51)

Hier wird jeweils ein Kontrast zwischen der Referenz auf den sichtbaren und der Referenz auf den unsichtbaren Bereich etabliert, wobei die Tatsache, dass sich Erstere ausschließlich auf die leeren Stühle bezieht, den *äußeren* Rezipienten unmittelbar mit dem ‚Illusionscharakter‘ der Letzteren konfrontiert, insofern als ihm die durch das Deiktikon *cette* in Verbindung mit einer identifizierenden Geste geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise auf die Stühle jeweils lediglich deren ‚Leere‘ vor Augen führen können, da ihre ‚relevanzdemonstrative‘

Funktion angesichts des Fehlens der objektiven Wahrnehmbarkeit eines Adressaten, für welchen die *demonstratio ad oculos* des Referenzgegenstands erfolgen kann, eine radikale Unterminierung erfährt.

Die zweite Form der ‚demonstrativdeiktischen‘ Hervorhebung der ‚Leere‘ manifestiert sich darin, dass die von den Figuren erzeugte Präsenzillusion des jeweils ‚gesetzten‘ Kontextelements durch die Verweise radikal unterminiert wird, wie sich bereits im Zusammenhang mit der Ankunft des zweiten Gasts, dem *Colonel*, zeigt:

Le Vieux [...] Ah!... mon Colonel! [...]

La Vieille apparaît avec sa chaise, par la droite.

La Vieille Oh! Quel bel uniforme! Quelles belles décorations! Qui est-ce, mon chou?

Le Vieux, à *la Vieille*. Tu ne vois donc pas que c'est le Colonel?

La Vieille, au *Vieux*. Ah! (49-50)

La Vieille, au *Vieux*. Qui est ce monsieur?

Le Vieux, à *la Vieille*. Je te l'ai dit, c'est le Colonel.

Il se passe, invisiblement, des choses inconvenantes.

La Vieille, au *Vieux*. Je le savais.

Le Vieux Alors pourquoi le demandes-tu?

La Vieille Pour savoir. [...] (52)

An diesen Stellen kann von einem absurden ‚Spiel‘ mit der ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise und damit gleichzeitig mit der angeblich für die Figuren bestehenden *ad-oculos*-Wahrnehmbarkeit des identifizierten Referenten gesprochen werden, insofern als der vom VIEUX geleistete *Setzungsakt* des *Colonel* durch die fragenden Referenzakte der VIEILLE, welche deutlich machen, dass für Letztere die Identität der ‚gesetzten‘ Person nicht determinierbar ist, radikal unterminiert wird. Auf diese Weise wird dem Rezipienten die de facto bestehende Abwesenheit jeglicher referenzdeterminierender *Hinweise*, die ihm eine Interpretierbarkeit des *Setzungsakts* als kognitiv relevante, einen dramatischen Referenten einführende ‚Konstruktionsanleitung‘ ermöglichen könnten, vor Augen geführt. Damit wird ihm der ‚Illusionscharakter‘ des Referenzgegenstands sowie die objektive ‚Leere‘ des Bühnenraums *ad oculos* demonstriert.

Gleiches gilt für den folgenden Abschnitt, der als weitere Form des ‚Spiels‘ mit der ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise zu verstehen ist, insofern als hier die Präsenzillusion eines vom VIEUX ‚gesetzten‘ Kontextelements auf noch absurdere Weise unterwandert wird, indem seine Identifizierung durch die explizite Infragestellung seiner *ad-oculos*-Wahrnehmbarkeit als ‚Illusion‘ ausgewiesen wird:

Le Vieux [...] (*Il ouvre la porte.*) Oh! madame, c'est vous! Je n'en crois pas mes yeux [...] (53)

Die an dieser Stelle erzeugte absurde Komik, welche durch den mit der tatsächlichen Sachlage der Unsichtbarkeit des identifizierten Referenten im Einklang stehenden ungläubigen Refe-

renzakt erzeugt wird, erfährt in folgender Passage noch eine Steigerung, insofern als hier die *ad-oculos*-Wahrnehmbarkeit des ‚demonstrativdeiktisch‘ identifizierten Referenten zwar nicht explizit, aber in nicht weniger absurder Form implizit in Frage gestellt wird, indem die VI-EILLE unter fragender, durch *ce* geleisteter Bezugnahme auf das ihr überreichte Geschenk mehrere widersprüchliche *Textualisierungen* für den Gegenstand einführt:

La Vieille prend le cadeau.

La Vieille Est-ce une fleur, monsieur? ou un berceau? un poirier? ou un corbeau?

Le Vieux, à la Vieille. Mais non, tu vois bien que c'est un tableau!

La Vieille Oh! comme c'est beau! Merci, monsieur... (*À la première Dame invisible.*) Regardez, ma chère amie, si vous voulez. (55)

Hier wird das ‚Spiel‘ mit der ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakts auf die Spitze getrieben, indem es zu einer absurden Variabilisierung des identifizierten Referenzobjekts kommt. Dadurch wird der Rezipient außerstande gesetzt, die Relation als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ im Sinne der Einführung eines kognitiv relevanten Kontextelements zu interpretieren. Statt dessen führt ihm diese lediglich vor Augen, dass für die Figuren selbst keine Wahrnehmbarkeit des Referenten möglich ist, um ihm dessen ‚Illusionscharakter‘ und damit die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand aufzuzeigen.

Während in den bislang besprochenen Passagen die ‚demonstrativdeiktische‘ Hervorhebung der ‚Leere‘ durch die mittels der Verweise erfolgende Entlarvung der figurenseitigen ‚gesetzten‘ Kontextelemente als de facto nicht wahrnehmbare ‚Illusionen‘ noch mehr oder minder ‚spielerischen‘ Charakter aufweist, erhält sie in dem im Folgenden zu analysierenden Textausschnitt eine für die Aussage des Stückes zentrale Funktion. Dies ist dadurch bedingt, dass die *Textualisierung* den identifizierten Referenten als einen der tragenden Pfeiler der figurenseitigen Hoffnung auf eine ‚Existenzerfüllung‘ ausweist, insofern als es sich um den *Empereur* handelt, dessen Bedeutung für die Alten sich laut E. Egerding (1989:27/28) aus *alten Vorstellungen* herleiten lässt, „[...] nach denen der Herrscher Repräsentant einer transzendenten Wirklichkeit ist, von der allein dem Menschen Heil und Rettung zukommen kann“. Indem nun der vom VIEUX geleistete *Setzungsakt* dieses zentralen Kontextelements analog zu den oben besprochenen Beispielen durch ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise, die einerseits seine Präsenz in Frage stellen und andererseits überdeterminierend hervorheben, systematisch unterminiert wird, „[...] wird die mit seiner Ankunft verbundene Heilerwartung des Alten als eine ins Leere führende Transzendenzbewegung entlarvt“⁵³⁰:

Le Vieux [...] est-ce possible [...] c'est l'Empereur! Sa Majesté l'Empereur!

[...]

⁵³⁰ Egerding (1989), S. 28.

La Vieille Mon chou... mon chou... qui est-ce?

Le Vieux Levez-vous!... C'est Sa Majesté l'Empereur! L'Empereur, chez moi, chez nous...
Sémiramis... te rends-tu compte?

La Vieille, *ne comprenant pas*. L'Empereur... L'Empereur? mon chou! (*Puis soudain, elle comprend.*) Ah! oui, l'Empereur! [...]

Le Vieux, *pleurant d'émotion*. Majesté!... Oh! ma Majesté!...ma petite, ma grande Majesté!...
Oh! quelle sublime grâce... c'est un rêve merveilleux... (76/77)

An dieser Stelle wird die vom VIEUX mittels seines *Setzungsakts* vorgespiegelte *ad-oculos*-Wahrnehmbarkeit des *Empereur* zunächst wie diejenige des *Colonel* durch den seitens der VIEILLE zum Ausdruck gebrachten fragenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakt, welcher trotz der zuvor eingeführten *Textualisierung* die Nichtdeterminierbarkeit des Setzungsobjekts deutlich macht, als ‚Illusion‘ ausgewiesen, insofern als dieser dem Rezipienten die faktische Abwesenheit referenzdeterminierender *Hinweise* vor Augen führt, die zu einer Interpretation des *Setzungsakts* als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ führen könnte, und damit zeigt, dass Letzterer wiederum lediglich die ‚Leere‘ als einzig inferierbaren Gegenstand in einem dramatischen Universum ausweisen kann, das jeglicher objektiver existenz erfüllender Elemente entbehrt und daher jede *Heilserwartung* zwangsläufig zu einer ‚leeren‘ ‚Illusion‘ gerät. Dies wird durch den anschließend vom VIEUX geäußerten, die Präsenz des ‚gesetzten‘ Referenzgegenstands im *origoinklusiven* Raum überdeterminierend hervorhebenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis akzentuiert, insofern als dieser wie in 5.2.2. dargelegt dem Rezipienten lediglich das faktische ‚non-ici‘ des identifizierten Gegenstands aufzeigen kann. Der abschließende ‚demonstrativdeiktische‘ Referenzakt des Alten bringt dies explizit zum Ausdruck, insofern als hier der Referent als *rêve merveilleux* charakterisiert und damit im Einklang mit objektiven szenischen Verhältnissen ‚derealisiert‘ wird. Eine implizite ‚demonstrativdeiktische‘ ‚Derealisierung‘ wird im Zusammenhang mit dem zweiten für die Hoffnung auf die bevorstehende ‚Existenz Erfüllung‘ der beiden Alten zentralen Kontextelement, nämlich demjenigen des *Orateur* eingeführt, insofern als eine überdeterminierende Präsenzhervorhebung des im Gegensatz zum *Empereur* objektiv wahrnehmbaren Gegenstands erfolgt:

La Vieille Le voilà!... (*Silence; interruption de tout mouvement. Pétrifiés, les deux Vieux fixent du regard la porte n° 5; la scène immobile dure assez longtemps, une demi-minute environ; très lentement, très lentement, la porte s'ouvre toute grande, silencieusement; puis l'Orateur apparaît; c'est un personnage réel. [...] si les personnages invisibles doivent avoir le plus de réalité possible, l'Orateur, lui, devra paraître irréel [...].*) Le voilà!

Le Vieux Le voilà!

La Vieille, *qui l'a suivi du regard et continuera de le suivre*. C'est bien lui, il existe. En chair et en os.

Le Vieux, *le suivant du regard*. Il existe. Et c'est bien lui. Ce n'est pas un rêve!

La Vieille Ce n'est pas un rêve, je te l'avais bien dit. (84/85)

Während hier der erste durch *voilà* geleistete ‚demonstrativdeiktische‘ Verweis hinsichtlich seiner ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion radikal in Frage gestellt wird, da sich der identifi-

zierte Gegenstand für den Rezipienten jeder Wahrnehmbarkeit entzieht und dadurch für diesen die ‚Leere‘ zum einzig inferierbaren Referenten wird, um ihm auf diese Weise nahezu legen, der *Orateur* sei wie die anderen eingeführten Kontextelemente lediglich eine subjektive ‚Illusion‘ der Figuren, ist die zweite sowie die dritte durch *voilà* zum Ausdruck kommende ‚demonstrativdeiktische‘ Relation entgegen der Zuschauererwartung hinsichtlich ihrer Referenz eindeutig interpretierbar, da sie jeweils auf den szenisch konkretisierten Gegenstand des inzwischen in den Bühnenraum eingetretenen *Orateur* Bezug nimmt. Damit wird zwar der nahegelegten Interpretation des ersten Verweises zunächst widersprochen, doch erfährt sie durch die nachfolgenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise, welche die Präsenz und vor allem die Existenz des *Orateur* überdeterminierend hervorheben, eine Bestätigung, insofern als diese in ihrer ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion radikal unterminiert werden, da sie lediglich einen absurd-,tautologischen‘ Verweis auf den ohnehin wahrgenommenen Gegenstand leisten. Über ihre ‚Relevanzleere‘ im Hinblick auf den dramatischen Kontext führen sie dem Zuschauer vor Augen, dass trotz der szenischen Konkretisierung des Referenzobjekts die ‚Leere‘ der einzig greifbare Gegenstand bleibt, um ihn mit der Tatsache zu konfrontieren, dass die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren de facto weiterhin nicht ‚auffüllbar‘ ist, da jegliche vermeintlich sinnstiftenden Kontextelemente zwangsläufig eine ‚Illusion‘ darstellen. Dies wird durch die abschließenden, das Gegenteil zum Ausdruck bringenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Feststellungen der beiden Alten *Ce n'est pas un rêve* akzentuierend hervorgehoben. Es erfolgt an dieser Stelle also ein Vorverweis auf die ‚Leere‘ der durch den *Orateur* zu verkündenden Botschaft, deren ‚demonstrativdeiktische‘ Konkretisierung unten näher zu analysieren sein wird.

Zunächst sei eine weitere Form der ‚demonstrativdeiktischen‘ Konkretisierung der ‚Leere‘ eingeführt, die wie im letztzitierten Beispiel aus der Unterminierung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion der deiktischen Referenzakte resultiert, insofern als für die Figuren aufgrund der vermeintlich den Bühnenkontext überflutenden, unüberschaubaren Menge der geladenen Gäste eine ‚demonstrativdeiktische‘ *Fokussierung* im Sinne einer expliziten *Orientierungshandlung* zur Identifizierung von szenischen Referenzgegenständen notwendig wird, welche aus Rezipientensicht angesichts der weiter bestehenden Überschaubarkeit des Bühnenraums absurd-,tautologischen‘ Charakter aufweist. Dieses Phänomen manifestiert sich zunächst in den folgenden Passagen, wo die beiden Alten jeweils für die unsichtbaren Gäste ihre Partner identifizieren:

Le Vieux Oui, mon cher, elle est là, plus bas, elle vend des programmes... il n'y a pas de sots métiers... vous la voyez?... [...] (71)

La Vieille Mon chou! (*Puis accaparée par des amis.*) Oui, mon mari est là, c'est lui qui organise... là-bas... oh! vous n'y arriverez pas... il faudrait pouvoir traverser, il est avec des amis (74)

An diesen Stellen wird nicht nur, wie in 5.2.3.2. für letztere Passage festgestellt, die distanz-determinierende Funktion der jeweils relationsetablierenden Deiktika, sondern zugleich die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion der Relationen aufgelöst, um den ‚Illusionscharakter‘ des von den Figuren ‚gesetzten‘ Kontexts akzentuierend hervorzuheben bzw. den Rezipienten mit diesem direkt zu konfrontieren, insofern als Letzterer aufgrund der ‚demonstrativdeiktischen‘ Identifizierung von ihm angesichts der Leere des Bühnenraums ohnehin *ad oculos* wahrgenommener Gegenstände nicht in der Lage ist, die Relationen als kognitiv relevante, den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren. Stattdessen können diese ihm aufgrund ihrer ‚Relevanzleere‘ lediglich die in radikalem Kontrast zur Figurenwahrnehmung stehende ‚Leere‘ des szenischen Kontexts als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führen. Gleiches kann für die folgende Passage gelten, in welcher sich die beiden Alten mittels ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise gegenseitig identifizieren, obschon die deiktischen *Orientierungshandlungen* aus Rezipientensicht vollständig überflüssig sind:

Le Vieux Où es-tu? Où es-tu, Sémiramis?

La Vieille Mon chou, où es-tu?

Le Vieux Ici, près de la fenêtre... m'entends-tu?...

La Vieille Oui, j'entends ta voix!... Il y en a beaucoup... mais je distingue la tienne.

Le Vieux Et toi, où es-tu?

La Vieille À la fenêtre, moi aussi!... Mon chéri, j'ai peur, il y a trop de monde... nous sommes bien loin l'un de l'autre... [...] (73)

Die hier und in vorigen Abschnitten bedingt durch den Kontrast zum objektiv wahrnehmbaren szenischen Kontext zum Ausdruck kommende Unterminierung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise erfährt nach dem Eintreffen des *Empereur* eine absurde Zuspitzung: An dieser Stelle hebt nämlich der VIEUX für Letzteren durch *je suis là* auf insistierende Weise seine Position hervor, was im Hinblick auf das *äußere Kommunikationssystem* wiederum einer Hervorhebung des ‚Illusionscharakters‘ des von den Figuren ‚gesetzten‘ Kontexts der ‚Fülle‘ bzw. insbesondere der auf die Person des *Empereur* bezogenen *Heilserwartung* gleichkommt, da die mehrfach geäußerten ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen für den Rezipienten wie oben ‚tautologische‘ Verweise auf einen ohnehin *ad oculos* wahrnehmbaren Referenzgegenstand darstellen:

Le Vieux Votre Majesté!... Je suis là!... Votre Majesté! M'entendez-vous? Me voyez-vous? Faites donc savoir à Sa Majesté que je suis là! Majesté! Majesté! Je suis là, votre plus fidèle serviteur!... (77)

Le Vieux [...] Sire... Majesté... regardez... je suis là... là...

La Vieille, *écho*. Là... là... là... là... là... là... (82/83)

Analog zu den vorangegangenen Beispielen wird der Rezipient über die ‚Relevanzleere‘ der ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen mit der faktischen ‚Leere‘ des Bühnenkontexts konfrontiert, hier allerdings bedingt durch den Adressaten des Verweises umso deutlicher mit der Intention, ihm bewusst zu machen, dass der Kontext jeglicher sinnstiftender Elemente entbehrt, die einer ‚Auffüllung‘ der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren zugrunde gelegt werden könnten.

In der letztzitierten Passage manifestiert sich überdies ein bereits an früherer Stelle zu beobachtender ‚Reduktionsprozess‘ der referenzidentifizierenden Rolle ‚demonstrativdeiktischer‘ Relationen bzw. der Relationen selbst, insofern als diese hier vor allem in der ‚Echo‘-Replik der VIEILLE einer absurden ‚Proliferation‘ unterworfen werden, die zwangsläufig eine Unterminierung ihrer ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion zur Folge hat. In dieser zunehmenden ‚Reduktion‘ der Verweise zu einer ‚dekontextualisierten‘ ‚Parodie‘ ist eine weitere Form der ‚demonstrativdeiktischen‘ Konkretisierung der ‚Leere‘ zu sehen, welche mit der verstärkten Ankunft der Gäste ihren Anfang nimmt, da diese dazu führt, dass seitens der VIEILLE immer häufiger fragende Verweise auf die unsichtbare Menge erfolgen, wie folgende Ausschnitte exemplarisch belegen:

La Vieille Qui sont tous ces gens-là, mon chou?

Le Vieux, à la Vieille. Va chercher des chaises, chérie.

La Vieille Je ne peux pas tout faire!...

[...]

Le Vieux [...] Allons toi, plus vite avec tes chaises... il en faut encore une.

[...]

La Vieille Ça va, ça va... je fais ce que je peux... je ne suis pas une mécanique... Qui sont-ils tous ces gens-là? (63)

Le Vieux [...] Plus vite, Sémiramis...

La Vieille Je fais de mon mieux... Qui sont-ils tous ces gens-là?

Le Vieux Je t'expliquerai plus tard.

La Vieille Et celle-là? Et celle-là, mon chou? (64)

An diesen Stellen tritt die ‚Reduktion‘ bzw. die ‚Dekontextualisierung‘ der ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakte bereits deutlich zutage, insofern als diese nicht mehr auf vorgängig durch eine *Textualisierung* eingeführte Individuen, sondern nur noch in unbestimmter, fragender Weise auf die Menge Bezug nehmen. Dadurch kommt zum Ausdruck, dass die VIEILLE selbst nicht mehr in der Lage ist, eine orientierte *Fokussierung* einzelner Kontextelemente vorzunehmen und den subjektiv ‚gesetzten‘ Kontext orientiert zu definieren. Folglich wird dem Rezipienten hier auf noch deutlichere Weise als in den vorangegangenen Passagen der im radikalen Kontrast zu objektiven szenischen Verhältnissen stehende und jede ‚demonstrativdeiktische‘ *Fokussierung* von vorne herein ausschließende ‚Illusionscharakter‘ des Kontexts vor Augen geführt. Überdies wird er mit dem daraus resultierenden ‚Abbruch‘ jegli-

cher figurenseitiger Verbindung zu Letzterem direkt konfrontiert, insofern als er angesichts der fehlenden *Textualisierung* des jeweils identifizierten Referenzobjekts noch weniger in der Lage ist, die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ im Sinne der Einführung kognitiv relevanter Kontextelemente zu interpretieren. Stattdessen demonstrieren sie ihm *ad oculos*, dass die hierfür notwendigen referenzdeterminierenden *Hinweise* nicht zugänglich sind, sodass sie lediglich auf die semantische *Leerstelle* des verweisdeterminierenden Deiktikons referieren können, um für ihn über das Aufzeigen der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren, die sich nicht durch subjektiv ‚gesetzte‘ Kontextelemente ‚auffüllen‘ lässt, unmittelbar erfahrbar zu machen.

In der folgenden Replik der VIEILLE erfährt der ‚Reduktionsprozess‘ der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise, der schon im oben zitierten Abschnitt dazu führt, dass nicht mehr die Illusion der Referenzdeterminierung aufrecht erhalten wird, sondern im Gegenteil der Eindruck des Verlusts jeder orientierten Determinierbarkeit erzeugt wird, eine absurde Zuspitzung, indem es zu einer ‚Reduktion‘ des Referenzakts im engeren Sinne kommt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass dieser hier nicht nur in ‚dekontextualisierter‘ Form ohne jegliche *Textualisierung* des Referenzobjekts eingesetzt und damit in seiner ‚referenzdemonstrativen‘ Rolle vollständig aufgelöst wird, sondern selbst einer Auflösung unterworfen wird, die sich darin manifestiert, dass das relationsdeterminierende Deiktikon *là* zum phatischen Ausdruck ohne identifizierende Funktion mutiert:

La Vieille, *avec des chaises*. Là... là... ils sont trop... Ils sont vraiment trop, trop... trop nombreux, ah! la la la la... (67)

Hier wird dem Rezipienten vor Augen geführt, dass der ‚gesetzte‘ Kontext für die VIEILLE völlig ungreifbar geworden ist und somit jeglicher identifizierende Verweis auf seine Elemente nicht nur unmöglich, sondern gleichzeitig obsolet ist, sodass de facto kein Unterschied zwischen deiktisch-identifizierendem *là* und phatischem *la* mehr besteht. Damit wird er an dieser Stelle zugleich noch deutlicher mit dem ‚Abbruch‘ der orientierten Verbindung zum Kontext bzw. mit dessen ‚Illusionscharakter‘ konfrontiert, indem durch die Auflösung des ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakts die ‚Leere‘ von vorne herein als einzig greifbarer Gegenstand ausgewiesen wird. Gleiches geschieht am wenig später auftretenden Kulminationspunkt des ‚Reduktionsprozesses‘ der Verweise, wo das verbale ‚Zeigen‘ durch nonverbale Gestik in alle Richtungen ersetzt wird, insofern als der VIEUX angesichts der immer stärker einströmenden Menge ähnlich eines *Wegweisers* von einer statischen Position aus die Plätze anweist, wie die folgenden Szenenanweisungen deutlich machen:

[...] *Le Vieux reçoit les gens, les accompagne, mais ne va pas très loin, il leur indique seulement les places [...]. Puis, au milieu et au fond de la scène, le Vieux, presque sur place, se tournera de gauche à droite, de droite à gauche, etc., vers toutes les portes et indiquera les places du bras. Le bras bougera très vite. [...]* (68)

Die absurde Degradierung des VIEUX zum *Wegweiser* ohne richtungsweisende Funktion bringt auf noch anschaulichere Weise die figurenseitige Nichtgreifbarkeit des ‚gesetzten‘ Kontexts zum Ausdruck und konfrontiert den Rezipienten dadurch am direktesten mit dessen ‚Illusionscharakter‘ sowie dem dadurch bedingten ‚Abbruch‘ jeglicher orientierter Verbindung der Figuren zu diesem, da die hinsichtlich ihrer Richtung völlig unspezifischen, rein gestisch geleisteten Verweise des Alten ihm als Resultat des über mehrere Stufen ablaufenden ‚Reduktionsprozesses‘ gewissermaßen *ad oculos* demonstrieren, dass die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen im präsentierten dramatischen Universum jegliche kontextkonkretisierende Rolle verloren haben und stattdessen nur noch die ‚Leere‘ konkretisierend hervorheben können, um auf diese Weise für ihn die nicht ‚auffüllbare‘ existenzielle ‚Leere‘ der Figuren unmittelbar erfahrbar zu machen.

Dies ist auch am Ende des Stückes festzustellen, wo abermals ein ‚Reduktionsprozesses‘ ‚demonstrativdeiktischer‘ Referenzakte hin zur nonverbalen Ebene stattfindet, durch welchen der ‚Leere‘ der den Handlungsfokus des Stückes darstellenden, vermeintlich sinnstiftenden Botschaft konkretisierender Ausdruck verliehen wird. Dieser ‚Reduktionsprozess‘ ist zunächst dadurch bedingt, dass der vom VIEUX zur Botschaftsverkündung engagierte ORATEUR angesichts seiner sich nach dem Freitod der Alten herausstellenden Taubstummheit gezwungen ist, die Botschaft an eine Tafel zu schreiben und durch einen gestischen Referenzakt darauf zu verweisen. Allerdings ist der Gegenstand dieses Referenzakts für den Rezipienten völlig unverständlich, also hinsichtlich seines *Relevanzbezugs* im Hinblick auf den dramatischen Kontext entgegen der das gesamte Stück hindurch durch die beiden Alten erzeugten Erwartungen nicht interpretierbar:

L’Orateur [...]

[...] il se tourne vers le tableau noir, il sort une craie de sa poche et écrit en grosses majuscules:

ANGEPAIN

puis:

NNAA NNM NWNWNWV

Il se tourne, de nouveau, vers le public invisible, le public du plateau, montre du doigt ce qu’il a tracé au tableau noir. (91)

An dieser sowie an der sich unmittelbar anschließenden Stelle, wo der ORATEUR abermals in identischer Form auf einen anderen, ebenso unverständlichen Tafelanschrieb verweist, wird die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion des ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakts radikal

aufgelöst, insofern als dieser vom Rezipienten angesichts des enigmatischen Charakters des identifizierten Referenten nicht als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ im Sinne einer rational einsichtigen Lösung des Stückes interpretierbar ist, sondern aufgrund seiner ‚Relevanzleere‘ wiederum lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führen kann. Auf diese Weise wird der Zuschauer mit der Tatsache konfrontiert, dass die existenzielle ‚Leere‘ der beiden Alten, welche sich mittlerweile aus dem Fenster gestürzt haben, genausowenig wie durch den subjektiv ‚gesetzten‘ Kontext der Botschaftsverkündung durch eine sinnstiftende Botschaft ‚auffüllbar‘ ist. Dieser Sachverhalt wird im Schlusstableau unter nochmaliger ‚Reduktion‘ der Deixis von der nonverbal- ‚origoabhängigen‘ auf die bühnentechnisch- ‚origounabhängige‘ Ebene ‚demonstrativdeiktisch‘ unterstrichen, indem es in den abschließenden Szenenanweisungen heißt:

[...] La scène reste vide avec ses chaises, l'estrade, le parquet couverts de serpentins et de confetti. La porte du fond est grande ouverte sur le noir. [...] (92)

Mit dem Ebenenwechsel des Verweises vollzieht sich gleichzeitig eine nochmalige ‚Reduktion‘ des identifizierten Referenzobjekts vom Unverständlichen hin zum definitiven ‚Nichts‘; d.h. im Unterschied zum vorangegangenen, durch den ORATEUR geleisteten ‚origoabhängigen‘ Referenzakt erfährt der durch das ‚rahmendeiktische‘ Verweismedium der Tür geleistete ‚origounabhängige‘ Verweis eine radikale Unterminierung seiner ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion, wodurch dieser dem Rezipienten auf noch deutlichere Weise, nämlich in szenisch konkretisierter Form, die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führt.

Damit wird dem Zuschauer am Schluss nochmals das Thema des gesamten Stückes ‚demonstrativdeiktisch‘ *ad oculos* demonstriert, das Ionesco wie folgt formuliert hat: „C'est l'absence, c'est la viduité, c'est le néant“⁵³¹, wobei diese *demonstratio* signifikanterweise durch einen ‚Reduktionsprozess‘ des deiktischen Referenzakts verbunden mit einer ‚Reduktion‘ des identifizierten Referenten zum Ausdruck kommt, wodurch der von den Figuren durch verbale ‚demonstrativdeiktische‘ Verweise ‚gesetzte‘, vermeintlich existenz erfüllende Kontext im Nachhinein auf besonders einprägsame Weise als sprachliche ‚Illusion‘ entlarvt wird. Diesem ‚Illusionscharakter‘ wird nun nicht nur im Hinblick auf den szenisch konkretisierten ‚Mikrokosmos‘, sondern auch hinsichtlich des **außerszenischen ‚Makrokosmos‘**, welcher der Herkunftsort des in den szenischen Raum integrierten Bereichs der Gäste darstellt, ‚demonstrativdeiktisch‘ konkretisierter Ausdruck verliehen, indem in Bezug auf diesen Verweisraum ebenfalls eine radikale Unterminierung der beiden funktionalen Komponenten der Relationen festgestellt werden kann. Hier ist sie vor allem als Resultat des Widerspruchs zwischen

⁵³¹ Ionesco in Lioure (1996), S. 22.

der durch die *Setzungsakte* erzeugten Visualisierungserwartung der ‚gesetzten‘ Referenten im szenischen Bereich und der Enttäuschung dieser Erwartung zu begreifen, wodurch die Verweise analog zu den auf den szenischen ‚Mikrokosmos‘ bezogenen lediglich den ‚Abbruch‘ der orientierten Verbindung zwischen Figuren und dramatischem Kontext zum Ausdruck bringen können. Damit konfrontieren sie den Rezipienten, anstatt ihm eine kognitiv relevante Spezifizierung des außerszenischen Bereichs und damit die Einbettung des *szenischen* in einen umfassenden *dramatischen Raum* zu ermöglichen, direkt mit der ‚Leere‘ als einzig greifbarem außerszenischem Gegenstand und heben gleichzeitig die faktische ‚Leere‘ des szenischen Bereichs hervor, welche von den Figuren aufgrund der ‚Setzung‘ von aus dem außerszenischen Raum hereindringenden Kontextelementen als sinnstiftende ‚Fülle‘ erfahren wird. Mit anderen Worten wird die von den Figuren suggerierte existenz erfüllende Verbindung zwischen ‚Mikrokosmos‘ und ‚Makrokosmos‘ als ‚Illusion‘ entlarvt, indem dem Rezipienten der subjektive ‚Illusionscharakter‘ der diese Verbindung konstituierenden Kontextelemente ‚demonstrativdeiktisch‘ *ad oculos* demonstriert wird. Dieser deutet sich indirekt auf vörsprachlicher Ebene bereits durch die in 5.2.1.1. dargelegte Beschaffenheit des szenischen Bereichs an, insofern als Letzterer nicht über *intrinsische Orientierungseigenschaften* verfügt und damit alles außerhalb seiner Grenzen Befindliche zwangsläufig in rein subjektiver Form deiktisch lokalisiert werden muss. Dies wird dadurch verschärft, dass ringsum keine objektiven *Landmarken* existieren, an denen die deiktische Lokalisierung festgemacht werden könnte, wie folgender, die lokalen Gegebenheiten des außerszenischen Bereichs charakterisierende deiktische *Setzungsakt* der VIEILLE zu Anfang des Stückes erkennen lässt:

La Vieille [...] Ah! cette maison, cette île, je ne peux m'y habituer; tout entourée d'eau... de l'eau jusqu'à l'horizon... (34)

Indem hier zum Ausdruck kommt, dass jegliche Orientierung des ‚Makrokosmos‘ ausschließlich unter Zugrundelegung der subjektiven Koordinaten des Sprechers stattfinden kann, wird dem Rezipienten bereits ein erster Hinweis auf die ‚Subjektivierung‘ des außerszenischen Bereichs gegeben. Dieser Hinweis präzisiert sich wiederum auf außersprachlicher Ebene dadurch, dass das Halbrund des szenischen Bereichs mit einer Vielzahl von Türen versehen ist, die zwar vordergründig eine ‚rahmendeiktische‘ Funktion der Aufmerksamkeitslenkung des Rezipienten auf den außerszenischen Bereich der ankommenden Gäste erfüllen, welche allerdings im Verlauf des Stückes aufgrund folgender, von N. Lane (1994:55) festgestellter Tatsache unterminiert wird:

„The way the many side doors (the stage directions call for seven of them) function undermines any possibility of identifying certain doors with rooms where chairs are stored and others with outside entrances. When the guests begin to arrive in large numbers, the Old Man rushes to

door after door to admit them, while the Old Woman exits and enters with more chairs at an equally furious pace, never entering through the same door through which she has exited.“

Da die Türen für den Rezipienten keinen richtungsspezifischen *Setzungsakt* des Herkunftsorts der Gäste leisten, insofern als weder der suggerierte Eintritt der Letzteren noch die Auf- und Abgänge der beiden Alten durch dieselbe Tür erfolgen, wird ihm auf deutliche Weise der ‚Illusionscharakter‘ der durch verbaldeiktische *Setzungsakte* der Figuren identifizierten Kontextelemente im außerszenischen Bereich sowie deren anschließend ‚demonstrativdeiktisch‘ vorgespiegelten Eintritts in den szenischen Bereich vor Augen geführt. Diese auf außersprachlicher Ebene stattfindende Voraugenführung wird durch die radikale Unterminierung der sprachlichen *Setzungsakte* selbst akzentuiert, welche sich gleich zu Beginn darin manifestiert, dass die auf den ‚Makrokosmos‘ bezogenen *Setzungsakte* des aus dem Fenster gelehnten VIEUX, wie in 5.2.1.1. gesehen, denjenigen der VIEILLE diametral widersprechen:

Le Vieux [...] Je veux voir; les barques sur l'eau font des taches au soleil.

La Vieille Tu ne peux pas les voir, il n'y a pas de soleil, c'est la nuit, mon chou.

Le Vieux Il en reste l'ombre.

Il se penche très fort.

La Vieille, *elle le tire de toutes ses forces.* Ah!... tu me fais peur, mon chou... viens t'asseoir, tu ne les verras pas venir. C'est pas la peine. Il fait nuit... (33/34)

Bereits an dieser Stelle erfolgt nicht nur eine ‚demonstrativdeiktische‘ Voraugenführung des ‚Illusionscharakters‘ der noch unbestimmt bleibenden, vom VIEUX suggerierten Wahrnehmung der in Booten ankommenden Gäste, sondern gleichzeitig eine direkte Konfrontation des Rezipienten mit diesem Sachverhalt, insofern als dieser aufgrund des Widerspruchs der durch den VIEUX eingeführten *Textualisierung* der ‚Setzungsobjekte‘ mit der von der VIEILLE festgestellten Unsichtbarkeit der identifizierten Objekte nicht in der Lage ist, die figurenseitigen gestisch bzw. linguistisch geleisteten *Setzungsakte* als den außerszenischen Raum konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren. Statt dessen zeigen diese ihm lediglich den ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung zu diesem Bereich bzw. die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand auf. Im weiteren Verlauf des Stückes, wo wie oben dargelegt eine Diskrepanz zwischen der durch *Setzungsakte* ankommender Gäste erzeugten Visualisierungserwartungen und deren Enttäuschung entsteht, wird dies noch wesentlich deutlicher. Im Folgenden sind daher die Verweise auf den außerszenischen Raum näher zu analysieren, welche anfänglich durch ein komplexes Zusammenspiel von verbalen ‚origoabhängigen‘ und akustischen ‚origounabhängigen‘ Verweismedien in ‚demonstrativdeiktischer‘ Funktion geleistet werden, wie folgende Passage exemplarisch dokumentiert, in der das Eintreffen des ersten Gastes und damit die unmittelbar bevorstehende Verbindung zwischen ‚Mikrokosmos‘ und ‚Makrokosmos‘ angekündigt wird:

On entend le glissement d'une barque sur l'eau.

Le Vieux Je crois que l'on vient déjà... (*Le bruit du glissement de la barque se fait entendre plus fort.*)... Oui, on vient!...

La Vieille se lève aussi et marche en boitillant.

La Vieille C'est peut-être l'Orateur.

Le Vieux Il ne vient pas si vite. Ça doit être quelqu'un d'autre. (*On entend sonner.*) Ah! (44)

Hier wird zunächst ein akustischer *Setzungsakt* in den ‚Makrokosmos‘ geleistet, dessen Referenzobjekt auf verbaler Ebene unter Verwendung des *Bewegungsverbs venir* eine allgemeine *Textualisierung* erfährt, welche die Bewegung eines Kontextelements vom außerszenischen in den szenischen Bereich suggeriert. Dies wird nun wiederum auf akustischer Ebene zunächst dadurch bestätigt, dass die *räumliche Herkunftsqualität*⁵³² des den initialen *Setzungsakt* leistenden Barkengeräuschs immer mehr Nähe signalisiert und im weiteren Verlauf dadurch, dass ein Klingelsignal ertönt, welches seinerseits einen *Setzungsakt* auf ein sich in nächster Nähe zum szenischen Raum befindliches Referenzobjekt leistet. Dieses Objekt wird durch ‚origoabhängige‘ ‚demonstrativdeiktische‘ *Setzungsakte* und deren *Textualisierung*, wenn auch nicht eindeutig, so doch in ausreichendem Maße spezifiziert, um den Rezipienten zu dem Schluss zu bewegen, dass das identifizierte Kontextelement ein Gast ist, dessen szenische Konkretisierung unmittelbar bevorsteht. Da allerdings die erwartete Konkretisierung im Sinne einer Visualisierung in der Folge ausbleibt, wird der *Setzungsakt* in seiner ‚referenzdemonstrativen‘ sowie in seiner ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion nachträglich radikal neutralisiert, wodurch der ‚Illusionscharakter‘ des ‚gesetzten‘ Kontextelements deutlich wird. Mit diesem wird der Rezipient, dessen Erwartung hinsichtlich des außerszenischen Bereichs sich als ‚leer‘ herausstellt, direkt konfrontiert, insofern als er die den *Setzungsakt* konstituierenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen aufgrund der nicht erfolgenden Visualisierung des durch sie identifizierten Referenzobjekts nicht als den außerszenischen Bereich konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ im Sinne der Schaffung einer kognitiv relevanten Verbindung mit dem szenischen Bereich interpretieren kann. Statt dessen wird ihm über das Aufzeigen der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand lediglich der ‚Abbruch‘ jeglicher Verbindung vor Augen geführt, um ihm die Tatsache bewusst zu machen, dass jeglicher die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren ‚auffüllende‘ Impuls aus dem außerszenischen Raum ausgeschlossen ist.

Im weiteren Verlauf des Stückes wird dieser ‚Leere‘ analog zum szenischen ‚Mikrokosmos‘ durch einen ‚Reduktionsprozess‘ des *Setzungsakts* konkretisierender Ausdruck verliehen. Dieser Prozess manifestiert sich einerseits darin, dass mit der sich beschleunigenden Ankunft der Gäste die ‚origoabhängigen‘, das jeweilige ‚Setzungsobjekt‘ *textualisierenden* ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise in immer umfassenderer Form durch unspezifische ‚origounabhängige‘

⁵³² Begriff: Bühler (²1965), S. 91.

ersetzt werden, und andererseits darin, dass Letztere nicht mehr die Illusion der akustischen ‚Referenzdemonstration‘ vermitteln, sondern durch die Akzeleration ihrer Intervalle bzw. durch ihren anschließend ununterbrochenen Charakter den gegenteiligen Effekt der figurenseitigen Nichtgreifbarkeit des in den szenischen Raum eindringenden ‚Makrokosmos‘ vermitteln. Hierzu sei folgende Passage angeführt, in welcher das Eintreffen der Gäste seinem zahlenmäßigen Kulminationspunkt zustrebt:

Nouveau coup de sonnette.

Le Vieux Du monde!

Un autre coup de sonnette.

La Vieille Du monde!

Un autre coup de sonnette, puis d'autres, et d'autres encore; le Vieux est débordé [...]

[...]

On entend du dehors, de plus en plus fort et de plus en plus près les glissements des barques sur l'eau; tous les bruits ne viennent plus que des coulisses. [...] on ouvre des portes, on apporte des chaises. Sonnerie ininterrompue.

[...]

Le Vieux Du monde! Des chaises! du monde! des chaises! [...]

[...]

Puis, un long moment, plus de paroles. On entend les vagues, les barques, les sonneries ininterrompues. Le mouvement est à son point culminant d'intensité. [...] (66-68)

Während hier anfänglich noch auf die ‚origounabhängigen‘ akustischen *Setzungsakte* bezogene, allgemeine *Textualisierungen* vorgenommen werden, die allerdings bereits keine kognitiv relevante Spezifizierung der identifizierten Objekte im außerszenischen Raum mehr leisten, entfallen diese mit der zunehmenden Intensität der Barkengeräusche sowie der Verschmelzung der Klingelsignale zu einem ununterbrochenen Geräusch völlig. Dadurch kommt zum Ausdruck, dass den Figuren parallel zum Verlust der ‚demonstrativdeiktischen‘ Identifizierungsfunktion der akustischen Verweismittel ihrerseits jegliche Möglichkeit der orientierten Identifizierung von Kontextelementen im außerszenischen Raum und damit der Verbindungsherstellung zu Letzterem vollständig abhanden gekommen ist. Somit wird hier der ‚Illusionscharakter‘ der Gäste am deutlichsten hervorgehoben bzw. der Rezipient am direktesten mit diesem Sachverhalt konfrontiert, insofern als für ihn die akustischen Signale einerseits aufgrund der vollständig entfallenden referenzdeterminierenden *Hinweise* und andererseits aufgrund des Verlusts ihres ‚referenzdemonstrativen‘ Signalcharakters von vorne herein nicht mehr als den außerszenischen Raum konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar sind, sondern von ihm nur noch als Zeichen des ‚Abbruchs‘ jeglicher orientierter Verbindung zu diesem Bereich bzw. als Verweise auf die sich verselbständigend ausbreitende ‚Leere‘ verstanden werden können, durch die für ihn die ‚unauffüllbare‘ existenzielle ‚Leere‘ der Figuren unmittelbar erfahrbar wird.

Auf besonders deutliche und für die Aussage des Stückes zentrale Weise erfolgt diese Erfahrungsbarmachung nach dem Kulminationspunkt der ‚demonstrativdeiktisch‘ suggerierten und

gleichzeitig radikal dekonstruierten Ankunft der Gäste aus dem außerszenischen Raum mittels eines anfänglich rein durch ‚origounabhängige‘ Verweismedien in ‚demonstrativdeiktischer‘ Funktion geleisteten *Setzungsakts* der Ankunft des *Empereur*, einem der zentralen Elemente der figurenseitigen Hoffnung auf eine ‚Existenzerfüllung‘, der vom Rezipienten aufgrund der fehlenden Ergänzung durch einen ‚origoabhängigen‘, das ‚Setzungsobjekt‘ *textualisierenden* Verweis zunächst hinsichtlich seiner Referenz nicht determinierbar ist. Allerdings wird ihm bedingt durch die Beschaffenheit und die Intensität der stellvertretend für den verbaldeiktischen *Setzungsakt* eingesetzten nonverbalen akustischen und visuellen Verweismittel die unmittelbar bevorstehende Visualisierung eines kognitiv relevanten Kontextelements im szenischen Raum suggeriert, wie folgende Passage deutlich macht:

Soudain on entend dans les coulisses du bruit, des fanfares.

La Vieille Que se passe-t-il?

Les bruits grandissent, puis la porte du fond s'ouvre toute grande, à grand fracas; par la porte ouverte, on n'aperçoit que le vide, mais très puissante, une grande lumière envahit le plateau par la grande porte et les fenêtres qui, à l'arrivée de l'Empereur, également invisible, se sont fortement éclairées.

Le Vieux Je ne sais pas... est-ce possible... mais oui... [...] c'est l'Empereur! Sa Majesté l'Empereur! (76)

An dieser Stelle wird zunächst ein akustischer *Setzungsakt* auf den außerszenischen Raum in Form eines Fanfarensignals geleistet, welches durch seine sich verändernde *Herkunftsqualität* dem Rezipienten das Herrannahen eines unbestimmten Kontextelements an den szenischen Bereich suggeriert. Dies wird vordergründig durch das ‚demonstrativdeiktische‘ Signal der sich auf den ‚Makrokosmos‘ hin öffnenden Tür, verbunden mit dem ‚rahmendeiktischen‘ Signal der Beleuchtung, bestätigt. Indem sich nun allerdings die durch den komplexen *Setzungsakt* aufgebauten Erwartungen der szenischen Konkretisierung eines kognitiv relevanten Kontextelements für den Rezipienten nicht erfüllen, wird die ‚referenzdemonstrative‘ bzw. die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion der ihn konstituierenden Verweise radikal aufgelöst. Damit sind sie für ihn nicht als den außerszenischen Raum konkretisierende bzw. eine Verbindung zum szenischen Raum herstellende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar, sondern können ihm wiederum lediglich den ‚Abbruch‘ jeglicher Verbindung vor Augen führen, um ihn mit dem in den Szenenanweisungen explizit thematisierten *vide* zu konfrontieren und für ihn auf diese Weise die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren direkt erfahrbar zu machen, die sich nicht durch die ‚Setzung‘ existenzerfüllender Kontextelemente auffüllen lässt. Dies wird hier durch den anschließend auf den ‚Mikrokosmos‘ bezogenen ‚origoabhängigen‘ Verweis akzentuierend hervorgehoben, insofern als dieser einerseits das zunächst ‚origounabhängig‘ identifizierte Element als zentral für die figurenseitige Hoffnung auf eine Existenzerfüllung ausweist, es allerdings andererseits bedingt durch seine rezipientenseitige Nichtwahrnehmbarkeit gleichzeitig als ‚Illusion‘ entlarvt.

Auf den ersten Blick anders verhält es sich mit dem zweiten von den Alten als essenzielles existenz erfüllendes Element erachteten *Orateur*, dessen zuvor mehrfach durch das *Bewegungsverb venir* geleistete Ankündigung als Hinweis auf den Handlungshöhepunkt des Stückes breiten Raum im Dialog der Figuren einnimmt, insofern als es hinsichtlich dieses Gegenstands im Unterschied zu den anderen nicht bei der ‚leeren‘ ‚demonstrativdeiktischen‘ Ankündigung der Visualisierung bleibt, sondern der auf den außerszenischen Bereich bezogene *Setzungsakt* in eine szenische Konkretisierung des identifizierten ‚Setzungsobjekts‘ mündet. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der *Setzungsakt* des *Orateur* im ‚Makrokosmos‘ rein verbaldeiktisch geleistet wird, was auch sein Herannahen bzw. seinen Übergang in den ‚Mikrokosmos‘ betrifft, wie folgende Passage deutlich macht, die bereits in 5.2.3.2. zitiert wurde und daher an dieser Stelle nur auszugsweise zur Vergegenwärtigung wiedergegeben wird:

Le Vieux Il viendra, l'Orateur.

[...]

Le Vieux Il vient.

La Vieille Il vient, il est là.

[...]

Le Vieux et La Vieille Il est là...

La Vieille Le voilà!...[...] (84)

Hier wird, bevor durch das ‚demonstrativdeiktische‘ *là* ein verbaler *Setzungsakt* des *Orateur* im außerszenischen Raum zum Ausdruck kommt, durch den gleichzeitig bereits dessen Wahrnehmbarkeit vorgespiegelt wird, das Herannahen des ‚Setzungsobjekts‘ an den szenischen Bereich verbaldeiktisch unter Verwendung von *venir* zunächst in der *origoexklusiven* und danach in der *origoinklusiven* Entfernungsstufe suggeriert, genau wie dies in den vorangegangenen Passagen vor allem durch die Lautstärkeveränderung bzw. den medialen Wechsel akustischer Signale geschieht. Während einerseits die in 5.2.3.2. festgestellten ‚Inkongruenzen‘ zwischen *Il vient* und *il est là*, sowie andererseits der mittels *voilà* geleistete Referenzakt der VIEILLE, welcher eine *demonstratio ad oculos* des durch den *Setzungsakt* identifizierten Referenten im ‚Mikrokosmos‘ zum Ausdruck bringt, ohne dass dieser visuell wahrnehmbar ist, dem Rezipienten nahelegen, auch hier werde die ‚referenzdemonstrative‘ und die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion des *Setzungsakts* aufgelöst, um ihm den ‚Abbruch‘ der orientierten Verbindung zum außerszenischen Raum vor Augen zu führen bzw. um ihn mit der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand zu konfrontieren, wird diese Interpretation in der Folge durch die tatsächliche Visualisierung des ‚Setzungsobjekts‘ zunächst widerlegt. Im weiteren Verlauf wird sie allerdings angesichts des Ausbleibens der von ihm zu verkündenden sinnstiftenden Botschaft nachträglich bestätigt, insofern als sich dadurch herausstellt, dass die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion des *Setzungsakts* sowie der *Relevanzbezug* der vorangehenden

Ankündigung des Eintreffens des *Orateur* aus dem außerszenischen Raum im Hinblick auf den dramatischen Kontext nicht erfüllt sind.

Die auf diese Weise dem Rezipienten abschließend bewusst gemachte Tatsache, dass jegliche kognitiv relevante, die existenzielle Situation der Figuren verändernde Verbindung zum ‚Makrokosmos‘ im präsentierten dramatischen Universum unweigerlich scheitern muss, wird im bereits oben besprochenen Schlusstableau des Stückes akzentuierend unterstrichen, insofern als sich hier die Tür auf den außerszenischen Raum öffnet, aber durch den ‚rahmendeiktischen‘ Verweis lediglich das *noir* als Konkretisierungsform der ‚Leere‘ identifiziert wird, um dem Rezipienten *ad oculos* zu demonstrieren, dass jeder von den Figuren wahrgenommene, vermeintlich existenz erfüllende Impuls aus dem ‚Makrokosmos‘ das gesamte Stück hindurch zwangsläufig eine ‚leere‘ ‚Illusion‘ darstellt, die nicht mit der tatsächlichen Beschaffenheit des außerszenischen Raums vereinbar ist. Zugleich ertönen allerdings aus dem identifizierten Bereich der *dunklen Leere* erstmals *menschliche Laute* der unsichtbaren Menge⁵³³, wie die abschließenden Szenenanweisungen zum Ausdruck bringen:

[...] *La scène reste vide avec ses chaises, l'estrade, le parquet couverts de serpentins et de confetti. La porte du fond est grande ouverte sur le noir. On entend pour la première fois les bruits humains de la foule invisible: ce sont des éclats de rire, des murmures, des „chut“, des toussotements ironiques; faibles au début, ces bruits vont grandissant; puis, de nouveau, progressivement s'affaiblissent. Tout cela doit durer assez longtemps pour que le public – le vrai et visible – s'en aille avec cette fin bien gravée dans l'esprit. Le rideau tombe très lentement. (92/93)*

Diese *Laute*, welche der Autor hier als zentrales Element seiner Rezeptionsintention ausweist, sind einerseits laut E. Egerding (1989:40) als zusätzliches Signal an den Rezipienten für *die die Welt umfassende Leere und deren Wichtigkeit* zu verstehen, stellen also zunächst eine zusätzliche Konfrontationsform des Zuschauers mit der ‚Leere‘ dar, da sie aus dem *Nichts* kommen. Andererseits sind sie jedoch gleichzeitig als deutliches Zeichen dafür zu werten, dass die von den beiden Alten ‚demonstrativdeiktisch‘ ‚gesetzten‘ Kontextelemente nicht allein Ausdruck einer *inneren ‚Phantasiewelt‘* darstellen, da ihre das gesamte Stück über vom Rezipienten wahrgenommene ‚Irrealität‘ an dieser Stelle eine *irritierende* - ‚akustische‘ – ‚Realität‘ erhält⁵³⁴. Aus diesem Grund sowie aufgrund der Tatsache, dass es zwar das gesamte Stück hindurch zu einer überlagernden Divergenz zwischen ‚objektivem‘ und ‚subjektivem‘ Raum kommt, was mit einer für die Versetzungsdeixis charakteristischen *Verschiebung* der Origo in einen auf die Bühne ‚projizierten‘ imaginären *Verweisraum* verbunden ist, aber Letzterer nicht ein zeitlich und räumlich abgetrennter Bereich darstellt, insofern als er wie gesehen direkt aus dem außerszenischen Raum hervorgeht, was durch ‚origounabhängige‘

⁵³³ Vgl. Egerding (1989), S. 40.

akustische Verweise unterstützt wird, kann hier nicht von einem **imaginativ vergegenwärtigten** ‚Makrokosmos‘ gesprochen werden. Vielmehr ist von einem in den szenischen Raum übergehenden ‚Makrokosmos‘ auszugehen, dessen ‚Illusionscharakter‘ lediglich aus der für den Rezipienten bestehenden Unsichtbarkeit seiner Elemente resultiert. Folglich muss eine deutliche Unterscheidung getroffen werden zwischen der *Binnenperspektive* der Figuren, für welche die ‚demonstrativdeiktisch‘ ‚gesetzten‘ Kontextelemente grundsätzlich wahrnehmbaren Realitätsstatus haben, und der *Außenperspektive* des Rezipienten, für welchen dieser Realitätsstatus ‚demonstrativdeiktisch‘ dekonstruiert wird, d.h. die ‚gesetzten‘ Elemente als ‚leere‘ ‚Illusionen‘ entlarvt werden, die sich nicht eignen, die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren sinnstiftend ‚aufzufüllen‘, sondern diese stattdessen akzentuierend hervorheben und ihn unmittelbar damit konfrontieren.

Diese Konfrontation erfolgt nun, so das abschließende Fazit zu diesem Stück, sowohl hinsichtlich des szenischen als auch hinsichtlich des außerszenischen Raums dadurch, dass die auf den entsprechenden Bezugsraum referierenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise, anstatt eine für den Rezipienten kognitiv relevante, den dramatischen Kontext konkretisierende Einführung von Kontextelementen zu leisten, einerseits bedingt durch ihre ‚Referenzleere‘ und andererseits bedingt durch ihre ‚Relevanzleere‘ ihm lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führen können und damit den ‚Abbruch‘ jeder orientierten und sinnstiftenden Verbindung zum dramatischen Kontext zum Ausdruck bringen.

⁵³⁴ Vgl. Blüher (1979), (1982), S. 390.

iii.ii.iii.) *Tueur sans gages*

Im dritten in dieser Arbeit näher untersuchten Stück Ionescos ist die Auflösung der kanonischen Funktion ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise wie in *Les chaises* als direkteste Form der Konkretisierung und rezipientenseitigen Erfahrbarmachung der unüberwindbaren existenziellen ‚Leere‘ der Hauptfigur zu begreifen, insofern als der dramatische Effekt des ersten Akts auch hier in erster Linie auf der ‚demonstrativdeiktischen‘ *demonstratio ad oculos* von rezipientenseits nicht wahrnehmbaren Referenzobjekten beruht. Dadurch werden diese als ‚leere‘ ‚Illusionen‘ entlarvt und gleichzeitig die tatsächliche ‚Leere‘ des Bühnenraums als Spiegel der existenziellen Situation des Protagonisten akzentuierend hervorgehoben.

Diese Hervorhebung erfolgt auf vorsprachlicher Ebene bereits durch den zu Anfang stattfindenden ‚origounabhängigen‘ ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis der sich plötzlich verstärkenden Beleuchtung auf den szenischen ‚**Mikrokosmos**‘, da dieser in seiner ‚rahmendeiktischen‘ Funktion der Einführung des dramatischen Kontexts insofern unterminiert wird, als er angesichts des Fehlens szenisch konkretisierter Elemente die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand identifizieren kann, wie folgende einleitenden Szenenanweisungen deutlich machen:

Pas de décor. Scène vide au lever du rideau.

[...]

Au premier acte, l'ambiance sera donnée, uniquement, par la lumière. Au début, pendant que la scène est encore vide, la lumière est grise [...] lorsque, „soudain“, la scène s'éclaire fortement: c'est une lumière très forte, très blanche [...] (l:13)

Während dem *äußeren* Rezipienten schon an dieser Stelle gewissermaßen ‚expositorisch‘ *ad oculos* demonstriert wird, dass die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise ihre kanonische kontextdefinierende Funktion nicht mehr wahrnehmen können, konkretisiert sich diese Voraugenführung in den ersten Figurenrepliken insofern, als darin ein Gegensatz zwischen subjektiver und objektiver Wahrnehmung des Bühnenraums zum Ausdruck kommt, der den gesamten ersten Akt prägt. Dieser Gegensatz manifestiert sich erstmals, wie in 5.2.1.1. herausgestellt, in Form von gestisch durch die Blickrichtung unterstützten ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen auf durch *Textualisierungen* eingeführte Referenten, die allerdings in radikalem Widerspruch zum unverändert leeren Bühnenraum stehen:

Bérenger [...] C'est proprement incroyable, vous avez réalisé une chose incroyable! La réalité dépassant l'imagination!...

[...]

(Regardant autour de lui et fixant son regard sur des endroits précis du plateau.)

Comme c'est beau, quel magnifique gazon, ce parterre fleuri... Ah! ces fleurs apétissantes comme des légumes, ces légumes parfumés comme des fleurs... [...] (15)

Hier wird die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der Relationen vollständig unterminiert, um dem Rezipienten den ‚Illusionscharakter‘ der identifizierten Kontextelemente aufzuzeigen bzw. ihn direkt mit diesem zu konfrontieren, indem er aufgrund des eklatanten Widerspruchs zwischen fehlenden szenischen und linguistisch eingeführten referenzdeterminierenden *Hinweisen* die Verweise nicht als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ im Sinne einer kognitiv relevanten Einführung dramatischer Kontextelemente interpretieren kann. Statt dessen verweisen diese lediglich auf die semantische *Leerstelle* des jeweiligen Deiktikons, um ihm die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand *ad oculos* zu demonstrieren und für ihn auf diese Weise die existenzielle ‚Leere‘ des Protagonisten, die sich nicht durch subjektiv ‚gesetzte‘ Kontextelemente ‚auffüllen‘ lässt, unmittelbar erfahrbar zu machen.

Letzteres wird im weiteren Verlauf des Stückes zunächst durch die sich bereits oben andeutende ‚demonstrativdeiktische‘ Hervorhebung des Realitätsstatus des ‚gesetzten‘ Kontexts akzentuiert, welche sich in den folgenden Passagen dergestalt manifestiert, dass die mittels des Deiktikons *ce* geleistete Identifizierung einzelner Elemente von BÉRENGER als Beweis für die objektive Wahrnehmbarkeit der *cité radiouse* angeführt wird, was allerdings in Bezug auf das * u bere Kommunikationssystem* angesichts der Nichtwahrnehmbarkeit der Referenten einer Unterstreichung des ‚Illusionscharakters‘ gleichkommt:

Bérenger [...] La réalité de votre cité radiouse est indiscutable. On la touche du doigt. Cette clarté bleue a l'air tout à fait naturelle... du bleu, du vert... Oh, ce gazon, ces fleurs roses... (I:17)

Bérenger Et chez vous ce n'est pas le produit irréel d'une imagination exaltée. Ce sont de vraies maisons, des pierres, de la brique, du ciment (*touchant dans le vide*), c'est concret, palpable, solide. Votre méthode est la bonne, vos procédés sont rationnels.
Il fait toujours semblant de t ter des murs.

An diesen Stellen kann im Gegensatz zum von BÉRENGER durch die Identifizierung von Kontextelementen intendierten Effekt der Beweisführung für den Realitätsstatus der *cité radiouse* von einer auf das * u bere Kommunikationssystem* bezogenen ‚demonstrativdeiktischen‘ ‚Dekonstruktion‘ des Realitätsstatus gesprochen werden, insofern als die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise angesichts des Widerspruchs zwischen der Abwesenheit szenisch konkretisierter und linguistisch eingeführter referenzdeterminierender *Hinweise* eine radikale Auflösung erfährt, die ihre Interpretierbarkeit als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ unmöglich macht. Dadurch können sie dem Rezipienten lediglich die ‚Leere‘ eines szenischen Kontexts vor Augen führen, der keinerlei Anhaltspunkte aufweist, an denen sich eine objektive Wahrnehmbarkeit des von BÉRENGER ‚gesetzten‘ Kontexts festmachen ließe, obschon eine solche jeweils einführend auf

auf überdeterminierende Weise hervorgehoben wird. Diese Tatsache wird in den folgenden Passagen bereits durch die Szenenanweisungen hervorgehoben, insofern als diese jeweils ausdrücklich auf den Widerspruch zwischen ‚demonstrativdeiktisch‘ identifiziertem Referenten und der de facto bestehenden Leere des Bühnenraums hinweisen, welcher für den Zuschauer in szenisch konkretisierter Form erfahrbar wird:

Bérenger [...] ([...] *Montrant de la main, dans le vide.*) Oh, la jolie maison! La façade est exquise, j'admire la pureté de ce style! [...] (1:22)

Bérenger, *courant vers Dany, qui se dirige vers la sortie, à droite.* Dany, Mademoiselle, ne partez pas sans donner la réponse... [...] Vous serez mon inspiratrice, vous serez ma muse. Je travaillerai. (*Tandis qu'on entend un vague écho répétant ces dernières syllabes, Bérenger fait deux pas vers l'Architecte et montre dans le vide.*) Je ne renonce pas. Je m'installe ici, avec Dany. J'achèterai cette maison blanche, au milieu de la verdure et qui a l'air d'être abandonnée par ses constructeurs... [...] (1:52/53)

Hier bringt der Autor seine Rezeptionsintention des konkretisierenden Aufzeigens der ‚Leere‘ explizit zum Ausdruck, indem er diese auf der Ebene des *dramatischen Texts* als einzig inferierbaren Referenzgegenstand der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise *verbalisiert* und damit deutlich macht, dass sich die existenzielle ‚Leere‘ des Protagonisten weder wie im ersten Abschnitt durch die Wahrnehmung vermeintlich existenz erfüllender Kontextelemente noch wie im zweiten durch die Zukunftsvision eines vermeintlich existenz erfüllten Lebens ‚auffüllen‘ lässt, da diese zwangsläufig im Kontrast zu objektiven kontextuellen Gegebenheiten stehende ‚Illusionen‘ darstellen.

Auf besonders drastische Weise wird der ‚Illusionscharakter‘ des von BÉRENGER wahrgenommenen Kontexts ab der folgenden Passage ‚demonstrativdeiktisch‘ hervorgehoben, wo der Protagonist einen Verweis auf das *bassin* leistet, sich allerdings zunächst außerstande zeigt, den identifizierten Referenzgegenstand im Sinne einer *Textualisierung* zu spezifizieren. Gleichmaßen ist für den ARCHITECTE anfänglich die *Orientierungshandlung* nicht nachvollziehbar, was sich darin manifestiert, dass er das verweisdeterminierende Deiktikon mehrmals in Frageform aufgreift und damit die ‚Nichtauffüllbarkeit‘ seiner semantischen *Leerstelle* deutlich macht, wodurch dem Rezipienten nahegelegt wird, auch hier werde lediglich die ‚Leere‘ als einzig greifbarer Gegenstand ausgewiesen:

Bérenger [...] Et là-bas? Qu'est-ce que c'est?

L'Architecte Là-bas? Où, là-bas? Ah, là-bas?

Bérenger On dirait un bassin.

L'éclairage fait apparaître, dans le fond, la forme vague d'un bassin qui a surgi au moment où le mot a été prononcé.

L'Architecte Heu... Dame, oui. Un bassin. Vous avez bien vu. C'est un bassin. [...] (1:29)

Indem allerdings begleitend zu BÉRENGERS Ansatz der *Textualisierung*, welche vom ARCHITECTE bestätigt wird, der *fokussierte* Gegenstand in szenisch konkretisierter Form auf-

taucht, wird dieser Interpretation vordergründig widersprochen, nur um weiteren Verlauf, wo die wahre Signifikanz des Referenzobjekts offenbar wird, eine indirekte Bestätigung zu erfahren, insofern als sich herausstellt, dass das identifizierte Element kein existenz erfüllendes Kontextelement darstellt, sondern im Gegenteil als szenisch konkretisierter Ausdruck der existenziellen ‚Leere‘ BÉRENGERS zu verstehen ist, da es vom ARCHITECTE als der Ort entlarvt wird, an dem der Mörder seine Leichen ertränkt. Die hier zunächst vorgeführte Unmöglichkeit der Spezifizierung des Gegenstands muss also als Vorverweis auf den Einbruch des ‚Realkontexts‘ in den von BÉRENGER ‚gesetzten‘ Kontext gewertet werden, der sich für ihn aufgrund seines radikalen Widerspruchs zu Letzterem als ungreifbar darstellt. Dies wird nun, nachdem BÉRENGER über die Bewandnis des *bassin* unterrichtet worden ist, noch deutlicher, indem er sich, obwohl der Gegenstand mittlerweile klar erkennbar ist, weiterhin als unfähig erweist, diesen sowie seinen Inhalt orientiert ‚demonstrativdeiktisch‘ zu identifizieren:

Bérenger, *montrant du doigt, tout près de lui.* Aïe! C'est toujours le même bassin?

L'Architecte Un seul suffit.

Bérenger Ce sont les mêmes noyés que tout à l'heure?

L'Architecte Trois par jour, c'est une bonne moyenne, n'exagérons rien!

Bérenger Guidez-moi... Sortons!...

L'Architecte, *le prenant par le bras, le guidant.* Par là! (I:63)

Hier zeigt sich, wie in 5.2.1.1. festgestellt, dass BÉRENGER die *Landmarken* des sich sukzessive konkretisierenden Kontexts nicht als feste Orientierungspunkte begreifen kann, sondern diese für ihn vielmehr eine ‚orientierungsnivellierende‘ Wirkung haben, die ihn auf externe Orientierung durch den ARCHITECTE angewiesen sein lässt. Mit diesem Sachverhalt wird der Rezipient direkt konfrontiert, insofern als die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen zwar endgültig den vom Protagonisten anfänglich ‚gesetzten‘ Kontext als ‚Illusion‘ ausweisen, andererseits aber Kontextelemente einführen, die für ihn aufgrund ihres Zusammenhangs mit rätselhaften und absurden Vorkommnissen genauso wenig einer kognitiv relevanten Konkretisierung des dramatischen Universums zugrunde gelegt werden können, was ihm durch die figurenseitige Unmöglichkeit ihrer orientierten Identifizierung gewissermaßen *ad oculos* demonstriert wird. Mit anderen Worten führen ihm die Verweise deutlich vor Augen, dass für BÉRENGER jede orientierte Verbindung zum dramatischen Kontext unmöglich ist, um für ihn seine existenzielle ‚Leere‘ in einem Universum, das jeglicher sinnstiftender, diese ‚Leere‘ ‚auffüllender‘ Elemente entbehrt, unmittelbar erfahrbar zu machen.

Auch im weiteren Verlauf des Stückes erhalten die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise eine ihrer kontextdefinierenden Rolle entgegengesetzte ‚Umkehrfunktion‘ des konkretisierenden Aufzeigens bzw. der rezipientenseitigen Erfahrbarmachung des ‚Abbruchs‘ jeglicher Verbindung zum dramatischen Kontext, allerdings im Gegensatz zu bisher behandelten Stellen ge-

tragen von der Intention, der Nichtgreifbarkeit sowie der Nichtergreifbarkeit des Mörders, welcher BÉRENGERS *sinnerfüllte Wirklichkeit zerstört hat*⁵³⁵ und damit von Letzterem als Ursache seiner fortbestehenden existenziellen ‚Leere‘ erachtet wird, Ausdruck zu verleihen. Dies zeigt sich bereits am Ende des ersten Akts in Form eines durch *là* geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises des ARCHITECTE auf den Tatort, der für den Rezipienten visuell nicht zugänglich ist:

L'Architecte [...] Tenez, c'est là... Regardez par la fenêtre. (*Il fait mine d'écarter un rideau imaginaire, [...] montre du doigt vers la gauche.*) ...Vous voyez... C'est là, à l'arrêt du tramway qu'il fait son coup. [...] (I:73)

Indem hier ein Widerspruch zwischen der *Textualisierung* des identifizierten Referenten und der Abwesenheit szenisch konkretisierter Anhaltspunkte eingeführt wird, erfolgt eine radikale Unterminierung der ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion der Relation. Diese konfrontiert den Rezipienten direkt mit der Nichtgreifbarkeit des *fokussierten* Gegenstands, insofern als er den Verweis nicht als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu interpretieren vermag, sondern dieser statt dessen lediglich auf die semantische *Leerstelle* des verweisdeterminierenden Deiktikons referieren kann, um ihm die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen zu führen und um damit einen Vorverweis auf den dritten Akt zu leisten, in dem die Greifbarkeit bzw. die Ergreifbarkeit des Mörders auf umfassende Weise in ‚demonstrativdeiktisch‘ konkretisierter Form als ‚Illusion‘ ausgewiesen wird. Dies wird schon zu Anfang des Akts deutlich, wo BÉRENGER für seinen Begleiter ÉDOUARD, mit dem er sich auf den Weg zur Polizeipräfektur gemacht hat, um dort die den Mörder überführende Aktentasche abzuliefern, das Ziel ihres Weges mittels eines gestisch unterstützten, durch das Deiktikon *là-bas* geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises identifiziert, also eine *ad-oculos*-Wahrnehmbarkeit des Referenten vorspiegelt, obschon die einleitenden Szenenanweisungen festlegen, dass die Sicht auf diesen Gegenstand durch Elemente des Bühnendekors versperrt ist:

Une sorte de grande avenue, en marge de la ville. Dans le fond du décor, la perspective est obstruée. A cet endroit, la rue est sans doute surélevée, du côté que l'on ne voit pas. [...] Ainsi donc, dans le fond, c'est comme s'il y avait une sorte de mur qui s'élève à un mètre et demi ou deux mètres, suivant la hauteur du plateau. Dans la seconde partie de cet acte ce mur devra se défaire laissant voir une perspective, la perspective d'une longue rue avec, dans le lointain, des bâtiments: les bâtiments de la Préfecture. [...]

[...]

Bérenger [...] C'est là-bas, tout au bout. (*Il montre du doigt.*) Là-bas, les bâtiments de la Préfecture, il faut arriver à temps, avant la fermeture des bureaux [...]. (III:145-147)

An dieser Stelle wird angesichts des Kontrasts zwischen der *Textualisierung* des Referenten und seiner de facto bestehenden Nichtzugänglichkeit wiederum die ‚referenzdemonstrative‘

⁵³⁵ Vgl. Egerding (1989), S. 57.

Funktion des Verweises radikal unterminiert, um seine rezipientenseitige Interpretierbarkeit als den dramatischen Kontext konkretisierende bzw. orientierende ‚Konstruktionsanleitung‘ zu unterbinden und um auf diese Weise den Zuschauer direkt mit dem ‚Abbruch‘ jeglicher orientierten bzw. zielgerichteten Verbindung des Protagonisten zum dramatischen Kontext zu konfrontieren. Die hier ‚demonstrativdeiktisch‘ aufgezeigte Nichtgreifbarkeit von BÉRENGERS Ziel der Polizeipräfektur und damit gleichzeitig der Ergreifung des Mörders wird im weiteren Verlauf, wo es zu einer den Bühnenraum überflutenden *Proliferation* von Gegenständen bzw. zu einem hoffnungslosen Verkehrschaos kommt, mittels eines zu *Les chaises* analogen ‚Reduktionsprozesses‘ der durch einen verkehrsregelnden Polizisten artikulierten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweisakte hervorgehoben. Dieser Prozess manifestiert sich einerseits darin, dass die Verweise ihre Funktion der zielgerichteten *Fokussierung* vollständig verlieren, sondern statt dessen in alle Richtungen weisen, und andererseits darin, dass sie von einer zunehmenden Akzeleration geprägt sind, wodurch sie als ‚dekontextualisierte‘ ‚Parodie‘ entlarvt werden, wie folgende Passagen dokumentieren:

Le Vieux Monsieur, *au Deuxième Agent*. Le quai du Danube, s'il vous plaît, je m'excuse, Monsieur l'Agent.

Le Deuxième Agent (*Sa réponse s'adresse à la fois au Vieux Monsieur, au Premier Agent et aux chauffeurs invisibles des deux camions: cela déclenche, de la part de tout le monde, un mouvement général désordonné qui doit être comique; les deux camions bougent aussi.*)

A gauche! A droite! Tout droit! En arrière! En avant!

Le Deuxième Agent de police, en haut, que l'on ne voit toujours que jusqu'à la ceinture, tourne la tête et bouge son bâton, „à gauche“, „à droite“, „tout droit“, „en arrière“, „en avant“; gestes symétriques de Bérenger, sur place; le Soldat fait de même avec son bouquet de fleurs. Le Vieux Monsieur fait un mouvement pour aller vers la gauche, puis vers la droite, puis tout droit, en arrière, en avant. (III:174/175)

Le Deuxième Agent, *même jeu*. A gauche, gauche!

Tandis que le Deuxième Agent dit de plus en plus vite, d'une manière de plus en plus automatique: „Tout droit! à gauche! à droite! tout droit! en arrière! en avant!, etc.“ l'autre Agent répète les ordres de la même manière, en tournant la tête, à droite, à gauche, etc., comme une marionnette. (III:177)

Durch die hier stattfindende Degradierung des Polizisten zum funktionslosen *Wegweiser*, welche in Verbindung mit der Beschleunigung der von diesem ausgehenden, gestisch unter Verbalisierung der indizierten Richtung geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise und unterstrichen durch ‚marionettenhafte‘ Bewegungen der anderen Figuren in die entsprechende Richtung auf absurde Weise zum Ausdruck bringt, dass aufgrund der *Proliferation* von Gegenständen jegliche orientierte Verbindung zum dramatischen Kontext unmöglich geworden ist, wird der Rezipient in besonders direkter Form mit dem ‚Illusionscharakter‘ der Erreichbarkeit des Ziels der Hauptfigur konfrontiert. Dies ist insofern der Fall, als er die vom Polizisten etablierten ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen aufgrund ihrer offensichtlichen ‚Dekon-

textualisierung‘ sowie der daraus resultierenden radikalen Auflösung ihrer ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion noch weniger als die oben zum Ausdruck gebrachte als den dramatischen Kontext orientierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ zu interpretieren vermag, sondern diese ihm über die *demonstratio ad oculos* des ‚Verbindungsabbruchs‘ zum Kontext lediglich deutlich machen können, dass für den Protagonisten wie für den verkehrsregelnden Polizisten zwangsläufig jegliche zielgerichtete Orientierung von vorne herein ausgeschlossen ist. Die gleiche Intention steht hinter dem wenig später an die Adresse BÉRENGERS gerichteten gestischen Richtungsverweis des DEUXIÈME AGENT auf die Polizeipräfektur, insofern als sich Letztere wie beim anfänglichen Referenzakt der Hauptfigur aufgrund der nach wie vor bestehenden Versperrung der Sicht durch szenisch konkretisierte Objekte immer noch einer visuellen Wahrnehmbarkeit entzieht. Damit kann die ‚demonstrativdeiktische‘ Relation, anstatt eine kognitiv relevante Orientierung des dramatischen Kontexts zu leisten, dem Rezipienten wiederum lediglich den ‚Abbruch‘ jeder orientierenden Verbindung zu diesem vor Augen führen, um ihn über das Aufzeigen der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand direkt mit dem ‚Illusionscharakter‘ jeder zielgerichteten Handlung des Protagonisten, die zu einer Überwindung seiner existenziellen ‚Leere‘ führen könnte, zu konfrontieren:

Le Deuxième Agent [...] Vous connaissez la direction... (*Il lui montre le fond de la scène, bouché par les camions.*) ... Alors, déguerpissez, la voie est libre! (III:187)

Unmittelbar darauf, als die Sicht auf das Ziel BÉRENGERS schließlich frei wird, also ein ‚rahmendeiktischer‘ Verweis auf die Polizeipräfektur erfolgt, wird nun dieser Interpretation zunächst vordergründig widersprochen, insofern als das Ziel greifbar erscheint, wie folgende Szenenanweisungen in der Replik des DEUXIÈME AGENT zum Ausdruck bringen:

Le Deuxième Agent, *au Premier, ironiquement*. Laisse passer Monsieur! (*Les camions s'écartent; tout dans le fond de la scène est défait, le décor devant être mobile.*) Laisse passer Monsieur! (*Le Premier Agent a disparu avec le mur du fond et les camions; on aperçoit, maintenant, dans le fond du plateau, une très longue rue ou avenue, avec, tout au loin dans le soleil couchant, le bâtiment de la Préfecture [...].*) Laisse passer Monsieur. (III:187)

Allerdings deutet sich aufgrund der Entfernung des ‚rahmendeiktisch‘ identifizierten Referenten sowie aufgrund des ironischen Tonfalls, in dem der DEUXIÈME AGENT seinen Kollegen dazu auffordert, die Hauptfigur passieren zu lassen, bereits die de facto weiter bestehende Nichtgreifbarkeit des Ziels an. Dies wird nachfolgend, als BÉRENGER, plötzlich von vollständigem *vide* umgeben⁵³⁶, seinen Weg fortsetzt, ‚demonstrativdeiktisch‘ akzentuiert, indem die Figur mehrmals gestische Relationen in alle Richtungen etabliert, wodurch abermals ein ‚Reduktionsprozess‘ des ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweises zum Ausdruck kommt, da die-

⁵³⁶ Vgl. Ionesco, *Tueur sans gages*, III:188.

ser offensichtlich seine kanonische Funktion der *Fokussierung* von Referenzgegenständen verliert und damit wiederum lediglich dem konkretisierenden Aufzeigen der Unmöglichkeit jeder zielgerichteten Verbindungsetablierung zum Kontext sowie des daraus resultierenden Verlusts jeglichen teleologisch orientierten Handelns dienen kann:

[...] Dans sa marche, Bérenger aura l'air de plus en plus inquiet; il part, sur place ou non, d'un pas très vif au début; ensuite, de plus en plus souvent, il se retournera, son pas se fera moins vif, hésitant; il regardera, ensuite, à sa droite, à sa gauche, de nouveau derrière lui; [...] Bérenger peut, tout aussi bien, aller d'un bout à l'autre de la scène, puis faire le parcours en sens inverse, etc. Finalement, il avancera avec précaution, regardant de tous les côtés [...] (III:189)

Die bisher ‚demonstrativdeiktisch‘ dem Rezipienten vor Augen geführte Nichtgreifbarkeit des Ziels der Polizeipräfektur und damit gleichzeitig der Ergreifung des Mörders mündet abschließend in eine ‚demonstrativdeiktisch‘ deutlich gemachte Nichtgreifbarkeit der Mörderfigur selbst, insofern als BÉRENGER diese, als er schließlich mit ihr konfrontiert wird, sofort als *Tueur* identifiziert, obschon diese *Textualisierung* des Gegenstands radikal der dramatischen Logik widerspricht, wonach der Protagonist eigentlich überhaupt nicht in der Lage sein dürfte, eine solche vorzunehmen⁵³⁷. Aus diesem Grund erfährt die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion des in der folgenden Passage stattfindenden Verweises eine Infragestellung, wodurch der Rezipient diesen nicht als den Gegenstand konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ interpretieren kann, sondern lediglich die Nichtgreifbarkeit des Referenten *ad oculos* demonstriert bekommt, um Letzteren für ihn als personifizierten Inbegriff der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand und damit gleichzeitig als Inkarnation der unüberwindbaren existenziellen ‚Leere‘ des Protagonisten auszuweisen:

Le Tueur (*ricanement; il est tout petit, mal rasé, chétif, chapeau déchiré sur la tête, vieille gabelle usée, il est borgne [...]. Une autre possibilité: pas de Tueur. On n'entend que son ricanement. Bérenger parle seul dans l'ombre.*)

Bérenger C'est lui, c'est le Tueur! (*Au Tueur.*) Alors, c'est vous! (III: 193/194)

Der hier von Ionesco eingeführte Alternativvorschlag der Unsichtbarkeit der Mörderfigur ist als noch deutlicherer, die oben gemachten Ausführungen bestätigender Hinweis darauf zu verstehen, dass der TUEUR das zentrale Symbol der ‚Leere‘ darstellt, mit welcher der Rezipient durch den ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis direkt konfrontiert wird, wobei diese Konfrontation bei der Umsetzung der Alternative noch direkter erfolgt, da in diesem Fall die ‚Leere‘ von vorne herein als einzig inferierbarer Referenzgegenstand ausgewiesen wird. In der Folge wird der ‚demonstrativdeiktische‘ Referenzakt zusätzlich noch insofern als Verweis ins ‚Leere‘ entlarvt, als sich der identifizierte Referent gegen jegliche rationale Argumentation BÉRENGERS immun erweist, sich also auch als Adressat jeder Greifbarkeit entzieht, wo-

⁵³⁷ Vgl. Egerding (1989), S. 72.

durch der lange Schlussmonolog des Protagonisten einem Reden gegen seine unüberwindbare existenzielle ‚Leere‘ gleichkommt, die ihm am Ende des Stückes bewusst wird, indem er ausruft:

Bérenger [...] Mon Dieu, on ne peut rien faire!... Que peut-on faire... Que peut-on faire... (III:207)

Mit diesem der Hauptfigur erst zum Schluss bewusst werdenden Sachverhalt wird der Rezipient das gesamte Stück über mittels ‚demonstrativdeiktischer‘ Verweise direkt konfrontiert, indem diese vor allem aufgrund der objektiven Nichtwahrnehmbarkeit der durch sie identifizierten Referenten, im dritten Akt aber auch aufgrund ihrer funktions- und ausprägungsbezogenen ‚Reduktion‘, eine radikale Unterminierung ihrer ‚referenzdemonstrativen‘ Funktion erfahren, welche ihre Interpretierbarkeit als den dramatischen Kontext konkretisierende bzw. orientierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ unmöglich macht. Stattdessen erhalten sie analog zu den anderen Stücken Ionescos eine ihrer kanonischen Rolle diametral entgegengesetzte ‚Umkehrfunktion‘, die darin besteht, dass sie dem Rezipienten jeweils die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand vor Augen führen und damit den ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung der Hauptfigur zu einem dramatischen Kontext zum Ausdruck bringen, der entweder aufgrund seiner vollständigen *Leere* oder aber seiner proliferationsbedingten *Überfülle* jeglicher greifbarer Anhaltspunkte entbehrt, die einer Überwindung ihrer existenziellen ‚Leere‘ zugrunde gelegt werden könnten. Allerdings ist im Gegensatz zu den bisher behandelten Dramen eine Beschränkung der Bezugsräume, hinsichtlich derer die ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen eine ‚Inversion‘ ihrer kanonischen Rolle erfahren, auf den engeren oder weiteren szenischen ‚Mikrokosmos‘ festzustellen. Dies beruht einerseits darauf, dass die Grenzen zwischen Letzterem und dem **außerszenischen ‚Makrokosmos‘** angesichts der im ersten Akt generell bestehenden Unsichtbarkeit der identifizierten Referenten und der im dritten Akt eingeführten Fernperspektive der Straße fließend sind bzw. aufgelöst werden. Andererseits resultiert dies aus den ebenso fließenden Grenzen zwischen szenischem ‚Mikrokosmos‘ und **imaginativ vergegenwärtigtem ‚Makrokosmos‘** im ersten Akt, indem es wie in *Les chaises* zu einer ‚demonstrativdeiktisch‘ konkretisierten Überlagerung des ‚objektiven‘ durch einen ‚subjektiven‘ Raum kommt, was zwar zu einer für die Versetzungsdeixis charakteristischen *Verschiebung* der Origo in einen auf die Bühne ‚projizierten‘ imaginären *Verweisraum* führt, aber wiederum eine deutliche Unterscheidung getroffen werden muss zwischen der Binnenperspektive der Figuren, für welche die ‚demonstrativdeiktisch‘ ‚gesetzten‘ Kontextelemente einen im ‚Mikrokosmos‘ wahrnehmbaren Realitätsstatus besitzen und der *Außenperspektive* des Rezipienten, für welchen diese Kontextelemente angesichts ihrer Nichtwahrnehmbarkeit als ‚leere‘ ‚Illusionen‘ entlarvt werden.

iii.iii.) Jean Genet: *Le balcon*

Da in Genets Stück wie in den beiden letztbehandelten Dramen Ionescos eine umfassende ‚Kontextkonkurrenz‘ vorliegt, kann neben dem Verlust der orientierten Determinierbarkeit der Origo als Ausgangspunkt der deiktischen Relation sowie der Distanzbestimmung relativ zu diesem Ausgangspunkt und der daraus resultierenden Unterminierung der kanonischen Funktion ‚kontextualisierender‘ Verweise ein analoger Funktionsverlust der ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen festgestellt werden. Dieser manifestiert sich darin, dass sich die jeweils identifizierten Referenten für die Figuren angesichts der Überlagerung des ‚realen‘ durch verschiedene ‚gesetzte‘ ‚Illusionskontexte‘ entweder jeder kontextuellen Zuordnung oder aber jeder Definierbarkeit entziehen. Dadurch erfahren sämtliche ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakte, die sich in Form von *Setzungsakten* vorwiegend auf Elemente des **außerszenischen ‚Makrokosmos‘** beziehen, eine Auflösung ihrer ‚referenzdemonstrativen‘ Rolle, wodurch sie lediglich den ‚Abbruch‘ der orientierten figurenseitigen Verbindung zum dramatischen Kontext zum Ausdruck bringen und für den Rezipienten des *äußeren Kommunikationssystems* direkt erfahrbar machen können. Diese *Setzungsakte* werden analog zu Ionescos *Les chaises* durch ein Zusammenspiel von verbalen ‚origoabhängigen‘ und akustischen ‚origounabhängigen‘ Verweismedien geleistet, wie folgende Passage des *Premier Tableau* zeigt, wo in Form eines wiederholt auftretenden *cri terrible* zunächst ein akustischer *Setzungsakt* auf den außerszenischen Bereich stattfindet, auf welchen der Pseudo-ÉVÊQUE ‚demonstrativdeiktisch‘ durch *ce* Bezug nimmt:

On entend encore le même cri terrible.

[...]

L'Évêque Ce cri n'était pas joué.

Irma, inquiète. Je ne sais pas... qu'en savons-nous, et quelle importance? (*Premier Tableau*, 25)

Hier wird durch den ‚rahmendeiktischen‘ Verweis beim Rezipienten die Erwartung einer ‚origoabhängigen‘ Spezifizierung des außerszenischen Raums im Sinne einer Determinierung der Herkunft des Schreis erzeugt. Indem diese allerdings ausbleibt, sondern der ÉVÊQUE durch seinen Verweis stattdessen lediglich den Realitätsstatus des Letzteren hervorhebt und damit deutlich macht, dass er de facto nicht imstande ist, eine orientierte Unterscheidung zwischen Referenten des ‚Realkontexts‘ und denen der verschiedenen ‚Illusionskontexte‘ zu treffen bzw. sich diesbezüglich in einer Situation vollständiger Orientierungslosigkeit befindet, welche von IRMA geteilt wird, insofern als sie ebenfalls keine kontextuelle Zuordnung vornehmen kann und dies explizit zum Ausdruck bringt, vermag die ‚origoabhängige‘ ‚demonstrativdeiktische‘ Relation dem Rezipienten lediglich den ‚Abbruch‘ der orientierten Verbindung

der Figuren zu einem dramatischen Kontext vor Augen zu führen, der sich aufgrund seiner Überlagerung durch ‚gesetzte‘ Kontexte jeder authentischen Definierbarkeit entzieht, und ihn unmittelbar mit diesem Sachverhalt zu konfrontieren, insofern als ihm jegliche *Hinweise* zur Interpretation des Verweises als den ‚Makrokosmos‘ konkretisierende ‚Konstruktionsanleitung‘ entzogen werden. In verschärfter Form erfolgt dies im folgenden Dialogausschnitt des *Deuxième Tableau*, wo wiederum zunächst ein akustischer *Setzungsakt* auf den außerszenischen Raum geleistet wird, der sich allerdings figurenseits von vorne herein jeder Spezifizierbarkeit entzieht, was sich aus der fragenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Bezugnahme auf den akustischen Verweis, der hier nur in Form eines unbestimmten Geräuschs auftritt, entnehmen lässt:

Le Juge [...].

On entend un bruit: quelque chose a dû tomber dans la pièce à côté. Ton naturel.

Qu'est-ce que c'est? Toutes les portes sont bien fermées? Personne ne peut nous voir, ni nous entendre?

Le Bourreau Non, non, soyez tranquille. J'ai tiré le verrou.

[...]

Le Juge [...].

Même bruit que tout à l'heure.

Oh, mais qu'est-ce que c'est? Mais qu'est-ce que c'est? Je n'aurai pas la paix? *Il se lève.*

Qu'est-ce qui se passe?

[...]

Il se lève et s'approche de la paroi.

Je peux regarder?

Le Bourreau Juste un coup d'oeil, parce qu'il se fait tard.

Le Bourreau hausse les épaules et échange un clin d'oeil avec la Voleuse.

Le Juge, après avoir regardé. C'est illuminé. Éclatant... mais vide.

Le Bourreau, haussant les épaules. Vide! (*Deuxième Tableau*, 33/34)

Analog zum oben besprochenen Beispiel wird hier durch den ‚rahmendeiktischen‘ Verweis eine rezipientenseitige Erwartungshaltung hinsichtlich der Konkretisierung des ‚Makrokosmos‘ erzeugt, die abermals unerfüllt bleibt, da die durch den JUGE in insistierender Form geäußerten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise, anstatt den akustisch eingeführten Referenten in seiner Beschaffenheit zu determinieren, lediglich dessen Nichtgreifbarkeit zum Ausdruck bringen. Somit wird der Rezipient, der keinerlei referenzdeterminierende *Hinweise* erhält, um die Relationen als den den außerszenischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretieren zu können, wie der Sprecher selbst vor die Frage gestellt: *Qu'est-ce que c'est?*. Diese stellt sich als nicht beantwortbar heraus, insofern als der JUGE, nachdem er einen Blick auf den außerszenischen Kontext geworfen hat, explizit die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Referenten ausweist. Indem auf diese Weise vor allem die ‚referenzdemonstrative‘, gleichzeitig aber auch die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise eine radikale Unterminierung erfährt, wird der Rezipient durch Letztere wie oben direkt mit dem ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung der Figuren zum drama-

tischen Kontext bzw. mit der Tatsache konfrontiert, dass jede authentische Definierbarkeit des dramatischen Universums angesichts der Überlagerung des ‚realen‘ durch ‚gesetzte‘ ‚Illusionskontexte‘ zwangsläufig eine ‚leere‘ ‚Illusion‘ darstellt. Dies wird nochmals an einer Stelle im *Troisième Tableau* akzentuierend hervorgehoben, wo analog zur erstzitierten Passage in Form eines *long cri de femme* abermals ein akustischer *Setzungsakt* auf den außerszenischen Raum erfolgt. Dieser wird nun, anstatt eine ‚origoabhängige‘ Spezifizierung zu erfahren, durch den vom GÉNÉRAL etablierten, in Frageform auftretenden ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweis wie im zweiten Beispiel gewissermaßen als ‚deiktisches Rätsel‘ ausgewiesen, das sich wiederum als nicht ‚enträtselbar‘ darstellt, insofern als IRMA, auf den fragenden Verweis antwortend, das ‚Nichts‘ als einzig identifizierbaren Referenten entlarvt:

Soudain un long cri de femme.

Le Général Qu'est-ce que c'est?

Il veut s'approcher de la paroi de droite et déjà se baisse pour regarder, mais Irma intervient.

Irma Rien. Il y a toujours des gestes inconsiderés, de part et d'autre.

Le Général Mais ce cri? Un cri de femme. [...] (*Troisième Tableau*, 43)

Dem hier wiederum in deutlicher Form aufgezeigten ‚Abbruch‘ jeder definierenden Verbindung zum dramatischen Kontext wird an einer bereits in 5.2.1.1. bzw. in 5.2.2. besprochenen Stelle des *Neuvième Tableau* auch hinsichtlich des szenischen ‚**Mikrokosmos**‘ ‚demonstrativdeiktisch‘ konkretisierender Ausdruck verliehen, insofern als ROGER, der sich in dem für den CHEF DE LA POLICE errichteten *Salon du mausolée* befindet, um dort dessen Rolle zu übernehmen, wiederholt auf den räumlichen Kontext verweist, hierbei allerdings nicht in der Lage ist, die jeweils identifizierten Referenten orientiert zu *textualisieren*:

Roger, *touchant les murs*. Ainsi, c'est mon tombeau?

Carmen, *rectifiant*. Mausolée.

[...]

Roger Et là, où je suis?

Carmen, *geste de dénégation*. Une antichambre [...]. (*Neuvième Tableau*, 141)

Indem hier die durch *ce* bzw. durch *là* geleisteten ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise auf den ‚Mikrokosmos‘ wie die auf den außerszenischen ‚Makrokosmos‘ bezogenen in Frageform auftreten, wird deutlich, dass sich Ersterer analog zu Letzterem für die Figuren aufgrund der Überlagerung des ‚realen‘ durch fiktiv ‚gesetzte‘ Kontexte jeder Definierbarkeit entzieht. Der Rezipient wird mit diesem Sachverhalt direkt konfrontiert, indem er die Relationen gerade aufgrund der jeweils von CARMEN eingeführten vereindeutigenden *Textualisierung* ihrer Referenzobjekte nicht als den räumlichen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretieren kann, da Letztere ihm *ad oculos* demonstrieren, dass sich jede Definition des dramatischen Universums nur auf ‚Illusionskontexte‘ beziehen kann, in welche die Figu-

ren unüberwindbar verstrickt sind. Der daraus resultierende ‚Abbruch‘ jeder authentisch definierenden Verbindung zum Kontext offenbart sich in folgender, ebenfalls schon in 5.2.1.1. besprochener Passage, wo CARMEN ihrerseits ‚demonstrativdeiktisch‘ auf den Bühnenraum Bezug nimmt, hierbei allerdings widersprüchliche *Textualisierungen* für das identifizierte Referenzobjekt einführt, auf besonders prägnante Weise:

Roger Vraiment, personne n'est venu avant moi?

Carmen Dans ce... tombeau, ou dans ce... salon? (Neuvième Tableau, 142)

Indem hier die durchgehende ‚Kontextkonkurrenz‘ explizit zum Ausdruck kommt, wird abschließend deutlich, dass die ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise in diesem Stück zwangsläufig ihre ‚referenzdemonstrative‘ und damit ihre kontextdefinierende Rolle vollständig verlieren, sondern statt dessen eine ‚Umkehrfunktion‘ des Aufzeigens der Tatsache wahrnehmen, dass den Figuren aufgrund der Kontextüberlagerung jegliche Voraussetzungen für eine orientierte Referenzdeterminierung abhanden gekommen sind. Auf diese Weise wird der *äußere* Rezipient, dem die *Hinweise* für die Interpretierbarkeit der Referenzakte als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ entzogen werden, unmittelbar mit dem ‚Abbruch‘ jeder figurenseitigen Verbindung zum dramatischen Universum bzw. dem ‚Illusionscharakter‘ jeder authentischen Definierbarkeit des Letzteren konfrontiert und wird zum ‚Mitgefangenen‘ im *Spiegelkabinett* der ‚Illusionen‘.

iii.iv.) Arthur Adamov: *La parodie*

Aufgrund der in den vorigen Abschnitten festgestellten Nichtzugänglichkeit jeglicher Anhaltspunkte, die eine orientierte Determinierbarkeit der Origo der Figuren sowie eine Distanzdefinition von Sachverhalten relativ zu diesem Ausgangspunkt zulassen könnten, kommt es bei Adamov analog zu den anderen Autoren nicht nur zu einer radikalen Unterminierung der kanonischen Funktion ‚kontextualisierender‘ deiktischer Relationen, sondern überdies zu einem Funktionsverlust der ‚demonstrativdeiktischen‘ Verweise, insofern als deren Referenten entweder explizit als nicht zugänglich ausgewiesen oder aber implizit als ‚Illusionen‘ entlarvt werden. Dadurch bedingt können die entsprechenden Verweise auch hier lediglich den ‚Abbruch‘ der orientierten figurenseitigen Verbindung zum dramatischen Kontext zum Ausdruck bringen und den Rezipienten direkt mit diesem Sachverhalt konfrontieren, indem sie ihm die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand *ad oculos* demonstrieren.

In Übereinstimmung mit Genets Werk bezieht sich dies vorwiegend auf den **außerszenischen ‚Makrokosmos‘**, was daraus resultiert, dass dieser wie in Becketts Dramen aufgrund des handlungstragenden Wartens des aktiven EMPLOYÉ sowie des passiven N. auf das Eintreffen LILIS als Schlüsselbereich für die sinnstiftende Veränderung der Situation der Figuren

ausgewiesen wird. Allerdings wird bereits expositorisch im *Prologue* deutlich, dass der außerszenische Raum keinerlei situationsverändernde Anhaltspunkte aufweist, indem im Dialog zweier Figuren im ‚Makrokosmos‘, die für den Rezipienten folglich lediglich als VOIX wahrnehmbar sind, explizit die ‚Leere‘ als einzig greifbarer Gegenstand in diesem Bereich identifiziert wird. Dies erfolgt dadurch, dass die SECONDE VOIX die durch einen ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakt zum Ausdruck kommende *Orientierungshandlung* der PREMIÈRE VOIX nicht nachzuvollziehen imstande ist, sondern lediglich feststellen kann, dass sie den durch *là* identifizierten Referenten nicht zu erkennen vermag, was sie durch ihre Bemerkung *Je ne vois rien* deutlich macht:

Une Voix Un mètre quatre-vingt-cinq. Oui, vous êtes grand. (*Pause.*) Mettez-vous là. N'appuyez pas. Sans appuyer. Qu'est-ce que vous voyez là?

Une Seconde Voix Je ne vois rien.

Première Voix L'autre oeil. Sans appuyer...

Seconde Voix Je ne vois rien. C'est justement... (*Prologue, 11*)

Dieser Dialog, der an ein Untersuchungsgespräch beim Augenarzt erinnert und welcher durch das Eintreffen des EMPLOYÉ auf der Bühne unterbrochen wird, führt dem Rezipienten einleitend vor Augen, dass sich der außerszenische Bereich genau wie der szenische Raum, dessen Definierbarkeit von vorne herein durch die fehlende Abgrenzung zwischen dem Straßenraum und dem geschlossenen Bereich des *salle de spectacle* auf visueller Ebene in Frage gestellt wird, jeder orientierten Greifbarkeit entzieht. Darüber hinaus konfrontiert er ihn angesichts der Antwort der SECONDE VOIX unmittelbar mit der Tatsache, dass im präsentierten dramatischen Universum jede *Orientierungshandlung* zwangsläufig eine ‚leere‘ Illusion darstellt und folglich, anstatt als kognitiv relevante, den Kontext definierende ‚Konstruktionsanleitung‘ interpretierbar zu sein, lediglich den ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung der Figuren zu diesem zum Ausdruck bringen kann, um auf diese Weise die Abwesenheit jeglicher Anhaltspunkte deutlich zu machen, auf deren Grundlage eine sinnstiftende Orientierung bzw. Definition erfolgen könnte. Damit ist die im *Prologue* etablierte ‚demonstrativdeiktische‘ Relation aufgrund ihres nicht determinierbaren Referenzgegenstands als Vorverweis auf die Unüberwindbarkeit der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren zu verstehen, welche für den Rezipienten das gesamte Stück hindurch in zwar weniger expliziter aber dennoch nicht minder prägnanter Form erfahrbar gemacht wird. Dies geschieht am deutlichsten durch die mehrfach vom passiv herumlungernenden und wie der EMPLOYÉ auf LILI wartenden N. etablierten ‚demonstrativdeiktischen‘ Relationen auf den außerszenischen Bereich, welche die unmittelbar bevorstehende Ankunft der jungen Frau suggerieren bzw. beim Rezipienten diesbezügliche Erwartungen hervorrufen. Indem diese Erwartungen angesichts der ausbleibenden Visualisierung des identifizierten Objekts als ‚leer‘ entlarvt werden, kann im Unterschied zum ein-

gangs etablierten Verweis, bei dem vor allem die ‚referenzdemonstrative‘ Funktion eine radikale Infragestellung erfährt, darüber hinaus von einer Auflösung der ‚relevanzdemonstrativen‘ Rolle der Relation gesprochen werden. Dies ist erstmals in folgender Passage des *Deuxième Tableau* der Fall, wo N. mittels des Ausdrucks *ce* einen ‚demonstrativdeiktischen‘ *Setzungsakt* LILIS im ‚Makrokosmos‘ leistet und dadurch vorspiegelt, die Erwartete träfe jeden Augenblick im szenischen Bereich ein, um ihn und den EMPLOYÉ aus ihrem Wartezustand zu erlösen und auf diese Weise eine Veränderung ihrer Situation herbeizuführen:

N. (*il s'appuie contre l'arbre, pliant légèrement les genoux. A partir de ce moment, son attitude exprime une fatigue grandissante: il s'affaîssera de plus en plus.*) On vient. C'est elle. J'en étais sûr. Elle ne peut pas ne pas venir.
Il jette des regards affolés autour de lui.

L'Employé Elle viendra, je n'en doute pas une seconde. (*Pause.*) Après tout, il n'est pas impossible que je me sois trompé d'heure. Nous avons bien dit neuf heures et demie. Mais neuf heures et demie, ça peut être aussi le matin. [...] C'est bien cela, elle est venue ce matin. [...] (*Deuxième Tableau, 20*)

An dieser Stelle wird dem Rezipienten von vorne herein gleich in zweifacher Hinsicht die Auflösung der ‚referenzdemonstrativen‘ sowie der ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion des *Setzungsakts* vor Augen geführt: einerseits dadurch, dass dieser nicht von einer Zeiggeste begleitet wird, welche die Richtung des *textualisierten* ‚Setzungsobjekts‘ vereindeutigen könnte, sondern stattdessen ein orientierungssuchender Rundumblick stattfindet, der bereits auf die de facto bestehende Abwesenheit eines identifizierbaren Referenten vorverweist. Andererseits dadurch, dass der Referenzakt vom EMPLOYÉ nicht nachvollzogen wird, sondern dieser den Ankunftszeitpunkt LILIS durch seine Feststellung *Elle viendra* zunächst in der unbestimmten Zukunft ansiedelt bzw. ihn nachfolgend grundsätzlich in Frage stellt. Diese beiden Indizien für die radikale Unterminierung der beiden funktionalen Komponenten des Verweises bestätigen sich insofern, als die durch ihn aufgebaute Erwartung der Visualisierung des identifizierten Referenten unerfüllt bleibt. Der Rezipient wird folglich aufgrund der ‚Referenzleere‘ sowie der ‚Relevanzleere‘ der Relation wie im Prolog mit der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand konfrontiert, um für ihn über das Aufzeigen des ‚Abbruchs‘ jeder orientierten Verbindung der Figuren zum dramatischen Kontext direkt die von R. Daus (1977:39) festgestellte Tatsache erfahrbar zu machen, *daß es keine Hoffnung gibt*, welche die beiden Figuren aus ihrer existenziellen ‚Leere‘ befreien könnte, was Letztere allerdings *nicht erkennen dürfen [...] und deshalb weiter hoffen*. Da die Hoffnung der Figuren hier konkret in der irrigen Annahme einer festen Verabredung mit LILI besteht, wird dem Rezipienten vermittels des ‚demonstrativdeiktischen‘ Referenzakts der ‚leere‘ ‚Illusionscharakter‘ des Rendez-vous selbst *ad oculos* demonstriert. Gleiches geschieht im folgenden Abschnitt des *Cinquième Tableau*, wo N. wiederum einen ‚demonstrativdeiktischen‘ *Setzungsakt* in den außerszenischen Bereich

etabliert, durch den er das bevorstehende Eintreffen LILIS im Bühnenbereich ankündigt. Allerdings unterscheidet sich die hier zum Ausdruck kommende Ankündigung von der vorigen insofern, als einerseits der verbaldeiktische ‚origoabhängige‘ Referenzakt von einem akustischen ‚origounabhängigen‘ begleitet wird, der das Herannahen des identifizierten ‚Setzungsobjekts‘ an den szenischen ‚Mikrokosmos‘ suggeriert, und andererseits nachfolgend tatsächlich eine Visualisierung stattfindet, die aber nicht mit der durch die *Textualisierung* angekündigten übereinstimmt. Somit kann von einer ‚*Décalage*‘ zwischen linguistisch eingeführtem und szenisch konkretisiertem Referenzobjekt gesprochen werden, welche wie in oben besprochenem Beispiel die ‚referenzdemonstrative‘ sowie die ‚relevanzdemonstrative‘ Funktion des Referenzakts nachträglich unterminiert:

Il [l'Employé] s'en va en courant. Pause. Puis, on entend des bruits qui se rapprochent. N., se redressant. C'est elle! (Très fort, mettant la main en cornet devant la bouche.) C'est moi, moi! Je suis là, je vous attends.
Entre le Journaliste qui ne vient pas directement à N.
Le Journaliste Je ne savais pas que vous m'attendiez avec tant d'impatience. [...] Pardonnez mon indiscretion. Mais... vous n'attendiez pas que moi, vous attendiez aussi une femme... Elle porte un nom original et qui lui va très bien, comme d'ailleurs à toutes les femmes, un nom... léger. Deux L, deux I... (Cinquième Tableau, 30/31)

Auch wenn hier im Unterschied zu vorgängig besprochener Passage der verbaldeiktische Verweis nicht direkt die ‚Leere‘ als einzig greifbaren Gegenstand ausweist, wird angesichts der Diskrepanz zwischen angekündigtem und eintreffendem ‚Setzungsobjekt‘ dennoch die durch den *Setzungsakt* erzeugte Erwartung als ‚leer‘ entlarvt. Dem Rezipienten, für den aus diesem Grund die Interpretierbarkeit der Relation als ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts im Sinne der Einführung eines kognitiv relevanten, die Situation der Figuren verändernden Kontextelements ausgeschlossen ist, wird deutlich gemacht, dass jegliche Einführung eines solchen Elements in einem von vollständiger ‚Sinnleere‘ gekennzeichneten Universum zwangsläufig eine ‚Illusion‘ darstellen muss. Anders ausgedrückt wird dem Rezipienten auch hier lediglich der ‚Abbruch‘ jeder orientierten Verbindung der Figuren zum Kontext vor Augen geführt, um für ihn die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren, die sich nicht durch ein vermeintlich sinnstiftendes Treffen ‚auffüllen‘ lässt, direkt erfahrbar zu machen. Dies wird am Ende des Stückes, nachdem deutlich geworden ist, dass weder das aktive Verhalten des EMPLOYÉ noch die passive Haltung des N. zu einem situationsverändernden Ergebnis führt, sondern statt dessen beide Figuren zum *Scheitern* verurteilt sind, insofern als Erstere im Gefängnis und Letztere von einem Auto überfahren auf der Straße endet, nochmals mittels eines durch das ‚origounabhängige‘ Medium der Beleuchtung geleisteten ‚rahmendeiktischen‘ Verweises unterstrichen:

[...] *Peu à peu, le petit jour, la lumière monte. Entrent les ouvriers du Service d'assainissement, munis de seaux, de balais et de lances d'arrosage. La lumière monte toujours. Les ouvriers, tout en accomplissant leur travail, s'approchent du cadavre de N. et le poussent comme une ordure ménagère vers les coulisses où ils ne tardent pas à disparaître derrière lui. Au moment précis où le balai touche N., la lumière se fait très forte et très crue.*

La scène reste déserte un long instant, toujours dans la même clarté insoutenable.

Rideau. (Douzième Tableau, 54)

Mit der hier stattfindenden ‚Reduktion‘ der Deixis vom verbal-,origoabhängigen‘ zum non-verbal-,origounabhängigen‘ Verweismodus vollzieht sich gleichzeitig eine Reduktion des identifizierten Referenzobjekts zum definitiven ‚Nichts‘, die durch eine ‚*Décalage*‘ zwischen heller werdender Beleuchtung und zunehmender Leere des Bühnenraums verdeutlicht wird. Damit konfrontiert der abschließende Verweis den Rezipienten analog zu den *Setzungsakten* auf den außerszenischen ‚Makrokosmos‘, welche für ihn aufgrund der Auflösung ihrer ‚referenzdemonstrativen‘ bzw. ‚relevanzdemonstrativen‘ Funktion nicht als den dramatischen Kontext konkretisierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ im Sinne der Einführung kognitiv relevanter, die Figurensituation verändernder Referenten interpretierbar sind, auf einprägsame Weise nochmals mit der ‚Leere‘ als einzig greifbarem Gegenstand in einem Universum, das jeglicher Anhaltspunkte zur Überwindung der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren entbehrt, um für ihn deren unüberwindbare Situation des ‚Getrenntseins‘ vom Kontext unmittelbar erfahrbar zu machen.

6. Synthese der Ergebnisse: Abschließende Charakterisierung der ‚Deixis des Absurden‘

6.1. Darstellungsperspektive: ‚Umkehr‘ der Funktion der Deixis

Einleitend zu einer abschließenden Charakterisierung der Deixis im *Theater des Absurden* sowie bei seinen ‚Vorgängern‘ seien nochmals in aller Kürze die wichtigsten Untersuchungsergebnisse auf Darstellungsebene zusammenfassend dargestellt:

Zunächst ist in allen Stücken eine Infragestellung des für die orientierte Etablierung einer deiktischen Relation fundamentalen ‚objektiven Referenzrahmens‘ feststellbar: In räumlicher Hinsicht geschieht dies zumeist dadurch, dass mehrere Bezugskontexte übereinander gelagert sind bzw. dass Ortsdeterminierende bzw. -distinguierende *Landmarken* im häufig leeren Raum fehlen, wodurch der Verweisraum nicht mehr (eindeutig) definierbar ist und jeder Versuch der Orientierung zur ‚Parodie‘ gerät. Auch auf temporaler Ebene entfallen jegliche *Leitfäden* in Form eines *öffentlichen* oder *geozentrischen* Zeitreferenzsystems oder werden widersprüchlich eingeführt, wodurch der Zeitbezug von einer parodierenden ‚Subjektivierung‘ geprägt ist, die eine intersubjektive Einordnung von Daten ausschließt. Ferner werden auf diskursiver Ebene sämtliche *Landmarken*, auf die ein orientierter Bezug stattfinden könnte, in Frage gestellt oder fehlen vollständig, sodass Anapher und Textdeixis in ‚Umkehr‘ ihrer Kohärenzstiftenden Funktion lediglich die Inkohärenz der Figurenrede vor Augen führen können. Vor dem Hintergrund der absoluten Relativierung aller Bereiche des ‚objektiven Referenzrahmens‘ ist das deiktische als einziges Orientierungssystem verfügbar, das allerdings angesichts der Nichtdefinierbarkeit des *deiktischen Raums* bzw. seiner deixisrelevanten Größen nicht greift. So ist für die Figuren die Selbstwahrnehmung an einem klar determinierbaren Ort zu einem definierbaren Zeitpunkt und in bestimmten Körpergrenzen bzw. die intersubjektive Gleichdefinition diesbezüglich nicht mehr möglich, sodass die normalerweise als selbstverständlich präsupponierte und für den deiktischen Referenzakt grundlegende Definierbarkeit der Origo aufgelöst wird. Dies wird vor allem dadurch deutlich, dass die ‚Semantisierung‘ der ‚origolokalisierenden‘ Deiktika *je/ici/maintenant* entweder vollständig entfällt, ad absurdum geführt wird oder widersprüchlich ausfällt. Dadurch bedingt ist auch die Distanz von Sachverhalten zur Origo nicht mehr festlegbar, was sich auf temporaler Ebene zunächst in einer universalen ‚Distanzrelativierung‘ der deiktischen Relation äußert: Hierbei wird die Distanzeinordnung parodiert, indem sie in *absoluter* Form unter Rückgriff auf *öffentliche Maßeinheitensysteme* vorgenommen wird, aber entweder im Widerspruch zum dramatischen Kontext steht, der sie von vorne herein ausschließt, oder im Kontrast zu anderen, zumeist auf linguistischer Ebene

eingeführten distanzdeterminierenden Faktoren steht. Neben der ‚Relativierung‘ kann eine alle Dimensionen umfassende ‚Distanzneutralisierung‘ beobachtet werden. Diese zeigt sich einerseits darin, dass die bezüglich der Opposition *origoinklusiv/origoexklusiv* vorgenommene Entfernungsdeterminierung in offensichtlichem Gegensatz zu tatsächlichen Entfernungsverhältnissen erfolgt, und andererseits in einer nivellierenden Nebeneinanderstellung von Deiktika mit inkongruenten Entfernungswerten bzw. im Gebrauch distanzunmarkierter Deiktika wie *là*, welche die Relation hinsichtlich der Distanz vollständig neutralisieren.

In lokaler Hinsicht lässt sich darüber hinaus durchweg feststellen, dass Referenzobjekte überhaupt nicht, widersprüchlich oder im Kontrast zum Kontext identifiziert werden. Ferner treten häufig ‚tautologische‘ Verweise auf ohnehin sichtbare Gegenstände auf, deren Relevanz nicht erläutert wird, sowie ‚Reduktionsprozesse‘ der Referenzmittel selbst, die sich zumeist in Form eines Übergangs von verbaler hin zu desorientierter nonverbaler Deixis manifestieren und welche die Auflösung der referenzidentifizierenden Funktion *ad oculos* demonstrieren. In gleicher Weise wie in Bezug auf den visuell zugänglichen szenischen ‚Mikrokosmos‘ wird die für den Theaterdiskurs essenzielle Verbindung zum außerszenischen ‚Makrokosmos‘ durch einen Verlust der orientierten Identifizierbarkeit von Referenzobjekten unterbrochen, indem bedingt durch die Nichtpositionierbarkeit bzw. Nichtdeterminierbarkeit der ‚gesetzten‘ Objekte einerseits *Setzungsakte* ins ‚Nichts‘ erfolgen und andererseits durch den deiktischen Verweis systematisch die Erwartung einer Visualisierung von Elementen des außerszenischen Raums erzeugt wird, die sich nicht erfüllt. Die allgemeine Auflösung der orientierten Referenzidentifizierung wird zudem zum Teil dadurch hervorgehoben, dass durch die Figuren imaginativ vergegenwärtigte *Phantasma*-Kontexte in den Bühnenraum ‚hineinprojiziert‘ werden, wodurch aufgrund der faktischen Nichtzugänglichkeit der identifizierten Kontextelemente gleichermaßen *Setzungsakte* ins ‚Nichts‘ zum Ausdruck kommen bzw. ein Kontrast zum ‚Realkontext‘ der Bühne etabliert wird.

Es hat sich also gezeigt, dass in allen betrachteten Dramen aufgrund der Widersprüchlichkeit bzw. des Wegfalls eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ als Grundlage der orientierten Etablierbarkeit deiktischer Verweise zunächst die ‚kontextualisierende‘ Funktion der Letzteren radikal unterminiert wird, was sich darin manifestiert, dass für die Figuren angesichts des Verlusts der durch den *physischen Kontext* determinierten Orientierung im *kognitiven Kontext* ihre Origo nicht mehr bestimmbar ist und sie aufgrund dieser Tatsache auch nicht mehr imstande sind, Sachverhalte von diesem Ausgangspunkt aus orientiert hinsichtlich ihrer Distanz einzuordnen. Dadurch erhalten die ‚kontextualisierenden‘ Relationen eine ‚Umkehrfunktion‘, die als **‚dekontextualisierende‘** Funktion beschrieben werden kann, indem sie deutlich ma-

chen, dass sich die Figuren in einem kontextenthebenden Zustand befinden, der jeglichen orientierten Bezug zum dramatischen Universum unterbindet. Vor dem Hintergrund dieser Tatsache erfährt zwangsläufig auch die ‚demonstrative‘ Funktion deiktischer Relationen eine radikale Auflösung, die sich darin zeigt, dass die Figuren weder in der Lage sind, eine orientierte Identifizierung szenischer Kontextelemente vorzunehmen, noch dazu fähig sind, referenzspezifische *Orientierungshandlungen* in Bezug auf den außerszenischen ‚Makrokosmos‘ zu leisten. Damit erhalten die ‚demonstrativen‘ Verweise ebenfalls eine ‚Umkehrfunktion‘, die hinsichtlich des szenischen Bereichs als **‚referenzindeterminierende‘** Funktion und bezüglich des außerszenischen Raums als **‚desorientierende‘** Funktion charakterisiert werden kann, indem sie den ‚Abbruch‘ der figurenseitigen Verbindung zum dramatischen Universum gewissermaßen *ad oculos* demonstrieren. Aufgrund dieses Sachverhalts kann die Deixis ihre fundamentalen dramenspezifischen Funktionen der ‚Aktualisierung‘ sowie der ‚Konkretisierung‘ der fiktionalen Welt nicht mehr wahrnehmen, insofern als sie einerseits zwar ein fiktionales ‚hic et nunc‘ einführt, das sich aber losgelöst vom dramatischen Kontext jeder Definierbarkeit entzieht, und andererseits zwar von diesem ‚hic et nunc‘ ausgehend auf andere spatio-temporale Bereiche verweist, die allerdings gleichermaßen nicht determinierbar sind. Auch diesbezüglich lässt sich folglich eine ‚Umkehrfunktion‘ feststellen, die als **‚virtualisierende‘** bzw. **‚dekonkretisierende‘** Funktion umschreibbar ist. Es kann gewissermaßen von einer ‚type-Deixis‘ gesprochen werden, deren semantische *Leerstellen* nicht ‚auffüllbar‘ sind und die damit den dramatischen Kontext nicht definiert, sondern ihn statt dessen als nicht definierbare ‚*Leerstelle*‘ ausweist. Dies geschieht nun, wie in der vorangegangenen Analyse gezeigt, bereits auf diachroner Ebene in zunehmend deutlicher Form, was aus der Verschiebung der Autorenintention vom Aufzeigen des Verlusts *jeder Eindeutigkeit* als Ausdrucksform des modernen Lebensgefühls bei Apollinaire über die Verdeutlichung des allmählichen Verlusts der Orientierung bedingt durch die sukzessive Auflösung der bürgerlichen Ordnung bei Vitrac hin zur Konkretisierung des a priori bestehenden Verlusts der existenziellen Orientierung aufgrund der fundamentalen Existenzprämisse der ‚Dekontextualisierung‘ bei Sartre resultiert. Auf synchroner Ebene ist angesichts der intentionsbezogenen Radikalisierung eine weitere Verschärfung festzustellen, die sich daraus ergibt, dass die Autoren des *Theaters des Absurden* durchweg *konkrete poetische Bilder* der existenziellen Orientierungslosigkeit auf die Bühne bringen. Allen Autoren gemeinsam wiederum ist die Tatsache, dass sie aufgrund der zunehmend kontratypischen Verwendungsweise der Deixis, die im Hinblick auf das *äußere Kommunikationssystem* als zentrale *welterschaffende Komponente* des Dramas beschrieben wurde, den Zuschauer direkt mit ihrer Darstellungsintention konfrontieren, diese für ihn also

durch seine Rezeptionssituation unmittelbar erfahrbar machen. Daher ist im folgenden Abschnitt der rezipientenseitige Inferenzprozess der Deixis im *Theater des Absurden* und bei seinen ‚Vorgängern‘ synthetisierend darzustellen.

6.2. Rezeptionsperspektive: ‚Umkehr‘ der Relevanz der Deixis

Eine adäquate Rekonstruktion des Inferenzprozesses der ihren kanonischen Funktionen beraubten deiktischen Verweise im *äußeren Kommunikationssystem* erfordert zunächst einen Rückgriff auf die referenz- und relevanzdeterminierende Interdependenz ‚origounabhängiger‘ und ‚origoabhängiger‘ Deixis im Theater:

- 1) Analog zum kanonischen Theaterdiskurs wird durch die ‚origounabhängige‘ Deixis ein dramatenkontextueller Rahmen etabliert, wodurch auf übergeordneter Ebene eine *Kommunikationsintention* manifest gemacht wird, die den Rezipienten eine *Informationsintention* hinsichtlich der definitiven ‚Auffüllung‘ des Rahmens präsupponieren lässt. Letztere wird der Inferenz der ‚origoabhängigen‘ Deixis im Stückverlauf als Kriterium zugrunde gelegt.
- 2) Der einzelne ‚origoabhängige‘ deiktische Verweis macht nun seinerseits eine *Kommunikationsintention* manifest, die nur dann sinnvoll ist, wenn damit eine *Informationsintention* hinsichtlich der Definition des ‚origounabhängig‘ eingeführten kontextuellen Rahmens verfolgt wird, d.h. der Rezipient wird in Konformität mit dem *Konstruktionsprinzip*, der literaturspezifischen *Relevanzgarantie* versuchen, den deiktischen Verweis als ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren, indem er den durch das Deiktikon in Form einer dimensions- und distanzbezogenen *Suchanweisung* kodierten Kontext als primärem *Hinweis*-Faktor für die Autorenintention unter Hinzuziehung kontextueller *Hinweis*-Faktoren dergestalt erweitert, dass ein *thematischer Kontext* konstruierbar wird, aus dem eine Referenzdeterminierung des deiktischen Ausdrucks abgeleitet werden kann, auf deren Grundlage der deiktische Verweis eine optimale kognitive Relevanz hinsichtlich des Aufbaus des dramatischen Kontexts erhält.
- 3) Nun sieht sich der Rezipient, wie aus den korpusanalytischen Darstellungen ersichtlich geworden ist, im *Theater des Absurden* und bei seinen ‚Vorgängern‘ allerdings vor folgende Probleme gestellt:
 - a) Einerseits ist in sämtlichen Stücken die *Suchanweisung* der Deiktika einer ‚Distanzrelativierung‘ oder – ‚neutralisierung‘ unterworfen, sodass sie als grundlegender semantischer *Hinweis*-Faktor entfällt und jede auf ihr basierende Konstruktion eines refe-

renzdeterminierenden *thematischen Kontexts* von vorne herein unmöglich gemacht wird.

- b) Andererseits wird die Konstruierbarkeit des *thematischen Kontexts* ungeachtet des semantischen Anhaltspunkts der Deiktika dadurch vereitelt, dass jegliche hierzu notwendigen extralinguistischen und linguistischen *Hinweis*-Faktoren wie ein ‚objektiver Referenzrahmen‘, eine darauf aufbauende ‚Semantisierung‘ der Origokordinaten bzw. eine *Textualisierung* des Deixisobjekts entweder vollständig entfallen oder aber von unauflösbaren Widersprüchen gekennzeichnet sind.
- 4) Da aufgrund dieser Sachverhalte kein eindeutiger *thematischer Kontext* ermittelbar ist, auf dessen Grundlage für die Deiktika eine Referenzdeterminierung möglich ist, die zu einer Interpretierbarkeit des deiktischen Verweises als sinnvolle ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts führen könnte, gerät der Rezipient in den Konflikt zwischen der *Relevanzgarantie*, die der Theaterdiskurs durch die Manifestierung einer *Kommunikationsintention* übermittelt, und der Verletzung dieser Garantie bedingt durch die Nichtdeterminierbarkeit der deiktischen Referenz. Letztere lässt sich nun in kognitiver Hinsicht dadurch charakterisieren, dass aufgrund des Wegfalls eines normalerweise unter Produzentenkooperation mit minimalem *kognitivem Aufwand* bestimmbareren *thematischen Kontexts*, der zu einem maximalen *kontextuellen Effekt* des deiktischen Verweises hinsichtlich des dramatischen Kontexts führt, je nach Beweislage entweder unendlich viele Kontextualisierungsmöglichkeiten oder aber lediglich eine begrenzte Anzahl kontextueller Bezugsoptionen bestehen, die allerdings in unauflösbarem Widerspruch zueinander stehen. In beiden Fällen kann der *kognitive Aufwand* potenziell ‚perpetuiert‘ werden, ohne dass eine Annäherung an die Intention des Textproduzenten im Hinblick auf die Konkretisierung des dramatischen Kontexts möglich wird, d.h. der *kontextuelle Effekt* tendiert gegen null. Es kann also von einer vollständigen ‚Inversion‘ der kanonischen Relevanz des deiktischen Referenzakts gesprochen werden.

Die abschließende These dieser Arbeit lautet nun, dass gerade durch die Inferenz der ‚Umkehr‘ der Relevanz die *Informationsintention* der deiktischen Referenzakte und damit gleichzeitig die zentrale Gesamtintention des *Theaters des Absurden* und seiner ‚Vorläufer‘ interpretierbar wird, insofern als die potenzielle ‚Perpetuierung‘ der Suche nach eindeutig referenzdeterminierenden kontextuellen *Annahmen* den Rezipienten über die referenzielle ‚Relevanzleere‘ auf eine ‚symbolische Alternativrelevanz‘⁵³⁸ hinlenkt, die darin besteht, die Orientierungslosigkeit der Figuren bzw. die für sie bestehende Ungreifbarkeit der Welt für das

⁵³⁸ Vgl. dazu allgemeine Ausführungen von Green (1993), S. 214 zum *poetic text*:

tierungslosigkeit der Figuren bzw. die für sie bestehende Ungreifbarkeit der Welt für das *äußere Kommunikationssystem* direkt erfahrbar zu machen. Durch die Spannung zwischen der sowohl ‚origounabhängig‘ auf übergreifender Ebene als auch auf der Ebene des einzelnen ‚origoabhängigen‘ Verweisakts manifest gemachten *Kommunikationsintention*, die den Rezipienten eine dahinter stehende *Informationsintention* hinsichtlich der Definition des dramatischen Kontexts präsupponieren lässt, und der angesichts der Nichtdeterminierbarkeit der deiktischen Referenz entstehenden Unmöglichkeit der Inferenz dieser *Informationsintention* erfolgt mittels der Deixis eine Umlenkung der kognitiven Strategie, wodurch die ‚Leere‘ bzw. das ‚Nichts‘ als einzig greifbare Realität im ansonsten ungreifbaren dramatischen Kontext selbst Relevanz gewinnt, wobei diesbezüglich wie dargestellt im Vergleich zwischen diachroner und synchroner Analyseebene aufgrund der intentionalen Verschiebung eine Radikalisierung festzustellen ist.

6.3. Forschungsperspektive: Schlussbetrachtung und Ausblick

Die Analyse hat gezeigt, dass es sich bei der zum konventionellen Theaterdiskurs offensichtlich kontratypischen Verwendungsweise der Deixis im *Theater des Absurden* und bei seinen ‚Vorläufern‘ keineswegs um zufällige, sondern um systemhafte Normabweichungen handelt, insofern als sich deutliche stück- und autorenübergreifende Parallelen feststellen lassen. Damit kann von einem ‚deiktischen System‘ des *Theaters des Absurden* gesprochen werden, das sich auf diachroner Ebene in den betrachteten Dramen von Apollinaire, Vitrac und Sartre, herausbildet, und das auf synchroner Ebene im Werk von Beckett, Ionesco, Genet und Adamov in verschiedenen Ausprägungen auftritt, welche innerhalb einer ‚Skala‘ zwischen den beiden ‚Extrempolen‘ des vollständigen Wegfalls und des unauflösbaren Widerspruchs deixisrelevanter Anhaltspunkte variieren. In allen Ausprägungen erhält die Deixis eine ihrer kanonischen Funktion diametral entgegengesetzte ‚Umkehrfunktion‘, die gemäß den eingangs aufgestellten Thesen auf Darstellungsebene deutlich macht, dass sich einerseits die Origo der Figuren jeder orientierten Definierbarkeit entzieht und andererseits von diesem als *Leerstelle* ausgewiesenen Ausgangspunkt aus keine sachverhaltslokalisierende bzw. referenzidentifizierende Relation mehr auf dramatische Kontextelemente stattfinden kann. Indem dadurch ein universaler ‚Abbruch‘ jeglicher orientierter Verbindung zum Kontext zum Ausdruck kommt, wird die Deixis im Hinblick auf das *Theater des Absurden* zum zentralen dramatischen Instrument, die genredeterminierenden *poetischen Bilder* der existenziellen Orientierungslosig-

„Implicatures must remain weak, for we cannot assign referents to the deictic terms; that is, the *symbolic* meaning of the term [...] cannot be transformed by the assumption of a strongly implicated referent. Indeed, the symbolic element itself is strengthened in relation to (paradoxically) its deictic activity.“

keit zu konkretisieren, und im Hinblick auf seine ‚Vorläufer‘ zu einem in zunehmend umfassender Form eingesetzten Mittel, die aus der sukzessiven Auflösung sämtlicher tradierter Ordnungssysteme resultierende epistemologische Unsicherheit vor Augen zu führen. Gleichzeitig wird der Rezipient des *äußeren Kommunikationssystems* mit dieser Intention direkt konfrontiert, insofern als die Deixis auf Rezeptionsebene zwangsläufig eine ‚Umkehr‘ ihrer theaterspezifischen Relevanz als ‚Konstruktionsanleitung‘ des dramatischen Kontexts erfährt und statt dessen eine ‚symbolische Alternativrelevanz‘ erhält, die als ‚Dekonstruktionsanleitung‘ bezeichnet werden kann, indem sie dem Zuschauer die Unmöglichkeit der kognitiv relevanten Konstruktion der dramatischen Welt aufzeigt und ihn damit in eine zu den Figuren analoge Situation der Orientierungslosigkeit bringt.

Somit beruhen die von M. Esslin (¹⁷1996) festgestellten *Schwierigkeiten der Kommunikation* sowohl auf *innerer* als auch auf *äußerer* Ebene nicht so sehr auf einer *Abwertung* der Sprache, sondern vielmehr auf ihrer ‚Umwertung‘, welche unmittelbar aus der ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis resultiert, die aufgrund des Aufzeigens des ‚Abbruchs‘ jeder figurenseitigen Verbindung zum Kontext zugleich die Sprache als ‚dekontextualisierte‘ Klischees entlarvt, d.h. gemäß der dritten der Arbeit vorangestellten These den Verlust ihrer kontextdefinierenden Funktion gewissermaßen *ad oculos* demonstriert.

Die Deixis, so das abschließende Fazit, stellt also eine interessante, meines Erachtens bislang in der Forschungsliteratur nicht in ausreichendem Maße berücksichtigte Vergleichsgrundlage der Stücke dar, die sowohl neue Aspekte der Interpretation eröffnet, als auch eine Systematisierung der vorhandenen Interpretationsansätze zulässt, wie im Rahmen der Untersuchung gezeigt wurde. Zudem erlaubt die Deixis, auch die häufig nicht im traditionellen Kanon der Dramatiker des *Absurden* erfassten Autoren, deren Werke etwa zeitgleich entstanden sind, Ersteren zuzuordnen, was im Rahmen dieser Arbeit aus Umfangsgründen nicht erfolgen konnte. So weisen zum Beispiel die Dramen von Jacques Audiberti, Jean Tardieu oder Boris Vian deutliche deixisbezogene Parallelen zu den hier besprochenen Autoren und deren Stücken auf.

7. Abstract: Deixis in the *Theatre of the Absurd*

A. Introduction

The term *Theatre of the Absurd* was introduced by Martin Esslin in the 1960s to describe the works of a number of playwrights who radically offend against all dramatic rules in order to present the fundamental disorientation in a universe devoid of all traditional structures of orientation by putting on stage concrete *poetic images* of the characters' futile search for orientation in the dramatic space. As this common characteristic has been largely overlooked from a linguistic point of view, this thesis makes an attempt to show firstly that all the writers Esslin deals with in his pioneer-study radically undermine the determinability of their characters' *origo*, defined by K. Bühler (²1965) as the centre of *subjective linguistic orientation*, and secondly that, resulting from this, deictics fail to fulfill their role of establishing a direct relation between the speaker's *origo* and the dramatic context. Thus deixis loses its crucial function of defining and orientating the dramatic context for the spectator, but instead undergoes a ,reversal' of its role demonstrating that any relation between characters and context is broken off. In this function it becomes the fundamental means of making concrete the disorientation of the characters and of directly confronting the audience with it by making the spectators unable to ,construct' a mental image of the dramatic universe. Moreover, deictics become important elements of *absurd* dramatic communication as a whole because they directly show the impossibility of any relationship between language and a context that has become undefinable due to the epistemological crisis which has its roots in the destruction of all traditional systems of orientation that became obvious around the turn of the 19th / 20th century and reached its climax after the Second World War.

In order to show this, the thesis, which takes up Esslin's term because like the latter it makes an attempt to establish parallels between different writers, is divided up into four main parts:

In the first part, the theoretical instruments for an adequate analysis of deixis are provided, the latter being first analyzed from a semantic point of view (characteristics and potential referential use) and then from a pragmatic point of view (contextual *evidence* needed for reference determination and the process of reference determination).

In the second part, after a thorough consideration of the possibilities of relating the general approach to deixis to fictional communication, the function and the spectator's inference process of deixis in drama are analyzed.

The third and the fourth part finally deal with the object of analysis consisting of a diachronic level that shows the evolution of a contratypical use of deixis in some representatives of

Avantgardist and Existentialist drama (Guillaume Apollinaire, Roger Vitrac, Jean-Paul Sartre) and a synchronic level on which the different modes of the contratypical use of deixis are shown in plays by Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet and Arthur Adamov. The third part provides the introduction to the analysis both from a linguistic and literary point of view, whereas the fourth part represents the main part of analysis, in which deictically significant passages of the plays are dealt with. In each section, the latter are contrasted with passages from Edmond Rostand's *Cyrano de Bergerac* to underline the deictic deviation of the corpus plays from the dramatic norm.

B. Theoretical Dimension: Characteristics and Reference of Deixis

According to J. Lyons (1983), deixis is the location and identification of persons, objects and events referred to in relation to the spatiotemporal context represented by the utterance and the participation of a speaker and at least one addressee. Because of their contextual adaptability, deictics can be generally characterized as being structurally context-dependent and semantically as having an *open slot* for their *indexical meaning* which changes according to the context in which they are used by the speaker. Thus there are two levels (cf. Sennholz, 1985): On the *relational level*, a certain relation between the *origo* and an object is semantically predetermined by the *symbolic meaning*, whereas on the *situational level* the *open slot* of the *indexical meaning* is ‚filled‘ by a transfer of the *relational level* to a specific situation-of-utterance in which the deictic expression is used. To be more precise, the unoccupied place for the *origo* is ‚filled‘ with the place, time or subject of utterance and the place for the object is ‚filled‘ with the place, time or addressee referred to.

However, the canonical situation-of-utterance is not the only *situational level* the *relational level* of deictics can be transferred to. The latter may also be transferred to the *universe-of-discourse* or an imagined space, and in this way establish coherent links between elements of speech (textual deixis, anaphor) or set up a spatiotemporal context different from the real one by leaving the interpretation schema as predetermined in the *symbolic meaning* of the *relational level* intact and by thus ‚actualizing‘ a spatiotemporal ‚elsewhere‘ as a ‚here-and-now‘. The common function of deictics on all these levels is to orientate the respective context, which, on the ‚unmarked‘ *situational level*, depends on a shared notion about the location of the *origo* and with it a partially harmonious definition of the denotations of the deictics *here, now, I* which ‚locate‘ the *origo*. This is only possible if the *deictic space* provides an ‚objective reference frame‘, a structure which sets the physical location apart from other spatiotemporal locations. In other words, there must be certain *landmarks* enabling the speaker and the

addressee to determine their spatiotemporal *origo* and to identify the reference space as a *sub-space* of the *deictic space*.

However, the ‚objective reference frame‘ alone is not sufficient for reference identification because the semantically under-determined deictics only ‚locate‘ the referent by semantically predetermining its dimension (local, temporal and personal) and its distance as a binary opposition between *origo-inclusive* and *origo-exclusive*. The extension or the actual distance of the referent from the speaker’s location depend on the speaker’s subjective definition of the *reference space* with regard to which he identifies the referent. This space needn’t be limited to the immediate ‚here-and-now‘ of the situation-of-utterance, as Bühler (²1965) implies in his pioneer-study on deixis, but can transcend the limits of the concrete externals of the situation, depending on the speaker’s intention.

In order to determine the speaker’s intention and thus the deictic referent, the addressee therefore needs *identifying knowledge* beyond the concrete externals of the speech context. According to Sperber and Wilson (²1995), the relevant context of interpretation can generally be defined as the *set of premises used in interpreting an utterance*, and thus as a variable construct of *assumptions* on the basis of *evidence* provided by the utterance and its linguistic and *physical environment*. In other words, the addressee has to infer a *thematic context*, with the inference process of the latter being triggered off by the *symbolic meaning* of the deictic expressions, which can therefore be characterized as a *search instruction* for the *thematic context* and at the same time as the basic *evidence* for reference determination. A further source of *evidence* is represented by concrete factors of the situation-of-utterance. The degree of informativeness of the *physical environment* depends on its degree of structure provided by *landmarks*. Finally, a third piece of *evidence* is given by the linguistic context in which the referent of the deictic expression may be ‚explicitly‘ or ‚implicitly‘ *textualized*.

The criterion the selection of the *evidence* is assumed to be based on is the *Principle of Relevance*, defined by Sperber and Wilson (²1995) as a *meta-contextual frame for the understanding of utterances*. According to Sperber and Wilson (ibid.) this criterion, which is based on the assumption that human cognition is constantly geared to the improvement of knowledge about the world, in other words to the *maximisation of relevance*, is powerful enough to select the relevant *evidence*, because every act of intentional communication can be seen as an act of *ostension* and thus makes manifest a *communicative intention*, which in turn carries a *guarantee of relevance* in the sense of a cognitively relevant *informative intention*. In order to determine the referent of a deictic expression, the addressee therefore chooses the *evidence* which gives access to a *thematic context* on the basis of which he obtains a *propositional form* for

the deictic utterance from which he can derive a sufficient *contextual effect* (information) to compensate the *cognitive effort* needed to infer the relevant determining context of deictic reference. In short, the speaker's *informative intention* is the criterion for the inference of his reference intention, and at the same time the inference of the latter is the prerequisite for the inference of the former. The inference process therefore depends on the cooperation of the speaker; i.e. he has to ensure that there is sufficient *evidence* to enable the addressee to infer the relevant *thematic context*. Otherwise the *cognitive effort* needed by the addressee is potentially 'infinite' without being compensated by a *contextual effect* that gives access to the speaker's *informative intention*.

C. Semiotic Dimension: Deixis in Theatre

Before the inference process of deictic reference can be transferred to dramatic communication, it is necessary to characterize the latter as consisting of two different *systems of communication*, an *outer* one which stands for the communication between author and audience and an *inner* one which stands for the communication between the characters (cf. Pfister, ⁶1988). Thus in drama communication between the author and his audience is achieved via fictional communication between the characters, who convey the *informative intention* of the author to his addressees. As this *informative intention* does not concern the 'real' world but an imaginary one which is to be mentally set up by the audience, its inference is based on the *Construction Principle*, defined here as the *Principle of Relevance* specific to literature. According to this *Principle*, dramatic communication can be seen as a set of instructions of how to construct a fictional world. Thus for each act of fictional communication the spectator has to imagine a context which enables him to interpret it as an instruction for the construction of the *dramatic world* (cf. Green, 1993). In this respect, deictics can be seen as fundamental linguistic units, for they establish a direct relation to the extralinguistic context and thus presuppose it (cf. Zimmer, 1982). Therefore the construction of the dramatic context is crucially dependent on the interpretability of deictics. They are the essential *world-building component* of the *dramatic text* because they introduce the relevant contextual elements (cf. Werth, 1995). In other words, they define the dramatic context 'auto-genetically' from the perspective of the characters (cf. Elam, 1980).

The inference process of deictic utterances in dramatic communication is basically identical to the one in everyday communication, for the spectator has to construct a *thematic context* on the basis of which he is able to interpret the utterance as a relevant 'instruction for construction' of the imaginary dramatic context. This depends, again as in everyday communication, on the accessibility of sufficient *evidence* for the context construction: The basic *evidence-*

factor is the stage, which is deictically pointed to by its frame. On stage, concrete properties typically provide the ‚objective reference frame‘ for deictic reference and lighting may deictically point to relevant areas on stage. Apart from this, the scenery or acoustic devices may have a deictic function of their own by introducing a ‚Macrocosm‘ beyond the stage. The primary *evidence* is thus provided through non-verbal codes, some of which function deictically and can thus be termed ‚frame-deixis‘ because they establish the ‚reference frame‘ which has to be ‚filled‘ in the course of the performance by verbal deixis from the *origo*-perspective of the characters. In order to infer the latter, the audience recurs not only to non-linguistic *evidence* as provided by the elements mentioned above, but also crucially to linguistic *evidence* given by the *symbolic meaning* of the deictics as well as by ‚direct‘ or ‚indirect‘ *textualizations* of their referents in the dialogue of the characters. Moreover, in order to infer deictic relations which transcend the stage and whose referents can thus only be introduced as *objects of discourse*, the audience needs the directional *evidence* of pointing gestures.

D. Analytical Dimension: Deixis in the *Theatre of the Absurd* and in Some of its ‚Precursors‘

Historically, the fundamental characteristic of the new epoch beginning around the turn of the 19th / 20th century is a growing epistemological crisis manifesting itself in literature as a *crisis of language*. In other words, the typically ‚modern‘ feeling of loss of orientation is primarily conveyed through a language which loses its function of *representation* of the extralinguistic context and instead undergoes a ‚reversal‘ of its role, showing that *representation* is no longer possible, which also concerns the self-representation of the individual. As deixis is the fundamental linguistic element of drama, it seems logical that in drama the crisis of *representation* becomes increasingly manifest through deictic expressions which, instead of defining the dramatic context, ‚demonstrate‘ that any linguistic relation to the dramatic context breaks off because the latter becomes more and more undefinable for the characters. In order to show this process, the analysis starts on a diachronic level with a presentation of two representatives of the Avantgardist / Surrealist tendency of the early 20th century which marks the beginning of the crisis of linguistic *representation* in literature:

The first writer considered here is **Guillaume Apollinaire**, who, in his play *Les mamelles de Tirésias* (1917), playfully destroys the identity of place, time and character so that the ‚objective reference frame‘ as a basis for deictic reference is dissolved, which in turn leads to the fact that the spatiotemporal as well as the personal *origo* of the characters becomes contradictory and that deictic referents can no longer be coherently determined. As a consequence, the

audience is throughout confronted with contradictory *evidence* making it impossible to interpret deictic relations as ‚instructions for construction‘ of the dramatic context.

In contrast to Apollinaire, **Roger Vitrac** in *Victor ou Les enfants au pouvoir* (1928) already puts on stage the process of loss of orientation of the characters resulting from a gradual ‚reversal‘ of the bourgeois order. This leads to a ‚reversal‘ of the role of deixis because the ‚objective reference frame‘ of the bourgeois home is gradually put into question, making it increasingly impossible for the characters to define their spatiotemporal and personal coordinates. Thus the deictic ‚location‘ of contextual elements necessarily fails, so that the spectator becomes unable to interpret deictic acts of communication as ‚instructions for construction‘ of the dramatic context and is instead directly confronted with the characters‘ situation of growing disorientation.

While in Vitrac’s play disorientation must be seen as a gradual process resulting from the dissolution of the bourgeois order, **Jean-Paul Sartre** considers it to be the fundamental premise of existence as a consequence of his Existentialist view of absurdity. Although Existentialist literature tries to convey the philosophical insight of humans being confronted with an undefinable world due to a complete loss of metaphysical systems of orientation in a rational manner, in *Huis clos* (1944) the consequence of this situation, which can be described as a ‚decontextualization‘, is put on stage as a concrete *poetic image* of disorientation of the characters. This results from the fact that they are faced with a dramatic context that is impossible to define because it is supposed to represent Hell but in fact represents a luxurious salon, however without any temporal clues whatsoever. Hence, the spatiotemporal ‚reference frame‘ is completely dissolved, not only making it impossible for the characters to come to a definition of their local and temporal *origo* but also to refer to other spatiotemporal locations. Thus, the audience is directly confronted with the characters‘ ‚decontextualization‘, because their deictic relations cannot be interpreted as context-defining ‚instructions for construction‘.

Due to the obvious radicalization of the writers‘ intentions, deixis can be said to undergo an increasingly marked ‚reversal‘ of its function and therefore becomes increasingly important to convey those radicalized intentions. This diachronic development is accompanied by a change of mode by means of which the ‚reversal‘ of the role of deictic relations is produced: While in Apollinaire’s play it is mainly based on contradictory *evidence*, in Vitrac’s work there is a growing tendency to withdraw all *evidence*, which then becomes the predominant mode in Sartre’s play. The fact that both modes reappear on the synchronic level of the *Theatre of the Absurd* shows that the technical devices the genre makes use of have been developed long before in the Avantgarde theatre, whereas the ideas put on stage by means of Avantgardist

techniques show a certain parallel to the Existentialist point of view. However, the *Theatre of the Absurd* doesn't offer a way out of existential ,decontextualization' and disorientation, but portrays it as an unsurmountable fact. As a consequence, its writers are only able to show the complete existential ,void' of the characters, which leads to a radicalized ,reversal' of the role of deixis for it ,demonstrates' this ,void' through the *open slot* of deictic expressions that cannot be ,filled' with contextual *evidence* enabling the audience to determine their reference.

This is exemplified most clearly in **Samuel Beckett's** theatre because his plays are marked by an increasing ,context-reduction': While in *En attendant Godot* (1952) the characters are confronted with a seemingly endless plain devoid of *landmarks* except for a tree in the middle of the stage, those in *Fin de partie* (1957) are reduced in mobility, being imprisoned in a small room and the world outside being completely static without any *landmarks*. The preliminary climax of ,context-reduction' is finally reached in *Oh les beaux jours* (1963), where the protagonists remain completely immobile with the female character buried in a mound as the only *landmark* on a desert stage that confronts the characters with a completely static universe.

The surroundings make it obvious that the spatiotemporal ,reference frame' as a basis for deictic reference is completely dissolved, thus making the characters unable to define their local and temporal *origo* and to identify referents in space or determine temporal distance. This situation confronts the spectator with a radical withdrawal of *evidence* for interpreting deictic relations as ,instructions for construction' of the dramatic context and therefore with the fact that deictics can only emphasize the universal existential ,void' of the characters' situation because their semantic *open slots* cannot be ,filled' with contextual *evidence* and thus necessarily remain open.

The same applies to **Eugène Ionesco's** plays, although the ,reversal' of the function of deixis is caused here either by a contrast between different contexts, a subjective one imagined by the characters and an objective one, or by a *proliferation* of contextual elements, verbal or concrete. The latter mode of context-deconstruction is mainly exemplified in Ionesco's first play, *La cantatrice chauve* (1950), in which language undergoes a process of ,decontextualization'. As the ,objective reference frame' for deictic relations can therefore no longer be established and the linguistic determination of the *origo* and referents becomes a ,decontextualized' ,parody', deixis can only ,demonstrate' the ,empty' character of language. *Les chaises* (1952), the second play analyzed, shows the characters' existential ,void' as the only reality, visually made concrete by a stage which, in contrast to the protagonists' perception of arriving guests flocking in in order to hear their ,message for the world', is only gradually filled with

chairs for the guests but apart from that remains completely empty. Because of this contrast between the subjective definition and the objective character of the dramatic universe the spatiotemporal ,reference frame‘ is completely dissolved, so that deictic relations can only ,demonstrate‘ the fact that the characters can neither determine their spatiotemporal coordinates nor referents and thus ,deconstruct‘ the context as perceived by the old couple, making it impossible for the spectator to interpret deictic references as ,instructions for construction‘ of the dramatic context and instead confronting him with the characters‘ insurmountable existential ,void‘. The same happens in *Tueur sans gages* (1959), for this play also establishes a contrast between the objectively empty stage and the protagonist’s subjective definition as a beautiful *cité radiieuse* reflecting his dreams of existential fulfillment.

Similarly, the ,reversal‘ of the function of deixis in **Jean Genet’s** drama is due to contradictory contexts set up by the characters. In *Le balcon* (1957) this results from the fact that the visitors of a *maison d’illusions* become trapped in a ‘*cabinet of mirrors*’, never being able to authentically define their identity, their spatiotemporal coordinates and their surrounding context. The audience is directly confronted with this problem by being provided with contradictory *evidence* as to the determination of deictic reference, so that deictic relations cannot be interpreted as ,instructions for construction‘ of the dramatic context, but instead ,demonstrate‘ that the latter cannot be defined because of the imprisonment of the characters in a ‘*cabinet of mirrors*’.

The last writer considered in this study is **Arthur Adamov**, whose play *La parodie* (1952), like Beckett’s work, is marked by a spatiotemporal ,context-reduction‘ making it impossible for the protagonist to find orientation. As the ,objective reference frame‘ of deixis is withdrawn, deictic relations can only underline the ,*décalages*‘ between the illusion of orientation the protagonist clings to and his actual disorientation. The spectator is thus again confronted with the absence or contradiction of deictic *evidence*, which makes him unable to come to a construction of the dramatic universe. The only object he can infer is therefore the universal ,void‘ as ,demonstrated‘ by the *open slot* of deictic expressions which cannot be ,filled‘.

E. Deictic Inference Process and Conclusion

In the last chapter of the thesis the spectator’s failing inference process of deictic relations is described on the basis of the results of the corpus analysis and its theoretical frame. Due to contradictory or missing extralinguistic *evidence* (the stage and its properties, lighting) as well as linguistic *evidence* (semantic *search instruction* of deictics, time-reference systems, *textualization* of referents) the spectator is unable to infer a determining *thematic context* for the deictics and thus fails to interpret deictic relations as ,instructions for construction‘ of the

dramatic context. Instead, he is led into a conflict between the *guarantee of relevance* made manifest by the dramatic discourse through its *communicative intention* on the one hand and the impossibility of inferring the *informative intention* carried by deictic relations on the other. In other words, the spectator's *cognitive effort* is potentially ,infinite' without being compensated by a *contextual effect* (information) concerning the dramatic context. This potential perpetuation of the search for determining contextual *assumptions* makes the spectator aware of a possible ,alternative' relevance of deictic relations: Through the fact that the semantic *open slot* of deictics cannot be ,filled' with a referent, he is confronted with the existential ,void' of the characters and their disorientation resulting from it.

In conclusion of the analysis it can be pointed out that deixis in the *Theatre of the Absurd* plays an important role in conveying the dramatic intention of the writers, so that it is possible to speak of a ,deictic system' unifying the representatives of the genre and making it possible to put traditional approaches of interpretation on a linguistic basis, as well as opening new interpretative perspectives. Moreover, other playwrights from the same literary epoch can be linked to the traditional representatives of the genre. This ,deictic system' can be shown to have developed on a diachronic level, starting from the Avantgardist drama of the early 20th century, and to manifest itself on the synchronic level on a ,scale' between two fundamental modes by which the canonical function of dramatic deixis is ,reversed'.

8. Zusammenfassung: Die Deixis im Theater des Absurden

A. Einführung

Der Begriff *Theater des Absurden* wurde in den 60er Jahren von Martin Esslin eingeführt, um die Werke einer Reihe von Dramenautoren zu beschreiben, die radikal gegen sämtliche dramatische Regeln verstoßen, um die fundamentale Orientierungslosigkeit in einem Universum bar jeglicher tradierter Ordnungsstrukturen aufzuzeigen, indem sie konkrete *poetische Bilder* der vergeblichen Suche der Figuren nach Orientierung auf die Bühne bringen. Da dieses gemeinsame Charakteristikum unter linguistischen Gesichtspunkten bislang weitgehend unbeachtet geblieben ist, wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, einerseits zu zeigen, dass alle bereits von Esslin in seiner Pionierstudie behandelten Autoren die Determinierbarkeit der *Origo* ihrer Figuren, die K. Bühler (²1965) als Zentrum der *subjektiven* sprachlichen *Orientierung* definiert, radikal unterminieren, und andererseits darzulegen, dass daraus resultierend die deiktischen Ausdrücke ihre Funktion der Etablierung einer direkten Relation zwischen der *Origo* des jeweiligen Sprechers und dem dramatischen Kontext nicht erfüllen können. Damit verliert die Deixis ihre zentrale Funktion der Definition und Orientierung des dramatischen Kontexts für den Zuschauer und erfährt stattdessen eine ‚Umkehr‘ ihrer Rolle, indem sie den ‚Abbruch‘ jeder Relation zwischen den Figuren und dem Kontext vor Augen führt. In dieser Funktion wird sie zum fundamentalen Instrument, die Orientierungslosigkeit der Figuren zu konkretisieren und den Zuschauer direkt mit dieser zu konfrontieren, indem sie ihn außer Stande setzt, ein mentales Bild des dramatischen Universums zu ‚konstruieren‘. Darüber hinaus werden die Deiktika zu wichtigen Elementen der *absurden* Dramenkommunikation als Ganzes, da sie direkt die Unmöglichkeit jeglicher Beziehung zwischen der Sprache und einem Kontext aufzeigen, der angesichts der epistemologischen Krise, welche ihre Wurzeln in der Zerstörung aller tradierter Ordnungssysteme hat, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert offenbar wird und nach dem 2. Weltkrieg ihren Höhepunkt erreicht, undefinierbar geworden ist.

Um dies aufzuzeigen, gliedert sich die Arbeit, deren Titel sich bewusst an Esslin anlehnt, da ein ähnlich umfassender Versuch der Zusammenführung verschiedener Autoren unternommen wird, in vier Teile:

Im ersten Teil wird das theoretische Instrumentarium für eine adäquate Analyse der Deixis bereitgestellt, indem Letztere zunächst aus semantischer Perspektive (Eigenschaften und potenzielle Verwendung im Referenzakt) und nachfolgend aus pragmatischer Perspektive (kon-

textuelle Voraussetzungen der Referenzdeterminierung und der Prozess der Referenzdeterminierung) analysiert wird.

Im zweiten Teil werden nach einer detaillierten Darlegung der Möglichkeiten des Bezugs der allgemeinen Herangehensweise an die Deixis auf fiktionale Kommunikation die Funktion sowie der zuschauerseitige Inferenzprozess der Deixis im Drama analysiert.

Der dritte sowie der vierte Teil widmen sich schließlich dem Gegenstand der Analyse, der aus einer diachronen Ebene besteht, welche die Entwicklung einer kontratypischen Verwendungsweise der Deixis bei einigen Vertretern des avantgardistischen und existentialistischen Dramas (Guillaume Apollinaire, Roger Vitrac, Jean-Paul Sartre) aufzeigt, und aus einer synchronen Ebene, auf welcher die verschiedenen Modi der kontratypischen Deixisverwendung in Stücken von Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet und Arthur Adamov dargelegt werden. Der dritte Teil dient der Einführung der Analyse sowohl aus linguistischer als auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht, wohingegen der vierte Abschnitt den Hauptteil der Analyse darstellt, insofern als hier deiktisch relevante Passagen der Stücke untersucht werden. In jedem Teilabschnitt werden Letztere mit Passagen aus Edmond Rostands *Cyrano de Bergerac* kontrastiert, um die Abweichung der Deixis in den Korpusstücken von der dramatischen Norm einsichtig zu machen.

B. Theoretische Dimension: Eigenschaften und Referenz der Deixis

Laut J. Lyons (1983) ist Deixis „[...] die Lokation und Identifikation von Personen, Objekten, Ereignissen, Prozessen und Handlungen, über die gesprochen oder auf die referiert wird, in Relation zu dem zeitlich-räumlichen Kontext, der durch den Äußerungsakt und die Teilnahme von normalerweise einem Sprecher und wenigstens einem Adressaten geschaffen und aufrechterhalten wird“. Aufgrund ihrer Kontextadaptibilität können Deiktika generell als strukturell kontextabhängig bezeichnet werden, insofern als sie eine semantische *Leerstelle* für ihre *indexikalische Bedeutung* besitzen, die je nach Kontext, in dem sie durch den Sprecher aktualisiert werden, unterschiedlich ist. Daher können zwei Ebenen unterschieden werden (Vgl. Sennholz, 1985): Auf der *Relationsebene* wird eine bestimmte Relation zwischen der *Origo* und einem Objekt durch die *symbolische Bedeutung* semantisch präterminiert, während auf der *Situationsebene* die *Leerstelle* der *indexikalischen Bedeutung* durch einen Transfer der *Relationsebene* auf eine spezifische Äußerungssituation, in welcher der deiktische Ausdruck verwendet wird, ‚aufgefüllt‘ wird. Präziser ausgedrückt wird die *Leerstelle* für die *Origo* mit dem Ort, der Zeit oder dem Subjekt der Äußerung ‚aufgefüllt‘, während die *Leerstelle* für das Objekt durch den Ort, die Zeit bzw. den Adressaten, auf die der Referenzakt erfolgt, ‚aufgefüllt‘ wird.

Allerdings ist die kanonische Äußerungssituation nicht die einzige *Situationsebene*, auf welche die *Relationsebene* der Deiktika übertragen werden kann. Letztere kann nämlich darüber hinaus auf das ‚Diskursuniversum‘ oder einen imaginären Kontext übertragen werden und auf diese Weise entweder sprachliche Elemente miteinander in Beziehung setzen (Textdeixis, Anapher), oder einen spatiotemporalen Kontext aufbauen, der unterschiedlich vom Realkontext ist, indem das in der *symbolischen Bedeutung* der *Relationsebene* prädeternierte Interpretationsschema der Deixis intakt bleibt und so zeitlich und räumlich Abwesendes als ‚Hier und Jetzt‘ ‚aktualisiert‘ wird. Die allen Ebenen gemeinsame Funktion der Deiktika ist die Orientierung des jeweiligen Kontexts, was auf der ‚unmarkierten‘ *Situationsebene* von einer gemeinsamen Orientierung hinsichtlich der Origokoordinaten und damit einer partiellen Gleichdefinition der Deiktika *hier, jetzt, ich*, welche die *Origo* ‚lokalisieren‘, abhängig ist. Letzteres ist nur dann möglich, wenn der *deiktische Raum* einen ‚objektiven Referenzrahmen‘ in Form einer Struktur bereitstellt, welche Raum und Zeit der Sprechsituation von anderen raumzeitlichen Bereichen differenzierbar macht. Es sind also gewisse *Landmarken* erforderlich, welche es Sprecher und Adressaten ermöglichen, ihre spatiotemporale *Origo* zu determinieren und den jeweiligen Referenzraum als Teil des *deiktischen Raums* zu identifizieren.

Allerdings ist der ‚objektive Referenzrahmen‘ allein nicht ausreichend zur Referenzdeterminierung, da die semantisch unterdeterminierten Deiktika ihren Referenten lediglich ‚lokalisieren‘, indem sie Dimension (lokal, temporal, personal) und Distanz in Form einer binären Opposition von *origoinklusiv* bzw. *origoexklusiv* semantisch prädeternieren. Die Ausdehnung oder die tatsächliche Distanz des Referenten von der Sprecherposition hängt von der subjektiven Definition der *Bezugsgröße* ab, in Relation zu welcher der Referent sprecherseits identifiziert wird. Dieser Bereich muss sich keineswegs auf das unmittelbare ‚Hier und Jetzt‘ der Sprechsituation beschränken, wie Bühler (²1965) in seiner Pionierstudie zur Deixis annimmt, sondern kann deren Grenzen in Abhängigkeit von der Sprecherintention durchaus überschreiten.

Um diese Intention und damit den deiktischen Referenten zu ermitteln, benötigt der Adressat folglich *Identifizierungswissen*, das über das perzeptuell zugängliche Umfeld der Sprechsituation hinausgeht. Laut Sperber und Wilson (²1995) kann der jeweils relevante Interpretationskontext allgemein als *set of premises used in interpreting an utterance* definiert werden, und damit als variables Konstrukt von *Annahmen* auf der Grundlage von *Hinweisen*, welche die Äußerung sowie ihr linguistischer und *physischer Kontext* bereitstellen. Anders ausgedrückt muss der Adressat einen *thematischen Kontext* ermitteln, dessen Inferenzprozess durch die *symbolische Bedeutung* der deiktischen Ausdrücke ausgelöst wird, sodass Letztere als *Such-*

anweisung für den *thematischen Kontext* und gleichzeitig als grundlegender *Hinweis* für die Referenzdeterminierung bezeichnet werden kann. Eine weitere *Hinweis*-Quelle stellen die konkreten Faktoren der Sprechsituation dar, wobei der Informationsgrad des *physischen Kontexts* von seinem Strukturierungsgrad durch *Landmarken* abhängt. Ein dritter *Hinweis*-Faktor ist schließlich der linguistische Kontext, in dem der Referent des deiktischen Ausdrucks ‚explizit‘ oder ‚implizit‘ *textualisiert* sein kann.

Das Kriterium, das als ausschlaggebend für die Selektion der *Hinweise* zugrunde gelegt wird, ist das *Relevanzprinzip*, welches von Sperber und Wilson (²1995) als *übergeordneter Rahmen für das Verstehen von Äußerungen* definiert wird. Laut Sperber und Wilson (ebd.) ist dieses Kriterium, das auf der Annahme beruht, dass das kognitive Verhalten des Menschen stets auf eine Verbesserung seines Weltwissens und damit auf eine *Relevanzmaximierung* ausgerichtet ist, stark genug, um relevante *Hinweise* zu ermitteln, da jeder intentionale Kommunikationsakt als *Ostensionsakt* begriffen werden kann und dadurch eine *Kommunikationsintention* manifest macht, die wiederum eine *Relevanzgarantie* im Sinne einer kognitiv relevanten *Informationsintention* übermittelt. Um den Referenten eines deiktischen Ausdrucks zu ermitteln, wählt der Adressat folglich diejenigen *Hinweise*, die den Zugang zu einem *thematischen Kontext* eröffnen, auf dessen Basis er eine *Proposition* für die deiktische Äußerung erhält, aus der sich ein ausreichender *kontextueller Effekt* (Informationsgehalt) ableiten lässt, um den *kognitiven Aufwand* zu kompensieren, den er benötigt, um den relevanten referenzdeterminierenden Kontext für das Deiktikon zu ermitteln. Kurz gesagt ist die *Informationsintention* des Sprechers das Kriterium für die Inferenz seiner Referenzintention, und gleichzeitig ist die Inferenz der Letzteren die Voraussetzung für die Inferenz der Ersteren. Folglich ist der Inferenzprozess abhängig von der Kooperation des Sprechers; d.h. er hat zu gewährleisten, dass genügend *Hinweise* vorliegen, um dem Adressaten eine Inferenz des relevanten *thematischen Kontexts* zu ermöglichen. Andernfalls strebt der *kognitive Aufwand* potenziell gegen ‚unendlich‘, ohne durch einen *kontextuellen Effekt* kompensiert zu werden, aus dem sich die sprecherseitige *Informationsintention* erschließt.

C. Semiotische Dimension: Deixis im Theater

Bevor der Inferenzprozess der deiktischen Referenz auf dramatische Kommunikation übertragen werden kann, muss Letztere als aus zwei verschiedenen *Kommunikationssystemen* bestehend charakterisiert werden: einerseits dem *äußeren Kommunikationssystem*, das für die Kommunikation zwischen Autor und Publikum steht, und andererseits dem *inneren Kommunikationssystem*, das für die Kommunikation zwischen den Figuren steht (Vgl. Pfister, ⁶1988). Im Drama wird also Kommunikation zwischen dem Autor und seinem Publikum über fiktio-

nale Kommunikation zwischen den Figuren erreicht, welche die *Informationsintention* des Autors an den Adressaten übermitteln. Da sich diese *Informationsintention* nicht auf die ‚Realwelt‘, sondern auf eine imaginäre Welt bezieht, welche durch den Zuschauer mental zu ‚konstruieren‘ ist, basiert der Inferenzprozess dramatischer Kommunikation auf dem *Konstruktionsprinzip* als literaturspezifischem *Relevanzprinzip*. Nach diesem *Prinzip* kann dramatische Kommunikation als Anweisung zur ‚Konstruktion‘ einer fiktionalen Welt begriffen werden. Seitens des Rezipienten gilt es also für jeden fiktionalen Kommunikationsakt einen Kontext zu imaginieren, der es ihm ermöglicht, den Akt als ‚Konstruktionsanleitung‘ für die *dramatische Welt* zu interpretieren (Vgl. Green, 1993). Diesbezüglich können Deiktika als fundamentale linguistische Einheiten begriffen werden, da sie eine direkte Relation zum außersprachlichen Kontext etablieren und ihn somit voraussetzen (Vgl. Zimmer, 1982). Daher ist die Konstruktion des dramatischen Kontexts vor allem von der Interpretierbarkeit der Deiktika abhängig. Sie stellen die zentrale *welterschaffende Komponente* des *dramatischen Texts* dar, da sie die relevanten Kontextelemente einführen (Vgl. Werth, 1995). Mit anderen Worten definieren sie den dramatischen Kontext ‚autogenetisch‘ aus der Perspektive der Figuren (Vgl. Elam, 1980).

Der Inferenzprozess deiktischer Äußerungen in der dramatischen Kommunikation ist annähernd identisch zum alltagssprachlichen, da der Zuschauer einen *thematischen Kontext* zu konstruieren hat, auf dessen Grundlage er die jeweilige Äußerung als relevante ‚Konstruktionsanleitung‘ des imaginären dramatischen Kontexts interpretieren kann. Dies hängt – wiederum analog zur Alltagskommunikation – von der Zugänglichkeit ausreichender *Hinweise* zur Kontextkonstruktion ab: Der grundlegende *Hinweis*-Faktor ist die Bühne, auf die deiktisch durch den Bühnenrahmen verwiesen wird. Auf der Bühne stellen normalerweise materielle Zeichen den ‚objektiven Referenzrahmen‘ für die deiktische Referenz bereit und die Beleuchtung kann deiktisch auf relevante Bereiche der Bühne ‚zeigen‘. Zudem können Kulissen oder akustische Mittel eine eigene deiktische Funktion besitzen, indem sie einen außerszenischen ‚Makrokosmos‘ einführen. Die primären *Hinweise* werden also durch nonverbale Zeichensysteme übermittelt, von denen einige deiktische Funktion innehaben und somit als ‚Rahmendeixis‘ bezeichnet werden können, da sie den ‚Referenzrahmen‘ etablieren, der im Laufe der Vorstellung durch von der *Origo*-Perspektive der Figuren ausgehende verbale Deixis gewissermaßen ‚aufzufüllen‘ ist. Um Letztere zu inferieren, stehen dem Rezipienten nicht nur extralinguistische *Hinweise* zur Verfügung, die durch die oben genannten Elemente bereitgestellt werden, sondern gleichermaßen linguistische *Hinweise*, worunter neben der *symbolischen Bedeutung* der Deiktika diejenigen zu verstehen sind, welche sich in Form von ‚di-

rekten‘ oder ‚indirekten‘ *Textualisierungen* der Referenten im Figurendialog finden. Darüber hinaus benötigt der Rezipient zur Inferenz von deiktischen Relationen, welche über die Bühne hinausgehen und deren Referenten folglich nur als *Diskursobjekte* eingeführt werden können, die richtungsdeterminierenden *Hinweise* von Zeiggesten.

D. Analysedimension: Deixis im *Theater des Absurden* und bei einigen seiner ‚Vorläufer‘

Historisch betrachtet ist das fundamentale Charakteristikum der neuen Epoche, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einsetzt, eine wachsende epistemologische Krise, die sich in der Literatur als *Sprachkrise* niederschlägt. Mit anderen Worten wird das typisch ‚moderne‘ Gefühl eines Orientierungsverlusts in erster Linie durch eine Sprache übermittelt, welche ihre Repräsentationsfunktion des außersprachlichen Kontexts verliert und statt dessen eine ‚Umkehr‘ ihrer Rolle erfährt, die zeigt, dass *Repräsentation* nicht mehr möglich ist, was gleichermaßen die Selbstrepräsentation des Subjekts betrifft. Da die Deixis das fundamentale sprachliche Element des Dramas darstellt, erscheint es logisch, dass die Krise der *Repräsentation* im Drama zunehmend durch deiktische Ausdrücke deutlich wird, welche, anstatt den dramatischen Kontext zu definieren, ‚demonstrieren‘, dass jegliche linguistische Verbindung zu Letzterem ‚abbricht‘, da dieser für die Figuren immer undefinierbarer wird. Um diesen Prozess aufzuzeigen, beginnt die Analyse auf diachroner Ebene mit einer Untersuchung zweier Repräsentanten der avantgardistischen / surrealistischen Tendenz des frühen 20. Jahrhunderts, wo die Krise der sprachlichen *Repräsentation* in der Literatur ihren Anfang nimmt:

Der erste hier berücksichtigte Autor ist **Guillaume Apollinaire**, der in seinem Stück *Les mamelles de Tirésias* (1917) die Identität von Ort, Zeit und Personen auf spielerische Weise zerstört, sodass der ‚objektive Referenzrahmen‘ als Grundlage für die deiktische Referenz aufgelöst wird, was wiederum dazu führt, dass sowohl die spatiotemporale als auch die personale *Origo* der Figuren widersprüchlich wird und dass deiktische Referenten nicht mehr kohärent determinierbar sind. Infolgedessen wird der Zuschauer durchweg mit widersprüchlichen *Hinweisen* konfrontiert, die es ihm unmöglich machen, deiktische Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren.

Im Gegensatz zu Apollinaire bringt **Roger Vitrac** in seinem Stück *Victor ou Les enfants au pouvoir* (1928) bereits den Prozess des figurenseitigen Orientierungsverlusts auf die Bühne, der aus einer sukzessiven ‚Umkehr‘ der bürgerlichen Ordnung resultiert. Diese führt nun zu einer ‚Umkehr‘ der Rolle der Deixis, da der ‚objektive Referenzrahmen‘ der bürgerlichen Wohnstätte sukzessive in Frage gestellt wird, was es für die Figuren in zunehmendem Maße

unmöglich macht, ihre spatiotemporalen sowie personalen Koordinaten zu definieren. Aus diesem Grund versagt notwendigerweise auch die deiktische ‚Lokalisierung‘ von Kontextelementen, sodass der Zuschauer unfähig wird, deiktische Kommunikationsakte als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren und stattdessen direkt mit der Figurensituation einer zunehmenden Orientierungslosigkeit konfrontiert wird.

Während die Orientierungslosigkeit in Vitrac's Stück als allmählicher Prozess aufzufassen ist, der aus der Auflösung der bürgerlichen Ordnung resultiert, begreift **Jean-Paul Sartre** sie infolge seiner existenzialistischen Sichtweise von Absurdität als die fundamentale Existenzprämisse. Obschon die existenzialistische Literatur eine rationale Vermittlung philosophischer Einsichten über den Menschen anstrebt, der sich aufgrund des völligen Verlusts metaphysischer Orientierungssysteme mit einer undefinierbaren Welt konfrontiert sieht, wird in *Huis clos* (1944) die Folge dieser Situation, die als ‚Dekontextualisierung‘ bezeichnet werden kann, als konkretes *poetisches Bild* der Orientierungslosigkeit der Figuren auf die Bühne gebracht. Dies ist insofern der Fall, als Letztere einem dramatischen Kontext ausgesetzt sind, dessen Definition unmöglich erscheint, da er angeblich die Hölle darstellt, aber tatsächlich einem luxuriösen Salon entspricht, allerdings ohne jegliche temporale Anhaltspunkte. Folglich kann von einer vollständigen Auflösung des spatiotemporalen ‚Referenzrahmens‘ gesprochen werden, die es den Figuren nicht nur unmöglich macht, ihre räumliche und zeitliche *Origo* zu definieren, sondern gleichermaßen, auf andere raumzeitliche Bereiche zu referieren. Auf diese Weise wird der Zuschauer direkt mit der ‚Dekontextualisierung‘ der Figuren konfrontiert, da deren deiktische Relationen von ihm nicht als kontextdefinierende ‚Konstruktionsanleitungen‘ interpretierbar sind.

Aufgrund der offensichtlichen Radikalisierung der Autorenintentionen kann festgestellt werden, dass die Deixis von einer zunehmenden ‚Umkehr‘ ihrer Funktion gekennzeichnet ist und daher in zunehmendem Maße essenziell zur Vermittlung der radikalisierten Intentionen wird. Diese diachrone Entwicklung wird begleitet von einer Veränderung des Modus, durch den die ‚Umkehr‘ der Rolle deiktischer Relationen bewirkt wird: Während sie in Apollinaires Stück hauptsächlich auf widersprüchlichen *Hinweisen* basiert, ist in Vitrac's Werk eine zunehmende Tendenz zum Entzug jeglicher *Hinweise* festzustellen, die sich in Sartres Drama zum dominanten Modus entwickelt. Die Tatsache, dass sich beide Modi auf synchroner Ebene des *Theaters des Absurden* wiederfinden, macht deutlich, dass die technischen Mittel, welche das Genre aufweist, lange Zeit zuvor im Theater der Avantgarde entwickelt wurden, wohingegen die mit avantgardistischen Techniken auf die Bühne gebrachten Ideen eine gewisse Parallele zur existenzialistischen Sicht erkennen lassen. Allerdings zeigt das *Theater des Absurden* kei-

nen Weg aus der existenziellen ‚Dekontextualisierung‘ bzw. Orientierungslosigkeit auf, sondern stellt sie als unüberwindbares Faktum dar. Aufgrund dessen vermögen seine Autoren lediglich die völlige existenzielle ‚Leere‘ der Figuren aufzuzeigen, was zu einer radikalisierten ‚Umkehr‘ der Rolle der Deixis führt, insofern als diese ‚Leere‘ durch die *Leerstelle* deiktischer Ausdrücke ‚demonstriert‘ wird, die nicht durch kontextuelle *Hinweise*, welche dem Zuschauer eine Determinierung ihrer Referenz ermöglichen könnten, ‚auffüllbar‘ ist.

Dies zeigt sich am deutlichsten in **Samuel Becketts** Theater, da seine Stücke von einer zunehmenden ‚Kontextreduktion‘ gekennzeichnet sind: Während die Figuren in *En attendant Godot* (1952) mit einer scheinbar endlosen Ebene bar jeglicher *Landmarken* außer einem Baum in der Mitte der Bühne konfrontiert werden, sind diejenigen in *Fin de partie* (1957) hinsichtlich ihrer Mobilität eingeschränkt, da sie in einen kleinen Raum eingesperrt sind, wohingegen die Außenwelt ringsum völlig statisch erscheint und keinerlei *Landmarken* aufweist. Der vorläufige Höhepunkt der ‚Kontextreduktion‘ wird schließlich in *Oh les beaux jours* (1963) erreicht, wo die Protagonisten in vollständiger Bewegungslosigkeit verharren, wobei die Frau in einen Hügel eingegraben ist, der die einzige *Landmarke* auf der wüstengleichen Bühne darstellt, welche die Figuren mit einem völlig statischen Universum konfrontiert.

Die Bühnenkontexte lassen deutlich erkennen, dass der spatiotemporale ‚Referenzrahmen‘ als Grundlage für die deiktische Referenz von einer vollständigen Auflösung gekennzeichnet ist und es damit den Figuren unmöglich macht, ihre raum-zeitliche *Origo* zu definieren sowie Referenten in räumlicher bzw. Distanz in zeitlicher Hinsicht zu determinieren. Diese Situation konfrontiert den Zuschauer mit einem radikalen Entzug von *Hinweisen*, die für die Interpretation deiktischer Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts erforderlich sind, und gleichzeitig mit der Tatsache, dass die Deiktika lediglich die universale existenzielle ‚Leere‘ der Figuresituation zu unterstreichen vermögen, da ihre semantischen *Leerstellen* nicht durch kontextuelle *Hinweise* ‚auffüllbar‘ sind und damit zwangsläufig offen bleiben.

Gleiches gilt für **Eugène Ionescos** Stücke, obwohl hier die ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis entweder durch einen Kontrast zwischen verschiedenen Kontexten, nämlich einem subjektiven, durch die Figuren imaginierten und einem objektiven, hervorgerufen wird, oder aber aus einer *Proliferation* auf sprachlicher oder objektaler Ebene resultiert. Letzterer Modus der Kontextdekonstruktion findet sich hauptsächlich in *La cantatrice chauve* (1950), Ionescos erstem Stück, in dem die Sprache einem Prozess der ‚Dekontextualisierung‘ unterworfen wird. Da die Etablierung eines ‚objektiven Referenzrahmens‘ für deiktische Relationen dadurch nicht mehr möglich ist und die linguistische Determinierung der *Origo* sowie von Referenten zu

einer ‚dekontextualisierten‘ ‚Parodie‘ wird, kann die Deixis lediglich den ‚leeren‘ Charakter der Sprache ‚demonstrieren‘. *Les chaises* (1952), das zweite analysierte Stück, zeigt die existenzielle ‚Leere‘ der Figuren als einzige Realität auf, was durch eine Bühne konkretisiert wird, die im Kontrast zur Wahrnehmung der Protagonisten von ankommenden Gästen, welche hereinströmen, um ihre ‚Botschaft für die Welt‘ zu hören, lediglich sukzessive von Stühlen für die Gäste erfüllt wird, aber ansonsten vollständig leer bleibt. Aufgrund dieses Kontrasts zwischen der subjektiven Definition und der objektiven Beschaffenheit des dramatischen Universums wird der spatiotemporale ‚Referenzrahmen‘ vollständig aufgelöst, wodurch die deiktischen Relationen lediglich die Tatsache zu ‚demonstrieren‘ vermögen, dass die Figuren weder ihre spatiotemporalen Koordinaten noch Referenten zu determinieren imstande sind, um so den durch das alte Ehepaar wahrgenommenen Kontext zu ‚dekonstruieren‘ und es dem Zuschauer unmöglich zu machen, deiktische Referenzakte als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren, sondern ihn mit der unüberwindbaren existenziellen ‚Leere‘ der Figuren zu konfrontieren. Gleiches geschieht in *Tueur sans gages* (1959), da hier im ersten Akt ebenfalls ein Kontrast zwischen der objektiv leeren Bühne und ihrer subjektiven Definition durch den Protagonisten als eine herrliche *cité radieuse*, die angeblich seine Träume existenzieller Erfüllung widerspiegelt, etabliert wird.

Auf ähnliche Weise ist die ‚Umkehrfunktion‘ der Deixis im Drama **Jean Genets** eine Folge widersprüchlicher durch die Figuren eingeführter Kontexte. In *Le balcon* (1957) ist dies dadurch bedingt, dass die Besucher eines *maison d'illusions* zu Gefangenen eines *Spiegelkabinetts* werden, wodurch sie zu keinem Zeitpunkt in der Lage sind, ihre Identität, ihre raumzeitlichen Koordinaten sowie ihre Umgebung authentisch zu definieren. Der Zuschauer wird direkt mit diesem Problem konfrontiert, indem er widersprüchliche *Hinweise* zur Determinierung deiktischer Referenten erhält, sodass deiktische Relationen nicht als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts interpretierbar sind, sondern statt dessen ‚demonstrieren‘, dass Letzterer aufgrund der Gefangenschaft der Figuren im *Spiegelkabinett* undefinierbar geworden ist.

Der letzte in der Arbeit berücksichtigte Autor ist **Arthur Adamov**, dessen Stück *La parodie* (1952) wie Becketts Werk durch eine raumzeitliche ‚Kontextreduktion‘ gekennzeichnet ist, die es dem Protagonisten unmöglich macht, Orientierung zu finden. Da der ‚objektive Referenzrahmen‘ der Deixis entzogen wird, vermögen deiktische Relationen lediglich die ‚*décalages*‘ zwischen der Illusion der Orientierung, an die sich der Protagonist krampfhaft klammert, und seiner tatsächlichen Orientierungslosigkeit hervorzuheben. Der Zuschauer ist somit wiederum mit der Abwesenheit bzw. Widersprüchlichkeit deiktischer *Hinweise* konfrontiert, die

es ihm unmöglich macht, zu einer Konstruktion des dramatischen Universums zu gelangen. Das einzig inferierbare Objekt ist daher die universale ‚Leere‘, die durch die nicht ‚auffüllbare‘ *Leerstelle* deiktischer Ausdrücke aufgezeigt wird.

E. Inferenzprozess der Deixis und Schlussbetrachtung

Im letzten Kapitel der Arbeit wird der scheiternde Inferenzprozess deiktischer Relationen durch den Zuschauer auf der Basis der Ergebnisse der Korpusanalyse sowie ihres theoretischen Rahmens dargestellt. Aufgrund widersprüchlicher oder fehlender extralinguistischer *Hinweise* (die Bühne und ihre materiellen Zeichen, Beleuchtung) sowie linguistischer *Hinweise* (semantische *Suchanweisung* der Deiktika, Zeitreferenzsysteme, *Textualisierung* von Referenten), ist der Zuschauer nicht in der Lage, einen determinierenden *thematischen Kontext* für die Deiktika zu inferieren und damit nicht fähig, deiktische Relationen als ‚Konstruktionsanleitungen‘ des dramatischen Kontexts zu interpretieren. Stattdessen gerät er in einen Konflikt zwischen der *Relevanzgarantie*, welche der dramatische Diskurs durch seine *Kommunikationsintention* manifest macht, und der Unmöglichkeit, die durch deiktische Relationen übermittelte *Informationsintention* zu inferieren. Anders ausgedrückt strebt der *kognitive Aufwand* potenziell gegen ‚unendlich‘, ohne durch einen *kontextuellen Effekt* (Informationsgehalt) hinsichtlich des dramatischen Kontexts kompensiert zu werden. Diese potenzielle Perpetuierung der Suche nach determinierenden kontextuellen *Annahmen* rückt dem Zuschauer eine mögliche ‚Alternativrelevanz‘ ins Bewusstsein: Aufgrund der Tatsache, dass die semantische *Leerstelle* der Deiktika nicht durch einen Referenten ‚aufgefüllt‘ werden kann, wird er mit der existenziellen ‚Leere‘ der Figuren und ihrer daraus resultierenden existenziellen Orientierungslosigkeit konfrontiert.

Als Fazit der Analyse lässt sich feststellen, dass die Deixis im *Theater des Absurden* eine wichtige Rolle zur Übermittlung der Intention der Autoren spielt, sodass von einem ‚deiktischen System‘ gesprochen werden kann, das die Vertreter des Genre vereint und es ermöglicht, traditionelle Interpretationsansätze auf eine linguistische Basis zu stellen, sowie neue Interpretationsaspekte zu eröffnen. Darüber hinaus können andere Dramenautoren derselben literarischen Epoche den traditionellen Repräsentanten des Genre zugeordnet werden. Dieses ‚deiktische System‘ hat sich nachweislich auf diachroner Ebene, angefangen mit dem avantgardistischen Drama des frühen 20. Jahrhunderts, herausgebildet, und manifestiert sich auf synchroner Ebene als ‚Skala‘ zwischen zwei fundamentalen Modi, durch welche eine ‚Umkehr‘ der kanonischen Funktion der Theaterdeixis erfolgt.

9. Literaturverzeichnis

- Adamov**, Arthur. *Théâtre I. La parodie [u.a.]*. Paris: Gallimard, 1953.
- Apollinaire**, Guillaume. *Les mamelles de Tirésias*. In: Kroll, Renate (Hrsg.). *Les mamelles de Tirésias. Die Brüste des Tiresias. Surrealistisches Drama in zwei Akten und einem Prolog. Französisch / Deutsch*. Stuttgart: Reclam, o.J.
- Beckett**, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952.
- Beckett**, Samuel. *L'Innommable*. Paris: Minuit, 1953.
- Beckett**, Samuel. *Fin de partie*. Paris: Minuit, 1957.
- Beckett**, Samuel. *Oh les beaux jours*. Paris: Minuit, 1963.
- Beckett**, Samuel. *Comédie et actes divers*. Paris: Minuit, 1972.
- Genet**, Jean. *Le balcon*. Paris: Gallimard, 1956. (Collection Folio, 1149).
- Ionesco**, Eugène. *La cantatrice chauve*. Paris: Gallimard, 1954. (Collection Folio Théâtre, 4).
- Ionesco**, Eugène. *Les chaises*. Paris: Gallimard, 1958. (Collection Folio Théâtre, 32).
- Ionesco**, Eugène. *Tueur sans gages*. Paris: Gallimard, 1958. (Collection Folio, 576).
- Rostand**, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris: Livre de Poche, 1990.
- Sartre**, Jean-Paul. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard, 1947. (Collection Folio, 807).
- Vitrac**, Roger. *Victor ou Les enfants au pouvoir*. Paris: Gallimard, 1946.
-
- Ahrens**, Rüdiger. „Kompositionsprinzipien in Samuel Becketts ‚Waiting for Godot‘ und ‚Endgame‘“ (1972). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 204-211.
- Artuk**, Simone Luise. *La conscience dans le néant à la lumière de la problématique d'identité. Une étude sur ‚L'Innommable‘ de Samuel Beckett*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1990. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, Bd. 26).
- Auer**, Peter. „On Deixis and Displacement“. *Folia Linguistica* 22 (1988), S. 263-292.
- Bachmann**, Ueli. *Theatertext im Bühnenraum*. Zürich / Schwäbisch Hall: Orell Füssli, 1986.
- Becker**, Joachim. *Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- Benveniste**, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- Blüher**, Karl Alfred. „Die französischen Theorien des Dramas im 20. Jahrhundert“. In: Pabst (Hrsg.). *Das moderne französische Drama*. Berlin: Schmidt, 1971, S. 33-48.
- Blüher**, Karl Alfred (Hrsg.). *Modernes französisches Theater: Adamov – Beckett – Ionesco*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. (Wege der Forschung, Bd. 532).
- Blüher**, Karl Alfred. „Drei Modelle eines modernen Mythentheaters: Arthur Adamov – Samuel Beckett – Eugène Ionesco“. In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 1-16.
- Blüher**, Karl Alfred. „Ionescos ‚Les Chaises‘ – Selbstentfremdung als grotesker Alptraum“ (1979). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 382-400.
- Blüher**, Karl Alfred. *Antonin Artaud und das ‚Nouveau Théâtre‘ in Frankreich*. Tübingen: Narr, 1991. (Acta Romanica, Bd. 3).
- Bollnow**, Otto. „Samuel Becketts ‚Warten auf Godot‘“ (1956/1965). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 125-131.
- Brambring**, Michael. „Language and Geographic Orientation for the Blind“. In: Jarvella / Klein (eds.). *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 203-218.
- Brater**, Enoch. *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1987.

- Brown**, Gillian (ed.). *Language and Understanding*. Oxford: University Press, 1994.
- Brusák**, Karel. „Imaginary Action Space in Drama“. In: Schmidt, Herta / Král, Hedwig (Hgg.). *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*. München: Sagner, 1991, S. 144-162. (Slavistische Beiträge, Bd. 270).
- Bühler**, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart / New York: Fischer, ²1965.
- Bühler**, Karl. *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Stuttgart: Fischer, 1968.
- Bußmann**, Hadumod. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner, ²1990.
- Cheang**, Kiseang. *Semantik der Deixis. Eine organismische Analyse sprachlicher Deixis*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- Clément**, Bruno. *L'oeuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- Coe**, Richard N. „Ionesco und die tragische Farce“(1959-1962). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 279-303.
- Conte**, Maria-Elisabeth. „Zeigzeichen“. In: Eschenbach (ed.). *Karl Bühler's Theory of Language*. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 1988, S. 239-255.
- Daus**, Ronald. *Das Theater des Absurden in Frankreich*. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Dietemann**, Margaret. „Abkehr vom Absurden: Adamovs letzte Theaterstücke“(1971). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 38-50.
- Diewald**, Gabriele Maria. *Deixis und Textsorten im Deutschen*. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- Dijk**, Teun van. „Pragmatics and Poetics“. In: Dijk (ed.). *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North-Holland, 1976, S. 23-57.
- Dort**, Bernard. „Adamovs Doppelspiel“(1956). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 26-37.
- Dobrovsky**, J. S. „Ionesco und die Komik der Absurdität“(1959). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 267-278.
- Egerding**, Elisabeth. *Absurde Transzendenz. Interpretation ausgewählter Theaterstücke von Eugène Ionesco*. Frankfurt a.M. / Bern / New York / Paris: Lang, 1989. (Europäische Hochschulschriften, Bd. 139).
- Ehlich**, Konrad. „Anaphora and Deixis: Same, Similar or Different?“. In: Jarvella / Klein (eds.). *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 315-338.
- Ehlich**, Konrad. „Deixis und Anapher“. In: Rauh (ed.). *Essays on Deixis*. Tübingen: Narr, 1983, S. 79-97.
- Ehrich**, Veronika. „Da and the System of Spatial Deixis in German“. In: Weissenborn, Jürgen / Klein, Wolfgang (eds.). *Here and There. Cross-linguistic Studies on Deixis and Demonstration*. Amsterdam / Philadelphia: J. Benjamins, 1982, S. 43-63.
- Ehrich**, Veronika. *Hier und Jetzt. Studien zur lokalen und temporalen Deixis im Deutschen*. Tübingen: Niemeyer, 1992. (Linguistische Arbeiten, Bd. 283).
- Elam**, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London / New York: Methuen, 1980.
- Emmott**, Catherine. „Consciousness and Context-Building: Narrative Inferences and Anaphoric Theory“. In: Green (ed.). *New Essays in Deixis*. Amsterdam: Rodopi, 1995, S. 81-97.
- Enkvist**, Nils Erik. „On the Interpretability of Texts in General and of Literary Texts in Particular“. In: Sell (ed.). *Literary Pragmatics*. London: Routledge, 1991, S. 1-25.
- Eschbach**, Achim. *Pragmasemiotik und Theater*. Tübingen: Narr, 1979.
- Esslin**, Martin. *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*. Hamburg: Rowolt, 1989.
- Esslin**, Martin. *Das Theater des Absurden*. Hamburg: Rowolt, ¹⁷1996.

- Fillmore**, Charles J. „Ansätze zu einer Theorie der Deixis“. In: Kiefer, Ferenc (Hrsg.). *Semantik und generative Grammatik*. Frankfurt: Athenäum, 1972, S. 147-174. (Linguistische Forschungen, Bd. 1/I).
- Fillmore**, Charles J. „Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis“. In: Jarvella / Klein (eds.). *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 31-59.
- Fillmore**, Charles J. „How to Know Whether You're Coming or Going“. In: Rauh (ed.). *Essays on Deixis*. Tübingen: Narr, 1983, S. 219-227.
- Fuchs**, Anna. „Dimensionen der Deixis im System der deutschen ‚Tempora‘“. In: Ehrlich, Veronika / Vater, Heinz (Hgg.). *Temporalsemantik. Beiträge zur Linguistik der Zeitreferenz*. Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 1-25.
- Fuchs**, Anna. *Remarks on Deixis*. Heidelberg: Groos, 1993. (Sammlung Groos, Bd. 49).
- Gessner**, Niklaus. „Der Untergang des sprachlichen Ausdrucks“(1957). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 123-139.
- Green**, Keith. „Relevance Theory and the Literary Text: Some Problems and Perspectives“. *Journal of Literary Semantics* 22(1993), S. 207-217.
- Green**, Keith (ed.). *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1995.
- Green**, Keith. „Deixis: A Revaluation of Concepts and Categories“. In: Green (ed.). *New Essays in Deixis*. Amsterdam: Rodopi, 1995, S. 11-25.
- Grimm**, Jürgen. *Roger Vitrac. Ein Vorläufer des Theaters des Absurden*. München: Fink, 1977.
- Grimm**, Jürgen. *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*. München: Beck, 1982.
- Harweg**, Roland. „Formen des Zeigens und ihr Verhältnis zur Deixis“. *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 43 (1976), S. 317-337.
- Harweg**, Roland. *Studien zur Deixis*. Bochum: Dr. Brockmeyer, 1990. (Bochumer Beiträge zur Semiotik, Bd. 25).
- Heger**, Klaus. *Die Bezeichnung temporal-deiktischer Begriffskategorien im französischen und spanischen Konjugationssystem*. Tübingen: Niemeyer, 1963.
- Heitmann**, Klaus. „Die Welt als Wüste: Becketts Endspiel“(1970). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 228-266.
- Herbermann**, Clemens-Peter. *Modi Referentiae*. Heidelberg: Winter, 1988.
- Hess-Lüttich**, Ernest W.B. „Dramatic Discourse“. In: Dijk, Teun van (ed.). *Discourse and Literature*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1985, S. 199-214.
- Hess-Lüttich**, Ernest W.B. „How Does The Writer Of A Dramatic Text Interact With His Audiences? On the pragmatics of literary communication“. In: Sell (ed.). *Literary Pragmatics*. London: Routledge, 1991, S. 225-241.
- Hess-Lüttich**, Ernest W.B. et al. (eds.). *Signs & Space. Raum & Zeichen. An International Conference on the Semiotics of Space and Culture in Amsterdam*. Tübingen: Narr, 1998.
- Heydenreich**, Titus. „Guillaume Apollinaire: ‚Les Mamelles de Tirésias‘“. In: Pabst (Hrsg.). *Das moderne französische Drama*. Berlin: Schmidt, 1971, S. 81-89.
- Iser**, Wolfgang. „Samuel Becketts dramatische Sprache“(1961/1973). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 140-160.
- Iser**, Wolfgang. „Interaction Between Text and Reader“. In: Suleiman, Susan R. / Crosman, Inge (eds.). *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: University Press, 1980, S. 106-119.
- Jacquart**, Emmanuel. *Préface: La cantatrice chauve*. Paris: Gallimard, 1993.

- Jansen**, Steen. „Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique“. In: Schmid, Herta / Kesteren, Aloysius van (eds.). *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1984, S. 254-289.
- Jarvella**, Robert / Klein, Wolfgang (eds.). *Speech, Place and Action. Studies in Deixis and Related Topics*. Chichester / New York: Wiley, 1982.
- Jones**, Peter. „Philosophical and Theoretical Issues in the Study of Deixis: A Critique of the Standard Account“. In: Green(ed.). *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1995, S. 27-48.
- Kenner**, Hugh. *Samuel Beckett. Eine kritische Studie*. München: Hanser, 1965.
- Kerbrat-Orecchioni**, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1984.
- Kern**, Edith. „Becketts Dramenstruktur“(1971). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 193-203.
- Klein**, Wolfgang. „Wo ist hier? Präliminarien zu einer Untersuchung der lokalen Deixis“. *Linguistische Berichte* 58 (1978), S. 18-40.
- Klein**, Wolfgang. „Local Deixis in Route Directions“. In: Jarvella/Klein (eds.). *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 161-182.
- Klein**, Wolfgang. „Überall und nirgendwo. Subjektive und objektive Momente in der Raumreferenz“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 78(1990), S. 9-42.
- Koestler**, Arthur. „Illusion“. In: Calderwood, James L. / Toliver, Harold E. (eds.). *Perspectives on Drama*. London / New York / Toronto: Oxford University Press, 1968, S. 237-246.
- Kohut**, Karl. „Jean-Paul Sartre: ‚Les Mouches‘“. In: Pabst (Hrsg.). *Das moderne französische Drama*. Berlin: Schmidt, 1971, S. 154-173.
- Kryk**, Barbara. „How do indexicals fit into situations? On deixis in English and Polish“. In: Kastovsky, Dieter / Szwedek, Aleksander (eds.). *Linguistics across Historical and Geographical Boundaries, Volume 2. Descriptive, Contrastive and Applied Linguistics*. Berlin / New York / Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986, S. 1289-1301. (Trends in Linguistics: Studies and Monographs, Vol. 32).
- Lane**, Nancy. *Understanding Eugène Ionesco*. Columbia: University of South Carolina Press, 1994.
- Le nouveau Petit Robert**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993.
- Levelt**, Willem J.M. „Zur sprachlichen Abbildung des Raumes: Deiktische und intrinsische Perspektive“. In: Bosshardt, Hans-Georg (Hrsg.). *Perspektiven auf Sprache. Interdisziplinäre Beiträge zum Gedenken an Hans Hörmann*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1986, S. 187-211.
- Lioure**, Michel. *Préface: Les chaises*. Paris: Gallimard, 1996.
- Lorris**, Robert. *Sartre Dramaturge*. Paris: Nizet, 1975.
- Lyons**, Charles R. „Happy Days and Dramatic Convention“. In: Brater, Enoch (ed.). *Beckett at 80 / Beckett in Context*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1986, S. 84-101.
- Lyons**, John. *Semantik*. München: Beck, 1983.
- Madray-Lesigne**, Françoise. „L'ici et l'ailleurs de la personne en discours. Quelques affinités entre personnes, temps et modes en français“. In: Morel, Mary-Annik / Danon-Boileau, Laurent (éds.). *La deixis. Colloque en Sorbonne (8-9 juin 1990)*. Paris: PUF, 1990, S. 401-408.
- Marslen-Wilson**, William / Levy, Elena / Komisarjevsky Tyler, Lorraine. „Producing Interpretable Discourse: The Establishment and Maintenance of Reference“. In: Jarvella / Klein (eds.). *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 339-378.
- Mayer**, Hans. „Ionesco und die Ideologien“ (1962). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 304-315.
- Merger**, Andrea. *Becketts Rhetorik des Sprachmißbrauchs*. Heidelberg: Winter, 1995.

- Miller**, George A. „Some Problems in the Theory of Demonstrative Reference“. In: Jarvella / Klein (eds.). *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 61-72.
- Müller**, Volker. *Zur Rolle der Deixis im ‚Theater des Absurden‘*. Stuttgart: Unveröffentlichte Zulassungs- bzw. Magisterarbeit, 1998.
- Nouelmann**, François. *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1993.
- Pabst**, Walter (Hrsg.). *Das moderne französische Drama. Interpretationen*. Berlin: Schmidt, 1971.
- Pabst**, Walter. „Einführung des Herausbebers“. In: Pabst (Hrsg.). *Das moderne französische Drama*. Berlin: Schmidt, 1971, S. 7-29.
- Pavis**, Patrice. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr, 1988.
- Pfister**, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, ⁶1988. (UTB, Bd. 580).
- Rauh**, Gisa. *Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten*. Tübingen: Narr, 1978.
- Rauh**, Gisa (ed.). *Essays on Deixis*. Tübingen: Narr, 1983.
- Rauh**, Gisa. „Aspects of Deixis“. In: Rauh (ed.). *Essays on Deixis*. Tübingen: Narr, 1983, S. 9-60.
- Rauh**, Gisa. „Tenses as Deictic Categories. An Analysis of English and German Tenses“. In: Rauh (ed.). *Essays on Deixis*. Tübingen: Narr, 1983, S. 229-275.
- Richter**, Heide. *Indexikalität. Ihre Behandlung in Philosophie und Sprachwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Roggemann**, Lutz und Susanne. *Die zweite Welt. Experimente mit Sprache, Spiel und Illusion im modernen englischsprachigen Drama*. Frankfurt a.M.: Lang, 1994.
- Schmidt**, Siegfried. „Towards a Pragmatic Interpretation of ‚Fictionality‘“. In: Dijk (ed.). *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North-Holland, 1976, S. 161-178.
- Schoell**, Konrad. „Kette und Ring – Die beiden Grundstrukturen in Becketts dramatischen Werken“(1967/1968). In: Blüher (Hrsg.). *Modernes französisches Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 184-192.
- Schwab**, Gabriele. *Samuel Becketts Endspiel mit der Subjektivität. Entwurf einer Psychoästhetik des modernen Theaters*. Stuttgart: Metzler, 1981.
- Sell**, Roger D. (ed.). *Literary Pragmatics*. London: Routledge, 1991.
- Semino**, Elena. „Deixis and the Dynamics of Poetic Voice“. In: Green (ed.). *New Essays in Deixis*. Amsterdam: Rodopi, 1995, S. 145-160.
- Sennholz**, Klaus. *Grundzüge der Deixis*. Bochum: Dr. Brockmeyer, 1985. (Bochumer Beiträge zur Semiotik, Bd. 9).
- Simon**, Josef. *Sprache und Raum*. Berlin: Walter de Gruyter, 1969.
- Sitta**, Georg. *Deixis am Phantasma. Versuch einer Neubestimmung*. Bochum: Dr. Brockmeyer, 1991. (Bochumer Beiträge zur Semiotik, Bd. 31).
- Sperber**, Dan / Wilson, Deirdre. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford / Cambridge (Mass.): Blackwell, ²1995.
- Stapele**, Peter van. „The Analysis of Deixis as a Basis for Discourse Analysis of Dramatic Texts“. In: Halliday, M. A. K. et al (eds.). *Learning, Keeping and Using Language. Volume II*. Amsterdam: John Benjamins, 1990, S. 333-348.
- Stechow**, Arnim von. „Three Local Deictics“. In: Jarvella / Klein (eds.) *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 73-99.
- Strawson**, P. F. „Identifying reference and truth-values“. In: Steinberg / Jakobvits (eds.). *Semantics. An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*. Cambridge: University Press, 1971, S. 86-99.
- Suvin**, Darko. „Approach to Topoanalysis and to the Paradigmatics of Dramaturgic Space“. In: Schmidt, Herta / Král, Hedwig (Hgg.). *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*. München: Sagner, 1991, S. 82-111. (Slavistische Beiträge, Bd. 270).

- Toro**, Fernando de. *Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre*. Frankfurt / Madrid: Vervuert, 1995.
- Tracy**, Rosemary. „Cognitive Processes and the Acquisition of Deixis“. In: Rauh (ed.). *Essays on Deixis*. Tübingen: Narr, 1983, S. 99-148.
- Ubersfeld**, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- Ubersfeld**, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Bélin, 1996.
- Ullmer-Ehrich**, Veronika. „The Structure of Living Space Descriptions“. In: Jarvella / Klein (eds.). *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 219-249.
- Vater**, Heinz. *Einführung in die Raum-Linguistik*. Hürth-Efferen: Gabel, 1991.
- Verdonk**, Peter. „Poems as Text and Discourse: The Poetics of Philip Larkin“. In: Sell (ed.). *Literary Pragmatics*. London: Routledge, 1991, S. 94-109.
- Vernay**, Henri. *Essai sur l'organisation de l'espace par divers systèmes linguistiques. Contribution à une linguistique de la traduction*. München: Fink, 1974. (Internationale Bibliothek für allgemeine Linguistik, Bd. 34).
- Vogel**, Christina. „Raum-Körper-Konstellation in der modernen Literatur.“ In: Hess-Lüttich et al. (eds.). *Signs & Space. Raum & Zeichen*. Tübingen: Narr, 1998, S. 183-195.
- Werth**, Paul. „How to Build a World (in a lot less than six days, and using only what's in your head)“. In: Green (ed.). *New Essays in Deixis*. Amsterdam: Rodopi, 1995, S. 49-80.
- Wilson**, Deirdre. „Relevance and Understanding“. In: Brown (ed.). *Language and Understanding*. Oxford: University Press, 1994, S. 37-58.
- Worth**, Katharine. „The space and the sound in Beckett's theatre“. In: Worth (ed.). *Beckett the Shape Changer*. London / Boston: Routledge & Kegan, 1975, S. 183-218.
- Wunderlich**, Dieter. „Meaning and Context-Dependence“. In: Bäuerle / Stechow (Hgg.). *Semantics From Different Points of View*. Berlin: Springer, 1979, S. 161-171.
- Wunderlich**, Dieter / Reinelt, Rudolf. „How to Get There from Here“. In: Jarvella / Klein (eds.). *Speech, Place and Action*. Chichester: Wiley, 1982, S. 183-201.
- Wunderlich**, Dieter. „Raum und die Struktur des Lexikons“. In: Bosshardt, Hans-Georg (Hrsg.). *Perspektiven auf Sprache. Interdisziplinäre Beiträge zum Gedenken an Hans Hörmann*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1986, S. 212-231.
- Zapf**, Hubert. *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Ziegler**, Jürgen. „Die Origo und das Grundlagenproblem der Deixis“. *Deutsche Sprache* 17(1989), S. 193-205.
- Zimmer**, Reinhold. *Dramatischer Dialog und aussersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

10. Terminologisches Register

A

‚Abbruch‘ der Verbindung zum Kontext 7, 92ff., 118ff.
Abgrenzungsproblem 31, 48
absoluter Entfernungswert 22, 32
Äquivalenztheorem 71
Äußerungsgrößen 16, 17, 20, 30, 33
Äußerungskontext (s. *deiktischer Raum*) 20, 41, 78
Äußerungsort (s. *Sprechort*) 16, 17, 27, 30f., 41, 43
Äußerungsträger 28, 43, 50, 86
Äußerungszeit (s. *Sprechzeit*) 16, 17, 27, 32, 43, 50
‚Aktualisierungsfunktion‘ 78f., 82, 85
akustisches Zeichensystem 84
Anapher 38ff., 42, 72
Annahmen 52 ff., 60ff., 64ff., 75, 89ff.
Antezedens 40f.
Archideiktika (s. *Präsentative, quasi-referentielle Ausdrücke*) 27
Aufführungstext 71, 73, 77f., 80, 82, 89, 91
ausdehnungsmäßige Elastizität 31
Ausdehnungswert 55
ausdehnungswerthaltige Deiktika 55
Ausgangspunkt (s. *Origo*) 6, 15, 21, 22, 38, 83, 85, 94, 96
Avantgarde 98ff., 107f., 121

B

Bedeutung 9ff.
Beleuchtung 83
Beseitigung aller Erklärungs- und Rettungsversuche 107
Bewegungsverben (ursprungs- / zielorientiert) 31f.
Bezugsort 30f.
Bezugsräume 42, 87
Bezugszeit 32
Boulevardtheater / Boulevardkomödie 101f.
Bruch zwischen Autor und Leser bzw. Zuschauer 108
Bühnenrahmen 82
Bühnenraum (s. ‚metaphorische Origo‘, *szenischer Raum*) 78, 82ff., 85ff., 90

C

chronologische ‚Fixpunkte‘ 22

D

Darstellungsperspektive 123
Décalage 120f.
déictique indifférent 31
deiktische Determinierung (s. *egozentrisch-lokalistische Kriterien*) 24, 25ff., 29, 32, 33
deiktischer Raum (s. *Äußerungskontext*) 20ff., 23, 30f., 35, 48ff., 51, 73, 79, 82
deiktische Relation 6, 15ff.
deiktisches Simultaneitätsprinzip 28

deiktisches System 19, 23, 77ff., 87, 95
‚deiktisches System‘ des Theaters des Absurden (s. System der Regelwidrigkeit) 97, 99ff., 103, 106, 107ff., 122
deiktisches Zentrum (s. Origo, Orientierungszentrum) 17f.
Deixis am Phantasma (s. Versetzungsdeixis) 41, 42ff., 73
Deixis am Phantasma im Phantasma 47
Deixisfeld 26ff., 29
Deixisfelddissoziation 18
‚Dekontextualisierung‘ 103ff., 114, 119
demonstratio ad oculos et aures (s. Realdeixis, unmarkierter Zeigmodus) 37f., 46
demonstrativer Bezug 14, 16, 18, 24f., 36
demonstrativer Gebrauch (s. ‚demonstrative‘ Relation) 33ff., 35
‚demonstrative‘ / ‚demonstrativdeiktische‘ Relation (s. demonstrativer Gebrauch) 33ff., 35, 79, 81, 84, 85
Dezentrierung des Subjekts 94, 111f.
diachrone Perspektive 97ff.
Dimension 24ff.
direkt referierend 12, 41, 46, 51
Diskursobjekt 73, 79, 85f.
‚Diskursuniversum‘ (s. Textraum, ‚Referenzraum‘) 11, 14, 39ff., 42, 72f.
distal 31, 85f.
dramatischer Kontext (s. dramatischer Raum, dramatische Welt)
dramatischer Raum (s. dramatische Welt) 83, 85f.
dramatischer Text 70, 76f., 80
dramatische Welt (s. dramatischer Raum) 72, 77ff., 82, 84, 87, 108

E

egozentrisch-lokalistische Kriterien (s. deiktische Determinierung) 24, 25ff., 29, 33, 35, 37, 47, 99
elementarer Referenzpunkt (s. Origo) 17ff., 21
Entdifferenzierungsprozess 109ff., 121
Entfernung 24
Entfernungsdeiktika (s. entfernungswerthaltige Deiktika) 32
Entfernungswert (relativ / absolut) 22, 28, 55
entfernungswerthaltige Deiktika (s. Entfernungsdeiktika) 22, 55
Entgrenzung der Ich-Identität 112
Entvariabilisierung der Deiktika 44, 46, 58
Ersatzdeiktika 29
Existenzialismus 92f., 97f., 103, 106f., 119
‚Extrempole‘ kontratypischer Deixisverwendung (s. ‚Kontextkonkurrenz‘ / ‚Kontextreduktion‘)

F

‚feste‘ Zeichensysteme 82f., 86, 88
fiktionaler Kontext 68f., 71, 73f., 76, 78
Fiktionalisierungssystem 69
fiktives Zeigfeld (s. Vorstellungsraum) 43, 69
‚Fixpunkt‘ (s. Landmarken, Leitfäden, Referenzpunkte, Orientierungspunkte) 21f., 104
Fokussierung 34f., 35, 38, 40, 81f., 84

G

‚geozentrischer Referenzrahmen‘ 22, 90
gerichtete Relation 6, 15, 19, 41
Grenzüberschreitungen (s. Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Modi des Zeigens) 37
großraumdeiktische Interpretation 50
Grundzeigwörter 18

H

harmonisches Orientiertsein (s. intersubjektive Orientierung, partiale Identität) 20, 38, 45, 50ff.
Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Modi des Zeigens (s. Grenzüberschreitungen) 47
Hinweis 10, 57f., 60ff., 63ff., 75f., 87ff., 95f., 100ff., 109, 112, 116f., 119, 121
~ *‚linguistische‘* 59, 64, 66f., 77, 87, 89ff., 95f., 122
~ *‚extralinguistische‘* 59, 64, 66f., 77, 87, 89, 91, 95f., 122

I

‚Identifizierung‘ 33ff., 35, 37, 40, 81
Identifizierungswissen, Übereinstimmung von Identifizierungswissen 10 ff., 48ff., 54f.
imaginativdeiktische Relation 43ff., 86
in-built stopping place 62, 67, 91
Index 81f.
indexikalische Bedeutung 14, 16, 18, 23ff., 36f., 48, 54
indexikalischer Gebrauch (s. ‚kontextualisierende‘ Relation) 33, 35f.
Inferenzmodell der Kommunikation 10, 63ff.
In-Field 31
Informationsintention 60, 62ff., 71, 74f., 80, 88f., 91
intersubjektive Orientierung (s. harmonisches Orientiertsein, partiale Identität) 34
intrinsische Relation 19
intrinsisches System 19
‚Inversion‘ der kanonischen Rolle der Sprache / Deixis (s. ‚Umkehr‘) 7, 94ff., 101

K

kalendarische Deiktika 22
kalendarische ‚Fixpunkte‘ 22
Kalendereinheit 22
Kalenderkorrelat (explizit / implizit) 22
kanonische Äußerungssituation 17, 19, 28, 39, 58, 64, 89
Katapher 39
Kerndeiktika 27
kleinraumdeiktische Interpretation 50
kognitiver Aufwand 54ff., 62, 67, 75, 91
kognitiver Kontext (gemeinsamer kognitiver Kontext) 52ff., 55ff., 60ff., 64ff., 71f., 73ff.
Kommunikationsintention 63ff., 75, 88f.
Kommunikationssysteme (inneres / äußeres) 68ff., 77, 82, 93, 113
konkrete poetische Bilder 5, 93, 98, 103, 112, 118ff.
‚Konkretisierungsfunktion‘ 79, 82, 85
konstante Referenz 13
‚Konstruktionsanleitung‘ 55, 75ff., 83, 87ff., 89f., 101ff., 109, 112ff., 119, 121

Konstruktionsprinzip 75, 77, 87, 89f.
,Kontextkonkurrenz‘ 113, 115ff., 117, 119, 122
,Kontextproliferation‘ 113f., 122
,Kontextreduktion‘ 109f., 112 f., 117, 122
,Kontextualisierende‘ *Relation* (s. *indexikalischer Gebrauch*) 35f., 79, 82, 85
kontextueller Effekt 60ff., 64, 67, 74f., 91
Kontinuitätssignal 40f.
Koordinatenausgangspunkt (s. *Origo*) 5
Koordinatensystem der „subjektiven Orientierung“ 5, 17, 21
Koreferenzrelation 40, 46, 59
Koreferenzsystem 72

L

Landmarken (s. *Leitfäden, Orientierungspunkte, Referenzpunkte, „Fixpunkte“*) 21f., 39, 47, 90, 95, 112
,*Leere*‘ 96, 109f., 112ff., 118ff.
Leerstelle, semantische / indexikalische 14, 16, 23f., 36, 48, 50, 54, 64, 76, 78f., 89, 96, 109f., 113ff., 119, 121
Leitfäden (s. *Landmarken, Orientierungspunkte, Referenzpunkte, „Fixpunkte“*) 21f., 90, 95
lokale Dimension 27, 29ff., 90, 95
,*Lokalisierung*‘ 33, 35f., 37f.

M

,*Makrokosmos*‘ (s. *virtueller Raum*) 83ff., 90, 115
materielle Zeichen / Signifikanten 45f., 73, 77, 79, 86f., 90, 116
mauvaise foi 104f.
mentale Repräsentation 51, 72f., 76f., 91
,*metaphorische Origo*‘ (s. *Bühnenraum*) 70, 83ff.
,*Mikrokosmos*‘ 83, 85ff.
,*mobile*‘ *Zeichensysteme* 82ff., 86, 88
Modi des Zeigens (s. *demonstratio ad oculos, Deixis am Phantasma, Anapher, Textdeixis*) 37ff., 47
mögliche Welt 72f., 74

N

Nennwörter 12ff., 44, 54, 66
Neufokussierung 40f.
,*Nichts*‘ 107f., 113, 121
(*non*)- *literary relevance* 74
,*nonverbale*‘ *Zeichensysteme* 80ff.

O

Objekt-Ich 109
objektive Deixis am Phantasma 44ff., 69
,*Objektivierungsfunktion*‘ 78f.
öffentliche Maßeinheitensysteme 22, 32, 55, 90
Ordnungsproblematik 98f., 105
Orientierungshandlung 33ff.
Orientierungslosigkeit 5, 7, 93f., 96, 98, 101f., 107f., 117f., 122
,*orientierungsnivellierend*‘ 105

Orientierungspunkte (s. *Landmarken, Leitfäden, Referenzpunkte, ‚Fixpunkte‘*) 39, 44ff.
Orientierungszentrum (s. *Origo, deiktisches Zentrum*) 18f., 25f., 45, 68, 70, 77, 83, 85
Origo (s. *deiktisches Zentrum, Orientierungszentrum*) 6, 16, 17ff., 25ff., 41, 43, 45, 47, 50, 70, 73, 85ff., 90, 94ff.
‚origoabhängig‘ 82ff., 88, 91
‚Origodissoziation‘ (s. *Origo-Verschiebung*) 43ff., 111f., 119
origoexklusiv 24, 29ff., 50, 85
origoinklusiv 24, 29ff., 48, 50, 58, 85
‚origounabhängig‘ 19, 82ff., 86ff.
Origo-Verschiebung (s. *‚Origodissoziation‘*) 43ff.
Ostensionsakt 63, 65, 88f.
ostensiv-inferenzielle Kommunikation 64
Out-of-Field 31
over-oriented 40

P

partiale Identität (s. *harmonisches Orientiertsein, intersubjektive Orientierung*) 18, 20, 21
periphere Deiktika 27
personale Dimension 28f., 32f., 95
Personendeixis 29
Phantasiesteuerung 43
‚Phantasma-Kontext‘ 78, 104f., 118f.
physischer Kontext 52ff., 56ff., 64ff.
plurimediale Darstellungsform 46, 70, 80ff.
Possessivdeixis 29
Präsentative (s. *Archideiktika, quasi-referentielle Ausdrücke*) 27
‚primärer‘ Bezug 53, 58, 64ff., 77, 89f.
‚primäre‘ Orientierung 50
prodemonstrative Rolle 22
Proposition 9, 42
proximal 31, 85

Q

quasi-referentielle Ausdrücke (s. *Präsentative, Archideiktika*) 27

R

‚Rahmendeixis‘ (s. *‚origounabhängig‘*)
rahmentextliche Textualisierung (s. *Textualisierung*)
Realdeixis (s. *demonstratio ad oculos et aures, unmarkierter Zeigmodus*) 37
‚Realkontext‘ 118, 120
referentielle Illusion 46, 73, 79, 86
‚referenzdemonstrative‘ Komponente / Funktion 35
referenzielle Variabilität 12f., 50, 73
Referenzpunkte (s. *Landmarken, Leitfäden, Orientierungspunkte, ‚Fixpunkte‘*) 11, 17ff., 21f.

‚Referenzrahmen‘ / ‚objektiver Referenzrahmen‘ 20ff., 82, 88, 90, 100ff., 109ff., 115ff., 119, 121
‚Referenzraum‘: ‚Wissensuniversum‘, ‚Diskursuniversum‘, ‚Situationsuniversum‘ 11f., 14, 38

reflexiver Bezug 14, 16, 18, 24f., 36
relationale Nennwörter 19, 22
Relationsebene 15ff., 17, 23ff., 30, 32, 43, 47
Relevanz, Relevanzprinzip 34f., 36, 60ff., 64ff., 71, 74ff., 87ff.
Relevanzbezug 26, 34f.
„relevanzdemonstrative“ Komponente / Funktion 35
Relevanzgarantie 64ff., 74f., 89
Repräsentation / Grenze der Repräsentation 94, 99
Rezeptionsperspektive 123
Rückbezug 40

S

Sachverhaltsgrößen 16, 20, 30, 33
Sachverhaltsort (s. Verweisort) 16, 27, 30f., 34, 41, 58
Sachverhaltsträger 28
Sachverhaltszeit (s. Verweiszeit) 16, 27, 32, 58
schwache Deiktika 14, 22
sekundärdeiktische Verwendungen 37ff.
„sekundärer“ Bezug 53, 64f., 77, 89f.
„sekundäre“ Orientierung 50
Sekundärwelt 113, 120
semantische Potenz 55
„Semantisierung“ 17, 21, 89f., 95
Setzungsakt 47, 86f., 90
Signal 13
Simultaneität 100
„Sinnentleerung“ 120
Situationsebene 15ff., 17, 23ff., 27ff., 32, 37f., 43, 46ff.
„Situationsuniversum“ (s. „Referenzraum“)
Skala der Ausprägungen des „deiktischen Systems“ 107
Spiegelkabinett 117f.
„Sprachentleerung“ 109
Sprachkrise 93, 97
Sprechort (s. Äußerungsort) 30f.
„Sprechsituation“ 48ff., 53f.
Sprechzeit (s. Äußerungszeit) 32
starke Deiktika 14, 22
Steuerungsfunktion 37
strukturell verankerte Kontextabhängigkeit 13, 23, 48, 54, 95f.
subjektive Deixis am Phantasma 44ff.
Suchanweisung 25, 55, 59, 66, 89
Suchbereich 55, 57
Surrealismus 97, 100f.
Symbol 13
Symbolfeld 12, 39, 42
symbolische Bedeutung 14, 16, 23ff., 37, 54
synchrone Perspektive 97, 103, 107ff.
System der Regelwidrigkeit (s. „deiktisches System“ des Theaters des Absurden) 96
szenischer Raum (s. Bühnenraum) 70, 83ff., 89f.

T

temporale Dimension 27f., 32, 95
Tempus(morphem)deixis 28
Textdeixis 41f.
Textraum (s. ‚Diskursuniversum‘) 39ff.
Textualisierung 58f., 83, 95
~ ‚explizite‘ 59, 61, 65f., 90
~ ‚implizite‘ 59, 65f., 90
thematischer Kontext 49ff., 53ff., 60ff., 65ff., 76, 89ff.
token 9, 23f., 32
topologische Relation 19
Transkodifizierung 80f.
type 9, 23f., 32

U

Ubiquität 100
Überlagerung zweier deiktischer Bezugssysteme 69
‚Umkehr‘ der kanonischen Rolle der Sprache / Deixis (s. ‚Inversion‘) 7, 8, 101ff., 108f., 112f., 115ff., 118ff.
under-oriented 40
unmarkierter Zeigmodus (s. *demonstratio ad oculos*, *Realdeixis*) 37

V

‚verbale‘ Zeichensysteme 82
Versetzungsdeixis (s. *Deixis am Phantasma*) 43ff.
Versetzungsrelation 43ff., 82, 87
Verweisort (s. *Sachverhaltsort*) 30f.
Verweisraum 37ff., 48
Verweiszeit (s. *Sachverhaltszeit*) 32
virtueller Raum (s. ‚Makrokosmos‘) 83f., 85, 90
Vorstellungsraum (s. *fiktives Zeigfeld*) 42ff., 82, 86f.

W

welterschaffende Komponente 72, 79
‚Wissensuniversum‘ (s. *Referenzraum*)

Z

Zeigakt (s. *Zeiggeste*) 85f.
Zeigfeld 13, 15, 17, 37ff., 42, 45
Zeiggeste (s. *Zeigakt*) 27f., 34, 46, 59, 83, 90
Zeigwörter 5, 17f., 83
Zeitadverbialdeixis 28
Zerstörung jeder Eindeutigkeit 100
Zielpunkt 6, 15, 21f., 38, 94ff.
zweistellige Relation 15

Ich erkläre, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln angefertigt habe und dass alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, durch Angabe der Quellen als Entlehnungen kenntlich gemacht habe.

Stuttgart, den _____

(Unterschrift)