

Gisela Ecker

DAVID STOREY: HOME

„Schönes Wetter heute“ oder Strukturen des ‚small talk‘

David Storeys literarisches Werk ist gleichmäßig auf die Gattungen Drama und Roman verteilt: bisher hat er sechs recht umfangreiche Romane und elf Dramen verfaßt, deren Erfolg an den meist positiven Kritiken, der großen Zahl an Preisen und der Aufführung seiner Stücke am Royal Court Theatre abzulesen ist. Alle Texte Storeys sind von dem Versuch geprägt, sich möglichst genau an einer beobachtbaren Wirklichkeit zu orientieren und dabei immer wieder auftauchende Grundprobleme zu thematisieren. Er hält sich an Milieus und Berufswelten, in denen er sich auskennt, wie die der Bergarbeiter in *Flight into Camden* (1960), *In Celebration* (1969), *Saville* (1976), des professionellen Rugbyspiels in *This Sporting Life* (1960) und *The Changing Room* (1972), der Lehrer in *Flight into Camden*, *The Restoration of Arnold Middleton* (1967), *Pasmore* (1972), *The Farm* (1973), *A Temporary Life* (1973), *Saville*, der Kunstschule in *Life Class* (1975) und der Zeltbauer in *Radcliffe* (1963) und *The Contractor* (1970), alles Tätigkeiten, die er selbst einmal ausgeübt hat, und Schichten, in denen er sich bewegt hat. Seine monoperspektivische, durch Verzicht auf auktoriale Einschaltungen geprägte Erzählweise und seine präzise Milieuschilderung in den Romanen finden in den Dramen ihre Entsprechung in der Beschränkung auf einen einzigen Schauplatz (mit Ausnahme von *Cromwell*) und auf wenige Figuren¹, die dadurch konzentrierter und detaillierter dargestellt werden können. Eine rekurrente thematische Struktur ergibt sich aus der Gegenüberstellung von sozialen Schichten und deren Wertnormen, entweder als innere Schwierigkeiten, die ein Mitglied der Unterschicht bei seinem Aufstieg in eine andere Klasse hat, oder innerhalb einer Familie, unter Freunden oder in kurzfristig gebildeten Gruppen.

Home, Storeys siebtes Werk nach drei Romanen und drei Dramen, weist alle diese Merkmale in besonders konzentrierter Form auf, was bereits eine Inhaltsparaphrase verdeutlichen kann.

Jack und Harry, zwei ältere Männer von gepflegtem Äußeren, treffen an einem runden Tisch und zwei Stühlen zusammen, treiben Konversation und kommentieren im offstage vorbeigehende Personen, bis sie zu einem Spaziergang vor dem Mittagessen aufbrechen. Tisch und Stühle werden daraufhin von zwei Frauen, Marjorie und Kathleen, belegt, deren Unterhaltung aus Klagen über ihre Situation besteht und langsam enthüllt, daß der Schauplatz eine psychiatrische Anstalt ist. Als Jack und Harry dazukommen, entwickelt sich ein grotesk-komischer Dialog, der mit dem gemeinsamen Gang zum Mittagessen endet.

Im 2. Akt kämpft Alfred, ein ganz offensichtlich geistig Behinderter, im Hintergrund mit Tisch und Stühlen und trägt Stühle davon, so daß auch durch mitgebrachte Klappstühle keine Viererrunde entstehen kann. Die Unterhaltung der vier Figuren – zeitweise werden Zweiergruppen ausgegrenzt – erweist sich zunehmend als gestört und bedrohlich für die beiden Männer. Das Stück endet mit einer Unterhaltung zwischen Harry und Jack.

1. Handlungsarmut

Die für das moderne Drama typische Handlungsarmut erfährt in *Home* eine extreme Ausprägung. Definiert man Handlung als intentionales Handeln einer Person mit der Absicht einer Situationsveränderung², dann kann man *Home* ein handlungsloses Stück nennen. Es ist damit nur noch mit den Reduktionsformen von Handlung im absurden Theater vergleichbar, wobei es im Gegensatz zu diesem immer noch in eine reale Situation eingebettet bleibt.³ Daß das Fehlen eines *plot* nicht etwa auf eine eventuelle Entscheidungsunfähigkeit von psychisch unzurechnungsfähigen und deshalb in einer Institution verwahrten Personen zurückzuführen ist, beweist bereits die Tatsache, daß Storey das, was er „a deliberate withdrawal from drama“⁴ nennt, in einer Reihe von Stücken mit einem ganz anderen sozialen Kontext umgesetzt hat, zum Beispiel in *The Contractor*, wo die einzige, in Teilhandlungen zerlegbare Handlung im Aufstellen und Abbauen eines Zelts besteht, und in *The Changing Room*, wo er das Ankleiden, Massieren, Baden etc. vor und nach dem Spiel eines Rugby-Teams vorstellt. Was in diesen Stücken weitgehend vorgeführt wird, ist Geschehen als nicht intentional bestimmtes, fremdgesteuertes Verhalten von Figuren. Auch dieses ist in *Home* stark reduziert auf die pantomimischen Aktionen Alfreds, der zudem noch eine Nebenfigur darstellt. Während in *The Contractor* und *In Celebration* noch ein zentrales Ereignis – eine Familienfeier und eine Hochzeit – zwischen den Akten stattfindet und ein Rugbyspiel im offstage in *The Changing Room*, gibt es auch keine ausgesparte Handlung mehr in *Home*, und die Aufmerksamkeit kann ganz auf die Unterhaltung der Figuren gelenkt werden.

2. Figurenkonstellation und -konfiguration

Das Personal in *Home* besteht aus zwei in sich sehr homogenen Gruppen, die zueinander in einer Relation des Kontrasts stehen. Diese Konstellationen werden dominant durch das soziologische Merkmal der Klassenzugehörigkeit gebildet: Harry und Jack verhalten sich nach den Normen der Oberschicht, während Kathleen und Marjorie eindeutig der Unterschicht zugeordnet werden können. Den beiden Männern werden durch den Nebentext bereits Attribute des Gentleman, Anzug, passender Hut, Handschuhe, Spazierstock und Zeitung, zugewiesen, die dann durch ihr Dialogverhalten bestätigt und weiter verstärkt werden; die schichtenspezifische Einordnung der Frauen erfolgt weniger durch ihre Kleidung als durch Gestik, lautes Lachen, eine direkte, bisweilen vulgäre Sprache sowie durch Informationen über die Berufe ihrer Ehemänner. Alfred wird zwar durch die Anmerkung des Nebentexts „no tie“ von Jack und Harry abgesetzt, im übrigen jedoch nicht weiter individualisiert. Er stellt eine Kontrastfigur zu allen übrigen dar, jedoch auf einer ganz anderen Merkmalebene, nämlich der von psychischer Normalität bzw. Abweichung.

Die sich sukzessive ergebenden Konfigurationen⁵ bringen dann gerade Kontrast und Entsprechung gut zum Ausdruck. Dabei verläuft die Abfolge der Konfigurationen nach einem klaren Schema, das erst die beiden Gruppen einzeln vorführt, dann nacheinander kontrastierende Zweier- (Kathleen – Harry; Marjorie – Jack) und Viererkonfigurationen und zum Schluß wieder Harry und Jack, womit eine zyklische Struktur geschaffen wird, die mit der Vorstellung von Thema und Gegenthema und einem Hauptteil, der beides zusammenführt und abwandelt, an die Sonatenform erinnert.⁶ Das damit nach den Prinzipien der Kombination, Wiederholung und Variation aufgebaute poetische Muster mag zwar isoliert betrachtet besonders kunstvoll und absichtlich gewählt wirken, jedoch ergibt es sich ganz zwanglos aus dem zeitlich verschobenen Erscheinen von Kathleen mit Harry und Marjorie mit Jack nach dem Mittagessen, aus dem kurzen Spaziergang des ersten Paares und aus dem Weggehen der beiden Frauen, als ihnen das Weinen der Männer zuviel wird. Die gelegentliche Anwesenheit Alfreds im zweiten Akt lockert das strenge Schema.

3. Informationsdefizit und Charakterisierung

Der gesamte lange Eingangsdialoq zwischen Jack und Harry spielt sich in einem unbestimmten Raum ab, denn aus den wenigen Hinweisen, vor allem zu den im offstage vorbeigehenden Personen (es wird dabei bezeich-

nenderweise euphemistisch von somatischen Krankheiten gesprochen, von Arthritis [31]⁷, von einem verletzten Arm [29] und von einer hinkenden Person [23]), ergibt sich lediglich, daß es sich um einen Ort handelt, an dem viele Leute zusammenkommen, die gemeinsame Mahlzeiten einnehmen, die aber sonst nicht weiter kommunizieren. Die Information, daß es sich um ein *mental home* handelt, ist erst nach mehr als einem Drittel des Stücks aus den Andeutungen der beiden Frauen zu erschließen. Richtet sich das Interesse des Zuschauers bei einem handlungslosen Stück mit wenigen Figuren ohnehin auf die Art ihrer Beziehung, die charakteristischen Eigenschaften jedes einzelnen und auf seine Vorgeschichte, so tritt mit dieser Information die Frage nach dem Grund für die Einweisung in eine psychiatrische Anstalt hinzu, nach seinen Leiden und Abweichungen von der Norm. Jedoch besteht gerade in dieser Hinsicht ein Informationsdefizit, denn es werden weder deskriptiv in sich schlüssige Krankheitsbilder aufgebaut noch ausreichende anamnestiche Daten geliefert. Die wenigen noch einigermaßen verlässlichen Informationen ergeben sich aus der expliziten und impliziten Selbstdarstellung der Figuren: Harry und Jack weinen, wenn sie von den Frauen zu sehr in die Defensive gedrängt werden und wenn das Gespräch Tabuthemen berührt; Harry gibt zu, Schwierigkeiten mit seiner Frau zu haben (49); Jack besitzt die große Neigung, aus seiner engeren und weiteren Verwandtschaft Anekdoten zu erzählen. Die beiden Frauen verhalten sich im Dialog aggressiv; Marjorie bekommt allweihnachtlich Depressionen (41) und war schon zweimal in psychiatrischen Anstalten (39); Kathleen hat bereits mehrere Selbstmordversuche hinter sich (62), weshalb ihr anstelle von Schnürschuhen nur solche mit Schnallen erlaubt sind.

Während all das noch innerhalb des Bereichs von Normvarianten liegt, stammen die eigentlichen psychiatrischen „Befunde“ als Fremdkommentare von den beiden Frauen, werden durch mehr oder weniger aggressive Rundumschläge ausgeteilt und sogar explizit als nicht immer verbürgt hingestellt. Harry wird der Pyromanie beschuldigt:

MARJORIE: Burn down the whole bleedin' building, he will. Given up smoking because they won't let him have any matches. (50),

nach seiner „mongol sister“ (43) und einem angeblichen Ausbruchversuch (48) befragt, und es wird behauptet, er würde einfach Dinge erfinden (56). Jack wird der Pädophilie (58) und vieler Widersprüchlichkeiten in seinen Aussagen bezichtigt:

KATHLEEN: He really what he says he is?

HARRY: How do yo mean?

KATHLEEN: Told us he was a doctor. Another time he said he'd been a sanitary inspector.

HARRY: Really? Hadn't heard of that. (56).

Marjorie bezeichnet Kathleen mehrfach als Nymphomanin (64 ff.) und erzählt Jack, Kathleen würde sich nie waschen (66); Kathleen sagt, Marjorie sei inkontinent (65), „not right in the head“ (65) und ein „persistent offender“ (74). Insgesamt gesehen ergäbe dies für jede einzelne Figur eine reichlich unwahrscheinliche Symptomkombination, jedoch sind die gegebenen Informationen auch sonst nicht unbedingt gültig, da sie in Form von Vorwürfen im Kontext weiterer Aggressionen geäußert werden, da zum anderen ihre Quellen unsicher sind:

MARJORIE: Were you the feller they caught climbing out of a window here last week?

JACK: Me?

MARJORIE: Him.

HARRY: Don't think so . . . Don't recollect that.

JACK: Where, if you don't mind me asking, did you acquire that information?

MARJORIE: Where? (To K.) Here, I thought you told me it was him.

KATHLEEN: Not me. Mrs Heller.

MARJORIE: You sure?

KATHLEEN: Not me, anyway. (48)

und drittens vor allem deshalb, weil sie nicht durch andere Informationen im Stück gestützt werden, also nicht verifizierbar sind.

Es ist also unmöglich, die Figuren auch nur einigermaßen gesichert einzuschätzen, und dies gilt gleichermaßen auf der Ebene der handelnden Figuren wie für den Rezipienten. Es ergeben sich auch hier Parallelen zum „absurden“ Theater, etwa zur defizitären Informationsvergabe bei Bekkett oder zur ungenügenden Verifizierbarkeit einer Fülle von teils widersprüchlichen Daten bei Pinter. Die Motivation für diese Erscheinungen ist jedoch offensichtlich in *Home* eine ganz andere; sie scheint – dies muß bei der genaueren Analyse des Dialogs noch weiter verfolgt werden – in der dokumentarischen Absicht zu liegen, einen Realitätsausschnitt vorzustellen, in dem auf eine glaubwürdige Weise nur eine ganz bestimmte Menge an Informationen erscheinen kann und nicht in konzentrierter und wenig realistischer Form die ganze Fülle an Daten, die eigentlich zum Verständnis nötig wäre.

Im Gegensatz zum Mangel an relevanten Informationen über die Figuren gibt es einen Überschuß an Mitteilungen, vor allem über Harry und Jack, die zwar nicht angezweifelt werden müssen, jedoch keinerlei Relevanz für die offenstehenden Fragen aufzuweisen scheinen. Auszunehmen

sind allein die wenigen Aussagen zur soziologischen Situierung der Figuren, wie z. B. die Berufe der beiden Männer – Heizungsingenieur (35) und Verkaufsmanager (36) –, Marjories Job als Packerin (73), die Berufe der beiden Ehemänner der Frauen – Busschaffner (50) und Straßenkehrer (60) – und ganz wenige Andeutungen über Gepflogenheiten im Heim. Was jedoch Jack von seiner großen Verwandtschaft zu berichten weiß, etwa daß ein Cousin mütterlicherseits von einer Klippe fiel oder daß ein Onkel Pferde züchtete, und daß Harrys Vater einen Schnurrbart hatte und seine Frau Chrysanthemen züchtet, ist zunächst von extremer Belanglosigkeit für die Charakterisierung der Figuren. Es wird damit eine auch im zeitgenössischen Drama noch weitgehend eingehaltene Norm des *well-made play* durchbrochen, nämlich die stimmige Ausrichtung aller Informationen auf einen zentralen Konflikt oder Vorfall. Wie weit allerdings gerade die überflüssig erscheinenden und thematisch nicht anschließbaren Informationen wichtige Aussagen über die Figuren zulassen, soll aus der Analyse des Dialogs hervorgehen.

4. *Analyse des Dialogs*

4.0. *Methodische Vorbemerkung*

Für die Untersuchung des Dialogs in neueren realistisch orientierten Dramen bietet sich ein Vorgehen nach den Methoden der Konversationsanalyse, einer relativ neuen Forschungsrichtung, besonders an.⁸ Ihr Ziel ist es, „natürliche Gespräche“, d. h. in mündlichen Kommunikationszusammenhängen empirisch vorkommende Gespräche, zu untersuchen, dabei nach Zusammenhängen zwischen den Dialogäußerungen und Sprecher-Hörer-Rollen, Handlungszielen, Typen der Sprechsituation zu fragen und im Hinblick darauf die linguistischen Strukturen, Formen und Intentionen des Themenwechsels, Gesprächs- und Themenklassen, Probleme des Ablaufs und der Segmentierung zu behandeln. Es lassen sich viele Gemeinsamkeiten mit den Zielen der Sprechakttheorie feststellen⁹, jedoch sind als Unterschiede vor allem die Ablehnung von künstlich konstruierten Äußerungen als Untersuchungsgegenstand, die völlig gleichwertige Behandlung von Sprecher und Hörer und das vorwiegende Interesse an makrostrukturellen Zusammenhängen zu nennen. Die Bedeutung der Konversationsanalyse für die Dramenuntersuchung liegt gegenwärtig nur bedingt darin, daß auf abgeschlossene Untersuchungen zu bestimmten Diskurstypen (wie z. B. das Beratungsgespräch) zurückgegriffen werden kann, sondern vielmehr in der Existenz einer Fülle von systematisch aufeinander bezogenen und aus dem theoretischen Zusammenhang einer kommunikationsorientierten Theorie stammenden Analysekr iterien.

Die Applizierbarkeit konversationsanalytischer Fragestellungen auf das moderne Drama erscheint zumindest dort gegeben, wo der – zwar schriftlich fixierte – Dialog zum Zweck der Simulierung natürlicher Gespräche auf der Bühne und der Illu-

sion einer spontanen sprachlichen Interaktion zwischen Dramenfiguren geschaffen wurde. Dies ist in Dramen mit dominant mimetischer Orientierung der Fall.¹⁰ Daß eine solche, allein die innere Kommunikationsebene der agierenden Figuren betreffende Untersuchung immer durch zusätzliche Fragestellungen ergänzt werden muß, ergibt sich in jedem Fall aus dem Vorhandensein weiterer strukturierender Kommunikationsebenen, die hierarchisch übergeordnet sind, und aus dem Fiktionscharakter des Dramas.

4.1. Merkmale des mündlichen Dialogs

Als erstes kann gezeigt werden, daß Storey in erstaunlicher Vielfalt Erscheinungen einer mündlichen, spontanen *face-to-face*-Interaktion in seinen Dialog integriert. Die Beobachtung mündlicher, nicht öffentlicher Gespräche hat ergeben, daß sie weitgehend nicht mehr nach den syntaktischen Normen und Wohlgeformtheitsbedingungen der Schriftsprache beurteilt werden dürfen¹¹ und daß die im folgenden aufgeführten, häufig noch als Deviationen beurteilten Erscheinungen in gesprochener Sprache durchaus üblich sind:¹²

Alle Figuren in *Home* sprechen vorwiegend in Ellipsen, und zwar in allen Arten von Ellipsen, in denen Subjekt, Prädikat oder Objekt weglassen sind:

JACK: Spot of cloud there.

HARRY: Soon passes. (31),

daneben in Kurzsätzen, die nicht weiter ergänzt werden können; man vergleiche die ständig wiederkehrenden Hörersignale, wie „oh yes“, „oh no“, „oh very“, „absolutely“, „yes . . . still“, oder die für Jack typischen Nominalsätze, zum Beispiel als sie über Harrys früheren Berufswunsch, Ballettänzer zu werden, sprechen:

JACK: A fine thing. Grace.

HARRY: Ah, yes.

JACK: Physical momentum. (17).

Nicht immer ist für den Zuschauer der Sinn einer Ellipse klar, jedoch geht aus der jeweils positiven Reaktion des Angesprochenen hervor, daß Bedeutung transportiert wurde. Besonders deutlich wird dies an Stellen, wo in elliptischer Aussageweise auf ein für das Publikum nicht sichtbares Referenzobjekt verwiesen wird:

JACK: [. . .] By Jove. Isn't that Saxton?

HARRY: Believe it is.

JACK: He's a sharp dresser, and no mistake.

HARRY: Very.

JACK: They tell me . . . Well, I never.

HARRY: Didn't see that, did he? (*They laugh, looking off.*) Eyes in the back of your heads these days.

JACK: You have. That's right.

HARRY: Won't do that again in a hurry. (14).

oder:

HARRY: Seen that? (*Points at the paper.*)

JACK: (reads. Then). By jove . . . (*Reads again briefly.*) Well . . . you get some surprises . . . Hello . . . (*Reads further down, turning edge of paper over.*) Good God.

HARRY: What I felt. (13).

Im Dialog mit den beiden Frauen werden besonders häufig Sätze nicht zu Ende geführt:

MARJORIE: What's your friend's name?

JACK: Harry . . .

MARJORIE: What's he do, then?

JACK: Temporary er . . . Thought a slight . . . (66),

wobei der Satzabbruch und das nicht lexikalische „er“ durch den Versuch des Ausweichens motiviert sind. Die Häufigkeit der Verwendung von Ellipsen, die nicht explizite Verweisung auf kopräasente Objekte, das Auftreten von stilistischen und grammatischen Inkongruenzen (Anakoluthen), der Gebrauch von nicht lexikalischen Partikeln und nicht zu Ende geführten Sätzen sind Gradmesser für private (im Gegensatz zu öffentlichen) und spontane (im Gegensatz zu geplanten Dialogen) Gespräche unter Gleichrangigen, wie sie auch in *Home* vorkommen. Anstatt von Normabweichungen zu sprechen und diese bereits im Hinblick auf etwaige psychische Störungen der Beteiligten zu werten, sollten Storeys besonders genaue Beobachtung und Wiedergabe natürlicher Gespräche hervorgehoben werden.¹³

4.2. Diskurstyp ‚small talk‘

Bereits intuitiv, gemäß unserer eigenen Sprecherfahrung, kann der in *Home* vorkommende Dialog als *small talk* klassifiziert werden, und dies

fehlt auch in keiner Besprechung des Dramas. Für diesen Diskurstyp *small talk*, als einer Unterklasse privater und spontaner Gespräche, liegen bereits konversationsanalytische Ergebnisse vor, die sich vor allem auf die Themenverwendung beziehen¹⁴:

1. Konstituierendes Merkmal für *small talk* ist eine gemeinsame Intention der Beteiligten, und zwar die der „Aufrechterhaltung und Pflege einer sozialen Beziehung“.¹⁵
2. *Small talk* behandelt nicht wie etwa die Textsorten Beratungsgespräch oder Diskussion ein „Großthema“, dem „Subthemen“ untergeordnet werden, sondern „eine Folge von mehr oder weniger lose verknüpften Einzelthemen“.¹⁶
3. Narrative, argumentative und assoziative Themenbehandlung kommen nebeneinander vor.
4. Für die Segmentierung von *small talks* bietet sich der Themenwechsel an.
5. Bereits aus (1) geht hervor, daß Informationsaustausch kein dominantes Interesse dieses Diskurstyps darstellt. Vor allem in Anfangs- und Endposition von *small talks* erscheinen Themen ohne Informationsgehalt, sogenannte ritualisierte Nullthemen (wie z. B. das Wetterthema).

Das bereits bei der Untersuchung der Informationsvergabe festgestellte Informationsdefizit in *Home* wird damit als ein spezifisches Merkmal der Gesprächssorte erkennbar, und gleichzeitig wird das Gewicht vom Inhaltsaspekt des Dialogs auf seinen Beziehungsaspekt¹⁷ verlagert. Mit welchen Mitteln dieser Beziehungsaspekt verdeutlicht, also die diskurstypische Intention verfolgt wird, zeigt vor allem eine genauere Betrachtung der entstehenden Redekonstellationen und der Motivation für den Wechsel der vielen aufeinanderfolgenden Themen.

4.3. Sprecher-Hörer-Interaktion

Als rekurrentes Interaktionsschema zwischen Harry und Jack fällt auf, daß für die Dauer eines jeweils gewählten Themas die Rollenverteilung von themeninitiiertem und themenakzeptierendem Partner häufig gleich bleibt.¹⁸ Es gibt nur wenige Themen, zu denen beide aktive Beiträge leisten, sondern es besteht jeweils eine Abfolge von Bemerkungen des einen über einen Redegegenstand und Zustimmung des anderen; dabei ist Jack der aktivere der beiden:

JACK: At times one's glad simply to live on an island.

HARRY: Yes.

JACK: Without the sea -- all around -- civilization would never have been the same.

HARRY: Oh, no.

JACK: The ideals of life [. . .]

HARRY: Absolutely. (19)

Daß diese Zustimmung nicht immer inhaltsbezogen ist, zeigen vor allem Fälle, in denen diese bereits vor Beendigung der Aussage erfolgt:

JACK: One of the strange things, of course, about this place.

HARRY: Oh, yes.

JACK: Is its size.

HARRY: Yes. (79),

oder in denen ein ursprünglich bestehender Einwand schnell in Zustimmung verkehrt wird:

JACK: Experience is a stern master.

HARRY: Ah yes. But then . . .

JACK: Perhaps the only one.

HARRY: It is. (21)

Die Hörerreaktion hat hier also allein die phatische Funktion der Weiterführung von Kommunikation. Faßt man auch die im Text vorkommenden Rückfragen, Satzergänzungen und bekräftigenden Teilwiederholungen als Hörersignale¹⁹ und damit gleichzeitig als dialogaufrechterhaltende Steuerungsmittel und als Bestätigung der Rollenverteilung auf, so gewinnt dieses Interaktionsschema ein großes Gewicht. Der durch seine Themenvielfalt recht abwechslungsreiche Dialog erhält somit – benutzt man Mukařovskýs semantische Definition des Monologischen und Dialogischen²⁰ – eine monologische Struktur.

Ganz anders verläuft die dialogische Interaktion in Anwesenheit der beiden Frauen. Die Merkmale des spontanen, nicht geplanten und privaten Gesprächs, Ellipsen, abgebrochene Sätze, Kurzformen, viele lokale Deiktika, nonverbale Ausdrucksmittel, ungrammatische Sätze, sind zwar ebenfalls, sogar in größerem Umfang, vorhanden, wobei zum Beispiel Kathleens Flüche oder der undifferenzierte Gebrauch von Tempora als schichtenspezifische Besonderheiten zu werten sind. Jedoch tritt anstelle der zwischen Harry und Jack bestehenden Monotonie von ‚mitteilen‘ und ‚zustimmen‘ eine Vielfalt von Sprechhandlungen auf, wie ‚fragen‘, ‚vorwerfen‘, ‚kritisieren‘, ‚Rat geben‘, ‚befehlen‘, ‚beschuldigen‘, ‚verlachen‘. Sowohl für die Dauer eines einzelnen Themas als auch in ihren grundsätzlichen Dialogrollen sind Marjorie und Kathleen gleich initiativ und zeigen größeres Interesse an den Gesprächsthemen, sei es an der Anlage des Gartens oder an den übrigen Heiminsassen. Obwohl im Vergleich zur Unter-

haltung zwischen den Männern die phatische Sprachfunktion zugunsten der referentiellen zurückzutreten scheint, ist durch die bereits dargelegte mangelnde Verifizierbarkeit der Aussageninhalte die Informationsvermittlung – auch auf der Figurenebene – stark eingeschränkt. Sprechaktsequenzen von ‚beschuldigen‘ – ‚verteidigen‘ und ‚verhören‘ – ‚ausweichen‘, die eigentlich für den *small talk* untypisch sind, bleiben dennoch in ihn eingebettet, da weiterhin die Absicht der Pflege einer sozialen Kommunikation, wenn auch deutlich schwächer als bei den beiden Männern, zumindest mit der Motivation des Zeitvertreibs, erkennbar ist.

Beim Zusammentreffen der vier Personen werden die Unterschiede um so deutlicher, als keine äußeren, die Redekonstellation beeinflussenden Umstände hinzukommen: Ort, Situation und Ranggleichheit im Hinblick auf soziale und institutionelle Rollen bleiben unverändert. Harry und Jack versuchen zwar, ihr Dialogmuster weiterzuführen, scheitern allerdings ohne Ausnahme.

HARRY: We all have our little foibles, our little failings.

JACK: Oh, indeed.

HARRY: Hardly be human without.

JACK: Oh, no.

HARRY: The essence of true friendship, in my view, is to make allowances for one another's little lapses.

MARJORIE: Heard all about your little lapses, haven't we?

KATHLEEN: Ooooooh! (50)

Die Umbewertung ihrer Aussagen durch Kathleen und Marjorie auf einen sexuellen Gehalt hin sind ein Ausdruck dafür, daß ihre Aussageintention nicht akzeptiert wird. Harry und Jack können auf die direkten Fragen keine Antworten geben, und gegenüber den geäußerten Vorwürfen können sich die beiden nicht verteidigen. Beide Gruppen halten an der Struktur ihrer typischen Interaktion fest, so daß für Jack und Harry als einzige Reaktion das Ausweichen und der Rückzug bleibt, während dies die aggressive Tendenz bei den beiden Frauen reaktiv verstärkt. Einer der Gründe für das Nichtfunktionieren der Kommunikation liegt also bereits in der Inkompatibilität von Interaktionsstrukturen, die von den Beteiligten nicht flexibel abgewandelt werden können.

4.4. Themenwechsel

Die geringe Reichweite der Themen im Dialog Harry-Jack ist eine Folge des dominant phatischen Interesses ihrer Benutzung (anstelle eines vor-

wiegend inhaltsbezogenen) und des damit zusammenhängenden beschriebenen Interaktionsschemas, denn ohne aktive Beiträge des Partners und ohne inhaltliche Motivation kann ein Thema nicht sehr weit tragen. Nur selten ergibt sich eine assoziative Reihung von Teilthemen, wie zum Beispiel die Reihe:

. . . canes of this quality . . . gone out of fashion . . . like beards . . . my father had a small moustache . . . A moustache I've always thought became a man . . . Chamberlain . . . Roosevelt . . . Schweitzer . . . Chaplin . . . Hitler . . . (27),

sondern sie folgen sehr abrupt und häufig inhaltlich entweder durch pseudologische Partikel verknüpft oder ohne logische oder isotope Verkettung aufeinander, wobei lediglich Jack meist seine Verwandtschaft als „Aufhänger“ benutzt. Sowohl dieses schnelle Einbringen eines neuen Themas als auch die bedingungslose Zustimmung, beides um ein Versanden des Gesprächs zu verhindern, lassen erkennen, daß es sich um eine nur mühsam und um jeden Preis als Selbstzweck aufrechterhaltene Kommunikation handelt und daß diese Intention über die erwartbaren Formen des *small talk* hinaus verstärkt erscheint. Ob der Grund darin lediglich im Wahren einer Façon, in der durch die Institution des *mental home* liegenden Vereinsamung oder in einem grundsätzlicheren menschlichen Problem liegt, kann nicht so einfach entschieden werden. Wie sehr sie Kommunikation wünschen, wird auch explizit thematisiert:

JACK: So rare, these days, to meet someone to whom one can actually talk.

HARRY: I know what you mean. (23)

Diese Stelle wird meist als ironischer Verweis gewertet, daß eigentlich keine funktionierende Kommunikation stattfindet. Dies trifft jedoch nur zu, wenn man als Gradmesser die Menge der erfolgreich übermittelten Information nimmt, nicht aber, wenn die Beziehung selbst und die Perspektive der Figuren berücksichtigt wird. Dann nämlich handelt es sich sowohl zwischen Jack und Harry als auch zwischen Kathleen und Marjorie um in sich funktionierende Beziehungen, die von Sympathie und Kooperation geprägt sind. Die Sympathie zwischen Harry und Jack wird nicht explizit geäußert, sie ergibt sich ebenfalls aus der Art des Themenwechsels:

HARRY: The past. It conjures up some images.

JACK: It does. You are right.

HARRY: You wonder how there was ever time for it all.

JACK: Time . . . Oh . . . Don't mention it.

HARRY: A fine cane. (17)

Durch Antizipation und Vermeidung der Verletzlichkeit des anderen ist ein solcher einführender Themenwechsel im Dialog der beiden nicht oft nötig, jedoch oft im Gespräch mit den Frauen:

KATHLEEN: Here, what's the matter with you, Harry?

HARRY: O, just a er.

JACK: Could have sworn . . . (*Holds out hand; looks up.*)

KATHLEEN: 'S not rain. 'S him. Splashing it all over, he is.

JACK: There, now. (75)

Die dritte Funktion des abrupten Themenwechsels neben Hilfeleistung und phatischer Motivation ist die des Ausweichens gegenüber Beschuldigungen, direkten Fragen und gegenüber einer allzu großen Abweichung von eigenen Normen durch ein aggressives Klima, das nicht einmal Jack und Harry selbst unmittelbar betreffen muß, z. B. während des Gesprächs Marjorie – Alfred (69–72). Besonders häufig wird dabei auf das Thema Wetter zurückgegriffen (vgl. auch das vorhergehende Beispiel), meist mit einer Bemerkung über „clouds . . .“. Damit wird eines der am stärksten ritualisierten, an Anfangs- und Endpositionen des *small talk* gebundenen Nullthemen²¹ – an diesen Stellen tauchen sie zusätzlich auf, wie zu Beginn der ersten und zweiten Szene – in die eigentlich stärker informationshaltige Position der Gesprächsmitte gebracht und in einen fremden Kontext gestellt. Dies lenkt die Aufmerksamkeit um so deutlicher auf den Beziehungsaspekt der Unterhaltung.

4.5. Themenwahl

An der Themenwahl wird besonders deutlich, in welchem Maß in diesem Stück sowohl gegensätzliche individuelle Verhaltensweisen als auch soziale und kulturelle Normen aufeinanderprallen. In der Unterhaltung zwischen Jack und Harry folgen in raschem Wechsel Themen aus sehr disparaten Bereichen aufeinander; es wird über das Wetter gesprochen, über Unverfängliches und relativ Belangloses aus der eigenen Vergangenheit (wie nicht in Erfüllung gegangene Berufswünsche, einen nicht selbst verschuldeten Unfall, den Besitz eines Autos und eines Boots, den gegenwärtigen Beruf), über England ganz allgemein, die Armee und die Marine, über Jacks Verwandtschaft, und diese Gesprächsstoffe entsprechen zu einem großen Teil denen der geistreichen Konversation gehobener Schichten in England. Auch das Tabugebot, keine persönlichen Fragen zu stellen, wird beachtet, und die vielen Generalisierungen demonstrieren Herkunft und Schichtenspezifität ihrer Normen:²²

Gets worse before it gets better . . . (12); A name can be a great embarrassment in life . . . (17); Without the sea – all round – civilization would never have been the same . . . (19); Experience is a stern master . . . (21); The athletic life has many attractions . . . (23); Musicians, of course, are a strange breed altogether . . . (31); Communication is a difficult factor . . . (darauf KATHLEEN: Say that again) (59).

Kathleens und Marjories Gesprächsstoffe stammen dagegen alle aus ihrem persönlichen Erfahrungsbereich und aus dem tabuisierten Bereich der Sexualität, wobei allerdings diese Tabuisierung in der Schicht, aus der die Frauen stammen, weniger strikt gilt.

Genauso wie die Wahl der Themen sind die Sprachcodes, mit *hard words* auf der einen und Vulgarismen auf der anderen Seite (vgl. dazu Kathleen zu Harry: „I don't know what you are saying half the time.“ [59]), durch soziale Normen gesteuert. Da auch eine ganze Reihe von Charakteristika der beschriebenen Interaktionsstrukturen wie gegenseitige höfliche Zustimmung, Formen des *understatement* und der Konfliktvermeidung, der Stil der Konversation im Gegensatz zu einer sehr direkten Ausdrucksweise, zu unverblühtem Fragen, offenem Angriff, aber auch herzlicher Anteilnahme und spontaner Selbstdarstellung ihre soziokulturellen Ursachen haben, scheitert die Kommunikation aufgrund der Unverträglichkeit der sozialen Normen.

Eine solche Darstellung inkompatibler sozialer Welten fehlt in keinem von Storeys Romanen und nur in wenigen Stücken. Das Resultat ist jedoch in keinem Fall ein Thesenstück, da es Storey immer versteht, mit dieser überindividuellen Problematik auch eine ganz individuelle der dargestellten Figuren zu verbinden und diesen so weit ein Eigenleben zuzuschreiben, daß sie sich nicht mehr allein eindimensional argumentativ und exemplarisch einsetzen lassen.

Vor allem die Ausdrücke von Sympathie und persönlichem Leid machen diese individuelle Komponente aus. Sie sind im Fall von Jack und Harry – mit Ausnahme des Weinens – sehr verschlüsselt und lassen sich nur implizit wie beschrieben aus dem Themenwechsel und aus generalisierten Aussagen erschließen wie:

HARRY: . . . little foibles . . . little failings . . . little lapses (49),

JACK: One endeavours . . . but it is in the nature of things, I believe, that, on the whole, one fails. (44),

JACK: If a person can't be what they are, what's the purpose of being anything at all? (78)

JACK: I was remarking to my friend earlier this morning: if one can't enjoy life as it takes one, what's the point of living it at all? One can't, after all, spend the whole of one's life inside a shell. (50)

Sie leiden zunehmend an der Diskrepanz zwischen der sie umgebenden Welt und derjenigen, die sie aufrechtzuerhalten versuchen.

Die hier nur ansatzweise durchführbare Anwendung von Methoden der Konversationsanalyse hat es ermöglicht, die sprachlichen Eigenheiten des Dialogs nicht isoliert oder in unmittelbarem Rückbezug auf die sie äußernde Figur, sondern als Ausdruck von dynamischen Beziehungsstrukturen zu beurteilen. Mit den dabei aufgeworfenen Fragen nach Merkmalen der mündlichen Alltagskommunikation, nach Dialogrollen, Hörersignalen, phatischen Momenten und Themenwahl und -wechsel konnten schichtenspezifische Varianten des Diskurstyps *small talk* aufgezeigt werden. Wie realistisch Storey bei der Darstellung seiner Figuren vorgeht, ging aus vielen Einzelheiten mündlicher Kommunikation und aus dem Einbeziehen vielfältiger Motivationen für die sprachlichen Äußerungen hervor. Weiter hat sich ergeben, daß es Storey gelungen ist, durch die Art der Gestaltung von Interaktionsstrukturen, an denen die Figuren starr festhalten, und durch die Motivationen der Figuren für Wahl und Wechsel der Themen gesellschaftlich-soziologische mit individuellen Problemen verknüpft darzustellen.

5. Polyinterpretabilität

Home wurde in der bisherigen Forschung äußerst unterschiedlich beurteilt, als individuelle Tragödie zweier alter Männer an ihrem Lebensende²³, als Studie verschiedener Formen des Irreseins²⁴, als „pure symbol of a play“²⁵, als „schwarze Farce“²⁶, als „metaphor of world as mad-house“²⁷, als exemplarische Studie sozialer Kontrakte²⁸ und als Gesellschaftsbild Englands²⁹. Eine ganze Reihe von Deutungen lassen sich zwar durch die Ergebnisse der genaueren Analyse des Stücks ausschließen, jedoch bleiben viele Züge erstaunlich vieldeutig.³⁰ Dieser große Rezeptionsspielraum ist, wie ich meine, auf Storeys stark ausgeprägte realistische Darstellung zurückzuführen. Dies wird durch die Aussagen über seinen eigenen Schaffensprozeß bestätigt, als er über die beiden Fassungen von *Home* spricht:

The rejected *Home* I understood completely, so it had the deadness of a demonstration; the other one, the produced version, rather mystified me, but it had taken on an independent life of its own.³¹

Die nach dem Prinzip der Wirklichkeitstreue gestalteten Figuren und Beziehungen werden damit wie empirische Realität selbst durch einen Außenbetrachter vielseitig interpretierbar.

Gattungsmäßig kann *Home* wie viele zeitgenössische englische Dramen ebenfalls nicht festgelegt werden. Mit der Gattung Konversationsdrama hat *Home* zwar die Handlungsarmut, die Wahrung der Einheiten, das typische *setting* einer um einen Tisch gruppierten begrenzten Anzahl von Figuren und die dominante Ausrichtung auf die Unterhaltung zwischen diesen gemeinsam, jedoch werden zu viele Regeln des *well-made play*, nach denen sich das Konversationsstück grundsätzlich richtet, verletzt, so zum Beispiel durch die mangelnde Verifizierbarkeit der Informationen, die fehlende Ausrichtung auf einen Höhepunkt hin, die extreme Reduzierung des *plot* und das Zurücktreten der Darstellungsfunktion von Sprache im Dialog. Im Vergleich zu *Home* wird besonders deutlich, daß die Konversationskomödie *small talk* keineswegs in realistischer Weise vorführt, sondern nur stilisierte, nach den Bedingungen wohlgeformter Schriftsprache geprägte Aussagen zuläßt, die auf einen jeweils zu erzielenden Effekt beim Publikum abgestimmt sind. Gerade weil *Home* sehr viel realistischer Strukturen alltäglicher Unterhaltung aufgreift, kann auch keine Parodie des Konversationsdramas beabsichtigt sein, denn auch die gelegentlichen Überzeichnungen zielen eher referentiell auf schichtenspezifische Konventionen des *small talk* in der gesellschaftlichen Wirklichkeit als auf ein literarisches Vorbild.

In der Unterhaltung zwischen Jack und Harry finden sich viele komische Elemente, vor allem in den bewußt witzigen Pointen der beiden (21 und 36), dem schwarzen Humor (30) und den kleinen *private jokes*. Kathleens Ansichten über Männer (46, 61) und das Auffinden sexueller Konnotationen durch die Frauen weisen demgegenüber eine viel gröbere Komik auf. Daneben entsteht bei allen Begegnungen der beiden gegensätzlichen Gruppen Komik der Diskrepanz. Doch indem viele witzige Bemerkungen abrupt in den Ausdruck leidvoller Erfahrungen übergehen:

HARRY: See the church. (*They gaze off*)

JACK: Shouldn't wonder He's disappointed. (*Looks up*)

HARRY: Oh, yes.

JACK: Heart-break.

HARRY: Oh, yes.

JACK: Same mistake . . . Won't make it twice.

HARRY: Oh, no.

JACK: Once over. Never again. (82)

oder als Motivation ein übermäßiges phatisches Interesse erkennen lassen, trifft das Etikett Komödie nicht mehr zu. Für die Einstufung als Tragödie reichen dagegen die Informationen über die Figuren nicht aus. Schließlich hängt die Bestimmung des Anteils komischer und tragischer Elemente

sehr stark von der Beurteilung der „psychiatrischen Fälle“ ab und zudem vom Grad der individuellen und gesellschaftlichen Tabuisierung des Irreseins je nach Rezipient.

Daß die Frage, wie weit es sich um pathologische Abweichungen handelt, so erstaunlich konträr behandelt wird, mag an unterschiedlichen Aufführungen liegen, denn bereits durch kleine gestische Zutaten im Sinn von Verhaltensanomalien kann eine eindeutige rezeptionslenkende Aussage gemacht werden. Die berühmte Londoner Erstinszenierung durch Lindsay Anderson hat eine solche eindeutige Stellungnahme vermieden.³² Dies wird auch durch den Text nahegelegt, denn wie die Untersuchung der Informationsvergabe gezeigt hat, kann diese Frage (mit Ausnahme Alfreds) nicht definitiv entschieden werden. Es hat sich auch gezeigt, daß viele grammatisch-syntaktische Besonderheiten und eine Reihe von zunächst ungewöhnlich wirkenden Erscheinungen der Themenbehandlung entweder als Phänomene alltäglicher Kommunikation eingestuft oder in ihrer Motivation erklärt werden können. Auch kann die Behandlung des Themas psychischer Krankheiten im übrigen Werk Storeys hierzu klärend beitragen, denn es erscheinen, vergleichbar mit *Home*, zwei Typen von psychischen Deviationen, einmal der Debile, der sich seiner Situation nicht bewußt ist (Glen in *The Contractor*, Matthew in *Cromwell*) und zum anderen die übermäßig an ihrer Umwelt leidende und diese eigentlich klarer als die übrigen durchschauende Person (Arnold Middleton in *The Restoration of Arnold Middleton*, Yvonne in *A Temporary Life*, Steven in *In Celebration*). Krankheitssymptome dieser Figuren können als Flucht, als Chance einer Erneuerung, als Ausweichen in eine geschlossene Normenwelt gewertet werden – man könnte anhand von *Home* noch eine ganze Reihe von Möglichkeiten durchspielen, jedoch keine Entscheidung treffen. Wichtiger ist demgegenüber, daß im Rezeptionsvorgang die eigenen Wertnormen aktiviert werden, wie Storey selbst sagt,

It's all got to be going on in the audience's mind, particularly with *Home*.³³

und daß die Relativität des jeweiligen Standpunkts erkannt werden soll:

Jack and Harry would seem much the same were one to encounter them in the City or in an asylum; Kathleen and Marjorie might pass for sane in the east end of London . . .³⁴

Über einen möglichen symbolischen oder emblematischen Sinn des Stücks ist viel geschrieben worden. Es lassen sich für eine ganze Reihe von metasemantischen Bezügen Argumente finden, zum Beispiel, daß mit

„home“ England gemeint ist, dessen Ideale im Niedergang begriffen sind oder dessen Klassengegensätze exemplarisch bis in die Randgebiete psychischer Abweichungen hinein dargestellt werden sollen, oder daß das Stück beabsichtigt, ein „model of modern life“ darzustellen³⁵ oder ein Abbild einer unverständlich gewordenen Welt und so weiter. Die vielen von Harry und Jack im Plauderton angeschnittenen Themen begünstigen solche Deutungsversuche und weisen ihnen eine gewisse Relevanz zu. Bedingung für ihre Gültigkeit wäre allerdings die kohärente Ausrichtung von Textmerkmalen über das ganze Stück hin, was für keine dieser Gesamtinterpretationen zutrifft. Eine Monosemierung im Sinn einer globalen rezeptionslenkenden Perspektive findet nicht statt.

Storeys Dramen lassen sich in keine der zeitgenössischen Strömungen des englischen Dramas einordnen; J. R. Taylor hat ihre Unabhängigkeit von Moden ausführlich dargelegt.³⁶ Sie sind keine intellektuellen Dramen wie die Stoppards und keine Problemstücke; die Wahrung der Einheiten stellt nur eine oberflächliche Gemeinsamkeit mit dem *well-made play* dar, und sie sind zu differenziert, um sie vorbehaltlos in die Reihe der realistischen sozialkritischen Stücke stellen zu können, obwohl eine entsprechende kritische Intention durchweg zu erkennen ist. Sie sind auch keine experimentellen Dramen, obwohl gerade mit *The Contractor*, *Home* und *The Changing Room* etwas für das englische Drama ganz Neues geschaffen wurde.³⁷ *Small talk* über ein ganzes Stück hinweg und in dieser äußersten Banalität (JACK: One of the advantages of a late lunch, of course, is that it leaves a shorter space to tea! [66]) taucht sonst nur bei Beckett auf, dort jedoch isoliert, sinnbildhaft und mit einer ganz anderen Darstellungsentention, sowie bei Pinter, jedoch auch dort nicht mit derselben konkreten Einbettung in eine detailliert dargestellte soziale Situation.

Anmerkungen

- ¹ Das personenreiche Stück *The Changing Room* stellt keine Ausnahme dar, da es sich hier um eine zusammengehörige Gruppe handelt.
- ² Vgl. G. H. von Wright, *Handlung, Norm und Intention*, Berlin 1977, S. 83 ff.; A. Hübler, *Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene*, Bonn 1973, S. 3–16; „Dramentheorie – Handlungstheorie (Bochumer Diskussion)“, *Poetica* 8 (1976), 321–450.
- ³ Auch naturalistische Dramen wie Weskers *The Kitchen* steigern sich noch bis zu einer Eskalation; vgl. auch die deutschen neonaturalistischen Stücke.
- ⁴ R. Hayman, *Playback* 1, London 1973, S. 16.
- ⁵ Mit dem Begriff der Konstellation wird der paradigmatische und mit dem der Konfiguration der syntagmatische Aspekt der Figurenkombination erfaßt; vgl. dazu M. Pfister, *Das Drama*, München 1977, Kap. 5.3.

- ⁶ F. Wieselhuber, „David Storey: *Home*“, in: K.-D. Fehse/N. H. Platz (eds.), *Das zeitgenössische englische Drama*, Frankfurt 1975, S. 264.
- ⁷ Es wird im folgenden nicht nach der inzwischen vergriffenen Erstausgabe zitiert, sondern nach der Sammlung *Home. The Changing Room. Mother's Day*, Harmondsworth: Penguin 1978.
- ⁸ Der Übersichtlichkeit halber habe ich mich hauptsächlich auf die Untersuchungen der Freiburger Schule konzentriert: G. Schank/G. Schoenthal, *Gesprochene Sprache: Eine Einführung in Forschungsansätze und Analysemethoden*, Tübingen 1976; J. Dittman (ed.), *Arbeiten zur Konversationsanalyse*, Tübingen 1979; D. Wegner, *Gesprächsanalysen*, Hamburg 1977; F.-J. Berens et al., *Projekt Dialogstrukturen*, München 1976; *Gesprochene Sprache*, Jahrbuch 1972 des Instituts für deutsche Sprache, Düsseldorf 1974.
- ⁹ G. Schoenthal, „Sprechakttheorie und Konversationsanalyse“, in: Dittmann (ed.), *Arbeiten zur Konversationsanalyse*, S. 44–72.
- ¹⁰ W. Winter, „Echte und simulierte gesprochene Sprache“, in: *Gesprochene Sprache*, S. 129–143.
- ¹¹ Schank/Schoenthal, *Gesprochene Sprache*, S. 57.
- ¹² Eine ausführliche Beschreibung dieser Erscheinungen am Beispiel von Alltagsgesprächen findet sich in Schank/Schoenthal, *Gesprochene Sprache*, Kap. 3 und 4.
- ¹³ Wieselhuber, „David Storey: *Home*“, S. 262–273, sieht bereits in den genannten Dialogmerkmalen Anzeichen für „Wahnsinn als inhaltslose Formelhaftigkeit“ und als „formlose Triebhaftigkeit“.
- ¹⁴ G. Schank, „Über einige Regeln der Themenverwendung in natürlichen Gesprächen“, *Muttersprache* 87 (1977), 233–244; H. Steger et al., „Redekonstellation, Redekonstellationstyp, Textexemplar, Textsorte im Rahmen eines Sprachverhaltensmodells“, in: *Gesprochene Sprache*, S. 39–97.
- ¹⁵ Schank, „Über einige Regeln der Themenverwendung in natürlichen Gesprächen“, S. 237.
- ¹⁶ Schank, „Über einige Regeln der Themenverwendung in natürlichen Gesprächen“, S. 238.
- ¹⁷ Zum Inhalts- und Beziehungsaspekt von Kommunikation vgl. P. Watzlawick et al., *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern 1969.
- ¹⁸ Vgl. dazu G. Ungeheuer, „Gesprächsanalyse und ihre kommunikationstheoretischen Voraussetzungen“, in: Wegner, *Gesprächsanalysen*, S. 27–66.
- ¹⁹ S. Wamhoff/A. Wenzel, „Ein *hm* ist noch lange kein *hm*“, in: Dittmann (ed.), *Arbeiten zur Konversationsanalyse*, S. 258–297.
- ²⁰ J. Mukařovský, „Zwei Studien über den Dialog“, in: *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt 1967, S. 108–153.
- ²¹ Schank, „Über einige Regeln der Themenverwendung in natürlichen Gesprächen“, S. 239–242.
- ²² Dazu ausführlicher H. Papajewski, „Unbestimmtheit als struktureller Grundzug von David Storeys *Home*“, *LWU* 8 (1975), 164–176.
- ²³ T. E. Kalem, „Duet of Dynasts“, *Time*, 30 Nov. 1970.
- ²⁴ Wieselhuber, „David Storey: *Home*“, vgl. die Kapitelüberschriften.
- ²⁵ L. Rosen, „Symbolic Naturalism in David Storey's *Home*“, *Modern Drama* 22 (1979), 284.

- ²⁶ H. Wanderschreck, „Vier auf zwei Stühlen“, *Bonner Generalanzeiger*, 24. 2. 1971.
- ²⁷ A. Kalson, „Insanity and the Rational Man in the Plays of David Storey“, *Modern Drama* 19 (1976), 118.
- ²⁸ A. Quigley, „The Emblematic Structure and Setting of David Storey's Plays“, *Modern Drama* 22 (1979), 265.
- ²⁹ H. Hewes, „Knights at a Round Table“, *Saturday Review*, 12 Dec. 1970, S. 16.
- ³⁰ Papajewski, „Unbestimmtheit als struktureller Grundzug von David Storeys *Home*“, S. 168.
- ³¹ J. R. Taylor, *The Second Wave*, London 1971, S. 145.
- ³² I. Wardle, „Flawless Tone“, *The Times*, 18 June 1970, S. 8.
- ³³ Hayman, *Playback* 1, S. 15.
- ³⁴ Kalson, „Insanity and the Rational Man in the Plays of David Storey“, S. 120.
- ³⁵ Rosen, „Symbolic Naturalism in David Storey's *Home*“, S. 277; sie bietet noch folgendes an: „a play about killing time“, S. 278, „a naturalistic study of psychic hibernation“, S. 280.
- ³⁶ Taylor, *The Second Wave*, S. 141–154.
- ³⁷ In diese Reihe gehören noch *The Farm* und *In Celebration*, jedoch werden in ihnen über den *small talk* hinaus ansatzweise Konflikte explizit ausdiskutiert. *Cromwell* mit seinen epischen Strukturen und die Farce *Mother's Day* weisen eine ganz andere Thematik auf.

BIOGRAPHISCHE DATEN

David Storey wurde 1933 als Sohn eines Bergarbeiters in Wakefield geboren. Sein Studium an der Slade School of Art in London finanzierte er durch einen Vertrag mit dem Leeds Rugby League Club als professioneller Spieler. Er arbeitete auch als Lehrer, Farmarbeiter, Busfahrer und Briefträger. Storey lebt in London, ist verheiratet und hat vier Kinder.

BIBLIOGRAPHIE

1. Quellen

- The Restoration of Arnold Middleton, 1966/1967 (Dt.: Die Genesung des Arnold Middleton [Büchleinmanuskript], übers. W. Hertner, o.J.)
- In Celebration, 1969/1969 (dt.: Zur Feier des Tages [Büchleinmanuskript], übers. M. Schall und H. H. Vollmer, o. J.)
- The Contractor, 1969/1970 (dt.: Das Festzelt [Büchleinmanuskript], übers. H. Winter, o. J.)
- Home, 1970/1970 (dt.: Home, übers. H. H. Vollmer, 1970)
- The Changing Room, 1971/1972 (dt.: Die Umkleidekabine, übers. H. H. Vollmer, 1972)

- Cromwell, 1973/1973 (dt.: Cromwell [Bühnenmanuskript], übers. A. Gruber, o. J.)
 The Farm, 1973/1973 (dt.: Der Gutshof [Bühnenmanuskript], übers. A. Gruber, o. J.)
 Life Class, 1974/1975
 Mother's Day, 1976/1978
 Sisters, 1978/1980
 Early Days, 1980/1980

2. Sekundärliteratur

- Barnes, C.: „Home' and ,Contractor' Shine in London Season“, *The New York Times*, 17 August 1970, S. 32.
 —: „Theater: ,Home' Arrives“, *The New York Times*, 18 November 1970, S. 41.
 Bygrave, M.: „David Storey: Novelist or Playwright?“, *Theatre Quarterly* 1 (1971), 31–36.
 Free, W. J.: „The Ironic Anger of David Storey“, *Modern Drama* 16 (1973), 307–316.
 Hayman, R.: *Playback*, 1, London 1973, S. 7–20.
 —: *British Theatre Since 1955: A Reassessment*, Oxford 1979, S. 55–59.
 Hewes, H.: „Knights at a Round Table“, *Saturday Review*, 12 December 1970, S. 16, 63.
 Kalem, T. E.: „Duet of Dynasts“, *Time*, 30 November 1970, S. 54.
 Kalson, A.: „Insanity and the Rational Man in the Plays of David Storey“, *Modern Drama* 19 (1976), 111–128.
 Kauffmann, S.: „Home“, *The New Republic*, 12 December 1970, S. 20, 33.
 Papajewski, H.: „Unbestimmtheit als struktureller Grundzug von David Storeys Home“, *LWU* 8 (1975), 164–176.
 Peel, M.: „David Storey: Demon and Lazarus“, *Books and Bookmen* 17 (1972), 20–24.
 Quigley, A.: „The Emblematic Structure and Setting of David Storey's Plays“, *Modern Drama* 22 (1979), 259–276.
 Rosen, L.: „Symbolic Naturalism in David Storey's Home“, *Modern Drama* 22 (1979), 277–289.
 Shrapnel, S.: „No Goodness or No Kings“, *Cambridge Quarterly* 5 (1970), 181–187.
 Stinson, J. J.: „Dualism and Paradox in the ,Puritan' Plays of David Storey“, *Modern Drama* 20 (1977), 131–143.
 Taylor, J. R.: *The Second Wave*, London 1971, S. 141–154.
 —: *David Storey, Writers and their Work*, 239, Harlow 1974.
 Thomann, C.: „David Storey: Cromwell“, in: R. Lengeler (ed.), *Englische Literatur der Gegenwart 1971–1975*, Düsseldorf 1977, S. 107–116.
 Wanderschreck, H.: „Vier auf zwei Stühlen“, *Bonner Generalanzeiger*, 24. 2. 1971.
 Wardle, I.: „Flawless tone“, *The Times*, 18 June 1970, S. 8.

- Wieselhuber, F.: „David Storey: *Home*“, in: K.-H. Fehse/N. H. Platz (eds.), *Das zeitgenössische englische Drama*, Frankfurt 1975, S. 262–273.
- Worth, K.: *Revolutions in Modern English Drama*, London 1973, S. 26–30.