

Guido Hiß: Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des 'Wozzeck' von Alban Berg.-
Tübingen: Niemeyer 1988, 176 S., DM 74,-

Hiß will mit seiner Arbeit einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit 'polyphonen' Genres auf theatersemiotischer Basis leisten. "Was die 'Korrespondenzen' eigentlich wollen, wird allerdings nur im Überblick deutlich: verschiedene, im Gegenstand Musiktheater aufeinandertreffende, bislang eher unvermittelte Disziplinen sollen zum 'Korrespondieren' gebracht werden. Theaterwissenschaft wird vor allem über ein praktikables analytisches Raster an die Partitur herangeführt; diesen Gegenstand konsequent als theatralischen zu durchdenken, wird im Gegenzug der Musikwissenschaft nahegebracht." (S. 4). Im Zentrum stehen bei Hiß Wirkungszusammenhänge der Oper, "bei denen Musik als ein Bedeutungsfaktor im theatralischen Ensemble aufgefaßt wird" (S. 2). Das ist nicht so revolutionär wie es klingen mag - dieses Sachverhalts ist sich Hiß auch durchaus bewußt -, sondern wird seit geraumer Zeit als analytischer Ansatz von der avancierten Opernforschung berücksichtigt. Neu ist allerdings der Versuch einer Theorie des Musiktheaters, die Hiß im ersten Teil seiner Arbeit entwirft. In seiner 1982 erschienenen Dissertation 'Zur Problematik der Opernstruktur' hatte zwar Erik Fischer bereits versucht, die Opernforschung strukturalistisch zu fundieren. In einem Exkurs unterzieht Hiß Fischers Buch jedoch einer vernichtenden Kritik, mit gutem Grund: denn Fischers veralteter Ansatz war diachronisch defizient. Zudem enthielt das Buch peinliche Polemiken u.a. gegen Carl Dahlhaus, auf den sich Hiß sehr zu recht beruft.

Während Fischers methodologischer Ansatz ungenügend und unhistorisch war, argumentiert Hiß auf einer Ebene, die methodologisch durchdacht ist und die Diachronie berücksichtigt. Hiß geht nicht von einer homologen Struktur von autonomen Teilsystemen aus, sondern von deren dialektischer Aufeinanderbezogenheit, einer Relation also, die historisch in unterschiedlicher Weise in Erscheinung treten kann. Er führt deshalb den Begriff des 'Tertiärkodes' ein: "Der Tertiärkode konstituiert einen Bedeutungsraum, in dem die beteiligten Systeme so

aufeinander reagieren können, daß sie sich interpretieren" (S. 55). Die selektive Betonung von Subsystemen nennt Hiß 'gezielte Tiefenäquivalenz'. Grundlage seiner Analysen ist die Partitur "als einzigartiger Fall einer umfassenden, schriftlich fixierten Tertiärform" (S. 53).

In einer relativ kurzen Rezension bleibt weder genügend Raum, sich mit den theoretischen Grundlagen von Hiß auseinanderzusetzen, noch diese adäquat zu beschreiben. So sei hier vor allem darauf hingewiesen, daß im Gegensatz zu Fischers Theorie die von Hiß wegen ihrer reflektierten Methodologie ernstgenommen und diskutiert werden muß, gerade weil sie in Teilen durchaus auch problematisch ist. Das gilt z.B. für den 'Exkurs zur Musiksemantik': Musiksemantik steht bei Hiß eben nicht in Anführungszeichen. Und daß er sich auf den Begriff der "musikalischen Ikonik" (S. 70) zurückzieht, in der sich musikalische Semantik als Möglichkeit konstituiert, rekuriert auf nichts anderes als auf die theatersemiotische Schwierigkeit, mit der kaum in eine handliche Theorie zu verpackenden Musik fertig zu werden. Der Terminus der Ikonizität wird nämlich gerade dort, wo es darauf ankäme, in der 'Wozzeck'-Analyse, nicht problematisiert: Ob die Suite im ersten Akt der Oper tatsächlich als solche aufgefaßt werden kann, was sie erst zum 'Zeichen' machen würde, bedürfte rezeptionsästhetischer und hermeneutischer Untersuchungen und kann keinesfalls in Hiß' Argumentationszusammenhang vorausgesetzt werden.

In seiner 'Wozzeck'-Analyse arbeitet der Autor unter anderem die strukturellen Widersprüchlichkeiten des Werks heraus. Im Gegensatz zu Fischer, der in unnötig komplizierter Sprache mit ausufernder Terminologie verhältnismäßig simple Sachverhalte beschreibt, ist die Sprache von Hiß im Analyseteil gut lesbar und verständlich. Allerdings ist dies auch einer relativ konventionellen, unspektakulären Analyse zu verdanken, die sich nach den impliziten Prämissen der neueren Opernforschung richtet und des im vorangegangenen Teil erarbeiteten theoriesprachlichen Instrumentariums kaum bedarf. So gesehen zerfällt das Buch in zwei selbständige, kaum aufeinander bezogene Teile, weshalb sich der Leser zu guter Letzt fragt, warum er den Aufwand, eine Theorie zu verstehen, die im konkreten Fall explizit kaum in Erscheinung tritt, auf sich genommen hat. Und er erinnert sich, daß strukturalistische Methoden in der Musikwissenschaft sich bislang als dem Gegenstand ebensowenig angemessen erwiesen haben, wie neue diskurstheoretische Ansätze. Statt auf literaturwissenschaftlich-theoretische Fundierungen zurückzugreifen, muß die Opernforschung ihr eigenes theoretisches Instrumentarium entwickeln; kein Weg führt daran vorbei.

Michael Walter