

Erika Fischer-Lichte

Semiotik des Theaters

*Die Aufführung
als Text*

Band 3



gnV

Gunter Narr Verlag Tübingen

Semiotik des Theaters

Erika Fischer-Lichte

Semiotik des Theaters

Eine Einführung

Band 3

Die Aufführung als Text

 Gunter Narr Verlag Tübingen

Titelbild:

Peter Roggisch in der Rolle "Heinrich IV."
(Foto: Sabine Brunk, Frankfurt)

Fotos auf Seite 137, 139, 141, 142, 166, 169, 177, 184
von Maria Eggert, Frankfurt

Fotos auf Seite 98, 100, 102, 143, 144, 146, 148, 150,
152, 154, 155, 156 von Sabine Brunk, Frankfurt

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 1983
- 2., durchgesehene Auflage 1988
- 3., unveränderte Auflage 1995
- 4., unveränderte Auflage 1999
- 5., unveränderte Auflage 2009

© 2009 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.narr.de>
E-Mail: info@narr.de

Satz: Rauth, Sindelfingen
Gesamtherstellung: Laupp & Göbel, Nehren
Printed in Germany

ISBN 978-3-8233-7529-6

Inhalt

III	Der theatralische Code als Rede	7
1	Die Aufführung als theatralischer Text	10
1.1	Der Begriff des theatralischen Textes	10
1.2	Zur Konstitution des theatralischen Textes	22
1.3	Transformation des literarischen Textes des Dramas in den theatralischen Text der Aufführung	34
1.4	Hermeneutik des theatralischen Textes	54
2	Verfahren der Bedeutungs- und Sinnkonstitution als Methoden der Analyse theatralischer Texte	69
2.1	Theorie und Methode	69
2.2	Einzelne Analyseprozeduren	75
2.2.1	Der Rekurs auf den theatralischen Code als System und Norm	75
2.2.2	Segmentierung	76
2.2.3	Selektion und Kombination	85
2.2.4	Externe und interne Umkodierung	96
2.3	Zur Anwendung der Methode	108
2.4	Notationsprobleme	112
3	Analyse eines theatralischen Textes – Pirandellos „Heinrich der Vierte“ in der Inszenierung von Augusto Fernandes	119
3.1	Vorüberlegungen	119
3.2	Kontexte für die kinesischen Zeichen	122
3.2.1	Die Handlung	122
3.2.2	Die Zeichen des Raumes	123
3.2.3	Die Zeichen der äußeren Erscheinung	126
3.3	Die kinesischen Zeichen	131
3.3.1	Definition der Rollen (I. Akt)	131
3.3.2	„Symbolische Interaktion“ (II. Akt)	143
3.3.3	Festlegung der Beziehungen (III. Akt)	165
3.4	Überlegungen zum kinesischen Code des heutigen dramatischen Theaters	185
	Anmerkungen	189
	Literaturverzeichnis	213

III. Der theatralische Code als Rede

Auf der Ebene der Rede umfaßt der theatralische Code alle jene Elemente, die in einer konkreten Aufführung funktionell zu werden vermögen – denen im Kontext der Aufführung eine Bedeutung beigelegt werden kann. Während der theatralische Code als System alle allgemeinen Möglichkeiten und Bedingungen für die Erzeugung von Bedeutung auf dem Theater enthält, der theatralische Code als Norm dagegen alle für eine bestimmte Epoche oder Gattung typischen und charakteristischen Möglichkeiten und Bedingungen, regelt der theatralische Code auf der Ebene der Rede den aktuellen Prozeß einer einmaligen Bedeutungserzeugung: er bezieht sich stets nur auf eine einzige Hervorbringung, auf die jeweilige individuelle Aufführung. Auf der Ebene der Rede stellt also der theatralische Code die Gesamtheit aller Regeln dar, welche der Produktion und Rezeption jeweils einer Aufführung zugrundeliegen. Wenn wir den theatralischen Code auf der Ebene der Rede untersuchen wollen, können wir ihn folglich nur in bezug auf ein konkretes Werk, auf eine bestimmte Aufführung untersuchen: es gilt, die betreffende Aufführung zu beschreiben und zu analysieren, um sie zu verstehen.

Mit dieser Zielsetzung betreten wir das Gebiet der Analytischen Theaterwissenschaft und damit den am wenigsten entwickelten Bereich der Theaterwissenschaft. Wohl besitzen wir – zum Teil sogar detaillierte – Beschreibungen und Dokumentationen einzelner glanzvoller Hoffeste und Aufführungen bereits aus der Renaissance und dem Barock, verfügen über zahlreiche Theaterkritiken, die seit der Aufklärung – vor allem seit Lessings „Hamburgischer Dramaturgie“ – weit über eine einfache Wiedergabe hinaus gezielt ausgewählte Beschreibungen zum Zweck der Deutung und kritischen Wertung vornehmen, von einer systematischen Aufführungsanalyse kann jedoch in keinem Fall die Rede sein.

Dieser im Vergleich zu anderen Kunstwissenschaften so auffällige und eklatante Mangel an Werkanalysen hat nicht zuletzt in dem besonderen ontologischen Status der Aufführung seinen Grund, dem wir im ersten Teil dieser Arbeit ausführliche Überlegungen gewidmet haben. Denn da das Artefakt¹ der Aufführung nicht vom Prozeß seiner Hervorbringung losgelöst und unabhängig von seinen Produzen-

ten überliefert werden kann, läßt sich eine Analyse auch genau genommen nur im Verlauf der Aufführung sowie am Ort der Aufführung vollziehen. Eine Analyse von Aufführungen der Vergangenheit ist daher prinzipiell ausgeschlossen. Aber auch eine mögliche Analyse zeitgenössischer Aufführungen wird von dieser Eigenart wesentlich und nachhaltig erschwert, wenn nicht gar verhindert. Denn wenn sich zwischen Vollzug der Aufführung als Realisation der theatralischen Zeichen und Rezeption der Aufführung als Interpretation der theatralischen Zeichen kein zeitlicher oder räumlicher Abstand schieben läßt, so entfällt für den Rezipienten die für eine Werkanalyse unverzichtbare Möglichkeit, seine Ergebnisse nach Beendigung der Aufführung noch einmal am Werk selbst kontrollieren und gegebenenfalls korrigieren zu können. Die traditionelle Enthaltensamkeit der Theaterwissenschaft auf dem Gebiet der Aufführungsanalyse erscheint daher nur allzu verständlich. Ob sie allerdings auch gerechtfertigt oder gar notwendig ist, müßte erst noch überprüft werden.

Die angesprochenen Schwierigkeiten einer Aufführungsanalyse, die sich aus dem besonderen ontologischen Status der Aufführung ergeben, betreffen im wesentlichen die Unmöglichkeit, ihr Artefakt überliefern zu können. Sollte sich jedoch für das prinzipiell nicht fixier- und tradierbare materielle Artefakt der Aufführung ein relativ adäquates Korrelat schaffen lassen, so wären folglich diese Schwierigkeiten, wenn auch nicht behoben, so doch weitgehend vermindert. Denn da dieses Korrelat unabhängig vom Vollzug der Aufführung zur Verfügung stünde, könnten die vorläufigen Resultate einer Analyse an ihm jederzeit überprüft und entsprechend korrigiert werden. In der Funktion eines derartigen Korrelats ließe sich beispielsweise eine ausführliche Film- und Videodokumentation verwenden oder auch ein graphischer Text, in den die Aufführung auf der Grundlage spezieller Notationsverfahren möglichst vollständig zu transkribieren wäre. Dieses Korrelat darf selbstverständlich auf keinen Fall mit dem Artefakt der Aufführung verwechselt werden. Dieses existiert nur im Vollzug der Aufführung, d.h. im Verlauf des Prozesses, in dem die ausgewählten und ausgearbeiteten theatralischen Zeichen de facto realisiert werden. Das Korrelat dagegen stellt lediglich eine Hilfskonstruktion dar, welche die Analyse erleichtern helfen soll, der das Transitorische des Theaters so nachdrücklich entgegensteht.

Wenn also die Möglichkeit einer Aufführungsanalyse tatsächlich im wesentlichen davon abhängt, daß für das Artefakt der Aufführung ein fixier- und tradierbares Korrelat hergestellt werden kann, müßte sie durch die Entwicklung entsprechender Dokumentations- und Notationsverfahren prinzipiell garantiert werden können. Sollte dagegen aus dem besonderen ontologischen Status der Aufführung auch ein

besonderer epistemologischer Status folgen, wären mit der Herstellung eines adäquaten Korrelats noch keineswegs die grundsätzlichen Voraussetzungen für die Durchführung einer Aufführungsanalyse geschaffen. Vor jeglicher Entwicklung von Dokumentations- und Notationsverfahren sowie vor der Ausarbeitung von Analysemethoden müßte daher zunächst der epistemologische Status von Aufführungen geklärt werden. Wir haben uns also die Frage zu stellen, auf welche Weise und in welchen Termini eine Aufführung bestimmt werden kann, wenn sie zum Objekt der Erkenntnis im Sinne einer Analyse avancieren soll.

1. DIE AUFFÜHRUNG ALS THEATRALISCHER TEXT

Wenn der theatralische Code auf der Ebene der Rede Auswahl und Realisation jener Zeichen und Zeichenkombinationen regelt, welche in ihrer Gesamtheit eine konkrete, individuelle Aufführung konstituieren, so läßt sich die Aufführung in diesem Sinne generell als ein strukturierter Zusammenhang von Zeichen definieren. Diese Bestimmung nun ist innerhalb der neueren Texttheorie als allgemeinste Definition des Textbegriffs bekannt und geläufig. Wir können daher die Aufführung in epistemologischer Hinsicht als Text und, da wir ihre Zeichen als theatralische Zeichen qualifiziert haben, genauer als theatralischen Text bestimmen. Aufführungsanalyse läßt sich folglich als ein besonderer Modus der Textanalyse begreifen und durchführen. Soll dieser besondere Modus präzisiert werden, muß daher zunächst geklärt werden, welcher speziellere — über die allgemeine Definition hinausgehende — Textbegriff den nachfolgenden Überlegungen zugrundegelegt werden soll.

1.1. Der Begriff des theatralischen Textes

Da die Texttheorie am weitesten in der Linguistik — als Textlinguistik — entwickelt worden ist, muß bei der Übertragung eines speziellen Textbegriffs auf das Gebiet der Analytischen Theaterwissenschaft sichergestellt sein, daß der hier verwendete Begriff keine Bestimmungen enthält, die sich ausschließlich auf sprachliche Texte beziehen lassen. Für unsere Zwecke erscheinen vielmehr nur diejenigen Textbegriffe als brauchbar, die für a) alle Texte, b) alle Arten ästhetischer Texte und c) alle Arten multimedialer Texte Gültigkeit reklamieren. Wenn wir einen Begriff des theatralischen Textes entwickeln und verwenden wollen, der über die allgemeine Bestimmung der Aufführung, ein strukturierter Zusammenhang von Zeichen zu sein, hinausgeht, können wir folglich nur auf solche Texttheorien zurückgreifen, die mit einem Textbegriff arbeiten, der unter eine der drei genannten Kategorien fällt.

In seiner „Textlinguistik“ liefert *Coseriu* eine Bestimmung des Textbegriffs, die sich auf alle Arten von Texten anwenden läßt: „Je-

der Text hat Sinn“.² Entsprechend formuliert er als Grundproblem der Textlinguistik die Frage: „Wie entsteht ‘Sinn’ und wie versteht man ihn?“³ Sowohl die Behauptung als auch die aus ihr abgeleitete Frage lassen sich ohne jegliche Modifikation auf die Aufführung, den theatralischen Text, beziehen. Die allgemeine Problemstellung einer Aufführungsanalyse läßt sich daher in den Leitfragen zusammenfassen, auf welche Weise die Aufführung Sinn erzeugt, welche Verfahren der Sinnerzeugung sich aufdecken lassen und welcher mögliche Sinn endlich von der Aufführung konstituiert wird.⁴ Damit sind die wichtigsten Aufgaben, die von einer Aufführungsanalyse als Analyse eines theatralischen Textes zu erfüllen wären, bereits genannt und im Sinne von Globalzielen formuliert. Diese umfassenden Ziele gilt es nun auf der Grundlage anderer Texttheorien aufzufächern und näher zu spezifizieren.

Bei seiner Bestimmung des ästhetischen Textes verfährt *Lotman* zunächst ähnlich allgemein: „Ein künstlerischer Text ist komplex aufgebauter Sinn. Alle seine Elemente sind sinntragende Elemente.“⁵ Der ästhetische Text unterscheidet sich also vom nicht-ästhetischen durch die Eigenart, daß keines seiner Elemente redundant ist. Während man den Sinn eines nicht-ästhetischen Textes auch verstehen kann, wenn einzelne Elemente fehlen, vertauscht oder verfälscht sind, läßt sich der Sinn des ästhetischen Textes nur verstehen, wenn seine Struktur nicht verändert wird. Denn sein Sinn kann „außerhalb der betreffenden Struktur weder existieren noch übermittelt werden.“⁶ Eine Strukturanalyse erscheint daher als der einzig mögliche Weg zur Sinnkonstitution, zum Verstehen des künstlerischen Textes.

Um die Prozedur einer solchen Strukturanalyse genauer beschreiben zu können, nimmt *Lotman* zusätzliche Bestimmungen zum Textbegriff vor. Ein Text ist durch folgende drei Merkmale gekennzeichnet: 1. Explizität, 2. Begrenztheit und 3. Strukturiertheit.

„1. *Explizität*. Der Text ist in bestimmten Zeichen fixiert und steht in diesem Sinne in Opposition zu den extratextuellen Strukturen.“⁷ In diesen Zeichen ist eine Bedeutung aufgehoben und fixiert, die ohne eine solche Objektivierung nicht hätte kommuniziert werden können. Die Explizität des Textes stellt daher eine Voraussetzung für seine Analyse dar: weil die Bedeutungen, die übermittelt werden sollen, in Zeichen fixiert sind, können sie von denen, welche die Zeichen wahrnehmen und interpretieren, auch verstanden werden. Bei ästhetischen Texten gilt darüber hinaus, daß die Zeichen nur in der jeweiligen Kombination und Position, in der sie eingesetzt sind, die intendierte Bedeutung explizit zu machen vermögen.

Für die Analyse eines theatralischen Textes folgt aus dem Merkmal der Explizität, daß die de facto realisierten Zeichen und Zeichen-

kombinationen aufgelistet und beschrieben werden sollten. Jeder einzelne theatralische Text muß entsprechend daraufhin untersucht werden, a) welche der generell zur Verfügung stehenden Zeichensysteme in ihm tatsächlich Verwendung finden, b) welche Art von Zeichen innerhalb eines Systems und c) welche spezifischen konkreten Zeichen realisiert werden. Die Selektion der theatralischen Zeichen fungiert also in dreifacher Hinsicht als bedeutungstragendes Element: 1. als Auswahl der zu verwendenden Zeichensysteme (Frage: welche Zeichensysteme sind beteiligt?), 2. als Auswahl innerhalb eines Systems (Frage: werden stilisierte oder realistische Gesten verwendet, historische oder charakterisierende Kostüme, gegenständliche oder abstrakte Dekorationen u.a.m.), 3. als Auswahl eines besonderen konkreten Zeichens (Frage: wird geseufzt oder geschluchzt, sind die Augen dabei geschlossen oder nicht, wie ist die Stellung des Körpers, der Hände etc.?, welche Länge hat das Gewand, welche Farbe, welchen Schnitt etc.). Denn da die Explizität des Textes sich in der Aufführung als eine je besondere Auswahl von theatralischen Zeichen und Zeichenkombinationen realisiert, muß die Selektion derjenigen Elemente, die in diesem Text als theatralische Zeichen fungieren, auf allen drei Ebenen als bedeutungstragendes Element angesehen und entsprechend interpretiert werden.

„2. *Begrenztheit*. Der Text hat die Eigenschaft, begrenzt zu sein. In dieser Beziehung steht er einerseits in Opposition zu allen materiellen Zeichen, die ihm nicht angehören (nach dem Prinzip enthalten – nicht enthalten). Andererseits steht er in Opposition zu allen Strukturen, die nicht über das Merkmal der Grenze verfügen.“⁸ Das Merkmal der Begrenztheit meint also zweierlei: a) die Abgrenzung von Elementen, die nicht im Text enthalten sind. In diesem Sinne stellt die Begrenztheit die Umkehrung der Explizität dar. Denn während dort gerade die positive Auswahl bestimmter Zeichen als bedeutungstragendes Element fungiert, kommt hier diese Funktion dem Ausschluß der nicht gewählten Zeichen aus dem Text zu. Der dreifachen positiven Selektion entspricht hier der dreifache Ausschluß. Dabei kann durchaus der Fall eintreten, daß dem Ausschluß eine größere Wichtigkeit zukommt als der Selektion: der bewußte Verzicht auf ein sonst übliches Zeichensystem beispielsweise – wie der Verzicht auf Beleuchtung, Dekoration, Kostüm, Requisit – kann zum Träger einer für die Aufführung wesentlichen und konstitutiven Bedeutung avancieren. Die Begrenztheit als Ausschluß muß dergestalt als ein unter Umständen nicht unwichtiges bedeutungstragendes Element gewertet werden. – b) die zeitliche und räumliche Abgrenzung. Sie realisiert sich im theatralischen Text einerseits als ein bestimmter Zeitausschnitt unterschiedlicher Ausdehnung, der von Anfang und Ende der

Aufführung markiert wird, andererseits als je bestimmte Ausgrenzung eines Raumes, der für die Schauspieler, sowie eines Raumes, der für die Zuschauer vorgesehen ist. Sowohl die zeitliche Ausdehnung als auch die Raumkonzeption sind unter der Bedingung als bedeutungstragendes Element der Aufführung zu begreifen, daß sie a) von der allgemein gültigen und akzeptierten Norm abweichen oder b) als bedeutungstragende Elemente konzipiert sind, weil eine auf sie bezogene allgemein gültige Norm nicht vorausgesetzt werden kann.⁹ Besteht beispielsweise Konsens, daß Aufführungen nur in speziellen Theaterbauten abgehalten werden sollten, muß die Ausgrenzung eines Spielraumes auf dem Markt oder in der Fabrikhalle als Zeichen begriffen werden. Ist andererseits beispielsweise kein Konsens über die „richtige“ Länge einer Aufführung gegeben, wird jede Spieldauer als bedeutungstragendes Element zu werten sein.

„3. *Strukturiertheit*. Der Text stellt nicht eine einfache Abfolge von Zeichen zwischen zwei äußeren Grenzen dar. Ihm eignet eine innere Organisation, die ihn auf syntagmatischer Ebene in ein strukturiertes Ganzes verwandelt.“¹⁰ Um die Strukturiertheit eines Textes einsehen zu können, müssen daher vor allem die Kombinationen untersucht werden, welche die Zeichen untereinander eingehen. Wir haben im I. Teil dieser Arbeit drei allgemeine Regeln der Kombination formuliert, die von jedem theatralischen Text auf besondere Weise realisiert werden:

1. Jedes Zeichen eines Zeichensystems kann mit jedem Zeichen eines anderen sowie mit anderen Zeichen desselben Systems kombiniert werden. Eine Aufführung muß folglich daraufhin untersucht werden, welche Zeichen in ihr de facto miteinander verknüpft sind. So können beispielsweise linguistische, paralinguistische, mimische, gestische proxemische Zeichen sowie Zeichen der Systeme Maske, Frisur, Kostüm miteinander kombiniert werden, die alle auf die gleiche Bedeutung – etwa eine bestimmte Emotion – verweisen und sich so gegenseitig unterstützen und verstärken. Oder die miteinander verknüpften Zeichen der verschiedenen Systeme weisen auf unterschiedliche Bedeutungen hin und vermögen sich so gegenseitig abzuschwächen, zu neutralisieren, zu modifizieren oder einander zu widersprechen.

2. Jedes Zeichen kann sowohl gleichzeitig als auch in der zeitlichen Abfolge mit einem anderen kombiniert werden.

Es muß daher festgestellt werden, ob die ermittelten Kombinationen in der Simultaneität oder in der Sukzessivität erfolgen. So kann es beispielsweise für die Bedeutung einer Sequenz nicht unerheblich sein, ob zwei Personen gleichzeitig mit demselben Kostüm auftreten oder nacheinander, ob eine Figur bei einer Tätigkeit singt oder erst nach Beendigung dieser Tätigkeit usf.

3. Die Kombination der Zeichen, die unterschiedlichen Zeichensystemen zugehören, kann sowohl gleichberechtigt als auch hierarchisch gegliedert erfolgen.

Es muß folglich jeder theatralische Text daraufhin untersucht werden, ob in ihm ein bestimmtes Zeichensystem als Dominante fungiert. Denn in diesem Fall würde den von seinen Zeichen hervorgebrachten Bedeutungen gegenüber den von Zeichen der anderen Systeme hervorgebrachten Bedeutungen ein besonderes Gewicht zukommen.

Aufgrund der besonderen Kombinationen, welche die Zeichen eines theatralischen Textes untereinander eingehen, bildet der Text ein System von Äquivalenzen und Oppositionen, das in seiner Gesamtheit und jeweiligen Eigenart die spezifische Strukturiertheit des Textes bedingt und ausmacht.

Die drei Merkmale, die Lotman anführt, Explizität, Begrenztheit und Strukturiertheit, werden also vor allem durch die je besondere Selektion und Kombination der als theatralische Zeichen fungierenden Elemente realisiert. Dadurch wird im bzw. durch den theatralischen Text eine bestimmte Bedeutung hervorgebracht. Die besondere Realisierung der drei konstitutiven Merkmale als je spezifische Auswahl und Kombination der theatralischen Zeichen erscheint dergestalt als ein besonderer Modus der Erzeugung von Bedeutung im theatralischen (allgemeiner: im ästhetischen) Text. Die jeweilige Art der Realisierung muß daher ihrerseits als bedeutungstragendes Element bei einer Strukturanalyse Berücksichtigung finden.

Lotman versucht nun, die allgemeinen Bedingungen zu ermitteln, unter denen in einem (ästhetischen) Text Bedeutung entsteht. Er lenkt dabei die Aufmerksamkeit insbesondere auf alle jene Fälle, wo „zumindest zwei verschiedene Ketten von Strukturen vorhanden sind . . . Bei der Umkodierung stellen sich zwischen bestimmten Paaren von ihrer Natur nach verschiedenen Elementen Entsprechungen her, wobei jeweils ein Element in seinem System als Äquivalent eines anderen Elements in dessen System aufgefaßt wird. Die Trennung in die zwei Ebenen . . . ist allerdings selbst nur bedingt durchführbar . . ., da die Herstellung einer Äquivalenzrelation zwischen Elementen zweier verschiedener Systeme zwar der häufigste, aber keineswegs der einzige Fall der Entstehung von Bedeutungen ist. Man könnte auf semiotische Systeme verweisen, die Anspruch auf Universalität erheben, und die prinzipiell keine Substitution von Bedeutungen aus Strukturen eines anderen Bereichs zulassen. Dann haben wir es mit Relationsbedeutungen zu tun, die dadurch zustandekommen, daß ein Element durch andere Elemente des gleichen Systems ausgedrückt wird. Dieser Fall kann als interne Umkodierung definiert werden.“¹¹

Entsprechend unterscheidet Lotman grundsätzlich zwei Arten der Bedeutungserzeugung im Text: 1. die externe und 2. die interne Umkodierung. In einem konkreten Text wird Bedeutung meist durch die alternierende Anwendung beider Verfahren erzeugt, wobei in vielen Fällen der Text dadurch charakterisiert ist, daß eines von beiden deutlich dominiert.

Bei der *externen* Umkodierung entsteht also Bedeutung dadurch, daß einzelne Elemente des Textes auf außertextuelle Strukturketten bezogen werden: jedem fraglichen Element des Textes ist mindestens ein Element mindestens einer anderen Strukturkette zuzuordnen.

Dieser Modus der Bedeutungserzeugung ist für viele theatralische Texte typisch und kennzeichnend. Im ersten Teil dieser Arbeit habe ich die Verfahren der Bedeutungserzeugung auf dem Theater ganz allgemein unter systematischem Aspekt untersucht und prinzipiell drei Arten von Bedeutungserzeugung ausdifferenziert, die auch in heutigen zeitgenössischen theatralischen Texten – und nur auf diese können sich unsere aktuellen Überlegungen richten – in unterschiedlichem Ausmaß und sozusagen unterschiedlichem Mischungsverhältnis realisiert werden. Diese drei Arten der Bedeutungserzeugung können wir jetzt in Übernahme der Lotman'schen Terminologie als unterschiedliche Modi einer externen Umkodierung bestimmen:

1. Die in der Aufführung realisierten Zeichen und Zeichenkombinationen lassen sich auf einen bestimmten zugrundeliegenden theatralischen Code im Sinne einer Norm beziehen.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für diesen Modus der Bedeutungserzeugung stellen Aufführungen fernöstlicher Theater – wie der Peking-Oper, des Nô-Theaters, des Kabuki-Theaters u.a. – dar, die durch häufigere Gastspiele in den letzten Jahren auch bei uns weiteren Kreisen bekannt geworden sind. Diese Aufführungen lassen sich nur verstehen, wenn man imstande ist, ihre einzelnen Elemente auf den allen Aufführungen dieser Theaterform zugrundeliegenden theatralischen Code zu beziehen, der für jedes Element eine bestimmte Bedeutung vorsieht.

Aufführungen unseres heutigen Theaters dagegen sind selbstverständlich nicht in vergleichbarer Weise auf einen derartigen Code zurückzuführen. Aber auch wenn wir über feste theatralische Normen heute nicht verfügen können, folgt daraus noch keineswegs, daß einzelne Aufführungen nicht doch bestimmte theatralische Konventionen als gültig und allgemein akzeptiert voraussetzen. Zu diesen Konventionen können wir einerseits jahrhundertealte Konventionen wie beispielsweise das Beiseitesprechen oder auch bestimmte Kostümtypen (z. B. das Flickenkostüm des Harlekins) rechnen, andererseits relativ junge, die erst im Laufe der letzten zehn bis fünfzehn

Jahre entstanden sind und sich schnell stabilisiert haben. Zu diesen neueren Konventionen gehört beispielsweise eine spezifische Verwendung von Kostüm, Requisit und Dekoration, die auf alle Epochen und Kulturen verweisen können, ohne jedoch die Zugehörigkeit der Person oder des Raumes zur betreffenden Epoche und Kultur zu bedeuten. Sie werden vielmehr zur Charakterisierung der Person und ihrer spezifischen Situation eingesetzt.

Die Kenntnis dieser Konvention wird daher den Zuschauer beispielsweise der Peymann'schen „Iphigenie“-Inszenierung daran hindern, Iphigenies Schreibmaschine lediglich als einen Anachronismus zu beanstanden, und ihn vielmehr befähigen, die Schreibmaschine im Hinblick auf Iphigenie und ihre besondere Situation wahrzunehmen und in diesem Sinne als ein Zeichen zu interpretieren. Dem Element /Schreibmaschine/ kann also eine im Kontext der Aufführung adäquate Bedeutung nur unter Rekurs auf die entsprechende Konvention beigelegt werden. Diese Konvention hat zwar nicht eine bestimmte Bedeutung für das Element fixiert, jedoch immerhin das universe of discourse abgegrenzt und festgelegt, auf das die möglichen Bedeutungen verweisen können.

2. Die in der Aufführung realisierten Zeichen und Zeichenkombinationen lassen sich auf außertextualische kulturelle Codes beziehen, welche den primären kulturellen Systemen zugrunde liegen.

Dieser Modus der Bedeutungserzeugung bestimmt alle Aufführungen eines realistischen Theaters sowie vereinzelte realistische Segmente einer ansonsten nicht realistischen Aufführung. Er beruht auf der Voraussetzung, daß Schauspielern und Zuschauern die primären kulturellen Systeme, auf die rekurriert wird, in gleicher Weise bekannt sind. Die einzelnen Elemente des theatralischen Textes müssen daher, wenn ihre Bedeutung konstituiert werden soll, auf Elemente der betreffenden kulturellen Systeme bezogen werden. Auf diese Weise kann einer bestimmten Ansammlung von Möbeln auf der Bühne die Bedeutung „bürgerlicher Salon“ oder „kleinbürgerliche Wohnküche“ beigelegt werden, lassen sich Kostüme als Abendrobe, Kittel, Polizeiuniform identifizieren, ist einem Kopfnicken die Bedeutung Bejahung, Affirmation zuzusprechen, deuten ein hastiger Gang, geballte Fäuste, eine laute Stimme, zusammengezogene Brauen auf die Emotion Wut hin usw. Als außertextuelle Strukturketten, auf die die einzelnen Elemente des theatralischen Textes bezogen werden müssen, wenn Bedeutung entstehen soll, fungieren in diesem Fall also die unterschiedlichen primären kulturellen Systeme wie Sprache, Gesichtsausdruck, Gestik und Bewegung, Kleidung, Make-up, Höflichkeitsrituale, Einrichtungsvorstellungen etc. etc. Ihre Kenntnis befähigt den Zuschauer, den Elementen des theatralischen Textes

eine im Kontext dieser Aufführung adäquate Bedeutung beizulegen. Die Möglichkeit allerdings, Elementen eines theatralischen Textes durch Rekurs auf die primären kulturellen Systeme der umgebenden Gesellschaft eine Bedeutung zu attribuieren, stellt ihrerseits eine für das abendländische Theater charakteristische, viele Jahrhunderte hindurch – wenn auch teilweise eingeschränkt – gültige theatralische Konvention dar.

3. Die in der Aufführung realisierten Zeichen und Zeichenkombinationen lassen sich auf außertheatralische kulturelle Codes beziehen, welche verschiedenen sekundären kulturellen Systemen zugrundeliegen. Als sekundäre kulturelle Systeme seien Dichtung, Malerei, Musik, Theater, Film, Mythos, Religion und andere soziale Institutionen definiert.

Dieser Modus der Bedeutungserzeugung läßt sich nicht auf eine gesamte Aufführung anwenden, sondern regelt die Bedeutungsattribution lediglich bei einzelnen Elementen eines theatralischen Textes. Auch in diesem Fall wird davon ausgegangen, daß die betreffenden sekundären kulturellen Systeme, auf die Bezug genommen werden soll, sowohl den Schauspielern als auch den Zuschauern geläufig sind. So kann in unserer Kultur vorausgesetzt werden, daß jedes erwachsene Mitglied instande sein wird, eine Gestalt mit Hörnern und Pferdefuß als Teufel, ein Gerippe mit Sense und Stundenglas als Tod, eine Figur mit Flügeln als Engel, einen alten Mann mit weisem Bart, rotem Kapuzenmantel und Krummstab als St. Nikolaus zu identifizieren usw. In neuerer Zeit haben uns Western und Kriminalfilm mit einer Vielzahl von Stereotypen des Aussehens, der Bewegung und der Räumlichkeit versorgt, die jetzt in vergleichbarer Weise als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können. Eine bestimmte Art, im wiegenden Schritt über die Bühne zu gehen beispielsweise, wird heute mit gewiß gleicher Sicherheit auf die Stereotype des Cowboys bezogen werden wie die Geste des Händewaschens seit Jahrhunderten auf Pilatus' berühmte Worte. Derartigen Elementen eines theatralischen Textes läßt sich also nur unter der Bedingung eine im Kontext der Aufführung adäquate Bedeutung beilegen, daß sie auf Elemente der außertextuellen Strukturkette eines sekundären kulturellen Systems bezogen werden. Jedes Element eines theatralischen Textes, das in irgendeiner Weise auf ein Element eines anderen Textes anspielt, erhält daher seine Bedeutung nur durch den Rückbezug auf jenen Text, dem das Element, auf das angespielt wird, entstammt. Dieser besondere Modus einer externen Umkodierung ist für viele zeitgenössische Aufführungen typisch und charakteristisch.¹²

Bei der *internen* Umkodierung entsteht Bedeutung dadurch, daß ein Element des Textes durch andere Elemente desselben Textes be-

stimmt wird. Für dieses Verfahren der Bedeutungserzeugung, das in nicht-ästhetischen Texten meist nur im Falle von Definitionen zur Anwendung kommt, sind in theatralischen Texten besonders günstige Bedingungen und vielfältige Voraussetzungen gegeben. Denn jeder theatralische Text setzt sich aus heterogenen Zeichen zusammen. An seiner Konstitution sind die unterschiedlichsten Systeme theatralischer Zeichen beteiligt. So liegt es nahe, im theatralischen Text dadurch Bedeutung zu erzeugen, daß ein Element eines Zeichensystems durch eines/mehrere Elemente eines anderen oder mehrerer anderer Zeichensysteme bestimmt wird. Diese Art der Bedeutungserzeugung ist so geläufig, daß auch in vielen dramatischen Texten auf sie hingewiesen wird. So sagt beispielsweise Squenz im „Sommer-nachtstraum“: „Es könnte auch einer mit einem Dornbusch und einer Laterne herauskommen und sagen, er komme, die Person des Mondscheins zu defigurieren oder zu präsentieren.“ (III,1). Die Sprache soll hier einem nicht-sprachlichen Element seine Bedeutung beilegen. Diese Art der internen Umkodierung ist zwar besonders häufig in theatralischen Texten anzutreffen, stellt jedoch keineswegs die einzige Möglichkeit dar. Auch gestische Handlungen können sehr gut diese Funktion übernehmen: sie sind in der Tat, beispielsweise einen simplen Stock als Rapier, einen schmutzigen Lappen als zu verehrende Landesfahne oder einen mit einem Stuhl kärglich möblierten Raum als Thronsaal auszuweisen.

Neben solchen einfachen Formen der internen Umkodierung sind komplexere zu unterscheiden, wie sie auch in der von uns unten analysierten Inszenierung „Heinrichs IV.“ häufig verwendet werden. Hier baut die interne Umkodierung auf einer externen auf. So muß z.B. zunächst aufgrund der Kenntnis der primären kulturellen Systeme ein roter Läufer oder ein Handschuh als solcher – d. h. in seiner konkreten aktuellen Funktion – erkannt werden, ehe im weiteren Verlauf der Aufführung aufgrund einer internen Umkodierung der Läufer in Opposition zum nackten Boden als der Ort erscheinen kann, an dem Heinrich als Kaiser agiert, oder der Handschuh als Zeichen für Kleidung schlechthin. Eine derartige Form der theatralischen Metaphernbildung in der Aufführung läßt sich folglich als besonderer Modus einer internen Umkodierung bestimmen und begreifen.

Seiner Differenzierung in die Verfahren der externen und der internen Umkodierung entsprechend unterscheidet Lotman zwischen paradigmatischen und syntagmatischen Bedeutungen. Ästhetische Texte bauen immer auf beiden Arten von Bedeutung auf; die ausschließliche Konstitution einer von beiden ist ihnen nicht möglich, wohl aber eine dominantenbildende. Für paradigmatische sowohl wie für syntagmatische Bedeutungen, die im ästhetischen Text er-

zeugt werden, gilt, daß sie selten aufgrund einer eindeutigen Zuordnung entstehen. Meist kann das fragliche Element des ästhetischen Textes auf unterschiedliche Elemente unterschiedlicher außertextueller Strukturketten bzw. auf unterschiedliche textuelle Elemente bezogen werden. Fast jedes Element läßt sich daher als Schnittpunkt verschiedener syntagmatischer und paradigmatischer Achsen beschreiben. Seine Bedeutung entsteht entsprechend aufgrund der sich dergestalt herstellenden Relationen.

Was hier über das einzelne Element eines theatralischen (allgemeiner: eines ästhetischen) Textes ausgesagt ist, gilt in einer spezifischen Modifizierung für den gesamten Text. Denn insofern einzelne seiner Elemente auf andere Texte bezogen werden müssen, wenn ihnen eine Bedeutung beigelegt werden soll, erscheint der Text selbst als Kreuzungs- und Schnittpunkt der unterschiedlichen Texte, die auf dem Wege über jene einzelnen Elemente in ihn Eingang gefunden haben. Indem der Text dergestalt auf diese anderen Texte verweist und sich dadurch zugleich von ihnen abgrenzt, konstituiert er sich als je besonderer individueller Text. Seine spezifische Intertextualität erscheint auf diese Weise als Bedingung für die Möglichkeit seiner Konstitution.¹³

Wir haben den Begriff des theatralischen Textes durch Rekurs auf Coserius allgemeinen Textbegriff und auf Lotmans Begriff des künstlerischen Textes näher zu bestimmen versucht. Nun ist jedoch der theatralische Text nicht nur als ein künstlerischer Text zu begreifen, sondern andererseits auch als ein multimedialer Text. Unter diesem Aspekt läßt er sich mit anderen – ästhetischen sowie nicht-ästhetischen – multimedialen Texten wie Comics, Film, Revue, Show, Happening, Performance, Zirkus etc. vergleichen.

Sowohl die Theorie als auch die Analyse multimedialer Texte stecken noch in ihren Anfängen. Zwar sind auf einzelnen Gebieten (wie Film, Zirkus, Happening¹⁴) bereits vielversprechende ausbau- und entwicklungsfähige Ansätze ausgearbeitet und zur Diskussion gestellt worden. Von einer umfassenden Theorie multimedialer Texte kann jedoch keine Rede sein.¹⁵

Ganz allgemein lassen sich multimediale Texte als solche Texte definieren, die gleichzeitig mit Hilfe unterschiedlicher Medien¹⁶ – wie Filmbild und Ton, Schrift und Bild, Schauspieler, Bühnenraum und Ton etc. – kommuniziert werden. Jedes beteiligte Medium kann Zeichen eines oder auch mehrerer Zeichensysteme übermitteln. Eine feste Zuordnung von Zeichensystem und Medium findet dabei nicht statt. Dasselbe Medium kann Zeichen unterschiedlicher Systeme übermitteln (wie das Filmbild oder auch der Schauspieler) wie umgekehrt die Zeichen eines Systems sich von unterschiedlichen Medien

kommunizieren lassen (wie sprachliche Zeichen durch Laut oder Schrift, gestische Zeichen durch den Schauspieler oder das Filmbild usw.). Die heterogenen Zeichen, aus denen ein multimedialer Text sich aufbaut, dürfen daher nicht mit den unterschiedlichen Medien, die sie übermitteln, gleichgesetzt werden. So lassen sich mimische und gestische Zeichen oder auch Zeichen der äußeren Erscheinung sowohl im Film als auch in der Theateraufführung einsetzen. Beide Arten multimedialer Texte können sich also zum Teil aus den gleichen Zeichen aufbauen. Während das eine Mal jedoch diese Zeichen über das Medium des Filmbildes transmittiert werden, übermittelt sie im andern Fall der Schauspieler. Insofern nun das jeweilige Medium eine besondere Auswahl, Gestaltung und Kombination der Zeichen erforderlich macht, ist es unmittelbar am Prozeß der Bedeutungserzeugung beteiligt: den mimischen Zeichen beispielsweise, die eine Großaufnahme vorführt, eignet gewiß eine andere Qualität als den gleichen mimischen Zeichen, die ein Schauspieler auf der Bühne – notwendigerweise in Kombination mit anderen Zeichen – realisiert. Man wird ihnen daher auch kaum dieselbe Bedeutung zusprechen können. Die spezifische Medialität wirkt hier wesentlich auf den Prozeß der Bedeutungserzeugung ein und muß deshalb auch als ein konstitutiver Faktor mitberücksichtigt werden.

Der theatralische Text bedarf stets mindestens zweier Medien: des Schauspielers, der über optische und akustische Kanäle Zeichen übermittelt, und des ihn umgebenden Raumes, der die unterschiedlichsten Arten visueller Zeichen zu übermitteln imstande ist. Darüber hinaus können weitere der Transmission heterogener akustischer Zeichen dienende Medien eingesetzt werden. Als für den theatralischen Text konstitutiven Medien gebühren also auf jeden Fall dem Schauspieler und dem Raum besondere Beachtung.¹⁷

Wir haben die Aufführung als einen in der Sprache des Theaters abgefaßten Text definiert. Diese Sprache zeichnet sich durch die Eigenart aus, auf keine homogene kleinste bedeutende Einheit zurückgeführt werden zu können, sondern aus heterogenen Zeichensystemen zu bestehen, die sich ihrerseits auch nicht alle in kleinste bedeutende Einheiten zergliedern lassen. Das System dieser Sprache, ihre langue, habe ich im ersten Teil der vorliegenden Arbeit zu konstruieren, zu beschreiben und darzustellen versucht. Aufgrund der dort entwickelten Überlegungen müssen wir davon ausgehen, daß jeder theatralische Text sich aus Zeichen zusammensetzt, die den unterschiedlichsten Zeichensystemen entstammen, welche in ihrer Gesamtheit jene Sprache des Theaters konstituieren.

Dieser Text nun wird, wie wir gesehen haben, stets auf dem Wege über zumindest zwei verschiedene Medien übermittelt: den/die Schau-

spieler und den ihn/sie umgebenden Raum. Wenn auch eine feste Zuordnung bestimmter Zeichensysteme zu einem der beiden Medien naheliegt und de facto auch meist eingehalten wird, läßt sie sich dennoch nicht als allgemein gültige Regel voraussetzen. Zwar können mimische, gestische, proxemische Zeichen nur vom Schauspieler übermittelt werden – es sei denn, es werden als Teil der Dekoration Filme eingesetzt –, aber diese Zeichen – das soll noch einmal betont werden – müssen keineswegs ausschließlich als Zeichen für eine vom Schauspieler verkörperte Rollenfigur dienen, wie umgekehrt auch die Zeichen des Raumes nicht die ausschließliche Funktion haben, den Raum zu bedeuten. Die Bedeutung eines theatralischen Zeichens ist also keineswegs durch die Wahl des es übermittelnden Mediums festgelegt – wenn auch mitbestimmt. Aufgrund der Mobilität des theatralischen Zeichens läßt sich vielmehr den von den unterschiedlichen beteiligten Medien übermittelten Zeichen eine auf dieses Medium bezogene eindeutig fixierte Funktion nicht zusprechen: das Medium des Raumes kann Zeichen übermitteln, die auf die vom Schauspieler verkörperte Rollenfigur verweisen, wie umgekehrt durch das Medium Schauspieler sich Zeichen transmittieren lassen, die der Konkretisation des Bühnenraumes dienen. Gerade diese Eigenart des theatralischen Textes läßt den Anteil seiner spezifischen Medialität am Prozeß der Bedeutungserzeugung um so klarer hervortreten: die Besonderheit, daß ein bestimmtes theatralisches Zeichen durch das Medium des Schauspielers, des Raumes oder auch des Lautsprechers übermittelt wird, kann ihrerseits zum bedeutungstragenden Element avancieren.

Andererseits ist ganz allgemein davon auszugehen, daß sowohl Multimedialität schlechthin als auch jede spezifische Ausformung der Multimedialität den Prozeß der Bedeutungserzeugung in besonderer Weise beeinflusst. Wir müssen allerdings gestehen, daß alle diesbezüglichen Untersuchungen im jetzigen Stadium noch eher Projektcharakter haben. Auf bereits vorliegende gesicherte Resultate kann deshalb auch nicht zurückgegriffen werden, wenn die spezifische Wirkungsweise der Multimedialität – wie beispielsweise eine affektive Reaktion durch multimediale Stimulation – beschrieben und verstanden werden soll. Ob multimediale Texte in besonderer Weise geeignet sind, Spannung und Angst, Trauer und Erschütterung, Freude und Rührung, „Mitleid und Furcht“ zu erregen – wie es die Tragödien- und Trauerspielpoetiken vieler Jahrhunderte behaupten und postulieren –, ob sie in besonderer Weise fähig sind, Identifikationsprozesse auszulösen, kann auch beim gegenwärtigen Stand der Forschung weiterhin lediglich behauptet werden, ohne daß sich diese These bereits wissenschaftlich falsifizieren oder gar verifizieren ließe.¹⁸ Ari-

stoteles zumindest war der Ansicht, daß die Wirkung der Tragödie „sich auch ohne Aufführung und Schauspieler zeige“¹⁹, daß sie also der multimedialen Realisierung nicht bedürfe, um die gewünschte Wirkung – die Erregung von Mitleid und Furcht und „eine Reinigung von eben derartigen Affekten“²⁰ – zu erreichen. Nichtsdestoweniger werden wir nachfolgend von der Voraussetzung ausgehen, daß die spezifische Medialität von Schauspieler und Raum für den Prozeß der Bedeutungserzeugung im theatralischen Text eine wesentliche und grundlegende Funktion erfüllt.

1.2 Zur Konstitution des theatralischen Textes

Aufgrund der allgemeinen Bestimmung des Textbegriffs, wie sie Coseriu und Lotman gegeben haben, läßt sich die Konstitution eines Textes als Prozeß einer Sinnggebung, als Prozeß der Erzeugung von Bedeutung beschreiben. Dieser Prozeß wird auf zwei komplementären Ebenen vollzogen: als Produktion sowie als Rezeption des Textes. Wir wollen uns in diesem Abschnitt ausschließlich mit der Textkonstitution als einem produktionsästhetischen Vorgang beschäftigen, dem Rezeptionsprozeß dagegen das Kapitel über die „Hermeneutik des theatralischen Textes“ widmen.

Der theatralische Text wird in der Regel von einem Kollektiv produziert. An seiner Herstellung sind meist der Regisseur, mehrere Schauspieler, der Bühnenbildner, der Kostüm- sowie der Maskenbildner in kreativer Funktion beteiligt. Die Kollektivität der Produktion stellt entsprechend eines der konstitutiven Merkmale des theatralischen Textes dar. Die Bedeutungen, die mit ihm erzeugt werden, sind folglich von unterschiedlichen Subjekten hervorgebracht, auf den Prozeß der Sinnggebung, der mit ihm vollzogen wird, wirken unterschiedliche Subjekte ein. Die Frage nach Funktion und Rolle des Subjekts im Prozeß der Textkonstitution erscheint daher im Hinblick auf die Konstitution des theatralischen Textes als vordringliches und wohl auch besonders komplexes und schwieriges Problem.

Insofern nun *Kristeva* diese Frage als zentrales Problem ihrer Theorie des poetischen Textes behandelt, wollen wir versuchen, im Anschluß an ihre Thesen einige Überlegungen zu formulieren, welche die besondere Rolle des Subjekts bei der Konstitution des theatralischen Textes wenigstens ansatzweise zu erhellen vermögen.

Kristeva bestimmt die Konstitution des poetischen Textes als „Erkundung des Prozesses, der das Subjekt konstituiert“²¹. Sie begreift den Text als Ort einer Praxis der Sinnggebung, welche das produzierende Subjekt als einen Prozeß vollzieht, in dem sich „die Bedingung