

Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters.- Tübingen: Gunter Narr
1983

Bd. 1 "Das System der theatralischen Zeichen", 268 S., DM 29,80
Bd. 2 "Vom 'künstlichen' zum 'natürlichen' Zeichen. Theater des
Barock und der Aufklärung", 212 S., DM 26,80
Bd. 3 "Die Aufführung als Text", 220 S., DM 29,80

Obwohl sich die Theatersemiotik nicht als Alternative zur Theater-
geschichte versteht, wendet sie sich doch von einer Praxis der
Theaterwissenschaft ab, die sich im archäologischen Sammeln und
Ordnen von Bruchstücken kostbarer Altertümer erschöpft. Die drei-
bändige Einführung in die Semiotik des Theaters kann als der vor-
läufige Abschluß langjähriger Bemühung der Vf. gelten, die Theater-
semiotik als einen Hauptzweig der Theaterwissenschaft auch in der
BRD zu festigen.

Die Publikation einer solchen Einführung ist wichtig und nützlich, doch
wird hier gerade die Form der Einführung zum zentralen Problem der
Darstellung: Sie führt zu dem immer wieder durchscheinenden Dilem-
ma, einerseits der anspruchsvollen theoretischen Begründung des
semiotischen Ansatzes gerecht zu werden, gleichzeitig und zu Recht
auf den mit dieser Arbeit getanen Forschungsfortschritten zu beharren
und andererseits sich zu einer allgemein-verständlichen, "einführenden"
Art der Darstellung zu verpflichten. So fällt am ersten Band auf, daß
die detaillierte Behandlung der verschiedenen Zeichengruppen (die vier
Hauptgruppen: "Die Tätigkeit des Schauspielers als Zeichen" "Die Er-

scheinung des Schauspielers als Zeichen", "Die Zeichen des Raumes", "Nonverbale akustische Zeichen" zerfallen in vierzehn Gruppen) ihn zwar zu einem wichtigen Handbuch qualifiziert, die fortlaufende Lektüre aber durch die ständigen Wiederholungen der allgemeinen Bedingungen theatralischer Zeichenkonstitution und -rezeption erschwert wird.

Eine inhaltliche Kritik könnte sich natürlich an Einzelproblemen festmachen: So erweist sich z.B. der Begriff des "barocken Ich", das sich in den theatralischen Zeichen des Barock auf vollkommene Weise repräsentiert finden konnte (Bd. 2, S. 33 u.ö.), bei genauem Hinsehen als ein Verlegenheitsbegriff, aus dem die Bemühungen um eine historische Psychologie völlig ausgeklammert sind. Der programmatische Verzicht auf die Anfrage bei den Geschichts- und Geisteswissenschaften (Bd. 2, S. 186: Anm. 16) rächt sich hier. - Weiterer Diskussion bedürftig ist die Leistung der Theatersemiotik für die konkrete Aufführungsanalyse, die aus der Musterinterpretation der Inszenierung von Pirandellos "Heinrich IV." (Frankfurt 1977/78, R.: A. Fernandes) (III, 119 ff) erst ansatzweise zu erkennen ist. Auch die Diskussion um die Notation theatralischer Zeichen ist alles andere als abgeschlossen. - Doch mit der Kritik solcher Einzelfragen machte es sich der Rezensent angesichts der umfänglichen und fundierten Arbeit zu leicht.

In einleuchtender Weise folgt die Gliederung des Werkes Coserius Unterscheidung eines Codes in System, Norm und Rede. Während auf der Ebene des Systems versucht wird, sämtliche möglichen Arten von Zeichen innerhalb einer Sprache (h: des Theaters) zu erfassen (Bd. 1), behandelt die Ebene der Norm den jeweils historisch und sozial spezifischen Bereich des Systems, der sich als Rahmen möglicher Aufführungen herausbildet. Vf. untersucht folglich den Epochenumbruch zwischen barockem, höfischem Theater und dem Theater der Aufklärung als Wandel der theatralischen Norm (Bd. 2). Auf der Ebene der Rede analysiert eine Semiotik des Theaters dann die Auswahl, die eine bestimmte Aufführung aus der ihr historisch vorgegebenen Norm trifft, bzw. inwieweit die verwendeten Zeichen über diese Norm hinausgehen und sie so verändern (Bd. 3).

Auf der Basis der Definition von Bentley - "Theater bedarf einer Person A, welche X verkörpert, während S zuschaut" - untersucht Vf. die Spezifik des Theaters gegenüber allen übrigen kulturellen Systemen, die Bedeutung in ästhetischer Absicht und nicht im Hinblick auf eine Gebrauchsfunktion erzeugen. Die Grundlage dieser "Theatralität" sieht sie im Zeichenmaterial und seiner Verwendung begründet: "Während (...) die anderen ästhetischen Systeme diese Zeichen /für die von der umgebenden Kultur hervorgebrachten Zeichen, d.Rez/ in einem besonderen homogenen Material realisieren, das folglich auch nur mit dem Material eines der nicht-ästhetischen Systeme identisch sein kann - wie das Material der Dichtung mit demjenigen der Sprache - realisiert das Theater seine Zeichen in einem heterogenen Material, das prinzipiell mit dem Material eines jeden kulturellen Systems identisch zu sein vermag (...). Das Theater interpretiert also nicht nur die von der Kultur hervorgebrachten Zeichen, sondern verwendet seinerseits eben diese von der Kultur bereitgestellten Zeichen als seine eigenen - als theatralische Zeichen von Zeichen." (Bd. 1, S. 195) Gegenüber dem

Film, für den diese Bestimmung weitgehend ebenfalls zuträfe, wäre dann auf dem transitorischen Charakter des Theaters zu bestehen, der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption (vgl. Bd. 2, S. 15 f.). Aus dem Doppelcharakter theatralischer Zeichen, in materieller Hinsicht sowohl dieselben sein zu können wie die, auf die sie verweisen, als auch als Zeichen jedes Zeichens aus jedem beliebigen anderen Zeichensystem fungieren zu können, folgt, daß sie auf der Ebene des Systems prinzipiell frei verfü- und austauschbar sind. Die Unauschöpfbarkeit theatralischer Formen hat hier ihren Grund.

Überzeugend weist Vf. nach, daß die oft diskutierte Frage nach der kleinsten bedeutungstragenden homogenen Einheit des theatralischen Zeichensystems (analog etwa dem Phonem in der Sprache) aporetisch ist. Entweder stößt man nämlich auf die Spezifik des Theaters in der Heterogenität seines Zeichenmaterials und leistet damit überhaupt Verzicht auf die Suche nach homogenen Einheiten; oder man beschränkt sich in Anerkennung der Theatralität auf die Zusammenfassung des heterogenen Zeichenmaterials zu größeren Einheiten, die auf mindestens zwei übergreifende Kategorien bezogen sein werden: auf den Raum und auf die Rolle: "Denn auch die Rollenfigur stellt ohne den Raum eine Kategorie der Literatur und der Raum ohne die Rollenfigur z.B. eine Kategorie der Bildenden Kunst dar." (Bd. 1, S. 187)

Hierin und in der unterschiedlichen Qualität des zur Verfügung stehenden Zeichenmaterials liegt der medienspezifische Unterschied zwischen dem Drama (als literarischem Text) und der Aufführung (als theatralischem Text). Nahtstelle zwischen beiden ist für Vf. die Rollenfigur und deren Aneignung durch den Schauspieler. Diese ist dreifach bedingt: durch die literarische Vorgabe, durch die Körperlichkeit des Schauspielers und durch den gültigen schauspielerischen Code als Norm (Bd. 3, S. 28 ff.). Im Zusammenspiel der so konstituierten Teiltexthe, die von jeweils einem anderen Subjekt geschaffen werden, konstituiert sich der theatralische Text insgesamt in seiner charakteristischen kollektiv aufgebauten Struktur, für die Vf. den Begriff der "Polyphonie" vorschlägt. Der theatralische Text erweist sich aus dieser Sicht als Signifikant jenes Prozesses, in dem unterschiedliche Subjekte sich als "Subjekt-im-Prozeß" (Kristeva) konstituieren und dabei zueinander in Beziehung treten. Die Aneignung der Rollenfigur verweist auf die *dramatis persona* als Bedingung der Möglichkeit der Transformation des literarischen in den theatralischen Text als eine intersemiotische Übersetzung von einem Zeichensystem in ein von diesem völlig verschiedenes. Für den Prozeß dieser Übersetzung gilt dann, daß die zu wählenden theatralischen Zeichen "imstande sein sollen, in der gegebenen Situation für das fragliche Publikum als angemessener Interpretant für die von ihnen /Schauspieler und Regisseur, d.Rez./ intendierte Bedeutung, die sie dem fraglichen Element des literarischen Textes beigelegt haben, fungieren zu können" (Bd. 3, S. 41). Konsequenterweise folgt aus dieser Sicht für die Rezeption die Entwicklung einer "Hermeneutik des theatralischen Textes" (Bd. 3, S. 54 ff.), die die Erwartungshorizonte eines spezifischen Publikums und deren historische Bedingtheit ebenso berücksichtigen muß wie die Einsicht in die absolute Gegenwärtigkeit des theatralischen Textes.

Es ist so paradox wie folgerichtig, daß sich von hier aus erneut und auf theoretisch fortgeschrittenem Niveau die Frage nach der Rekonstruktion von Aufführungen für deren wissenschaftliche Analyse stellt; Vf. beantwortet sie mit der Erörterung von Problemen der Notation. Der Zirkel, daß nämlich über eine jede Aufführung wissenschaftlich nur als über eine historische gesprochen werden kann, dieser Zirkel wird auch von der Semiotik des Theaters nicht gesprengt. Ja, sie führt selbst zu der Erkenntnis, daß die Praxis des Theaters - in ihrer Parallelität von Produktion und Rezeption - von der Wissenschaft vom Theater, auch in ihrer semiotischen Richtung, als einer immer schon historischen durch einen unüberschreitbaren Graben getrennt ist. Auf dem dadurch abgesteckten Terrain eröffnet Fischer-Lichtes "Semiotik des Theaters" Wege zu neuen Gebieten.

Joachim Schmitt-Sasse