

Hans J. Wulff

Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Montage / AV* 10,2, 2001, S. 131-154.

Eine Online-Fassung des Artikels findet sich auf der Homepage der *Montage/AV*

(URL: http://www.montage-av.de/pdf/102_2001/10_2_Hans_J_Wulff_Konstellationen_Kontrakte_und_Vertrauen.pdf)

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-103>.

Kommunikative Konstellation

Dramaturgische Arbeit ist immer in einen kommunikativen Rahmen gestellt. Modulationen des Textes sind ebenso auf das Publikum ausgerichtet wie Entscheidungen zur Besetzung, zur Requisite, zur verwendeten Musik. Die kommunikative Bindung der dramaturgischen Arbeit ist ein Primum (Wulff 1999, 19ff) und stellt eine fundamentale pragmatische Rahmung des Geschehens dar. In der meist praktisch orientierten, oft recht schlichten Drehbuchliteratur herrscht der durchaus richtige und folgenreiche Konsens vor, daß die Herstellung von Rezeptions-Affekten dramaturgisch steuerbar sei:

Die Zuschauerresonanz auf eine Geschichte ist weder unberechenbar noch ungewiß. Bestimmte Abschnitte einer Geschichte rufen ganz bestimmte Reaktionen im Publikum hervor (Vale 1987, 163).

Es wird unbefragt davon ausgegangen, daß die *affektuellen* Reaktionen des Publikums auf *kognitive* Prozesse zurückgehen, die wiederum im Zusammenhang mit einer präzisen *Informationsvergabe* stehen. Dramaturgische Arbeit ist Arbeit an der Rezeption, ist ausgerichtet auf die Steuerungsleistungen, die Elemente des Textes in den Prozessen der Aneignung des Textes erfüllen sollen. So sehr die Ansicht die vorliegende Literatur durchzieht, daß das Erleben des Zuschauers in Auseinandersetzung mit dem dramatischen Angebot des Textes geschieht und keinesfalls in subjektiver Beliebigkeit ist, so wenig sind aber die genaueren Zusammenhänge zwischen dramatischer Struktur und den Operationen des Verstehens und des Nach- oder Miterlebens einer Geschichte im einzelnen beschrieben. Und vor allem die pragmatischen Voraussetzungen dieser Interaktion sind sträflich vernachlässigt. Keine Arbeit am Text kann den kommunikativen Rahmen ganz verlassen, in den das Symbolische eingelassen ist.

Das Produkt ist immer *kommunikativ konstituiert*, könnte man sagen. Unter einer *kommunikativen Konstellation* wird verstanden das Gefüge der Rollen aller an einem kommunikativen Handlungsspiel beteiligten Personen und Institutionen, auch wenn sie in der Manifestation des Handlungsspiels in Form eines Textes nicht unbedingt auftreten. Es gehört zu den Konventionen der Textsorten, daß sie einzelne Rollen oder ganze Rollenkomplexe der zugrundeliegenden kommunikativen Konstellation nicht in der Textoberfläche ausdrücken (so daß Ausnahmen auf jeden Fall eine gewisse Signifikanz haben). Ähnlich kann man die *Redekonstellation* als Modell dessen anführen, das ich hier zu benennen versuche – eine Redeweise, die von der Arbeitsgruppe Hugo Stegers am Institut für Deutsche Sprache (1974) vorgeschlagen wurde. Ausgangsthese war dort: Sprachliches Verhalten ist konstellationsgebunden. Rollenperformanz, Motiviertheit, äußere Situation, psychische Bedingungen und andere Verhaltenselemente und -bedingungen beeinflussen das sprachliche Verhalten von Kommunikationsteilnehmern. Als Merkmale der Redekonstellation werden genannt: Text; Sprecherzahl; Zeitreferenz; Situations- und Textverschränkung; Rang der Beteiligten (gleichberechtigt vs. privilegiert) und Macht; Vorbereitetheit; Zahl der Sprecherwechsel; Themafixierung Art der Themenbehauptung (deskriptiv, argumentativ etc.); Öffentlichkeitsgrad. Es gab zudem Versuche, eine Typologie von Redekonstellationen auszuarbeiten (in engem Zusammenhang mit der Textsortendiskussion). Es dürfte deutlich sein, dass viele der hier genannten Bestimmungselemente für die Kommunikation in Theater und Kino keine zentrale Rolle spielen.

Derartige Modelle entstammen größtenteils der Dialoglinguistik und sind dazu gedacht, pragmatische Konditionen der Vis-à-vis-Interaktion zu beschreiben. Theater und Kino bilden demgegenüber andere Konstellationen aus, steht doch der fiktional-dramatische Text in einer komplexeren Bindung und ent-

hält mehrere, modal deutlich voneinander unterschiedene Ebenen der kommunikativen Rahmung. Die These ist, daß dramaturgisch kontrollierte Kommunikation *in einer theatralen resp. einer medialen Konstellation* hervorgebracht ist, die die phatischen Bezüge der Interaktion zwischen Drama und Zuschauer formal konstituiert und gegenüber den Formen der Alltagskommunikation moduliert und als Wissenstatsache immer bewusst bleibt. Die Herleitung der Annahme ist denkbar einfach: Audiovisuell-mediale und theatrale Texte sind nicht nur in einem substantiellen, sondern auch in einem formalen Sinne *selbstreflexiv*. Einige textuelle Mittel indizieren nun *die Medialität, die Theatralität bzw. die Textualität des Textes* selbst. Auf Grund dieser Eigenart sind audiovisuell-mediale und theatrale Texte *markiert* als in einer medialen Konstellation stehend. Mediale Konstellationen bilden einen eigenen Typus von kommunikativen Konstellationen.

Nun basiert die Rezeption einer Aufführung in Theater und Kino darauf, dass der Zuschauer sich für eine bestimmte Zeit einem Illusionierungsprozeß aussetzt, der gewisse begleitende und resultierende Effekte haben soll. Darum ist Verhandlung über Art und Ziel des Textes, der das Aufmerksamkeitszentrum dieses Prozesses bilden wird, von erstem Belang. In ähnlichem Interesse spricht Veron (1985) von einem *reading contract*, der installiert wird

[...] to provide a defined space where particular textual strategies can be actualized. The reading contract allows one to discern microstrategies, such as pedagogic discourses or complicity relationships with the reader (dargest. n. Escudero Chauvel 1997, 101).

Nach dieser Darstellung sind es unterschiedliche *kommunikative und semantische Beziehungen*, die zwischen Sender und Empfänger installiert werden müssen, um Texte angemessen (also der Intention folgend) interpretieren zu können. Dazu bedient sich der Text einer Reihe von Mitteln, die die Vielfalt der möglichen Beziehungen vereindeutigen. Es gibt allerdings eine Fülle von Techniken, mit denen die komplexe Konstelliertheit eines Textes angezeigt wird. Die Tatsache, daß ein Text ein Glied eines kommunikativen Handlungsspiels ist, wird nicht verborgen, sondern nur mehr oder weniger stark ausgestellt. Es gibt Textsorten, für die ist die Beziehung von Kommunikator und Adressat ganz und gar zentral - dazu zählen z.B. die Fernsehansagen.

Markierung und Vereindeutigung der kommunikativen Beziehung hängen oft eng zusammen, ohne dass aber eine besondere markierung in einem festen Funktionsrahmen stünde. Vielmehr wechseln die Funktionen. So ist das Beiseitesprechen im Theater nebst seinen Varianten im Film manchmal Teil einer Strategie, einen Schulteranschluß zwischen Zuschauer und Figur resp. der dramatischen Position der Figur herzustellen. Dann reklamiert die Figur das moralische Einverständnis des Adressaten, sie nimmt ein, um gegen andere Positionen des Dramas abzuschirmen oder zu immunisieren. Beiseitesprechen kann aber auch Teil einer Spannungsstrategie sein. Wenn also der Bösewicht hämisch grinsend dem Publikum seine Absichten und Pläne erläutert, nimmt das gleiche Mittel gegen ihn ein und bindet das Publikum in Spannungserwartung. Beiseitesprechen kann aber auch die Einheit der Illusion aufheben. Wenn also einer der Akteure beiseitesprechend aus seiner Rolle heraustritt und die Rolle z.B. historisch kommentiert, leistet das gleiche Mittel wiederum einen anderen Zweck. Man könnte natürlich argumentieren, man habe es mit verschiedenen Formen des Beiseitesprechens zu tun (im Rahmen moralischer Positionierung, der Informationsstrategien des Textes, der Artikulation einer Metaposition).

Es hängt von den *kommunikativen Akten* ab, die für jeweilige Textsorten im Vordergrund stehen, ob das kommunikative Verhältnis vorder- oder hintergründig ist. Ist der dominierende Akt das "Erzählen", bildet die Erzählung den Kern des Textes, und das Verhältnis zwischen Erzähler und Zuhörer bzw. Zuschauer artikuliert sich in der Art und Weise, wie die Erzählung gebaut ist. Ist der dominierende Akt die "Einladung" oder die "Kommentierung" eines Geschehens, ist die Adressierung des Zuschauers unumgänglich.

Kommunikativer Kontrakt

Nun sind die Aufführungen in Theater und Kino keine Vis-à-vis-Interaktionen, sondern stehen in einem größeren institutionellen Kontext. Vor allem sind sie Teil eines ökonomischen Tauschverhältnisses (zumindest im Regelfall), so dass es naheliegt, die Beziehung zwischen Zuschauer und Text resp. Textproduzent (in seinen vielen institutionellen Erscheinungsweisen) in einem ökonomistischen Modell zu beschreiben: Es liegt ein *Vertrag* zwischen beiden

vor, der die Beziehung sowohl als einen ökonomischen wie einen symbolischen Tausch modelliert. Der Rezipient ist auch ein Konsument. Gerade die ökonomische Dimension der Beziehung ist aus den semiotischen und kommunikationsphilosophischen Versuchen, die kommunikative Beziehung mittels der Vertragsmetapher zu beschreiben, meist ausgeblendet [1].

Zwischen Kommunikator und Adressat bestehe ein *kommunikativer Kontrakt*, heißt es seit einigen Jahren in der pragmatischen Theorie (Casetti 1994 sowie Casetti in diesem Heft). In einem ersten Schritt scheint es vernünftig zu sein, den *institutionellen Rahmen* der Kommunikation von der *kommunikativen Beziehung* zu trennen. In einem ersten Sinne liegt nämlich ein ökonomischer und juristischer Leistungsvertrag vor, den man *Verpflichtung zur technisch perfekten Durchführung* des Stücks oder Films nennen könnte. Dass hier ein Vertrag in einem engeren Sinne vorliegt, kann man an der Tatsache ablesen, dass er ins Spiel gerät, wenn Störungen und Konflikte auftreten. Sie sind gerade insofern interessant, weil sie unmittelbar ökonomisch-juristische Implikationen haben. Auf dieser Ebene ist der "Vertrag" zwischen Anbieter und Zuschauer tatsächlich ein Vertrag und kann eingelöst werden oder nicht. Ist eine Filmvorführung unscharf oder ist die Tonanlage defekt, besteht ein Anspruch darauf, das Eintrittsgeld zurückzuerhalten. Findet die Aufführung bei strömendem Regen statt, fällt einer der Akteure krankheitsbedingt aus, sind Teile der Requisite durch Feuer zerstört: dann kann ein Diskurs über die Leistung, die erbracht werden sollte, und den tatsächlichen Wert dessen, was angeboten wird, aufgenommen werden, der bis zur Rückforderung des Eintritts gehen kann.

In diesem ersten Verständnis ist es die Institution Theater oder Kino, die als Vertragspartner auftritt und eine technisch beschreibbare Leistung zu erbringen hat. Es gibt aber noch eine zweite Ebene der Bindung, die in der Kommunikationstheorie bedeutsam ist und auf der die Beziehung zwischen Text und Rezipient ebenfalls vertraglich reguliert ist. Zu diesem Vertrag gehören danach diverse Maximen, auf die sich die Kommunikationspartner wechselseitig verpflichten. Die Konversationsmaximen von H. Paul Grice - der das Programm einer solchen Pragmatik am explizitesten formuliert und eine Fülle von Folgeüberlegungen angestoßen hat - sind ein Versuch, derartige Maximen zu formulieren, die der

Kommunikation - soll sie gelingen - zugrundeliegen. Es sind recht rohe formale Voreinstellungen, die danach gelingende Kommunikation ermöglichen:

1. Bestimmung der Quantität: sei so informativ wie möglich!;
2. Bestimmung der Qualität: mache deinen Beitrag wahr!;
3. Bestimmung der Relation: sei relevant!;
4. Bestimmung der Modalität: sei klar und deutlich!

Grice selbst schränkt den Geltungsbereich der Maximen auf Szenarien der Informationsvermittlung ein (1979, 250), so dass sich eine unvermittelte Übertragung auf die Kommunikation fiktionaler Inhalte und auf die intentional ganz anders orientierte Kommunikationssituation in Theater und Kino zunächst verbietet - allerdings scheint evident zu sein, dass auch diese Formen der Kommunikation auf Bedingungen, die selbst nicht mitgeteilt werden, fußt [2].

Nun sind die Griceschen Maximen äußerst formal und bilden transzendentalpragmatische Konditionen, die jede Art der Kommunikation einlösen muß. Rommetveit (berichtet nach Tindemans 1985, 85f) unterscheidet zwei Arten von "unentbehrlichen Bedingungen", die in der Kommunikation eingelöst sein sollten:

1. diejenigen Elemente, die Konstruktion einer kurzfristigen gemeinsamen sozialen Wirklichkeit gewährleisten und die man hier *situative Elemente* nennen könnte;
2. die von ihm sogenannten *Metakontrakte*; sie beziehen sich auf das grundsätzliche Warum der Kommunikation und können möglicherweise als Unterstellung einer zusammenhängenden Intention angesehen werden.

Aus den Metakontrakten leitet Rommetveit recht automatisch handhabbare Kriterien ab, die ein Element, das im kommunikativen Prozeß auftritt, als "passend und/oder zutreffend, beabsichtigt und/oder möglich" (Tindemans 1985, 86) beurteilbar machen. Tindemans weist eindrücklich auf die Verwandtschaft der Metakontrakte zu den *Rahmen* aus Goffmans Rahmenanalyse hin (Tindemans 1985, 89). Rahmen sind Konstruktionen, die Leute dazu benutzen, um bestimmte Aktivitäten interpretierbar zu machen. Handlungen oder Geschehensabläufe können erst einen Sinn haben oder einen Sinn machen, wenn sie in einen Rahmen integriert werden können.

Will man diese Rahmenbestimmung auf die Besonderheiten der kommunikativen Situation des Theaters oder des Kinos übertragen, betreffen die *situativen Elemente* alle Aspekte der Situation, die der erzählten Welt und den Prozessen ihrer Entfaltung äußerlich sind. Die *Metakontrakte* dagegen konstituieren das Verhältnis des Zuschauers zum Text und umfassen

1. alle *semantischen Voreinstellungen*, die die jeweils besondere Aufführung in den Horizont des Textwissens sowie des Wissens über die intentionalen Rahmen, in denen Texte der jeweils besonderen Art stehen, einrücken. Sie umfassen darüber hinaus
2. *operationale Elemente*, die den Umgang des Zuschauers mit dem Text resp. mit der Aufführung betreffen – die Bereitschaft zur Empathie, die Voreinstellung auf einen Prozeß der imaginativen Affekt-Modulation, die Bereitschaft, in die moralische Evaluation eines Problems einzutreten etc.

Alle Prozesse der Auswahl eines Textes aus einer Menge alternativer Angebote, Zeit zu verbringen, sind in der Situation in Kino und Theater schon beendet. Scheinbar ist die Rezeption in einem “medialen Angebotsraum” wie dem Fernsehen, in dem permanent Alternativtexte zur Verfügung stehen, oder in dem noch viel weiteren “Alltagsraum” des abendlichen Freizeitangebotes grundsätzlich anders gelagert als die Rezeption in einer “Aufführungsbedingung” wie der Theater- oder Kinovorstellung. Odin (1995a, 233) macht z.B. darauf aufmerksam, dass die Geltung eines Mitteilungsvertrages in heutiger Fernsehlektüre weitgehend ausgesetzt sei – sie gleiche eher einem “Kontakt” als einem “Kontrakt”, heißt es dort. Der Einwand ist aber nicht stichhaltig, weil der Kontrakt in verschiedenen Stufen erst ausgehandelt wird, wobei die Verbindlichkeit des Kontraktes immer höher ansteigt. Der Kontrakt antwortet auf eine Evaluation des Angebots und der angestrebten Gratifikationen. Erst wenn der Zuschauer im Durchgehen des Angebots gewiß geworden ist, was das Programm des Abends sein wird, und wenn er dazu ein Angebot gefunden hat, das das Bedürfnis des Abends erfüllen könnte, wird der Kontrakt installiert - weil erst dann der tatsächliche und sach- oder geschichtenbezogene Informationsaustausch einsetzt. Der kommunikative (oder mediale) Kontrakt ist also nur ein Element einer größeren Sequenz von Operationen, in denen die Zuwendung zum Text aufgebaut wird. Auch wenn die Einschränkung mechanisch argumentiert, könnte

man sagen, dass ein kommunikativer Vertrag mit allen Implikationen erst dann in Kraft treten kann, wenn die Entscheidung zur Aufnahme des kommunikativen Austauschs gefallen ist.

Die Geltung dieser kommunikativen Voreinstellungen ist auch für den Textproduzenten bindend. Das Vertrauen, dass er die kommunikative und situative Kontrolle über das Geschehen hat, resultiert aus der Selbstverständlichkeit, in der der Zuschauer in die Rolle des rezipierenden und den Text goutierenden Subjekts eintritt. Wird die Leinwand zerschnitten, werden die Schauspieler mit Tomaten beworfen, werden Teile der Einrichtung zerstört, sind elementare Absprachen, die normalerweise automatisch eingehalten werden, außer Kraft gesetzt. Wie stark die Absprache ist, zeigen Versuche wie Handkes *Publikumsbeschimpfung*, die deshalb nicht wirklich funktionieren kann, weil der Zuschauer dieses Spektakels in der kommunikativen und semantischen Rolle des Zuschauers verbleibt und dadurch die Ernsthaftigkeit der Beschimpfung aussetzt. Gemeinhin ist die kommunikative Macht dem Textproduzenten übergeben, und man unterstellt, dass die Elemente, die er in der Aufführung des Stückes benutzt, nach solchen Gesichtspunkten wie Relevanz, Sinnhaftigkeit, funktionale Bindung verwendet werden.

Gelegentlich finden sich - im Rahmen einer Spielhandlung dargestellte - Beispiele, wie ein Schauspieler unfähig ist, eine Rolle zu performieren. Ihm steht dann ein verwirrtes Publikum gegenüber - befangen in einer Irritation, die dadurch entsteht, dass das Verhalten des Akteurs offenkundig die Absprache, dass er für die Zeit der Aufführung in die Rolle des Stückes eintreten wird, mißachtet, so dass Stücke des Bühnengeschehens nicht auf den dichten Illusionierungsprozeß des Stückes bezogen werden können [3]. Ein anderes Beispiel findet sich in *DIE UNBERÜHRBARE* von Oskar Roehler (BRD 2000): Da gibt es Nebenfiguren wie den Hotelportier, die aus dem Illusionierungsraum herauszufallen scheinen, weil sie ihr Spiel überziehen, es nicht dem Gesamtstil unterordnen. Wie dicht die Illusionierungserwartung ist, zeigt auch eine Anekdote aus einem Moskauer Theater, das in Brand geriet. Der Clown, der das Publikum zu warnen versuchte, wurde nicht ernstgenommen, was die meisten aus dem Publikum mit dem Tode bezahlten.

Gerade zur Auslotung der Metakontrakte sind Experimentalfilme, die sich der geschlossenen Sinnerwar-

tung widersetzen, aufschlußreiche Dokumente. Insbesondere der aleatorische Film, dessen Elemente ausschließlich durch formale Kriterien (wie Rhythmus oder Farbe) selektiert sind und auf jede Art von Sinnzusammenhang verzichtet, steht in striktem Kontrast zu der Kontinuitäts- und Konsistenzenerwartung, die aus solchen textuellen Akten wie dem Erzählen abgeleitet sind. Die in der institutionellen Situation des Theaters oder des Kinos unterstellte hohe *Kontrolle*, die der Sprecher über das Stück oder den Film hat, über seine semantische Dichte und über den Sinnzusammenhang aller Teile, wird hier offenbar nicht eingelöst (und gerade darin besteht der Kunstcharakter derartiger Formen).

In der Kritik, möglicherweise aber auch im Zuschauergespräch finden sich immer wieder Wendungen, die den intentionalen Horizont einer Äußerung, eines Handlungsteils, einer Wendung des Geschehens oder eines ganzen Textes auszuloten versuchen. Diese Diskursstücke deuten darauf hin, wie zentral die Unterstellung einer *globalen Textintention* für den Aufbau eines Verständnisses ist. Die Beobachtung läßt sich im Horizont der Bedeutungsanalyse Grice‘ interpretieren. Die schon oben erwähnten *Konversationsmaximen* sind die Voraussetzung für die von ihm sogenannte *konversationelle Implikatur*. Er versteht darunter einen Schluß, den der Hörer auf die Intentionen des Sprechers vollzieht. Die Maximen regulieren und sichern diesen Prozeß ab. Die allgemeine Definition für eine konversationelle Implikatur lautet wie folgt:

Wenn (oder indem) jemand sagt, dass p (oder so tut als würde er dies sagen), hat er konversationell impliziert, dass q, falls:

- (1) der Sprecher beachtet die Konversationsmaximen, mindestens aber das Kooperationsprinzip;
- (2) Die Annahme (1) ist mit dem Umstand, dass der Sprecher sagt, dass p (oder so tut als würde er dies sagen, oder es gerade mit diesen Worten tut), nur in Einklang zu bringen, wenn der Sprecher sich bewusst ist oder denkt, dass q;
- (3) der Sprecher denkt (und erwartet vom Hörer, dass dieser denkt, der Sprecher denke so), dass es in der Kompetenz des Hörers liegt auszuarbeiten oder zumindest intuitiv zu erfassen, dass die Annahme (2) erforderlich ist (Wunderlich 1974, 329).

Es entsteht also eine wechselseitige Schluß-Erwartung, die den intentionalen Horizont einer Äußerung

erschließbar macht. Grundlegend ist wiederum eine Schichtung dreier Teilintentionen, die eine reflexive Rückbindung der Intention leisten:

„S meint etwas mit der Äußerung x“ ist genau dann wahr, wenn S die Äußerung x vor einem Auditorium (Hörer) H tat und dabei intendierte:

- (1) dass in H ein bestimmter Effekt r hergestellt wird (bzw. dass H einen bestimmten Effekt r herstellt),
- (2) dass H denkt (erkennt) dass S (1) intendiert,
- (3) dass für H (1) erfüllt wird auf der Basis der Erfüllung von (2) (ibid., 330) [4].

Für dramaturgische Formen tritt noch eine Intention höheren Grades hinzu, die ich hier *Metaintention* nennen will. Sie besagt, dass der Hörer nicht nur erkennen soll, dass er die Reaktion r zeigen soll, sondern dass er außerdem erkennen soll, dass der Sprecher dieses sein Erkennen intendiert (so auch in anderem Zusammenhang Wunderlich 1974, 330f). Diese letztere Form gehört vielleicht zu den ästhetischen Ausdrucksformen genuin dazu, die die eigene Gemachtheit selbst ausstellt und darin ein beständig mitlaufendes Kommunikationsthema verfolgt. Durch die Einbindung in die konversationelle Implikatur ist der Rekurs auf die Offenheit der intentionalen Beziehung zwischen Sprecher und Hörer ein fester Teil der ästhetischen Kommunikation, zumal es bei fiktionalen Formen nicht um die Bedingungen der Wahrheits- oder Wahrhaftigkeitsunterstellung geht, sondern um die Evaluation der Kriterien der Folgerichtigkeit, Wahrscheinlichkeit, Plausibilität, der semantischen Dichte etc.

In eine ähnliche Richtung gehen auch einige neuere Überlegungen zur Fiktionalitätsproblematik. Oft ist von der Rezipientenseite ausgegangen worden. Danach ist der Adressat der Fiktion dazu in der Lage, sich auch auf solche möglichen Welten einzulassen, die Glaubenssätze enthalten, die er nicht teilt. So kann er eine Geschichte sinnvoll und “von innen her” verstehend rezipieren, in der übernatürliche Wesen agieren, obwohl er selbst nicht an die Existenz derartiger Existenzen glaubt (Livingston 1996, 161). Nun hat Gregory Currie versucht, diese Fähigkeit auf pragmatische Grundlagen zurückzuführen. Was in einer fiktionalen Welt als “wahr” anzusehen ist, ist danach das, was der Erzähler für “wahr” hält (Currie 1990, 76, passim; 1995, 260ff). Der Erzähler ist für ihn der implizite Autor, eine symbolische Bezugsgröße, die im Akt der Rezeption aufgebaut wird (zur

Kritik vgl. Livingstone 1996, 162f). Zu dieser Figur gehört die Unterstellung des kommunikativen Verhältnisses, möchte man fortsetzen: Weil der "implizite Autor" nur ein Name für die unterstellte Sinnhaftigkeit und Intentionalität der Äußerung ist. Es geht also nicht um die Unterstellung subjektiver Absichten, sondern um einen intersubjektiven Rahmen von Intentionalität. Die Äußerung, die sich konventioneller Formen bedienen muß, ebenso wie die Reaktionen oder Effekte der Äußerung stehen in einem durch die konversationelle Implikatur geschlossenen Rahmen (Wulff 1999, 68ff) [5].

Kommunikatives Vertrauen

Für den kommunikativen Vertrag gibt es wie in allen Verträgen eine *Vertrauensdimension*, Kommunikation ist ein "Geschäft mit Vertrauen". Das Vertrauen in die kommunikativen und interaktiven Regeln der Situationen des Alltagslebens ist eine notwendige Bedingung gemeinsamen Handelns (vgl. Garfinkel 1963; Juchem 1988). Es ist ein Basisvertrauen, das allen Handlungen zugrundeliegt (Juchem 1988, 110). Es ist die Voraussetzung für das, was Giddens (1990, 92) ontologische Sicherheit (*ontological security*) genannt hat. Es ist "the *sine qua non* of social life" (Silverstone 1994, 6), und es ist die Grundlage des Kommunikationsvertrages zwischen den Handelnden. Die ontologische Sicherheit ist um so größer, je vertrauter die Situation für die Handelnden ist. Sicherheit und Vertrauen sind zwei Ansichten der gleichen Tatsache. Die Vertrautheit hängt wiederum von dem Wissen der Beteiligten über die Situation und die Möglichkeiten ihrer Bewältigung ab (vgl. Schütz 1982, 187ff). Nach Giddens sind Vertrauen und ontologische Sicherheit das Produkt einer aktiven Bindung an die Realität, einer Bindung in die Ereignisse, stereotypen Muster, Beziehungen und Institutionen des Alltagslebens:

- (1) Sie ist *physisch* und umfaßt Körperpräsenz, Vis-à-vis-Interaktion, Kommunikation und Sprache;
- (2) sie ist *kognitiv* und verlangt Verstehen, Gedächtnis, Reflexivität, ein Bewusstsein über Raum und Zeit;
- (3) sie ist *affektiv*, was meint, dass unsere Beziehungen zu Objekten, anderen Menschen und Symbolen in besonderer Weise ausgerichtet sind und sich in eine gewisse Anzahl von meist unbewußt errichteten (affektiven) Beziehungen entfaltet (Giddens berichtet n. Silverstone 1994, 5f).

Kommunikatives Vertrauen ist also aktiv hervorgebracht und umfaßt mehrere verschiedene Schichten und Arten von Bindung. Das bedeutet auch, dass es sich um eine fragile Beziehung zwischen den Kommunizierenden und dem Kommunikat handelt, die außer Geltung geraten oder auch aktiv aufgekündigt werden kann. Darauf wird später zurückzukommen sein.

Die Vertrauensmomente sind im Falle der Theater/Kino-Zuschauer-Bindung kompliziert, weil sie nicht nur eine ontologische Absicherung des Zeichenverkehrs vornehmen, sondern auch enger mit den besonderen Interessen der Kommunizierenden zusammengehen. Verträge sind gemeinhin durch eine gegenseitige Nutzen-Erwartung gesteuert. Im Falle des Vertrages, der der Situation in Theater und Kino unterliegt, ist aber nicht allein die Nutzendimension zentral, sondern auch die vorausliegende affektuelle Grundlage des Vertrages. Das Gut oder die Leistung, die vereinbart wird, ist nur darum in Nutzenkategorien zu erfassen, weil es in unserem besonderen Fall um ein Spiel mit Erwartungsaspekten geht, die selbst nicht in den Vertrag eingehen, dennoch aber stillschweigende Eigenheiten des *Nutzens* bezeichnen, den sie definieren. Angst, Wunsch und andere Erwartungsaffekte bilden die motivationale Voraussetzung des Vertrages selbst und bilden zugleich sein kategoriales Netz aus. Vertrauen ist zum einen eine praktische Vorausleistung, die eine kommunikative Bindung ermöglicht. Sie basiert zum anderen auf Konventionalität - sowohl hinsichtlich der Kommunikationssituation wie auch hinsichtlich des konkreten Inhaltes einer Kommunikation. Die Vorausleistung, die das Ensemble kommunikativer Erwartungen und Vertrauensleistungen umfaßt, ist auf mindest drei Ebenen zu benennen. Aus der Sicht des Zuschauers:

1. *Konditionen des institutionellen Rahmens*: Ich bin im Theater (im Kino, kann man sinngemäß immer ergänzen), ich darf erwarten, dass das Theater das Stück zeigt, das angekündigt ist; ich bin sicher, dass ich während der Aufführung nicht gefährdet oder beschädigt werde, ich darf erwarten, dass die Aufführung so gut realisiert wird wie es geht. Die Kondition kann unter besonderen Umständen variiert werden - es kommt wiederum auf die Art von „Theater“ an, auf die der Zuschauer eingestellt ist. Ende der 80er Jahre waren z.B. Aufführungen beliebt, in denen die Akteure auf die Zuschauer losgingen, sie mit

Farbe, Mehl und künstlichem Blut bewarfen und in das Spiel hineinzuziehen suchten. Das setzt die Bedingung des institutionellen Rahmens nicht außer Kraft - die Zuschauer wussten um diese besonderen Aufführungsbedingungen.

2. *Konditionen der Gratifikationserwartung*: Ich darf zudem erwarten, dass die Inszenierung des Stücks auf mein Erleben ausgerichtet ist, dass es mir ermöglichen soll, dem Geschehen lustvoll zu folgen, dass die Regeln des Dramas geachtet sind.

3. *Konditionen der Moral*: Und ich darf erwarten, dass die Regeln des guten Geschmacks nicht überschritten werden (oder zumindest nicht in einem unerträglichen Maß), dass die Darsteller im fiktionalen Gegenüber nicht gefährdet sind, dass das Spiel also Spiel bleibt.

Weil der Kontrakt *konventionsabhängig* ist, fächert er sich in eine ganze Reihe von Subformen auf - Fiktionalitätsverträge, Spannungsverträge, Dokumentarismusverträge. Diese Rückbindung textueller Kommunikation in die verschiedenen Textsorten, Modi der Referenz und Wirklichkeitshaltungen des Sprechens hat seit den siebziger Jahren mehrfach Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Ein besonderes Problem hat dabei die Frage dargestellt, wie Nachrichten als ‚glaubwürdig‘ angesehen sein können. Greimas/Courtès (1979, 417f) sprechen von einem *contrat de véridiction*, der begründen soll, warum mediale Aussagen über Realität als ‚Nachrichten‘ und nicht als ‚Fiktionen‘ wahrgenommen werden.

Discourse is a fragile locus where truth and falsity, lies and secrets, are inscribed and read. These modes of veridiction result from the twofold contribution of the sender and receiver. The different positions are established only in form of a more or less stable equilibrium arising from an implicit agreement between those two actants of the communication schema. It is this tacit agreement that we chose to designate with the term *veridiction contract* (Greimas 1989, 653).

Ähnlich, wie Grice die Konversationsmaximen nicht als transzendente moralische Bindungen der Kommunikation, sondern als logische Grundlagen der Kommunikation ansieht, ist auch bei Greimas der kommunikative Austausch in ein Verhältnis der gegenseitigen Unterstellung gebunden, sonst könnte er nicht funktionieren. Nun bedarf es natürlich genauer Bestimmungen, worin die Verpflichtungen bestehen, die ein derartiger Vertrag für die Vertragspartner

festlegt. Wiederum ist es hier nötig, die Überlegungen auf mediale Kommunikationsbeziehungen einzuzugrenzen.

This contract doubly binds the sender and receiver relationship by correlating the sender's persuasive function with the receiver's possibility-of-belief function. For discourses that base themselves on enunciating the truth, the fiduciary contract grants both a discursive status and legitimacy (Escudero Chauvel 1997, 101).

In diesem Sinne definiert Escudero Chauvel (ibid, 101) den *media contract* als Voraussetzung dafür, dass der Zuschauer die präsentierte Information als ‚wahr‘ ansieht. Die Authentifizierung einer Nachricht geschieht diskursiv, auf der Basis konventioneller Markierungen, und nicht durch Verifizierung. Der Vertrag ist ein Sonderfall der sozialen Verträge (Escudero Chauvel 1997, 103) und schreibt vor allem fest, dass die Realwelt die Referenzwelt der Nachrichten ist [6].

Differenzierter ist Hattendorfs Darstellung (1994, 116f). Er gibt zunächst einen kurzen und vereinfachenden Einblick auf Casetti (1994), bevor er auf ein dokumentarfilmtheoretisches Problem übergeht. In einem Modell, in dem die ‚Authentizität‘ des Dokumentarischen in einem pragmatischen Zusammenspiel von Text und Rezipient erfaßt werden soll, spielt der kommunikative Kontrakt erst auf einer sehr späten Stufe eine Rolle:

1. Authentisierende Signale im Text, die Authentizität versprechen, produzieren zuschauerseitiges Interesse [7];
2. authentisierende Strategien des Textes stimulieren Zustimmung (*consent*): und erst dann, wenn beides gewährleistet ist, kommt es zur Übernahme des Vertrages (*contract agreement*).

Hattendorf spezifiziert dabei die Bedingungen des Kontraktes so weit, daß dabei auch ein besonderer signifikanter Modus vereinbart bzw. als geltend unterstellt wird. Die Frage ist, ob das kommunikative Verhältnis logisch schon lange vorher geschlossen wird, weil ein Film als authentisch, aber auch als ideologisch verzerrt aufgefaßt werden kann. Tatsächlich läßt sich eigentlich erst am Ende feststellen, ob ein Film wirklich authentisch-wahrheitsgetreu berichtet hat oder nicht. Das hängt eng damit zusammen, daß der Rezipient in einem Verständigungspro-

zeß immer damit rechnen muß, daß das Gegenüber willentlich, aus Unwissen oder versehentlich täuscht, lügt, verzerrt. Das heißt: Die Auseinandersetzung mit der Frage nach dem tatsächlichen Wahrheits- oder Authentizitätsgehalt eines Films ist Teil des kommunikativen Verkehrs und nicht seine Bedingung.

Die Sinnunterstellung, die die Aufführung begleitet, ist *komplementär*. So, wie der Zuschauer erwarten darf, ein Produkt präsentiert zu bekommen, das die Vorankündigung einzulösen sucht, darf der Textproduzent erwarten, dass der Zuschauer bemüht ist, den angebotenen Sinn- und Bedeutungszusammenhang nachzuvollziehen. Besteht der Kommunikationsvertrag in der *„Selbstverständlichkeit der reziproken Erwartung in der Alltagswirklichkeit (Juchem 1988, 213, Herv. v. mir, HJW)“*, ist die gegenseitige Unterstellung erwartbaren Handelns auch in Theater und Kino für den Austausch grundlegend. Die Handelnden unterstellen sich in den situativen Zusammenhängen der Alltagskommunikation wechselseitig die Einhaltung der Regeln und Bedingungen der Kommunikation und Interaktion sowie die Gemeinsamkeit der Deutungsmuster. Das dem Kommunikationsvertrag zugrundeliegende Basisvertrauen existiert nicht unabhängig von den handelnden Individuen.

Das Basisvertrauen als unbezweifeltes Vertrauen in die Kommunikations- und Handlungsbedingungen der Alltagswirklichkeit wird durch seine reflexive Wirksamkeit nur deshalb erhalten, weil diese Bedingungen gerade nicht als System existieren, sondern in jeder konkreten Situation auf der Basis unterschiedlicher Erfahrungen von den Gesellschaftsmitgliedern ‚produziert‘ werden (Juchem 1988, 237).

Auch der Kommunikationsvertrag existiert nicht unabhängig von den handelnden Subjekten, sondern wird von ihnen in jeder Situation neu ausgehandelt.

Die Untersuchungen Tindemans‘ (1985) an Zuschauerinterviews zeigen nun deutlich, wie die Reziprozitätsunterstellung des kommunikativen Vertrags mit der Eröffnung von Freiräumen für die Inszenierung des Stücks einhergeht. Das *„Vertrauen bezieht sich auf die Kompetenz des anderen Partizipanten, und - daran gekoppelt - auf das Bewusstsein, dass die Spezifität des Expedienten [d.i. des Textproduzenten] die idiosynkratische Art der Mitteilung mitbestimmt“*, heißt es dort (ibid., 88). Aus dem Eingeh-

hen eines kommunikativen Vertrages resultiert also kein unbedingter Erfüllungsanspruch, sondern es wird die Erwartung einer Bemühung um Erfüllung des Vertrages abgeleitet und gleichzeitig ein Freiraum etabliert, in dem das besondere Anliegen, die besonderen ästhetischen und stilistischen Bedürfnisse des Produzenten, aber auch seine Virtuosität und seine privaten Obsessionen und Vorlieben entfaltet werden können. Gerade in dieser Differenz von vertraglicher Bindung und Varianzerwartung liegt eine besondere Qualität der Produzent-Zuschauer-Bindung in Theater und Kino. Eine bare Erfüllung der Zuschauererwartung wäre eine Minimal- oder sogar Untererfüllung des Vertrages - die besondere, sich also vom Nur-Erwartbaren entfernende Ausfaltung der Geschichte oder des Dramas sind Teil des Austausches. *Der Vertrag ist darum nicht vollständig symmetrisch und läßt sich nicht nur in die Vorstellung einer Tausch-Beziehung auflösen, sondern umfaßt die Erwartung einer ästhetischen Differenz zwischen Wissen und Erfüllung.*

Nun komplizieren diese Beobachtungen die Frage einer Vertragsbindung der Beziehung zwischen Institution, Stück und Zuschauer aber weiter:

(1) Die beiden Vertragsrollen sind zwar komplementär, aber sind sie auch symmetrisch?

(2) Ist es denkbar, dass die Kontrakte zwischen Text und Rezipient voneinander abweichen, und was geschieht dann?

Casetti (1994) ist gerade auf diese Frage eingegangen. Er schließt sich Greimas‘ Vorschlag, von voneinander abweichenden Verträgen auszugehen, an, und dynamisiert die Beziehung zwischen den Vertragspartnern weiter, indem er - ähnlich wie Juchem (oben) - davon ausgeht, dass Kontrakte *ausgehandelt* werden und nicht als kommunikative Schemata immer schon vorliegen.

Genrekontrakt

Tatsächlich gilt wohl für alle Verträge, die auf Erfüllung gerichtet sind, dass sie konditionelle Voraussetzungen enthalten, aber nicht vor dem kommunikativen Akt schon erfüllt sind. Für die Untersuchung der pragmatischen Bindungen dramaturgischer Arbeit ist diese Überlegung äußerst wichtig, weil zum Komplex der dramatischen Erwartungen auch Differenzqualitäten des Produkts rechnen. Es ist evident, dass der jeweils besondere Kontrakt auf Erfüllungsbedingungen ausgerichtet ist, die eine gemeinsame Wis-

sensbasis voraussetzen. Darum sind Gattungscharakteristiken so wichtig, weil sie eine Vorfestlegung über das umfassen, was der Text leisten und an Gratifikationen bereitstellen kann. Sie grenzen aber nicht nur den Spielraum ein, in dem der Text entfaltet werden kann, sondern setzen auch die Vorausleistungen fest, die der Zuschauer zu erbringen hat. Zwischen Autor und Leser muß eine Vereinbarung stillschweigend getroffen sein, die Fiktionalitätsgrad und Stimmigkeit von Geschichte und erzählter Welt festlegen (Searle 1979, 73) [8] und die darum gelegentlich durch den Text nicht eingelöst werden - Erwartungen basieren genau auf derartigen Übereinkünften, sind nicht allein schemagesteuert (das ist ihr kognitives Zentrum), sondern haben auch eine pragmatische Grundlage.

Roger Odin hat die Operationen, die der Zuschauer vollziehen muss, zu bestimmen versucht. In einer ganzen Reihe von Untersuchungen hat er Faktoren isoliert, die Gattungen wie den fiktionalen und den dokumentarischen Film, den Amateurfilm usw. als "Institutionalisierungen" fassen, weil sie mit einem begrenzten und detailliert bestimmbareren Set von Lektüremustern koordiniert sind (Odin 1994, 39ff; 1995, 217; 2000; Casetti 1999, 257). Wenn ein Zuschauer in die Lektüre eines fiktionalen Films eintritt, muß er demnach fünf Operationen vollziehen:

- (1) Er muß bereit sein, einen diegetischen Raum aufzubauen;
- (2) er muß bereit sein, eine Narrativisierung eines Geschehens zu akzeptieren und als narrative Kette von Handlungen aufzubauen;
- (3) er muß auf ein *mise en phase* eingestellt sein, worunter Odin einen Abgleich filmischer und diegetischer Strukturelemente versteht, die z.B. rhythmische Muster ergeben, in denen die Ereignisse repräsentiert werden, auf die der Zuschauer sich wiederum einlassen muß; die *mise en phase* ist dabei eine besondere ästhetische Qualität des Produkts;
- (4) er muß einen absenten Erzähler (einen *Enunziator*) als strukturelle Rolle im Prozeß der Mitteilung der Geschichte aufbauen, auch wenn dieser nicht im Text repräsentiert ist;
- (5) er muß das erzählte Geschehen fiktionalisieren, es also als nicht auf eine äußere Realität referierend ansehen (Odin 1988; ähnlich 1995a, 228f) [9].

Nach dieser Ansicht unterscheidet sich der dokumentarische Film nur insofern vom fiktionalen, als der Zuschauer den Erzähler als real aufbaut, so dass er die Wahrheit der Geschichte verbürgen kann. Offenbar hat Odin hier eine kommunikationsethische Verpflichtung zur Wahrheit im Sinn, die an Grice's Konversationsmaximen erinnert. Odin hat das Modell mehrfach variiert (Odin 1988, 1995, 1998, 2000), hat aber daran festgehalten, dass die Differenz der Gattungen sich als "Einstellungsoperationen" des Rezipienten festmachen ließen. Der Zuschauer ist für ihn dabei kein spezifisches Individuum, sondern eine strukturelle Rolle in der medialen Konstellation - in seinen eigenen Worten: "the point of passage of a bundle of determinations" (Odin 1995, 215).

Es entsteht eine Reihe unterschiedlicher *Modi der Bedeutungs- und Affekterzeugung* [10], die zugleich die großen Gattungen des Films unterscheiden. Gattungen sind definiert durch den Zuwendungs- und Verarbeitungsmodus, die dem Zuschauer zudiktieren sind, nicht durch innere Konditionen oder gar durch substantielle Unterscheide. Im einzelnen unterscheidet Odin:

1. einen *spektakulären Modus (spectacular mode)*, der vor allem in eskapistischen Filmen auftritt und im wesentlichen Ablenkung und Entzug als kommunikative Ziele verfolgt;
2. einen *fiktionalen Modus (fictional mode)*, in dem der Zuschauer versucht, sich in den Rhythmus der erzählten Ereignisse einzustimmen und mit den Figuren zu empathisieren;
3. einen *energetischen Modus (energetic mode)*, in dem der Zuschauer primär auf die Rhythmik der Darstellung orientiert ist und für den der aktuelle Inhalt sekundär ist; ein Stammbeispiel ist das Musical;
4. einen *privaten Modus (private mode)*, in dem der Zuschauer zu eigenen Erlebnissen zurückzugehen versucht; als Beispiel kann der Familienfilm dienen;
5. einen *dokumentarischen Modus (documentary mode)*, in dem der Zuschauer sich über Realität informiert;
6. einen *argumentativen Modus (argumentative mode)*, wie er im Lehrfilm bedient wird und der darauf ausgerichtet ist, Lektüre als Mittel des Lernens einzusetzen;
7. einen *künstlerischen Modus (artistic mode)*, der vor allem auf die Entzifferung der Autorenintention orientiert ist und der im *art cinema* und im Essayfilm gehäuft auftritt;

8. einen *ästhetischen Modus (aesthetic mode)*, der auf die Oberfläche des Textes orientiert ist und der vor allem im Experimentalfilm auftritt (Odin 1994, 34-37; zusammengefaßt bei Casetti 1999, 256f).

Es ist deutlich, dass Modi gemischt werden können und dass die Lektüre eines Films (oder Stücks) nacheinander verschiedene Modi aktivieren kann. In der Produktion eines Films sind die Modi bekannt, und der Produzent eines Films kann in die Lektüren eingreifen, indem er im Verlauf des Films auch einen Weg durch verschiedene Zuwendungsmodi vorzeichnet. Umgekehrt ist die Fähigkeit eines Zuschauers, sich souverän zwischen Zuwendungsmodi bewegen zu können, Indiz für eine mehr oder weniger entwickelte *kommunikative Kompetenz* (so auch Casetti 1999, 257). Die Modi sind schließlich medien-spezifisch, auch wenn es Präferenzmedien gibt, die einen Modus bedienen. So ist das kommerzielle Hollywoodkino eine ökonomische und symbolische Institutionalisierungsform, die den spektakulären, den fiktionalen und den energetischen Modus für große Zuschauerpopulationen bedient. Es ist deutlich, dass sich manche Mediengemeinschaften von anderen abzugrenzen versuchen, indem sie andere Modi als gemeinhin üblich an einem Material ausprobieren, so dass der Umgang mit Filmen auch zur binnengesellschaftlichen Differenzierung und zur Abgrenzung besonderer Fan-Gemeinschaften gegen die anderen benutzt werden kann. Manche Modi sind in einem viel weiteren Feld symbolischer und ideologischer Ordnungen begründet und gehen über eine Film- oder Theatergattung weit hinaus. So ist der Familienkomplex, der dem privaten Modus zugeordnet ist, natürlich eine fundamentale gesellschaftliche Ordnung.

Ob die Überlegungen Odins so auch auf die Genres im engeren Sinne übertragen werden können, ist zunächst unklar, sind doch viele Genredefinitionen substantiell angelegt. Beispiele wie "Melodram", "Thriller" oder "Horrorfilm" deuten aber darauf hin, dass dem Genrekonzept eine affektuelle Ausrichtung des Zuschauers innewohnt (Odin 1995, 217f). Genres sind nicht allein Geschichten eines gewissen Typs, sondern implizieren auch Rezeptionsaffekte einer jeweils besonderen Art. Gerade diese spielen in den Prozessen der Selektion oder des Präferierens eine bedeutsame Rolle, koordinieren sie doch die (morphologische) Größe des Genres mit (affektuellen) Effekten in der Rezeption, verkoppeln Text, Rezeptionsemotion und Gratifikation.

Am Beispiel der *Genrefestlegung* des Produkts läßt sich also zeigen, dass und wie Genres als mehrfach orientierte transitionale Erwartungsmuster auch zum Gegenstand einer pragmatischen Bindung zwischen Text (oder Institution) und Zuschauer werden kann. Schatz definiert *Genres* in diesem Sinne als eine Verständigungsgrundlage zwischen Produzenten und Rezipienten. Er nennt dieses einen "tacit ,contract‘ between filmmakers and the audience" (1981, 16; ähnlich Mikos 1994; 2001). Kommunikativer Austausch, ein ökonomisches Tauschmodell und Konventionalisierung gehören so zusammen (Giles 1984). Man kann nun Genrewissen in seinen Funktionen beim Eintreten in eine Rezeptionssituation untersuchen und wird feststellen, dass die Formelhaftigkeit des Genretextes nicht eng ausgelegt ist, sondern als kognitive Rahmenvorgabe dient - zum Aufbau der Erwartung an einen Geschichten- und Erzählmodus, zur Vorstrukturierung eines Erwartungsfeldes von Figuren, Handlungen und Konflikten sowie als Rahmen für einen erwartbaren Gratifikationstyp [11].

So, wie in der Vis-à-vis-Interaktion aus der Wiederholung von Verhalten seine Ritualisierung entsteht, die als Schemata gewußt werden und die darum *erwartbar* sind, lassen sich auf allen Ebenen und in allen Formen der Kommunikation Prozesse der Schematisierung und Stereotypisierung festmachen. Insbesondere gehören auch Muster der Sachverhaltsdarstellung und Muster der Erzählung dazu, die von den Kommunizierenden wechselseitig gewußt sind und im aktuellen Vollzug als gewußt unterstellt werden können. Der aktuelle Äußerungsakt umfaßt das Wissen um das Erwartbare, sei es, dass es in Andeutungen und Präsuppositionen in die Äußerung einbezogen wird, sei es, dass sie *gegen den Horizont des Erwartbaren* inszeniert ist, um auf diese Weise eine Spannung zwischen Schema und Äußerung einzuziehen, die Aufmerksamkeit produzieren kann und zugleich die Äußerung als Partie eines (semantischen) Spiels qualifiziert, in dem es um die differentielle Behandlung des Schema-Wissens geht (Iser 1993, 426ff, bes. 468ff).

Der Genrerahmen ist aber nicht fix, sondern *dynamisch*. Zwar darf der Zuschauer erwarten, dass der generische Charakter eines Stücks bewahrt ist, dass also ein als Melodram angekündigtes Stück melodramatisch ist, doch kann er nicht darauf bestehen, dass der Stoff auch melodramatisch zu Ende geführt

ist. Die Beziehungsgeschichte kann schleichend in einen Thriller weiter ausgeführt sein, und gerade dieses bedingt eine hohe affektive Beteiligung des Zuschauers, so dass die Gratifikationserwartung erfüllt wird. Das Genversprechen betrifft nur die Eingangsbedingung der Rezeption, und ein kompetenter Zuschauer weiß, dass die Durchführung des Stücks das eingangs gewählte Genre aufgeben kann. Die eingangs gesetzten Konditionen des Vertrags gelten nur vorübergehend und werden im Verlauf der Rezeption evaluiert. Gelegentlich treten generische Brüche im Verlauf eines Films ein, die vom Zuschauer nicht mitgetragen werden und die ihn dazu bewegen, den Illusionierungsprozeß zu verlassen. Ein Beispiel ist der Geisterfilm *SCHATTEN DER WAHRHEIT* (mit Harrison Ford und Michelle Pfeiffer), der ein viel zu langes Ende hat, in dem eine ganze Reihe von Schock-Effekten ausgespielt wird. Die bis dahin im narrativen Modus dicht erzählte Geschichte wird durch einen attraktiven Inszenierungs- und Erzählstil abgelöst. Ein anderes Beispiel ist Clint Eastwoods Altmännerkomödie *SPACE COWBOYS*, die just in dem Moment die komödiantische Inszenierung verläßt und sich zu einem ebenso naiven wie kruden amerikanischen Heldenepos verkehrt. In beiden Fällen verliert der Film seine Zuschauer (oder zumindest einen Teil der Zuschauer), weil er die Genrebindung aufgibt, ohne dass es gelänge, den Zuschauer dazu zu bewegen, das nachfolgende Genre zu akzeptieren.

Einer der mächtigsten Bezugspunkte, an dem sich die Komplementarität der Rollen von Textproduzent und -rezipient erfassen läßt, ist die symbolische Bezugsgröße des *Stars*. Der Star, dessen Images einen assoziativen Hof von möglichen Geschichten, von sozialen Verhaltensstilen und von moralischen Entscheidungen eröffnet und der einer der symbolgestützten Wege ist, sich in den narrativen, historischen und moralischen Kosmos einer Geschichte hineinzufinden, ist darum auch Träger eines meist implizit bleibenden Vertrages, der schon im *casting* umgesetzt wird. Interessant sind die Störungsfälle, weil erst dann etwas greifbar wird von dem Sinnvorstoß, der durch den Star in einen Film hineingetragen wird. Wenn Marlon Brando die Rolle des Sir William Walker in *QUEIMADA* (1968) spielt, gehen mehrere Versatzstücke eines außerfilmischen, die Wahrnehmung seiner Rolle vorbereitenden Wissens darin ein: Sein Spiel und seine Rolle in der *MUTINY ON THE BOUNTY* (*DIE MEUTEREI AUF DER BOUNTY*, 1961); seine Ehe mit einer Tahitianerin; sein Engagement

für die Indianer und andere Eingeborenenbewegungen. Andere Images treten hinzu - seine Rolle als Rebell, eine latente Gewaltbereitschaft etc. Die Walker-Rolle in *QUEIMADA* enttäuscht diese Vor-Urteile auf ganzer Linie: Brando spielt einen zynischen, kalten Agenten der Kolonialmächte. Irritation ist die Folge, die gleich mehrfach begründet ist. Da ist ein Gratifikationsversprechen nicht eingelöst worden, das aus dem Bedeutungshorizont Brandos stammt. Und da ist eine Rolle angeboten worden, die komplex ist und sich einfachen Interpretationen widersetzt, die widersprüchlich ist, so dass die Synthese einer imaginären, homogenen und einsehbaren Figur schwerfällt. Ein anderes, aktuelleres Beispiel ist John Boormans Film *THE TAYLOR OF PANAMA* (USA 2001), der das James-Bond-Image des zweiten Protagonisten bewusst in das Bedeutungsspiel des Films einbringt. Zwar spielt Pierce Brosnan hier einen kalten, eigennütigen, skrupellosen und zynischen Agenten der britischen Spionage, ihm fehlt aber die ironische Distanz der Bond-Rollen. Nun ist die Kopplung Brosnan-Bond aber so intensiv, dass sich immer wieder eine Sympathie in die Figurensynthese einschleicht, die in der Rolle nicht verankert sein kann. Vielmehr schwingt die Figurenwahrnehmung zurück auf das vom Zuschauer mitgebrachte Bond-Wissen, die Performance der Rolle nimmt die sich wieder durchsetzende Sympathie mit Brosnan-Bond als sicher eintretende Bewegung der Rezeption, so dass Brosnan dagegen wieder eine neue, Brosnan-Bond-inkompatible Handlung oder Äußerung setzen kann.

Kommunikative Verträge sind Aushandlungen über den Bedeutungsrahmen, den ein gezeigtes Geschehen hat. Sie sind darum fragil, weil sie auf eine zukünftige Einlösung des Vertrages ausgerichtet sind. Sie stehen nicht fest und gelten nicht immer schon vor dem kommunikativen Akt, sondern werden ihn begleitend erst hervorgebracht. In der Ethnomethodologie spricht man darum vom *Aushandeln* als der Tätigkeit, die den Gang, den Modus und das Thema der Interaktion (dort meist *conversation* genannt) betrifft (Dieckmann/Paul 1983). Dramaturgische Arbeit muß darum immer auch den symbolischen und generischen Rahmen mitaktivieren, weil er für das Zustandekommen einer Bindung des Zuschauers an den Text fundamental ist.

Anmerkungen

[1] Hier besteht ein tatsächlicher, nicht allein metaphorischer Vertrag. In der literaturwissenschaftlichen Tradition, wo bereits länger als in der Medienwissenschaft mit der Vertragsmetapher gearbeitet wird, dieser institutionell-ökonomische Aspekt bislang überhaupt nicht thematisiert worden.

[2] Searle (1979, 62) knüpft die Bedeutung von assertiven Aussagen an vier Bedingungen: (1) Der Sprecher bürgt für die Wahrheit der Aussage, (2) er muß in der Lage sein, Belege oder Gründe dafür anzuführen, (3) er muß selbst von der Wahrheit seiner Behauptung überzeugt sein, (4) die Behauptung darf nicht zu selbstverständlich sein, sie muß also zumindest minimal informativ sein. Das Fiktionale unterscheidet sich allein durch die Tatsache, dass ein Sprecher so tut, als äußere er eine nicht-fiktionale Behauptung, von jener Grundform. Vgl. dazu Kessler (1998, 64ff), der auf dieser Grundlage die Problematik des Dokumentarischen diskutiert.

[3] Diese Filme sind interessant, weil sie den Schauspieler in der Spannung zwischen Leistungsanforderung und -fähigkeit zeigen. Dass er hier als "Dienstleister" in einem Publikumsvertrag agiert, könnte als interpretative Klammer dienen. Ein Beispiel könnte Cassavetes' *OPENING NIGHT* sein.

[4] Zu Grice vgl. die bei Wunderlich verarbeitete Literatur.

[5] Dieses Prinzip wird nach Walton treffend *Mutual Belief Principle* genannt (Walton 1993, 150ff). Die Differenz zu den normalerweise geltenden Interpretationsweisen der Alltagswelt ist "in gegenseitigem Einverständnis" etabliert, und es gehört zur Fiktionalität dazu, daß der Zuschauer, Hörer oder Leser weiß, daß er sich auf *belief systems* einlassen muß, die nicht seine eigenen sind.

[6] Klemens Hippel weist darauf hin, dass Greimas den Vertrag hier durchaus nicht metaphorisch nimmt, sondern vielmehr davon ausgeht, dass der Kommunikation von "Wahrheit" ein tatsächlicher Austausch zugrundeliege, so daß also auch solche Implikationen des Vertraglichen wie Werterfüllung, Pflichtbindung, Sanktionierbarkeit im textuell-kommunikativen Verkehr gelten; vgl. Hippel 2000, 56, Anm 1. Frank Kessler hat in seinem Artikel "Fakt oder Fiktion" (1999) den Akzent der Diskussion deutlich auf die Rezeption verschoben - es geht danach bei der Unterscheidung Fiktion/Nonfiktion in pragmatischer Hinsicht darum, daß eine (vom Betrachter unterstellte) non-fiktionale Intentionalität die Bedingung der Möglichkeit darstellt, überhaupt sinnvoll die Frage nach Wahrheit oder Lüge des dokumentarischen Diskurses stellen zu können. Mir geht es hier aber nicht darum, diese Diskussion nachzuzeichnen, sondern um das Arbeiten mit der modellhaften Vorstellung des "Kontraktes", um pragmatische Beziehungen der textuell vermittelten Kommunikation zu beschreiben.

[7] Greimas spricht entsprechend von *veridiction marks*; vgl. Greimas 1989, 654.

[8] Zur Kritik daran vgl. Kessler 1998, 65.

[9] Ich homogenisiere Odins Arbeiten vielleicht unzulässigerweise. Insbesondere der Text von 1988 und der von 1995 differieren in dieser Benennung der Operationen sehr: In der ersten Fassung von 1988 nennt Odin noch Operationen wie *Figurativisation*, *Monstration* und *Croyance*, die er später modifiziert oder ganz aufgibt. Der Entwurf von 2000 schließlich nennt folgende Operationen: diegetisieren, narrativisieren, mettre en phase, die enunziative Struktur konstruieren, fiktionalisieren (den Modus der Darbietung als fiktional erkennen). Den Hinweis danke ich Britta Hartmann.

[10] Odin spricht von "un mode est une procédure spécifique de production du sens et d'affects" (Odin 1994, 34).

[11] Erwähnt sei die Anekdote vom Kinobesitzer, der auf der "Roten Meile" in St. Pauli "Schweinefilme" ankündigte und tatsächlich Filme über Haus- und Wildschweine zeigte. Ein Gericht klärte, dass im Kontext von St. Pauli unter "Schweinefilm" ein anderer Erwartungsrahmen eröffnet werde und dass darum tatsächliche Schweinefilme eine Nichterfüllung des Gratifikationsversprechens seine, das mit der Ankündigung vollzogen worden sei - so dass Zuschauer ein Recht hätten, den Eintrittspreis zurückzuverlangen. Mündliche Mitteilung von Klemens Hippel.

Literatur

Bettetini, Gianfranco (1984) Cauto elogio della ripetizione. In: *L'Immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. A cura di Francesco Casetti. Venezia: Marsilio Ed., pp. 93-101.

Bettetini, Gianfranco (1989) Informierte Gesellschaft - informatisierte Kultur. Alltagserfahrung unter Experimentalbedingungen? In: *Die Welt als Medieninszenierung. Wirklichkeit, Information, Simulation*. Hrsg. von Hans Thomas. Herford: Busse u. Seewald, S. 119-150.

Casetti, Francesco (1994) The communicative pact. In: *Towards a pragmatics of the audiovisual: Theory and history*. 1. Ed. by Jürgen E. Müller. Münster: Nodus 1994, S. 21-31 (Film und Medien in der Diskussion. 4.).

Casetti, Francesco (1999) *Theories of cinema, 1945-1995*. Austin: University of Texas Press.

Currie, Gregory (1990) *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dieckmann, W. / Paul, I. (1983) "Aushandeln" als Konzept der Konversationsanalyse. Eine wort- und begriffsgeschichtliche Analyse. In: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 2,2, pp. 169-196.

Escudero Chauvel, Lucrecia (1997) The media contract. In: *Semiotics of the media. State of the art, projects, and perspectives*. Ed. by Winfried Nöth. Berlin/New York:

- Mouton de Gruyter, pp. 99-107 (Approaches to Semiotics. 127.).
- Garfinkel, Harold (1963) A conception of, and experience with, 'trust' as a condition of stable concerted actions. In: *Motivation and social interaction*. Ed. by O. J. Harvey. New York: ***, pp. 187-238.
- Giddens, Anthony (1990) *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Giles, Dennis (1984) Conditions of pleasure in horror cinema. In: *Planks of reason. Essays on the horror film*. Ed. by Barry Keith Grant. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, pp. 38-52.
- Greimas, Algirdas J. (1987) On anger: A Lexical semantic study. In: Ders. *On meaning. Selected writings in semiotic theory*. London: Frances Pinter, pp. 148-164.
- Greimas, Algirdas J. (1988) *Maupassant. The semiotics of text. Practical exercises*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins (Semiotic Crossroads. 1.).
- Greimas, Algirdas J. (1989) The veridiction contract. In: *New Literary History* 20,3, S. 651-660.
- Greimas, Algirdas Julien / Courtès, Joseph (1979) *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette. -- Engl.: *Semiotics and language. An analytical dictionary*. Bloomington: Indiana University Press 1982.
- Greimas, Algirdas Julien / Courtès, Joseph (1989) The cognitive dimension of narrative discourse. In: *New Literary History* 20,3, pp. 563-579.
- Grice, H. Paul (1975) Logic and conversation. In: *Syntax and semantics. 3. Speech acts*. Ed. by P. Cole & L. Morgan. New York: Academic Press, pp. 41-56.
- Hattenberg, Manfred (1994) A pragmatic approach towards the study of documentary films. Ironic discourse in SCHÜTZENFEST IN BAHNHOFSNÄHE. BEOBACHTUNGEN AUF DEM DORFE (1961). In: *Towards a pragmatics of the audiovisual. Theory and History. 1*. Ed. by Jürgen E. Müller. Münster: Nodus Publikationen, pp. 115-135 (Film und Medien in der Diskussion. 4.).
- Hippel, Klemens (2000) *Prolegomena zu einer pragmatischen Fernsehtheorie*. Berlin: Freie Universität Berlin, Digitale Dissertationen.
- Iser, Wolfgang (1993) *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1101.).
- Juchem, Johann G. (1988) *Kommunikation und Vertrauen. Ein Beitrag zum Problem der Reflexivität in der Ethnomethodologie*. Aachen: Alano.
- Kanzog, Klaus (1976) *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normenübung des Erzählens*. Heidelberg: Quelle & Meyer (Universitäts-Taschenbücher. UTB 495).
- Kessler, Frank (1998) Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *Montage / AV* 7,2, pp. 63-78.
- Livingston, Paisley (1996) Characterization and fictional truth in the cinema. In: *Post-Theory. Reconstructing film studies*. Ed. By David Bordwell and Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 149-174 (Wisconsin Studies in Film.).
- Mancini, Paolo (1988) Simulated interaction: How the television journalist speaks. In: *European Journal of Communication* 3, pp. 151-166.
- Mikos, Lothar (1996) Der "viewing contract". Genre, Konventionen und Aktivitäten der Zuschauer. In: *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995*. Hrsg. von Johannes von Moltke, Elke Sudmann und Volker Wortmann. Hildesheim: Universität Hildesheim pp. 19-32 (Medien und Theater. 5.).
- Mikos, Lothar (2001)
- Odin, Roger (1988) Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: Approche sémiopragmatique. In: *Iris*, 8, pp. 121-139.
- Odin, Roger (1994) Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. In: *Towards a pragmatics of the audiovisual: Theory and history. 1*. Ed. by Jürgen E. Müller. Münster: Nodus 1994, S. 33-46 (Film und Medien in der Diskussion. 4.).
- Odin, Roger (1995) For a semio-pragmatics of film. In: *The film spectator. From sign to mind*. Ed. by Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 213-226 (Film Culture in Transition.).
- Odin, Roger (1995a) A semio-pragmatic approach to the documentary film. In: *The film spectator. From sign to mind*. Ed. by Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 227-235 (Film Culture in Transition.).
- Odin, Roger (1998) Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, pp. 286-303. -- Zuerst 1984.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck 2000 (Arts et Cinéma.).
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House.
- Schütz, Alfred (1982) *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Searle, John (1979) The logical status of fictional discourse. In: Ders.: *Expression and Meaning. Studies in the*

Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 58-75.

Silverstone, Roger (1994) *Television and Everyday Life*. London/New York: Routledge.

Steger, Hugo [...] (1974) Redekonstellation, Redekonstellationstyp, Textexemplar, Textsorte im Rahmen eines Sprachverhaltensmodells. In: *Gesprochene Sprache*. Hrsg. v. Hugo Moser. Düsseldorf: Schwann, pp. 39-97 (Sprache der Gegenwart. 26.).

Tindemans, Carlos (1985) Strukturierung des Zuschauerbewusstseins in der Aufführung. In: *Das Drama und seine Inszenierung*. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main, 1983. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte unter Mitarb. v. Christel Weiler u. Klaus Schwind. Tübingen: Niemeyer, pp. 83-93 (Medien in Forschung und Unterricht. A,16.).

Vale, Eugene (1987) *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. 3. Aufl. München: TR-Verlagsunion (Film, Funk, Fernsehen - praktisch. 1.).

Veron, Eliseo (1985) L'analyse du contrat de lecture. In: *AAVV Les Médias*. Paris: IREP, pp. 203-229.

Walton, Kendall L. (1993) *Mimesis as make-belief. On the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

Wulff, Hans J. (1993) Situationalität: Methodische Vorbemerkungen zur Analyse von GLÜCKSRAD-Exemplaren. In: *Fernsehsows: Form- und Rezeptionsanalyse*. Hrsg. v. Hans-Otto Hügel u. Eggo Müller. Hildesheim: Universität Hildesheim, pp. 120-124 (Medien und Theater. 1.).

Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.

Wunderlich, Dieter (1974) *Grundlagen der Linguistik*. Reinbek: Rowohlt (Rowohlt Studium. 17.).